



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE
Dottorato di Ricerca in Scienze Umanistiche
Curriculum Archeologia e Storia Antica
XXXVII CICLO
SSD L-ANT/07

La pittura parietale d'età imperiale nella Sicilia orientale.
Il caso studio di Taormina (ME)

Coordinatrice: Prof.ssa Caterina Malta
Tutor: Prof. Lorenzo Campagna

Dottoranda: Claudia Casella

Anno accademico 2023/2024

Ringraziamenti

Prima di introdurre il seguente lavoro, ritengo doveroso riservare uno spazio a quanti, a vario titolo, hanno contribuito alla realizzazione di questa tesi. A ciascuno desidero riconoscere la mia più sincera gratitudine.

Al mio tutor, prof. Lorenzo Campagna, per avermi accompagnata lungo un percorso iniziato molto più di tre anni fa. Per avermi insegnato a camminare in questo mondo ed avermi incoraggiata e spronata a costruire il mio percorso, in autonomia. Per il costante supporto ed il confronto sempre proficuo, per la garbata e incessante presenza. Per la generosità dietro ogni insegnamento.

Alla coordinatrice ed ai docenti della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche dell'Università di Messina per ogni occasione di stimolante dialogo.

Alla prof.ssa Alicia Fernandez Diaz della Universidad de Murcia per avermi accolta con estrema disponibilità durante i miei tre mesi di soggiorno estero. Per il tempo dedicatomi, gli insegnamenti e le numerose occasioni di confronto. Ciascuno di questi momenti ha contribuito ad ampliare le mie vedute, permettendomi di affrontare i restanti mesi di lavoro con maggiori conoscenze, nuovi occhi e rinnovata consapevolezza.

Ai dottori Miano e Venuti, Marco e Marta, per la condivisione scientifica, senza la quale una parte di questo lavoro non sarebbe stata possibile e, ancor più, per quella umana. Per il confronto ed il supporto incessanti.

Alla mia famiglia, Pietro, Nina, Giulia e Sara, perché non sarei chi sono e non sarei qui, adesso, se non avessi avuto il privilegio di imparare a vivere da loro e con loro.

A Francesco, per ogni sveglia condivisa alle 6, sotto un buio cielo greco. Per avermi mostrato e ricordato - tutte le volte che ne ho avuto bisogno - che da una pianta, anche se piena di spine, possono sbocciare fiori meravigliosi.

A tutte le mani che in questi tre anni hanno stretto la mia. A quelle fraterne che l'hanno incoraggiata e lentamente lasciata, a quelle che con amore ne hanno fatto passare i tremori iniziali, tenendola stretta ed al sicuro finché è stato possibile.

A tutti i luoghi che mi hanno vista scrivere questa tesi. A Monforte, Casoria e Messina. A tutti i treni in direzione Napoli Centrale. A Murcia. A Tusa, Pamukkale e Skotoussa. Ogni posto è stato casa e mi ha accolta, cullata, talvolta ferita, altre curata, regalandomi la serenità necessaria per raggiungere questo obiettivo.

A Taormina, perché la storia delle sue *domus* si è inesorabilmente intrecciata alla mia. Ripercorrendola e ricostruendola - passo dopo passo - ho scritto anche la mia.

INDICE

PREMESSA	8
 CAPITOLO 1.....	11
Storia degli studi	
1.1 Sull'evoluzione e gli approcci allo studio della pittura parietale antica	
1.2 Pittura parietale in età romana: materiali, tecniche e dinamiche produttive	
 CAPITOLO 2.....	55
La pittura parietale d'età imperiale in Sicilia	
2.1 Stato dell'arte	
2.2 Inquadramento ed analisi delle attestazioni	
 CAPITOLO 3	126
Metodologia d'indagine	
3.1 Premesse metodologiche	
3.2 Presupposto metodologico	
3.3 Definizione della metodologia d'indagine	
3.4.Fasi di lavoro	
3.4.1 Attività in laboratorio	
3.4.1.1 Pulitura	
3.4.1.2 Schedatura	
3.4.1.3 Individuazione degli insiemi e puzzle	
3.4.1.4 Restituzione e rappresentazione grafica	
3.4.2 Analisi contestuale	
3.4.2.1 Pitture in giacitura primaria	
3.4.2.2 Pitture in giacitura primaria e pitture <i>in situ</i>	
3.4.2.3 Pitture in giacitura secondaria	

CAPITOLO 4	152
Taormina e l'area di Villa San Pancrazio	
4.1 Taormina: inquadramento storico-archeologico	
4.2 L'area di Villa San Pancrazio	
 CAPITOLO 5	 177
Attestazioni pittoriche dall'area di Villa San Pancrazio	
5.1 Terrazzi I-II	
5.1.1 Terrazzo II. <i>Domus</i> 2, ala settentrionale	
5.1.2 Terrazzo I. <i>Domus</i> 2, ala meridionale	
5.1.3 Considerazioni generali	
5.2 Terrazzo III	
5.2.1 Cisterna	
5.2.2 Sequenza di vani E-O	
5.2.3 Considerazioni generali	
5.3 Terrazzo IV	
5.3.1 <i>Domus</i> 1	
5.3.2 <i>Domus</i> 4	
5.3.3 Considerazioni generali	
5.4 Settore centro-settentrionale	
5.4.1 <i>Domus</i> 3	
5.4.2 Considerazioni generali	
 CAPITOLO 6	 518
La pittura parietale delle <i>domus</i> di Villa San Pancrazio in età imperiale	
 CONCLUSIONI E PRESUPPOSTI PER IL FUTURO.....	 537
 BIBLIOGRAFIA.....	 553

PREMESSA

Il presente lavoro nasce nell'ambito di un più ampio progetto di ricerca che il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Messina conduce da oltre un decennio a Taormina, sotto la direzione scientifica del Prof. Lorenzo Campagna. La ricerca ha interessato, finora, molteplici aspetti legati alla vita della città antica, dall'organizzazione degli spazi all'architettura pubblica e privata, alla cultura materiale, prestando attenzione, più recentemente, anche alle trasformazioni che l'hanno riguardata nel periodo tra Tardo Antico e Medioevo ed alle dinamiche insediative che hanno interessato il territorio nel quale ricade il centro.

Quanto segue, nello specifico, si inquadra nell'ambito delle attività di scavo condotte sin dal 2015 all'interno dell'area di Villa San Pancrazio, dai quali contesti, di natura domestica, indagati stratigraficamente, provengono significative attestazioni pittoriche, sia *in situ* che in stato frammentario. Il grande interesse rivestito dai rinvenimenti risiede, senz'altro, negli aspetti legati alla quantità ed alla varietà ma anche nella conoscenza del contesto di provenienza e nella disponibilità dei dati pertinenti allo stesso.

Tale ricerca si propone, dunque, di condurre un'analisi sistematica dei rinvenimenti pittorici provenienti dalle *domus* di Villa San Pancrazio che, se da un lato, costituisce il primo tentativo di studio per la Sicilia, esclusivamente dedicato alla produzione pittorica d'età imperiale, dall'altro, proponendone una lettura di tipo contestuale, ha l'obiettivo di superare l'approccio, a lungo invalso, di tipo esclusivamente storico-artistico, valorizzando tutte le informazioni che la stessa è in grado di fornire.

La scelta di operare entro uno specifico orizzonte cronologico, oltre che geografico, non nasce solo dall'opportunità fornita dal contesto in questione, ma anche dalla necessità di iniziare a colmare una profonda lacuna, più volte segnalata e, tuttavia, ancora in essere. Quest'ultima è evidente, soprattutto, per l'età imperiale, durante la quale lo studio della pittura parietale ha consentito di rilevare, per altre aree della penisola, un graduale cambiamento nelle dinamiche pertinenti alla propagazione dei modelli e alla rielaborazione degli stessi.

Infatti, già Baldassarre¹ e, successivamente, Carrive² hanno avuto modo di rilevare una progressiva cesura tra la produzione pittorica dell'area settentrionale della penisola e quella, invece, dell'Italia centrale, a partire dalla seconda metà del I secolo d.C.

Tali considerazioni hanno posto - inevitabilmente - ulteriori interrogativi circa il rapporto tra le due aree e, più in generale, sul ruolo svolto da Roma a partire da questo momento, sui fattori che hanno generato simili cambiamenti e come questi abbiano trovato riflesso sulla produzione pittorica, man mano che ci si allontana dall'Urbe. In quest'ottica ha operato Carrive, conducendo uno studio sistematico delle attestazioni pittoriche *in situ* note per l'Italia centrale e settentrionale, datate tra II e III secolo d.C. Ci si chiede, dunque, come si collochi la Sicilia in questo scenario. In un momento in cui, più in generale, si assiste alla semplificazione ed alla standardizzazione della produzione pittorica, la possibilità di intercettare elementi di dissonanza e linguaggi differenziati, consente di ottenere indicatori utili a ricostruire le reti di scambi e contatti o, piuttosto, come sembra accadere per l'area settentrionale rispetto all'Urbe, una tendenza centrifuga.

Pertanto, oltre quel confine geografico nel quale si muove, per ultima, Carrive si inserisce il presente progetto.

Proprio la studiosa, tra le premesse al suo lavoro di ricerca, allude all'impossibilità di coinvolgere anche l'Italia meridionale, per la quale le attestazioni a disposizione, eccessivamente contenute e disorganiche, non hanno permesso, finora, l'attuazione di studi di carattere sistematico.

Medesime riflessioni, nello stesso anno, sono state formulate anche da Coralini,³ la quale conducendo una rassegna in base all'edito per il versante meridionale della penisola ha evidenziato, a sua volta, i limiti derivati dalle carenti conoscenze relative alla produzione pittorica di queste aree, sostenendo la necessità di una revisione sistematica.

Il lavoro qui proposto, inserendosi in un quadro così tanto disorganico e frammentato che, per la Sicilia si avrà modo di descrivere più dettagliatamente di seguito, non aspira, dunque, ad essere uno studio di respiro generale ma, piuttosto, un primo

¹ BALDASSARRE *et alii* 2006.

² CARRIVE 2014.

³ CORALINI 2018.

contribuito che, seppure circoscritto ad una specifica area di indagine, ci si auspica possa consentire l'acquisizione di nuovi dati in un ambito ancora ampiamente inesplorato ed ignoto e contribuire alla definizione futura di una sintesi esaustiva, in grado di far chiarezza sulle questioni appena sollevate.

Infine, proprio la ridotta conoscenza dei repertori ornamentali in uso ed una visione poco nitida degli sviluppi che hanno coinvolto la produzione pittorica insulare nel corso dei secoli hanno reso molto più complesso operare un inquadramento puntuale delle attestazioni oggetto di analisi. Ciò ha imposto, in molte circostanze, la formulazione di considerazioni molto caute e non sempre circostanziate, essendo fondate esclusivamente su riferimenti a contesti geograficamente distanti ed interessati da dinamiche di natura differente.

CAPITOLO 1

STORIA DEGLI STUDI

Al fine di affrontare correttamente lo studio delle attestazioni pittoriche oggetto del presente lavoro, appare imprescindibile presentare un inquadramento della disciplina, dai primissimi approcci fino ai più recenti sviluppi cui la stessa è andata incontro. Lo studio della pittura parietale ha subito nel corso dei secoli un significativo processo evolutivo, cambiando metodologia d'indagine e moltiplicando gli approcci, approdando così ad una molteplicità di risultati in grado di fornire un contributo significativo alla decodificazione dei contesti archeologici e, ancor più in generale, alla ricostruzione di alcuni tratti della società romana.

Tale *excursus* costituisce, altresì, il presupposto necessario alla definizione della metodologia di indagine adottata e degli obiettivi che il presente lavoro si propone di perseguire.

1.1 LO STUDIO DELLA PITTURA PARIETALE ANTICA: EVOLUZIONE ED APPROCCI

Lo studio sulla pittura parietale romana è stato a lungo dominato dalle ricerche sulle città vesuviane.

La quantità e la qualità delle pitture provenienti dall'area campana non solo ha segnato la nascita di questo settore di studi ma ne ha determinato, per molto tempo, una convergenza quasi esclusiva, a scapito delle pitture frammentarie, provenienti da altri contesti peninsulari e non, spesso ascrivibili a periodi successivi al 79 d.C. e definiti, appunto, *postpompeiani*.

Studi relativi specificamente al II e III secolo d.C., talvolta includendo la fine del I secolo d.C., furono comunque tentati fin dall'inizio del XX secolo, pur soffrendo della mancanza di documentazione e di adeguati strumenti di analisi. Tuttavia, la conservazione disomogenea delle pitture ha portato, anche in questo caso, a concentrare la riflessione su alcuni contesti privilegiati come Ostia, riducendo di fatto, per lungo tempo, la storia della pittura romana in Italia a queste regioni centrali.

È proprio dalle pitture pompeiane che prende avvio una delle più importanti iniziative nella storia degli studi sulla pittura parietale, che ne costituisce una pietra miliare,

rappresentando ancora oggi un punto di riferimento. L'opera *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* viene pubblicata nel 1882 a Berlino e rappresenta il primo tentativo di sistematizzare e classificare le innumerevoli attestazioni pittoriche custodite nei contesti pompeiani, sepolti dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.⁴ Tra gli anni 1860-70, nella Pompei di Giuseppe Fiorelli,⁵ il sodalizio e la collaborazione tra archeologi tedeschi e italiani favorisce l'arrivo, tra gli altri, dello studioso August Mau, il quale prendendo le mosse da un breve passo vitruviano, si propone di tracciare la sequenza cronologica delle numerose pitture pompeiane. Nel *De Architectura*, infatti, facendo riferimento alla pittura parietale, Vitruvio ne delinea molto sinteticamente un percorso evolutivo da quegli antichi, *qui initia expolitionibus instituerunt*, fino ai suoi tempi, quando, *iniquis moris improbantur*, le pitture - a suo dire - non sarebbero state più meritevoli di approvazione.⁶

Le pitture pompeiane vengono, dunque, distinte - secondo una classificazione cronotipologica - in quattro stili che il Mau definisce *stile a incrostazioni*, *stile architettonico*, *stile ornamentale*, *ultimo stile*. Il passaggio da uno stile all'altro è stabilito dall'identificazione di cambiamenti distintivi che riguardano l'articolazione del sistema decorativo e dei soggetti rappresentati, nonché di alcune caratteristiche tecniche. Quest'ultimo aspetto, in particolare, rappresenta una novità assoluta e trova fondamento nell'osservazione delle pitture come risultato di un'azione artigianale e della adozione di specifiche tecniche. Il Mau propone, evidentemente, un approccio di respiro più ampio rispetto a quello vigente tra i suoi contemporanei, presentando una visione innovativa che da avvio a quella che è stata definita la "valorizzazione storica della pittura parietale".⁷

Si è molto dibattuto, tuttavia, sulla difficoltà di ricondurre tutte le espressioni della pittura parietale romana alle categorie definite dal Mau, considerando, anzitutto, il limite cronologico e geografico della sua classificazione, circoscritta ai contesti

⁴ MAU 1882.

⁵ Le attività di indagini intraprese a Pompei dal Fiorelli si caratterizzano senz'altro per l'introduzione di tecniche di scavo più precise e, di conseguenza, un'analisi più approfondita dei reperti. L'arrivo degli studiosi tedeschi August Mau e Heinrich Nissen nel 1860-1870 sancisce l'inizio di una nuova era di studi pompeiani. Essi aggiunsero, infatti, la dimensione storica all'approccio descrittivo nello studio dei resti archeologici, arrivando ad una maggiore comprensione delle fasi di sviluppo della città. Per un quadro sull'operato di Fiorelli cfr. PAPPALARDO 2001.

⁶ Vitr., *De Arch.*, VII, 5, 1-4.

⁷ BRAGANTINI 2014, p. 17.

pompeiani, prevalentemente domestici, entro un arco cronologico di meno di tre secoli che, dagli inizi del II secolo a.C. si chiude nel 79 d.C.⁸ Più recentemente è stata sostenuta da più voci la necessità di prendere in esame le varianti e la varietà territoriale che fanno capo a ciascun periodo; osservando, per altro, come i quattro stili pompeiani finiscano col fornire un'indicazione cronologica di massima, basata su considerazioni di natura prevalentemente stilistica, senza i dovuti approfondimenti che concernono le questioni di natura spaziale e culturale.⁹

È certo, tuttavia, che ancora oggi, a distanza di secoli, la scansione cronotipologica del Mau, pure nell'ambito di approcci metodologici differenti e assai distanti da quello adottato dallo studioso, continui a costituire un referente importante, soprattutto, in assenza di altri riferimenti.

D'altra parte, è stato osservato come l'attuabilità, ovvero la possibilità di applicare ancora adesso il sistema del Mau sia la diretta conseguenza della funzione che la cultura domestica rivestì nella società romana. Gli elementi dissonanti, i cambiamenti che lo studioso tedesco riesce a riconoscere e che trasforma in strumenti su cui fare leva per costruire la sua seriazione tipologica, proprio perché parte integrante dell'attestazione pittorica, sarebbero stati in grado di riflettere i repentini cambiamenti che si verificano all'interno della società. La cultura domestica costituirebbe, di fatto, un condiviso codice di comunicazione, per cui gli schemi, gli elementi ornamentali, i colori possono diventare dei *markers* cronologici nel momento in cui il loro cambiamento è sintomatico di un'alterazione della preesistente condizione della società.¹⁰

Alla base del lavoro del Mau si trova il concetto di sviluppo graduale, formale e stilistico della pittura parietale romana che, proprio a partire dall'opera del tedesco, ha costituito il fondamento di una lunghissima tradizione di studi, susseguitisi nel tempo, con l'intento di perseguire quel primo sistema classificatorio, migliorarlo, ampliarlo o incrementarlo.

Nel 1919 lo studioso tedesco Heinrich Krieger fu il primo a tentare di estendere la classificazione stabilita dal Mau per Pompei anche alle pitture provenienti da contesti

⁸ MAU 1882, pp. 448-456.

⁹ MOORMANN 2018, p. 389.

¹⁰ BRAGANTINI 2014, pp. 361-362.

di II e III secolo d.C., utilizzando la definizione di *quinto stile* per le pitture dell'epoca di Adriano e degli Antonini e di *sesto stile* per quelle di epoca severiana.¹¹ Tuttavia, lo studioso nel tentativo di identificare gli stili successivi al quarto individuato dal Mau si serve di un numero troppo limitato di attestazioni, ricorrendo, per altro, ad una terminologia che solleva non poche difficoltà metodologiche. Infatti, un sistema di classificazione costruito sulla base di una specifica documentazione, pertinente ad un periodo e ad un territorio circoscritti, viene applicata in maniera acritica ad un insieme di pitture molto diversificate, pertinenti ad una realtà spazio-temporale più ampia e composita. Sebbene, dunque, costituisca un'intenzione pregevole, trattandosi del primo tentativo di pensare la pittura parietale romana fuori dai confini campani, tali riserve spiegano facilmente la mancanza di successo incontrata dal suddetto lavoro.

A distanza di poco tempo, Mary Hamilton Swindler, procedendo nella medesima direzione, in un'opera pubblicata nel 1929, pur non parlando più di *quinto e sesto stile*, analizza le attestazioni pittoriche pertinenti ad altri contesti, provando a cogliervi le influenze degli stili pompeiani del Mau.¹²

È a Fritz Wirth che si deve la prima vera storia della produzione pittorica di II e III secolo d.C., con *Die Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, pubblicato nel 1934.¹³ Per la prima volta l'opera offre un quadro molto più ampio, definito da un numero più consistente di attestazioni, fino ad allora inedite, sebbene ancora molto frammentarie e riconducibili - nella quasi totalità - al solo centro Italia. Il Wirth delinea una successione di periodi stilistici in diretta continuità con gli stili pompeiani, leggendoli, però, ciascuno alla luce di altri riferimenti esterni, a suo dire, in grado di fornire criteri di datazione più affidabili, come reperti numismatici o elementi scultorei. Lo studio si distingue, tuttavia, soprattutto, per lo sguardo innovativo sulla pittura, analizzata nel suo contesto sociale, economico e culturale, anticipando di parecchi decenni un approccio che inizierà a farsi strada più tardi. Ogni capitolo inizia, infatti, con una rassegna della situazione complessiva dell'Impero, con riferimento anche ad altre espressioni artistiche con le quali le pitture sono messe in connessione, così da ottenere strumenti utili a cogliere i

¹¹ KRIEGER 1919.

¹² SWINDLER 1929.

¹³ WIRTH 1934.

reali mutamenti che sconvolsero il mondo romano e, di conseguenza, la pittura parietale. Anche guardando alle opere che tra la fine del Novecento e gli anni Duemila propongono una sistematica disamina della produzione pittorica d'età romana, si continua a riscontrare l'assenza di univocità nella definizione e periodizzazione di quella che Ling introduce come *painting after Pompeii*.¹⁴ Quest'ultimo in *Roman Painting*, pubblicato nel 1991, opera una distinzione in *middle and late empire*, individuando come discrimine tra i due periodi la fine della dinastia dei Severi nel 235 d.C., concludendo la disamina con l'Età costantiniana.¹⁵ Medesima distinzione cronologica viene operata anche da Croisille in *Le Peinture romaine*, del 2005 distinguendo un periodo da Domiziano ai Severi ed un secondo dalla fine dei Severi al IV secolo d.C.¹⁶ Più serrata è, invece, la scansione proposta da Mielsch che in *Römische Wandmalerei* del 2001, distingue tra età adrianea, antonina e tardo antonino-severiana, alle quali seguono età tetrarchica e costantiniana.¹⁷

Più in linea ed in stretta continuità con il filone di studi inaugurato dal Mau, mantenendo il *focus* sugli stili pompeiani, si collocano diversi e significativi contributi della scuola olandese, la cui tradizione viene avviata da Hendrik Gerard Beyen, alla metà del Novecento.

Lo studioso con la sua *Pompejanische Wanddekoration* ha l'ambizione di raffinare il sistema del Mau, immaginando cinque volumi, dei quali riuscirà a portare a compimento solo i primi due sul II Stile, fino alla fase II B.¹⁸ Nell'opera dell'olandese è evidente la piena adesione al concetto di sviluppo graduale del Mau, secondo cui i quattro stili si susseguono, sovrapponendosi l'un l'altro nei loro punti di svolta, ciascuno risultante da sviluppi formali e stilistici che avevano apportato cambiamenti significativi, tali da meritare la qualifica di qualcosa di sostanzialmente nuovo. All'interno di ciascun periodo, inoltre, il Beyen intercetta ulteriori momenti di transizione: *Phasen* e *Stufen*, le quali sarebbero state più imprevedibili, poiché dovute alle predilezioni ed alle scelte operate da singoli pittori o dalle botteghe.¹⁹

¹⁴ LING 1991, p. 175.

¹⁵ *Ibidem*, p. 186.

¹⁶ CROISILLE 2005, p. 103 ss.

¹⁷ MIELSCH 2001, p. 93 ss.

¹⁸ BEYEN 1938.

¹⁹ BEYEN 1938, pp. 6-33.

La seriazione cronologica pensata dal Beyen si configura, piuttosto, come un inquadramento teorico, non a caso definita *model* o un *ideal type*, dunque, più facilmente soggetta a limitazioni ed a successive variazioni.²⁰ Accanto ai criteri formali e, in misura minore, stilistici, il Beyen ricorre a pochi altri dati a supporto della definizione di una cronologica assoluta, riservando, dunque, poco interesse ai fattori esterni. Aspetti questi ultimi che, invece, sembrano incontrare l'interesse di Karl Schefold, suo contemporaneo, operante nel contesto tedesco degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Anch'egli dedica diverso spazio alla problematica cronologica, promuovendo, per altro, una visione diversa che riconduce la nascita degli stili alle figure dei singoli imperatori.²¹ In *Pompejanische Malerei* del 1952, lo studioso prova a dimostrare come dietro le scelte operate dai pompeiani circa gli arredi delle proprie case, si celassero precisi ideali di vita, acquisiti dall'aristocrazia romana.²² Le pitture parietali delle case pompeiane, avrebbero costituito, così, un insieme artistico nel quale ciascun elemento era pensato al fine di trasmettere uno specifico messaggio.²³ È evidente, dunque, come alla metà del Novecento, si stesse iniziando a definire un modo differente di intendere la pittura, percependone il più stretto legame vigente tra la stessa e la società in cui è prodotta. In linea con questo approccio si è definito uno specifico filone di studi - recentemente poco perseguito, se si fa eccezione per Sauron - che negli anni, favorendo una lettura sempre più in astratto della decorazione pittorica, è pervenuto ad analizzarne il rapporto con correnti filosofiche o religiose dell'*élite* romana, molto spesso associandola a specifici passaggi letterari o puntuali personalità storiche.²⁴

Nello stesso periodo, invece, in continuità con il lavoro del Beyen, prosegue quello dei suoi allievi, ciascuno impegnato nella ripresa di argomentazioni legate alle questioni stilistiche e cronologiche, con maggiore attenzione per gli ultimi stili pompeiani che il maestro non era arrivato ad analizzare. Frédéric L. Bastet, in particolare, concentra a più riprese la sua attenzione sul III stile, fino alla produzione di uno scritto a carattere

²⁰ TIBOUT 2001, p. 38.

²¹ SCHEFOLD 1980, pp. 91-100.

²² SCHEFOLD 1952.

²³ SCHEFOLD 1991.

²⁴ SCHEFOLD 1972; SAURON 2007. Si vedano anche i contributi di FRAGAKI 2003 sul declino di tale indirizzo di ricerca e la recensione critica di MOORMANN 2009 sulla monografia di Sauron appena citata.

generale, realizzato in collaborazione con Mariette De Vos ed edito nel 1979, nel quale prevale l'attenzione esclusiva per gli aspetti di natura stilistica ed iconografica. In *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano* viene ripreso, infatti, lo schema del Beyen, con due fasi maggiori ed ulteriori fasi secondarie;²⁵ qui vengono individuati con estrema precisione e grande accuratezza tutti gli elementi caratterizzanti le diverse fasi ed enucleati gli aspetti che permettono un'articolazione in più momenti, tuttavia, fondando l'analisi esclusivamente su valutazioni pertinenti all'evoluzione interna del sistema parete.

Un decennio dopo, un ulteriore studio sul terzo stile, pubblicato dal tedesco Wolfgang Ehrhardt, ancora secondo il principio di sviluppo graduale del Mau, prende in esame, anche in questo caso, quei momenti di sovrapposizione tra il III stile, la fine del II e l'inizio del IV. Sebbene le due opere non coincidano sempre, le differenze sono meno incisive di quanto più volte sostenuto dallo stesso Ehrhardt.²⁶ Ogni monografia, a suo modo, fa esplicitamente i conti con la persistenza degli schemi tipici delle precedenti fasi e, pur riferendosi entrambi all'aspetto funzionale, non entrano nel merito del potenziale informativo delle pitture ai fini di una più completa conoscenza del contesto, appellandosi ad un criterio stilistico per stabilirne l'evoluzione, quindi guardando ai dettagli decorativi e ornamentali e prescindendo da qualsivoglia fattore esterno. Diversamente, invece, nell'opera contemporanea di John R. Clarke sulla Villa A di Oplontis viene sostenuta la necessità di leggere l'evoluzione e l'affermazione del linguaggio peculiare di III Stile anche in ragione di condizionamenti esterni, che vanno dal cambiamento nel gusto da parte della committenza fino alle trasformazioni che, su più ampia scala, coinvolgono lo scenario socio-economico e politico.²⁷ Inoltre, nell'ottica di operare una suddivisione in fasi, basata sull'evoluzione delle componenti stilistiche, tenuto conto del ristretto arco cronologico entro cui si inquadra il III Stile, viene riconosciuta come inevitabile la convivenza di tendenze apparentemente ascrivibili a fasi differenti.²⁸

²⁵ Il modello prevedeva una fase iniziale suddivisa in tre sottofasi (Ia, Ib e Ic), l'ultima delle quali coincide con il momento di massima espansione, seguita da una seconda fase, con ulteriori suddivisioni interne (IIa e IIb) in cui, gradualmente, avviene una trasformazione che porterà al IV stile. BASTET, DE VOS 1979, pp. 62-103.

²⁶ EHRHARDT 1987.

²⁷ CLARKE 1987, p. 267.

²⁸ CLARKE 1987, p. 270.

Quanto al IV Stile, diversamente che per gli altri, è mancato a lungo uno studio generale, a dimostrazione di una maggiore difficoltà di inquadramento stilistico-tipologico, la quale cammina di pari passo con il problema della cronologia.²⁹ Si tratta di una fase più complessa, trascurata dal Mau³⁰ e per breve tempo analizzata dal Beyen come un soggetto interamente da sviluppare. Mentre, in contrapposizione ad una visione fondata sullo sviluppo graduale, sostenuta dai precedenti studiosi, Schefold propone un'interpretazione del IV Stile come frutto della personalità artistica dell'imperatore Nerone, cosa che gli avrebbe permesso anche di spiegare lo iato rispetto ai sistemi decorativi pertinenti allo stile precedente.³¹

Tra gli allievi della scuola olandese, Wilhelmus J. T. Peters studia il patrimonio di forme del IV Stile all'interno di un saggio pubblicato nel 1982 su *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*,³² esaminandone gli schemi compositivi in cui si articolavano le pareti, così come farà Alix Barbet.³³

La De Vos in un contributo del 1981 sostenendo la necessità di esaminare la *querelle* sulla cronologia pertinente al IV Stile in relazione ai dati archeologici di contesto, prova a trovare la spiegazione dell'eclettismo che lo caratterizza, nelle dinamiche produttive e, dunque, in un aumento di domanda alla quale le botteghe avrebbero fatto fronte attingendo ad un più ampio repertorio o, piuttosto, con un incremento delle stesse maestranze.³⁴

Il IV Stile ha posto, evidentemente, molteplici questioni, non ultima la complessità e varietà degli schemi che lo caratterizzano e la maggiore diversificazione, ritenute per altro di estrema rilevanza anche ai fini dello studio del linguaggio decorativo peculiare della pittura provinciale.³⁵ Tutti elementi che fanno emergere, più nitidamente, i limiti di un approccio allo studio delle pitture esclusivamente stilistico, ovvero rispondente

²⁹ ESPOSITO 2009, pp. 15-20.

³⁰ Lo studioso considera il IV stile come espressione della decadenza cui la pittura pompeiana sta andando incontro. MAU 1882, p. 448.

³¹ SCHEFOLD 192, p. 116.

³² L'autore distingue lo schema decorativo del tipo con *scaenae frons*, ricondotto alla produzione pittorica di età neroniana, da quello a pannelli ed interpannelli ritenuto, invece, peculiare della produzione di età flavia. PETERS 1982, pp. 643-645.

³³ La studiosa scompone la parete nelle sue tre zone costitutive, registrando per ciascuna tutte le possibili varianti riscontrate. BARBET 1985, pp. 193-203.

³⁴ DE VOS 1981, pp. 119-120.

³⁵ BARBET 1980, pp. 65-66.

ad un'asettica classificazione entro un rigido sistema cronotipologico. Tale approccio, sebbene utile e a lungo predominante, evidentemente, non è in grado, da solo, di garantire un completo inquadramento delle dinamiche che stanno alla base della produzione pittorica d'età romana.

È indispensabile, infatti, guardare all'evoluzione stilistica come ad un fenomeno tutt'altro che rigido ma, piuttosto, fluido ed aperto, influenzato e definito da una molteplicità di fattori.

Un significativo cambiamento e rinnovamento nella metodologia di studio si osserva proprio a partire dalla seconda metà del Novecento. In questi anni, infatti, la pittura inizia ad essere osservata come espressione del tempo e della società in cui è stata prodotta, delle strategie e delle necessità di comunicazione del committente, ma anche dell'operato delle botteghe: risultato di un processo di produzione e, dunque, riflesso di specifiche tecniche impiegate nella messa in opera.³⁶ L'attenzione, fino a quel momento catalizzata dai problemi di cronologia e di sviluppo formale e stilistico, inizia così a spostarsi su altri fattori. Le pitture, studiate a partire dal proprio contesto di pertinenza, diventano utili chiavi di lettura per comprendere le logiche alla base della disposizione spaziale degli ambienti e la loro rispettiva funzione, la quale contribuisce, a sua volta, a spiegare anche alcuni degli aspetti formali della decorazione stessa. Inizia, dunque, a strutturarsi un processo analitico molto più ampio ed articolato, che agisce nell'ottica di prendere in considerazione quanti più possibili fattori, partendo dall'assunto, come Eric M. Moormann sottolinea, che lo studio più completo possibile, anche di pitture apparentemente ben note, possa produrre risultati spesso inaspettati.³⁷ In Italia il contributo di Daniela Scagliarini Corlaita, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana* ha costituito il punto di partenza per i successivi lavori che hanno operato in questa direzione. La studiosa riconosce nella pittura la capacità ed il compito di comunicare i valori connotanti ciascuno spazio, potendo sopperire, in ambito domestico, ai limiti imposti al linguaggio architettonico da una standardizzazione e tipizzazione che non consentono di attuare alcuna strategia comunicativa. Si parla di "superfici e masse monotone e inarticolate",³⁸ le quali vengono presentate come un

³⁶ ESPOSITO 2014, p. 164.

³⁷ MOORMANN 2014, p. 137

³⁸ SCAGLIARINI CORLAITA 1976, p. 45.

canovaccio su cui opera la decorazione pittorica, nell'ottica di una definizione degli spazi, sia in relazione al singolo ambiente che, su più ampia scala, in ragione della strutturazione dei rapporti di complementarità o analogia tra un sistema di ambienti. L'approccio alla pittura parietale cambia, dunque, sostanzialmente, nel momento in cui lo studio non si ferma all'analisi delle pitture in sé, ma le guarda in relazione al contesto di pertinenza e se ne serve come strumento per leggere correttamente quest'ultimo, potendovi riconoscere, dunque, un elemento utile alla comprensione dello spazio vissuto.

Con medesimo sguardo anche la Barbet, nella sua opera generale sulla pittura romana del 1985, per ciascun periodo trattato, riserva particolare attenzione all'ubicazione delle pitture all'interno dello spazio architettonico, osservando come la varietà degli schemi adottati risponda molto spesso a puntuali esigenze di differenziare gli spazi e come, per ciascuna abitazione, sia possibile individuare alcune specifiche gerarchie interne che trovano riflesso anche nei motivi e nelle decorazioni adottate.³⁹ Un approccio che trova piena affermazione ed un significativo spazio per il dibattito nell'ambito del convegno organizzato nel 1992 a cura di Moormann: *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*, tra i quali contributi si menziona l'intervento di Penelope M. Allison, nel quale si afferma la centralità del dato archeologico per fare luce sul contesto, includendo anche la pittura parietale tra quelle componenti in grado di fornire dati attendibili ed oggettivi circa la funzione assolta dagli spazi domestici.⁴⁰ Alla base della diversificazione che caratterizza le pitture entro ciascun contesto è, certamente, opportuno leggersi le richieste della committenza e le strategie legate all'articolazione ed organizzazione degli spazi, vi è però un'altra componente che riveste un ruolo centrale e che, come tale, arriva ad incontrare una nuova attenzione da parte della comunità scientifica. Infatti, in questi anni, si inizia a guardare con grande interesse al ruolo svolto dalle officine pittoriche nella formazione e nell'evoluzione della pittura romana, riconoscendo il carattere artigianale della stessa e identificando, tra gli elementi alla base della diversificazione dei sistemi decorativi il lavoro svolto dagli artigiani.

³⁹ BARBET 1985.

⁴⁰ ALLISON 1993.

È proprio la Barbet a darvi grande impulso, aprendo al problema della tecnica esecutiva, attraverso l'osservazione delle caratteristiche del *tectorium*, delle tracce preparatorie del disegno e della scelta dei colori, fino allo studio delle peculiarità esecutive, nell'ottica di ricostruire il *modus operandi* degli artigiani.⁴¹ Su quest'ultimo aspetto hanno concentrato la propria attenzione anche il Peters ed il Moormann, nell'ambito dell'analisi condotta a Pompei sulle pitture della Casa di Lucrezio Frontone.⁴² Ed è proprio a cura del Moormann il convegno del 1995, *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano*⁴³ che pone il *focus* sull'organizzazione del lavoro dei pittori, costituendo un importante punto di svolta nell'approccio alla pittura romana ed aprendo ad un'indagine volta anche a tenere conto delle dinamiche socio-economiche tra committenti e pittori, aspetto tutt'oggi ampiamente attenzionato dal mondo accademico.⁴⁴

L'allontanamento dalle analisi stilistiche che matura a partire da quei decenni e si fa sempre più condiviso, non costituisce, tuttavia, in alcun modo, un declassamento dei metodi di datazione tradizionalmente utilizzati dagli specialisti, che continuano, spesso, a rappresentare l'unico strumento a disposizione. Tuttavia, si procede nel tentativo di mettere in atto nuove strategie d'indagine, che ne consentano un allontanamento anche parziale, trovando all'esterno, nel contesto archeologico di riferimento, un imprescindibile supporto. Solo partendo dai dati forniti dal contesto, infatti, è possibile superare una delle principali difficoltà, come ha sottolineato Mols per Ostia: la natura talvolta molto altalenante della datazione delle pitture, spesso fondata su argomenti essenzialmente stilistici.⁴⁵

Contemporaneamente, l'affermarsi dei principi di storia sociale, comporta lo sviluppo di posizioni molto più critiche nei confronti di un approccio meramente stilistico allo studio della pittura parietale, fondato su una visione diacronica, massimamente rappresentato dal lavoro del Mau. Di quest'ultimo, ritenuto futile ed obsoleto, sono respinti senza mezzi termini i principi fondanti, convalidati da generazioni di studiosi

⁴¹ BARBET, ALLAG 1972; BARBET 1995

⁴² PETERS, MOORMANN 1995.

⁴³ MOORMANN 1995

⁴⁴ Si vedano i più recenti lavori condotti sui contesti campani in ESPOSITO 2011; ESPOSITO 2017; ESPOSITO 2021.

⁴⁵ MOLS 2002.

che quel sistema lo avevano promosso, proponendosi di svilupparlo, modificarlo o integrarlo. In questa differente visione la pittura viene vista come uno strumento utile alla comprensione di una società che, in un preciso momento storico, nella casa trova il luogo in cui si determina la propria immagine costruita. È quanto sostenuto da Zanker, il quale definisce la funzionalità della casa pompeiana come un'ostentata messa in scena dello spazio, entro il quale la pittura costituisce il riflesso di uno *status* sociale, non necessariamente posseduto, ma anche recentemente acquisito o al quale la committenza aspirava.⁴⁶

Non più la pittura in sé, dunque, ma il sistema decorativo acquista tutta la forza qualificante del suo messaggio, tanto che la ripetizione a volte sciatta e stanca degli schemi si rivela, nonostante la modestia dell'esecuzione, come adesione ad un codice di riferimento che qualifica la mentalità della società in un dato periodo.

Esemplificativa, in tal senso, è la posizione di Andrew Wallace-Hadrill che dedica ampio spazio alla pittura parietale, considerandola uno degli elementi più utili a definire lo spazio sociale domestico, a decodificare e comprendere le gerarchie sociali interne alle *domus*.⁴⁷ Il Wallace-Hadrill osserva come tra gli studi inerenti all'area vesuviana, a fronte della ricchezza dei contesti e dell'utilità per le ricerche di settore, si sia corso costantemente il rischio di fare della casa, da lui definita *the social unit*, un mero deposito di reperti. Molto spesso, infatti, questi ultimi sono stati analizzati in modo isolato, sia in termini spaziali che cronologici, o concettualmente, e cioè senza tener conto del contesto sociale, tendenza apparsa particolarmente pronunciata per gli studi sulle pitture parietali. Il campo è stato, ed è ancora, occupato da una spiccata *obsession*, così definita dallo studioso, per le questioni di cronologia minuta, il cui costante obiettivo è stato quello di disporre le evidenze pittoriche in una successione ordinata che rifletta un organico sviluppo interno. Nella visione proposta dal Wallace-Hadrill, invece, sebbene non sia messa in discussione l'esistenza di uno sviluppo cronologico, ciò che viene criticato sono la coerenza e la linearità che a questo sono attribuite, considerandolo un approccio sterile dal punto di vista della storia sociale.⁴⁸

⁴⁶ ZANKER 1993, pp. 34-39.

⁴⁷ WALLACE-HADRILL 1988, WALLACE-HADRILL 1994.

⁴⁸ WALLACE-HADRILL 1988.

In merito alla funzione sociale della pittura il Wallace-Hadrill spiega come la questione non risieda nel gioco visivo ma nell'associazione evocata dalla stessa, non si tratta di *illusion* ma di *allusion*.⁴⁹

Una posizione che si colloca in netta contrapposizione con una tradizione di studi che, con particolare attenzione al I e II Stile, aveva puntato, invece, sulla ricerca delle architetture del mondo reale che avevano costituito il modello di quelle dipinte. Per il II Stile, un numero di teorie contrastanti ha suggerito in vari modi a cosa fossero ispirate le composizioni architettoniche, se rappresentassero palazzi ellenistici, teatri, santuari o altri lussuosi esempi di ville romane o residenze private. Una teoria già avanzata nei primi decenni del Novecento dal Beyen, il quale sosteneva che la pittura si ispirasse a forme architettoniche reali e, soprattutto, strutture architettoniche come ad esempio le *scaenae frontes*. Molti sono stati gli studiosi, invece, come la Barbet che, evitando considerazioni in merito a presunti modelli, hanno assunto una posizione più strutturalista, interpretandoli come frutto di fantasia privata o, come li definisce Hélène Fragaki, *utopie picturale*, afferenti al campo d'azione del sogno.⁵⁰

Pure nel solco di una lettura in chiave sociale della pittura, ma entro una prospettiva diversa da quella proposta dal Wallace-Hadrill, si colloca l'operato di altri studiosi che, tuttavia, non si soffermano solo sull'intenzione sottesa alla pittura di istituire un rapporto di gerarchizzazione tra gli ambienti con riferimento al criterio di funzionalità, né alla esclusiva volontà di autorappresentazione del *dominus*.

Tra gli altri, Bettina Bergmann e John R. Clarke hanno concentrato l'attenzione sul punto di vista dell'osservatore, analizzando cioè le strategie comunicative messe in atto nell'ambiente domestico tramite la decorazione pittorica che prevedono il coinvolgimento attivo di un terzo soggetto: lo spettatore esterno. Il Clarke privilegia l'analisi dei dipinti entro il proprio contesto architettonico, per ricostruirne i rapporti e le modalità di interazione delle due componenti, in quanto riflesso di specifiche richieste del *dominus* e della temperie socio-culturale. Un punto di vista che, pur non sorvolando del tutto sull'operato delle botteghe e sul concetto di pittura in quanto prodotto artigianale, si concentra, prevalentemente, sulle intenzioni comunicative alla

⁴⁹ WALLACE-HADRILL 1988, pp. 69-70.

⁵⁰ FRAGAKI 2003, p. 288.

stessa sottese.⁵¹ La Bergmann, invece, prediligendo l'osservazione delle strategie adottate per enfatizzare il rapporto tra pitture e contesto, si concentra, piuttosto, sulle reazioni che la pittura intende suscitare nello spettatore, nell'intenzione evocativa, attraverso l'attivazione di ricordi e sensazioni.⁵²

Dunque, l'attenzione sul ruolo giocato in astratto dalla pittura, in quanto veicolo ed espressione manifesta di specifiche volontà ed intenzioni, porta la studiosa ad incentrare i propri lavori su una visione della stessa in quanto riflesso della *societas romana*, dei suoi valori e delle tendenze culturali a questa sottese in un determinato momento storico, conducendo un'analisi che trova nelle fonti letterarie un significativo supporto.⁵³ Nell'operazione messa in atto dalla Bergmann si trova in parte riflessa una tendenza, invalsa in tempi piuttosto recenti, di servirsi della letteratura latina come fonte per ricostruire i modelli del pensiero romano e, dunque, ciò che le pitture avrebbero potuto evocare nell'osservatore del tempo. I *pinakes* ed i pannelli che rappresentano scene del mito o del dramma, consentono, di costruire un collegamento diretto tra la pittura domestica ed altri metodi di narrazione, partendo proprio da quelle vicende, oggetto d'arte, come della letteratura. Tuttavia, un simile approccio non fa che provocare un rinnovato isolamento delle pitture, osservate solo in funzione della componente iconografica e, dunque, private del rapporto specifico con il contesto di provenienza.

In maniera leggermente diversa, invece, Leach arriva a servirsi delle fonti testuali come un vero e proprio strumento per ricostruire una storia sociale della pittura. La studiosa volge la sua attenzione alle vicende storiche di Pompei, considerandone i loro effetti sul tessuto sociale e cercando una corrispondenza nelle scelte che i pompeiani

⁵¹ Qui l'autore si concentra su 70 differenti contesti domestici, che fungono da casi studio, dei quali esamina approfonditamente la planimetria, gli apparati decorativi pavimentali e le decorazioni. Si tratta quasi esclusivamente di abitazioni ostiensi, come la Casa delle Muse, l'Insula delle Volte Dipinte, l'Insula delle Pareti Gialle, l'Insula del Soffitto Dipinto, l'Insula di Giove e Ganimede e la Caupona del Pavone, ma anche romane, come la cosiddetta Villa piccola sotto la Basilica di San Sebastiano. CLARKE 1991.

⁵² Tale approccio viene messo in atto nell'analisi sulle pitture della Villa di Oplontis o sulla Casa di Giasone, per le quali si considera il modo in cui l'attento posizionamento dei campi di colore o dei pannelli e delle componenti architettoniche, nascosti o rivelati a seconda dei tempi e delle posizioni dell'osservatore all'interno della casa, siano pensati con il fine di fare vivere una precisa esperienza allo spettatore. BERGMANN 2002a; BERGMANN 2002b.

⁵³ BERGMANN 1994; BERGMANN 1995.

operano rispetto alla decorazione delle proprie abitazioni.⁵⁴ Per fare questo, Leach si affida alle fonti testuali latine, sia letterarie che epigrafiche, tuttavia, in maniera, talvolta, acritica ed escludendo d'altra parte, l'analisi di altri dati e reperti archeologici, più strettamente e direttamente legati ai contesti oggetto di studio, coinvolti in quelle dinamiche che la stessa si propone di ricostruire.

Negli stessi anni, nettamente contraria ad uno studio sui contesti che non privilegi adeguatamente la cultura materiale è la Allison, la quale non solo ne sostiene e dimostra l'importanza, ma definisce la necessità di verificare, attraverso una rigorosa analisi dei reperti archeologici le parole trasmesse dalle fonti antiche, le quali necessitano, sempre, d'essere comprovate.⁵⁵

Nell'approccio adottato dalla studiosa, dunque, non solo si ribadisce la centralità dei reperti, ma si afferma l'importanza di una lettura congiunta degli stessi, anche nell'ottica di una corretta analisi spaziale, sostenendo la necessità di uno studio del reperto archeologico all'interno ed in relazione al contesto, il quale deve essere reso partecipe di questa lettura, valorizzandone i processi di formazione.⁵⁶

Quest'ultimo aspetto, oltremodo significativo, soprattutto nello studio delle pitture parietali, per troppo tempo è stato poco adeguatamente attenzionato. Pionieristica, in tal senso, è stata la pubblicazione della collana *Hauser in Pompeji*, in dodici volumi, realizzata dall'Istituto Archeologico Germanico sotto la direzione di Volker Michael Strocka tra il 1984 e il 2004. L'opera affronta, in maniera monografica, lo studio di singoli edifici residenziali di Pompei, selezionati in quanto rappresentativi della cultura abitativa della città, tenendo conto del contesto, dell'architettura, della cultura materiale e dei programmi decorativi, dunque, con un approccio sistematico, ottenendo una serie di esemplari edizioni scientifiche. Il presupposto fondante è costituito dalla presa d'atto che ciascuna unità abitativa possa essere compresa solo nella sua globalità, della quale le decorazioni superstiti sono una delle diverse componenti costitutive, in quanto "parte della storia di ogni singolo edificio".⁵⁷ I quesiti, dunque, ai quali ci si è proposti di rispondere sono stati di natura storica e non estetica, portando avanti una

⁵⁴ LEACH 2004.

⁵⁵ ALLISON 2001, p. 148

⁵⁶ *Ibidem* p. 184-185

⁵⁷ STROCKA-EHRHARDT 1987, p. 204.

lettura dei contesti come documento storico in grado di ricostruire, su più ampia scala, gli aspetti della vita della città, la natura del committente, le sue facoltà economiche, aspirazioni.

Un criterio di scelta delle case da pubblicare è stato dettato dal controverso problema della transizione dal III al IV Stile, puntando, dunque, sull'acquisizione di dati cronologici esterni e non stilistici.⁵⁸ Nella pubblicazione di Strocka sulla Casa del Principe di Napoli, lo studioso riesce a superare le considerazioni formulate molto tempo prima dallo Schefold, basate esclusivamente su osservazioni non oggettive ma di giudizio stilistico che lo avevano indotto a postdatare alcune pitture della casa, sebbene tutte riconducibili ad un periodo precedente il 62 d.C. In questo caso, infatti, la differenza qualitativa riscontrata dallo Schefold non costituiva un indizio di un diverso periodo di realizzazione delle pitture ma della chiara volontà di differenziare gli spazi in base alle diverse funzioni, evidenziando così il contrasto e il rapporto gerarchico vigente all'interno della casa.⁵⁹

Nonostante la crescita, il cambiamento di prospettive e l'ampliamento di veduta cui gli studi sulla pittura parietale sono andati incontro, raramente l'obiettivo finale è consistito nell'edizione di interi complessi. Si è, piuttosto, indirizzata l'attenzione di volta in volta mutevole per singoli aspetti, dai modi di produzione alle analisi spaziali e, dunque, il rapporto tra pittura e contesto, considerato talvolta in chiave sociale o in relazione al ruolo della pittura rispetto al sistema culturale di un dato periodo, o ancora con maggiore attenzione al repertorio decorativo e, dunque, alla componente stilistica e iconografica. Si tratta di approcci diversificati che, se vagliati ciascuno autonomamente, rischiano di definire un rigido settorialismo, ottenendo una conoscenza solo parziale e non necessariamente corretta.

Nel 2001 Ida Baldassarri, a ridosso della conclusione dei lavori di edizione di *Pompei. Pitture e Mosaici*, con riferimento all'area campana, auspicava l'importanza di una ricognizione e *contestualizzazione globale* del campione vesuviano, sostenendo l'importanza di uno studio integrato e di un percorso in grado di unire gli approcci

⁵⁸ Per la Casa di Paquio Proculo (I 7, 1) è stato possibile, ad esempio suddividere in due fasi lavorative le decorazioni di IV stile, sia in relazione alla diversa natura degli intonaci che di alcuni indizi architettonici, consentendo di asserire che la prima delle fasi sia senz'altro anteriore al terremoto del 62 d.C., diversamente da quanto comunemente sostenuto. STROCKA-EHRHARDT 1987, p. 207.

⁵⁹ WALLACE-HADRILL 1988, pp. 48-50

tradizionali ai nuovi indirizzi di studio. In questa direzione si muovono oggi in Italia molteplici programmi di ricerca, molti dei quali sorti in seno all'Università di Bologna, in cui è stato dato spazio ad un approccio integrato e transdisciplinare, fondato, innanzitutto, su una solida base documentaria e mirato al recupero delle fonti di archivio, iconografiche e testuali. L'attenzione ad aspetti come l'analisi contestuale e la vocazione all'*entanglement* ha contraddistinto l'approccio della scuola bolognese, favorendo la nascita di importanti progetti come *TECT*, nato in collaborazione con l'ateneo padovano e il più giovane *Picta Fragmenta*.

Nel concetto di *contestualizzazione globale* non risiede solo la necessità di ricostruire il legame tra pitture e contesto, ma anche tra pitture e pitture, ovvero fare dialogare tra loro le pitture conservatesi *in situ*, con quelle frammentarie, le cui modalità di rinvenimento possono essere molteplici e tra le quali vanno ricordate non solo quelle di più recente rinvenimento, ma anche quelle che nei magazzini aspettano ancora di essere adeguatamente studiate.

Questo è senz'altro uno dei risultati cui, a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso, è approdato lo studio della pittura parietale, ovvero la riscoperta dei *picta fragmenta*, la cui natura frammentaria se costituisce un limite rispetto allo sviluppo ed all'applicazione di tutta una serie di considerazioni ed analisi, con un'adeguata strategia e con il giusto approccio può senz'altro trasformarsi in una risorsa. Si tratta dell'esito di un lungo percorso che scaturisce da quel cambio di passo importante, già menzionato, avvenuto a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, che ha radicalmente cambiato il modo di relazionarsi alle decorazioni pittoriche, in tutte le forme in cui le stesse si conservano, non solo *in situ*, ma anche, e soprattutto, in stato frammentario.

Un ruolo cardine in questo va, anzitutto, riconosciuto alla scuola francese.

Nel 1984 viene istituito, infatti, il primo centro di studi sulla pittura murale romana (CEPMR), fondato su iniziativa da Alix Barbet e Claudine Allag, sulle rovine della Abbazia di Soissons.⁶⁰ Entrambe le studiose, come già evidenziato circa le posizioni della Barbet, si sono approcciate allo studio delle decorazioni pittoriche privilegiando l'aspetto pertinente ai processi produttivi ed al lavoro delle officine, contribuendo con

⁶⁰ BARBET 1974a.

i rispettivi lavori e con le attività condotte nell'ambito del neonato CEPMR, a determinare un cambio di indirizzo sostanziale nello studio della pittura antica a livello nazionale ed internazionale.

È proprio in questo scenario che si inizia a riservare maggiore attenzione al recupero ed al trattamento delle pitture rinvenute in stato frammentario, a lungo trascurate e, fino a quel momento, scarsamente considerate. Un'iniziativa che ha avuto il merito di riconoscere a questo tipo di attestazioni il giusto valore, riabilitandole agli occhi del mondo scientifico e ponendo le basi per la definizione del corretto *iter* metodologico da attuare nello studio delle stesse, a partire dai problemi che, inevitabilmente, subentrano nel trattamento degli intonaci frammentari e dei depositi, spesso troppo lacunosi.

Nasce da qui la *toichographologie*, termine coniato dall'AFPMA, non senza destare talune polemiche,⁶¹ il quale definisce quello specifico settore di studi inerente alla pittura parietale antica, analizzata come testimone archeologico a tutti gli effetti. La *toichographologie* usa la pittura come elemento d'indagine per ricostruire i processi di produzione, le dinamiche di cantiere e l'operato delle botteghe, ma anche lo spazio e l'architettura che la pittura stessa decorava. Simile approccio ha consentito di fare emergere il potenziale informativo del frammento pittorico, la cui tridimensionalità permette di esaminare quello che si nasconde dietro la pittura e di approfondire maggiormente quegli aspetti, diversamente, di più difficile lettura.⁶²

Un interessante esempio di valorizzazione di pitture frammentarie, pur nell'ambito di un contesto caratterizzato dalla presenza di estese superfici dipinte ancora *in situ*, è rappresentato dal progetto dell'Accademia delle Scienze di Vienna che ha visto la pubblicazione delle cosiddette *Hanghäuser* di Efeso. In questo caso sono stati passati in rassegna numerosi frammenti di intonaco, il cui studio ha consentito da una parte di confermare, ancora una volta, le soluzioni già visibili *in situ*, dall'altra di risalire ad elementi di assoluta novità, poiché non più attestati dalle pitture ancora su parete.

Allo stato attuale gli studi sugli intonaci frammentari sono largamente predominanti e ciò ha consentito di accrescere il *corpus* di decorazioni pittoriche note in Italia e nelle

⁶¹ LING 2015, p. 733.

⁶² BARBET 1989, p. 201, 203.

province. Tra i vantaggi derivati dal rinato interesse per le pitture frammentarie vi è senz'altro l'impulso alla progressione degli studi sulla pittura romana dei contesti provinciali. Dopo il pionieristico lavoro di Walter Drack sulle pitture frammentarie rinvenute in Svizzera, edito nel 1950,⁶³ la monografia della Barbet sulle pitture di Glanum⁶⁴ segna la nascita di prolifiche ricerche francofone sulla pittura della *Provincia* romana e, più in generale, degli studi sulla pittura romana nei contesti provinciali, portando ad un significativo aumento del numero di pubblicazioni nei decenni successivi, tra le quali si cita a titolo esemplificativo il primo lavoro di sintesi sulla pittura romana in Spagna di Lorenzo Abdal Casal del 1982.⁶⁵

Il rinato interesse per le pitture frammentarie ha contribuito, dunque, senz'altro alla ridefinizione delle conoscenze pertinenti alla produzione pittorica di età romana nelle province, dando avvio ad una tradizione di studi che oggi si mostra più che mai prolifica e foriera di dati che contribuiscono in maniera sostanziale alla conoscenza dei singoli contesti ma che, più in generale, concorrono significativamente alla ricostruzione delle dinamiche, dei contatti, delle vicende che coinvolsero il mondo romano. In tal senso è fondamentale il lavoro svolto dalle associazioni di studio sulla pittura antica che, in ambito nazionale ed internazionale, si impegnano non solo a fare progredire la ricerca ma, mediante l'organizzazione di convegni costruiscono importanti occasioni di incontro, dialogo, confronto e condivisione, indispensabili in un ambito così articolato. Alla più longeva AFPMA (*Association française pour la peinture murale antique*) si sono aggiunte nel tempo l'AIPMA (*Association internationale pour la peinture murale antique*) ed in Italia l'AIRPA (Associazione italiana ricerche pittura antica), alla quale dal 2017 si è affiancato in termini di complementarità CESPITA (Centro Studi Interuniversitario sulla Pittura Antica).

La presa d'atto del potenziale informativo delle pitture frammentarie ha, altresì, comportato un significativo cambiamento nelle modalità di scavo, estrazione e documentazione delle pitture.

⁶³ DRAKE 1950.

⁶⁴ BARBET 1974b.

⁶⁵ ABDAL CASAL 1982.

La revisione dei precedenti sistemi d'indagine ha portato alla messa a punto di una specifica metodologia d'intervento che consentisse di fronteggiare adeguatamente le condizioni di particolare fragilità del reperto, scongiurando il rischio di un ulteriore danneggiamento e di garantire la registrazione di tutti quei dati, già desumibili al momento del rinvenimento, la cui perdita comporta significative limitazioni in fase di analisi e possibili errori di interpretazione. Alle pionieristiche esperienze sperimentate in Italia, nel caso specifico di Settefinestre⁶⁶ o nei molteplici contesti francesi,⁶⁷ segue oggi una sensibilità più ampiamente diffusa. Molto significativi, a riguardo, sono i contributi di studiosi e ricercatori spagnoli, impegnati nella minuziosa definizione di un vero e proprio protocollo operativo, particolarmente attento proprio alle pitture in stato frammentario, che possa essere adottato trasversalmente, qualunque siano il contesto o la modalità di rinvenimento dei reperti pittorici.⁶⁸

Il marcato interesse per lo studio delle pitture frammentarie ha contribuito anche all'intensificarsi degli studi di natura archeometrica, consentendo di estendere le indagini anche agli strati preparatori, oltre che alle superfici pittoriche.

Dopo le prime iniziative di ricerca condotte negli anni Cinquanta e Sessanta sui pigmenti pompeiani ed i modi d'esecuzione, ovvero l'identificazione delle tecniche pittoriche adottate,⁶⁹ a partire dagli anni Novanta si è inaugurata una florida stagione dell'archeometria della pittura, segnata dal convegno *Roman Wall Painting* di Frideburgo del 1996.⁷⁰

Prendendo le mosse dall'esperienza pionieristica di Augusti, l'analisi dei pigmenti vanta senz'altro una tradizione di studi più longeva, sebbene significativamente progredita, la quale, attraverso identificazione e definizione delle provenienze e l'indagine sui modi di approvvigionamento, non solo ha consentito di arrivare a chiarire alcuni aspetti di natura socio-economica ma anche pertinenti al cantiere antico ed alle dinamiche relative alla produzione e messa in opera delle pitture. Più recente, invece, è l'attenzione per la caratterizzazione delle malte e dei *tectoria*, le cui analisi

⁶⁶ DE VOS *et alii* 1982, pp. 1-8.

⁶⁷ SABRIÉ 1980b; BARBET *et alii* 1981. Si veda, inoltre, il più recente contributo di BOISLÈVE 2016, in merito ai rinvenimenti nell'ambito degli interventi di archeologia preventiva.

⁶⁸ LÓPEZ RODRÍGUEZ 2014; FERNÁNDEZ DIAZ 2008, pp. 47-53; MARTÍNEZ PERIS *et alii* 2020; CASTILLO ALCÁNTARA 2020.

⁶⁹ AUGUSTI 1950, 1967; MORA 1965.

⁷⁰ BEARAT FUCHS MAGGETTI 1997

dei componenti e della tessitura hanno consentito di arricchire ulteriormente il quadro di studi, arrivando a fornire dati utili anche ai fini della strutturazione di ipotesi di cronologia relativa. L'incontro dell'archeologia con le scienze dure e, nello specifico l'introduzione dell'archeometria in questo settore di studi, hanno consentito senz'altro di compiere importanti passi avanti, restituendo contributi significativi non solo ai fini della conoscenza, ma anche nella definizione di nuove strategie di lavoro e, dunque, favorendo uno sguardo ancora diverso sulle pitture parietali.

Tuttavia, già la Barbet poneva l'attenzione sul valore e la funzione delle analisi archeometriche, definendole non un fine ma uno strumento attraverso il quale ampliare gli orizzonti dello studio sulle pitture, potendo accedere ad ulteriori informazioni pertinenti ai materiali, alla loro provenienza, alle dinamiche di circolazione, oltre che all'identificazione delle officine o centri di produzione.⁷¹ La recente ricerca condotta da Jorge Cuní sulle tecniche per la messa in opera delle pitture murali romane ha dimostrato come le analisi archeometriche possano anche mettere in dubbio alcune precedenti ricostruzioni.⁷²

È fondamentale, ed è ciò che in più sedi, ancora oggi, viene ribadito perché riconosciuto, evidentemente, come un limite, che le indagini archeometriche non siano circoscritte a campioni concentrati ed isolati, ma che siano parte attiva ed integrante di più vasti progetti che, entro un ampio raggio d'azione, consentano di effettuare analisi sistematiche e regolari.⁷³

Il dialogo tra archeologia e scienze esatte non deve essere fortuito ed accidentale, ma radicarsi e trovare continuità, solo così è possibile arrivare alla valorizzazione in chiave storica e culturale del contributo offerto dall'archeometria, a tradurre i dati tecnici in informazioni storicamente rilevanti.

⁷¹ BARBET 1987.

⁷² CUNÌ 2016.

⁷³ In merito cfr. CORALINI 2020.

1.2 PITTURA PARIETALE IN ETÀ ROMANA: MATERIALI, TECNICHE E DINAMICHE PRODUTTIVE

L'evoluzione nell'approccio metodologico allo studio della pittura parietale ha comportato un cambiamento significativo nel modo di intendere la stessa, anche in virtù della quantità e varietà di dati di cui si è mostrata potenzialmente detentrica.

Nel momento in cui la pittura parietale smette di essere considerata come un *fatto d'arte*, al quale approcciarsi secondo modelli mutuati dalla critica storico-artistica,⁷⁴ inizia ad essere vista e studiata quale realmente fu in età romana, ovvero un prodotto d'artigianato, le cui intrinseche caratteristiche sono il riflesso di scelte, azioni, idee, abilità e conoscenze che dipendono, anzitutto, dai soggetti direttamente coinvolti nel processo produttivo e dal rapporto vigente tra gli stessi: committenza e artigiani, in un ambito di "mercato" molto ampio e dinamico.⁷⁵ A ciò si aggiunge che ciascuno dei suddetti aspetti scaturisce, a sua volta, da ulteriori fattori esterni, per cui la scelta delle materie prime, il ricorso a specifiche tecniche, schemi e motivi decorativi sono, altresì, il riflesso delle caratteristiche geologiche e geografiche di uno specifico territorio, di un dato momento storico e della sua temperie culturale e della condizione socio-economica della committenza.

Se poi si pensa al ruolo assolto dalla pittura entro ciascun contesto è altrettanto evidente come i tratti che la contraddistinguono siano il risultato di un dialogo con lo spazio architettonico, rispetto alla cui articolazione e funzione la pittura viene pensata e realizzata. In questo rapporto, Bragantini ha evidenziato come, soprattutto, a partire dalle manifestazioni pittoriche di II Stile, si sia fatto leva sulle potenzialità della pittura e, attraverso le sue componenti intrinseche, nonché l'abilità degli artigiani, quest'ultima non si sia supinamente adattata allo spazio, ma abbia contribuito attivamente alla vera e propria configurazione dello stesso.⁷⁶

È evidente, dunque, come la pittura parietale debba essere necessariamente letta e compresa, non solo in base al gusto estetico o ad un'astratta tendenza stilistica ma,

⁷⁴ Per una sintesi in merito al dibattito sulla questione cfr. SCAGLIARINI CORLAITA 1995; PAPPALARDO 1995.

⁷⁵ In merito al mercato della produzione pittorica e le dinamiche ad esso sottese nel mondo romano, a partire dal caso pompeiano cfr. FLOHR 2019.

⁷⁶ BRAGANTINI 2010, pp. 282-283.

piuttosto, in relazione ad una serie di concreti fattori esterni, dei quali, attraverso ciascuna delle sue specificità e caratteristiche, la pittura diventa testimone.

Alla luce di tali considerazioni, si ritiene importante proporre una rassegna dei vari aspetti sottesi alla realizzazione e messa in opera delle pitture, desumibili dalle fonti letterarie e dalle attestazioni archeologiche. Dal lavoro artigianale alle caratteristiche tecniche ed i materiali in uso, fino alle interazioni tra botteghe e committenza al momento di stabilire le linee guida per l'esecuzione.

In epoca romana non vi erano pareti prive di un rivestimento pittorico che, proprio per la consuetudine di questa pratica, era inteso come un'opera artigianale ed artigiano si definiva colui che lo realizzava. Non a caso, le pareti dipinte non presentano abitualmente la firma di chi le ha prodotte,⁷⁷ non trattandosi di una creazione artistica, come accadeva per la pittura da cavalletto,⁷⁸ eseguita su tela, legno o marmo e considerata, insieme alla scultura, un oggetto prestigioso. L'assenza di una firma da parte dei pittori è altresì sintomatica delle modalità di lavoro degli stessi, i quali non agivano mai individualmente, ma all'interno di un più ampio gruppo, sulla cui articolazione, come si vedrà, sono diverse le ipotesi.⁷⁹

Certamente chi dipingeva le pareti non aspirava ad alcun riconoscimento sociale, si trattava di soggetti provenienti dagli strati più bassi della società, prevalentemente schiavi o liberti che, così facendo, riuscivano a raggiungere condizioni di vita più dignitose.⁸⁰ Stando, infatti, all'Editto dei prezzi di Diocleziano del 301 d.C.,⁸¹ i *pictores parietarii* potevano ricevere fino a 75 denari al giorno, al pari di altri artigiani impiegati in diversi settori, diversamente dai *pictores imaginarii*, il cui salario poteva raggiungere fino a 150 denari.⁸²

⁷⁷ Tra le pochissime firme note: *Lucius pinxit*, rinvenuta in corrispondenza di una scena mitologica della Casa di Ottavio Quartio, a Pompei (II 2, 2), ERISTOV 1987b, p. 113; *Alexandros Athenaios egraps* realizzata su una lastra di marmo con due figure femminili vicine ad un'edicola, dalla casa di Nettuno e Anfritrite, ad Ercolano (V 7), BRIGANTINI, SAMPAOLO 2009, pp. 166-168; *Seleukos epoiei* incisa nell'anticamera del *cubiculum* d della villa della Farnesina, a Roma, ERISTOV 1987b, pp. 112-1140.

⁷⁸ *Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere*. Plin., *Nat. Hist.* XXXV, 37, 118. Il passo di Plinio il Vecchio afferma esplicitamente che solo i dipinti su tavola erano considerati opera di un vero artista; al contrario, i dipinti murali, erano presenti nella decorazione di qualsiasi casa.

⁷⁹ BRAGANTINI 2004, p. 134

⁸⁰ ALLAG 2010, p. 209.

⁸¹ *Edictum de pretiis rerum venalium*, VII, 8-9. Si veda a riguardo POLICHETTI 2001, pp. 23-29.

⁸² ALLAG 2010, p. 213.

La distinzione di cui si legge nell'Editto tra *pictores parietarii* e *pictores imaginarii* è stata a lungo interpretata, genericamente, in relazione ad una gerarchizzazione delle mansioni assolate dai vari soggetti coinvolti nella realizzazione di una pittura parietale. Dunque, mentre i primi si sarebbero occupati della stesura del colore di fondo, degli elementi decorativi o delle componenti secondarie, agli altri sarebbe spettata l'esecuzione di soggetti e scene figurate. Tuttavia, valutati molteplici aspetti, si è teso da più parti a riconsiderare tale interpretazione,⁸³ spiegando questa differenziazione in ragione di due diverse tipologie di pittura. Per cui, contrariamente al *pictor parietarius*, l'*imaginarius* si sarebbe occupato di realizzare più specificatamente ritratti, dipinti non necessariamente su parete, ma anche su altre tipologie di supporto.⁸⁴

In merito alla terminologia in uso per definire il soggetto che si occupava di dipingere le pareti, le fonti scritte precedenti ad età diocleziana trasmettono numerose varianti. In generale, l'artigiano responsabile era il *pictor*, denominazione che si ritrova sia nelle fonti letterarie sia epigrafiche. Tuttavia, a seconda della specializzazione si trovano riferimenti al *pictor scaenarius* (CIL, VI, 9794), al *pictor quadrigularius* (CIL, VI, 9793) o al *pictor coronarius* (AE, 1936, 24). Si legge anche *dealbator*, cui fa ricorso Vitruvio con riferimento a colui che è incaricato di imbiancare le pareti con uno strato di calce, mentre con il termine *tector*, si indica colui che applicava l'*opus tectorium* o, in altre circostanze, l'addetto alla stesura di alcuni specifici colori.⁸⁵

Sebbene già tale diversificazione possa essere considerata indicativa di una modalità di lavoro in cui erano coinvolti più soggetti, ciascuno con specifici ruoli, abilità e competenze, il dato è ulteriormente confermato dalla stele funeraria rinvenuta nell'antico sito di *Agendicum* (**Fig. 1**), oggi Sens, datata tra II e III secolo d.C., in cui si osserva un gruppo di artigiani a lavoro.⁸⁶

⁸³ GORM ANDERSEN 1985, p. 113 ; BRAGANTINI 2004, pp. 131-132.

⁸⁴ ALLAG 2010, p. 211; ESPOSITO 2017, 264-266.

⁸⁵ Vit., *De Arch.*, VII, 3, 10; VII, 10, 12

⁸⁶ ADAM 2010, fig. 542. Per le diverse interpretazioni della stele cfr. UFFLER 1971; LEPORE 1991, pp. 161-163; BRAGANTINI 2004, p. 131; ALLAG 2010, pp. 214-215

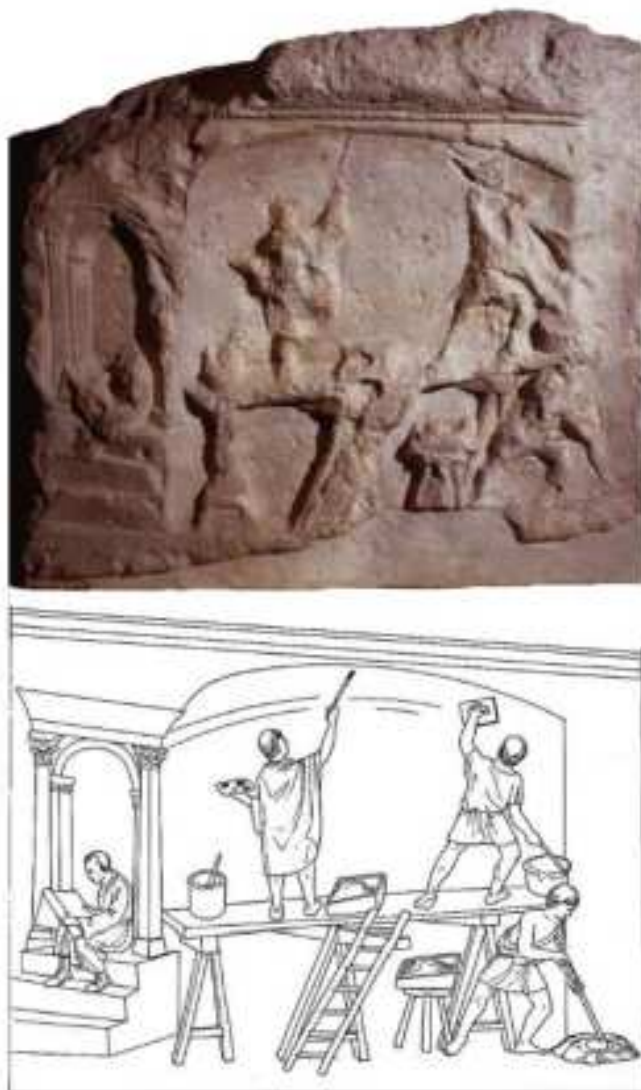


Fig. 1 La stele di Sens e la sua ricostruzione grafica (da DONATI 1998)

La collaborazione di più soggetti coinvolti nella realizzazione della decorazione di un medesimo ambiente è ben esemplificata, anche archeologicamente, ad esempio dalla Casa dei Pittori al lavoro (IX 12, 9) di Pompei. Nell'ambiente 12, infatti, in corso di restauro al momento dell'eruzione del 79 d.C., è possibile riconoscere più operazioni e momenti diversi di realizzazione di una pittura parietale che non lasciano dubbi circa il coinvolgimento di più soggetti impegnati in molteplici attività (**Fig. 2**).⁸⁷

⁸⁷ VARONE 1995; VARONE 1998; VARONE, BÉARAT 1997.



Fig. 2 Casa dei pittori al lavoro. Pompei, ambiente (12), muro E (da ESPOSITO 2016)

Tuttavia, non sono note allo stato attuale fonti scritte o attestazioni archeologiche in grado di fornire ulteriori informazioni utili alla ricostruzione dell'organizzazione del lavoro e dei rapporti vigenti tra gli artigiani coinvolti. Proprio l'assenza di una solida base documentaria ha favorito l'affermarsi di differenti punti di vista sull'argomento, infatti, se da un lato si sostiene l'esistenza di vere e proprie botteghe o officine strutturate secondo il principio di fissità dei soggetti coinvolti che, dunque, avrebbero lavorato sempre insieme;⁸⁸ dall'altro si immagina, invece, un modello più dinamico, per cui singoli artigiani avrebbero collaborato tra loro da autonomi, riunendosi di volta in volta in gruppi differenti, a seconda delle necessità dettate dalle richieste della committenza.⁸⁹

L'eccezionalità di contesti come Ercolano e Pompei ha consentito l'identificazione effettiva di spazi interpretati come botteghe e, dunque, luoghi fisici di raccolta degli artigiani che operavano in questi centri,⁹⁰ ma anche la ricostruzione delle dinamiche e delle interazioni vigenti sul territorio tra questi e la committenza. Se la De Vos, in merito all'officina di Via Castricio, ne ricostruisce lo spazio d'azione su base territoriale, ritenendo che la stessa fosse prevalentemente operativa nelle *regiones* I e

⁸⁸ BARBET 1995; BARBET 2007; VARONE 1995; PAPPALARDO 1995; SAMPAOLO 1994; 1995; MOORMANN 1995b; BRAGANTINI 2004; ESPOSITO 2007; ESPOSITO 2011.

⁸⁹ ALLISON 1991; ALLISON 1995; FRÖLICH 1995; BLANC 1995.

⁹⁰ ESPOSITO 2009, pp. 21-22.

Il di Pompei,⁹¹ diversamente Esposito sostiene che l'operatività di una data officina non fosse vincolata ad uno specifico areale ma, piuttosto, alla committenza. Dunque, mentre l'officina dei *Vettii* avrebbe lavorato in tutti i principali edifici pubblici e nelle *domus* dei membri dell'*élite* locale, quella di Via Castricio sarebbe stata attiva prevalentemente nelle abitazioni del ceto medio o, al massimo, occupandosi delle decorazioni pittoriche degli ambienti secondari delle case elitarie.⁹²

Proprio in merito alle committenze, Bragantini facendo leva su alcuni esempi pompeiani di III e IV Stile, si è concentrata sull'individuazione delle relazioni vigenti tra le stesse, sia di medesima levatura che di diverso livello, ovvero su quelle che la studiosa stessa definisce *trame produttive*. Sono stati così individuati rapporti di uguaglianza, dipendenza, affinità che, mettendo a sistema le richieste avanzate dalla committenza e l'operato degli artigiani, hanno consentito di ricostruire i *clusters di committenze*, utili a chiarire le dinamiche di diffusione dei sistemi decorativi di una determinata epoca, tra i diversi livelli della committenza, di ambito pubblico o privato, di rango più o meno elevato.⁹³

A fronte di un intenso dibattito sui temi relativi alle modalità di riunione e collaborazione tra artigiani, l'esistenza o meno di botteghe e le interazioni con la committenza, la scuola francese ha concentrato, invece, maggiormente l'attenzione sul *modus operandi* degli stessi, ritenendo, come evidenzia la Barbet, che si tratti dell'unica componente in grado di garantire, a differenza degli aspetti stilistici, un requisito di oggettività nello studio della pittura parietale.⁹⁴

La prima fase del lavoro degli artigiani era costituita dalla preparazione della parete, suddivisa per fasce orizzontali, ovvero pontate, e per sezioni verticali, le giornate. A questa seguiva la messa in opera del *tectorium*, la cui funzione non era solo quella di pareggiare le irregolarità della parete da affrescare, ma anche isolare la superficie dall'umidità e conferirle quelle caratteristiche necessarie per la successiva stesura dei colori.

⁹¹ DE VOS 1981.

⁹² ESPOSITO 2011, pp. 81-84. Osservazioni dello stesso tipo sono state formulate anche sulle officine attive ad Ercolano in ESPOSITO 2014, pp. 194-195, 204.

⁹³ BRAGANTINI 2004, pp. 144-145.

⁹⁴ BARBET 1995.

Per la realizzazione della malta che costituiva il *tectorium* si effettuava una miscela composta da calce, sabbia ed acqua. La calce, legante naturale, inorganico ed aereo, che si ottiene dalla calcinazione di rocce calcaree, prima di essere impiegata nelle murature doveva essere *spenta* con acqua, impastata, oppure lasciata macerare a lungo, al fine di ottenere il grassello che veniva poi usato nelle miscele da mettere in opera.⁹⁵ Inoltre, sulla *calx macra*, ottenuta dal calcare impuro, Vitruvio specifica che quella ricavata da materiale compatto e più duro sarebbe stata utile per le murature, mentre quella derivata da una pietra spugnosa sarebbe servita per gli intonaci.⁹⁶ In merito alla sabbia, materiale allo stato granulare, aggiunto come aggregato, Vitruvio suggerisce il ricorso a quella di fiume, piuttosto che a quelle di cava o di mare, diversamente da Plinio, il quale si limita a presentarne le tre varietà, senza distinguerle nell'utilizzo.⁹⁷ Nella fase di messa in opera della miscela, ottenuta da calce spenta con sabbia ed acqua,⁹⁸ si verificava un processo di indurimento, causato dalla carbonatazione del calcio (CaCO_3), risultante dalla reazione chimica tra l'idrossido di calcio (Ca(OH)_2), contenuto nella calce, e la CO_2 presente nell'aria (**Fig. 3**).⁹⁹

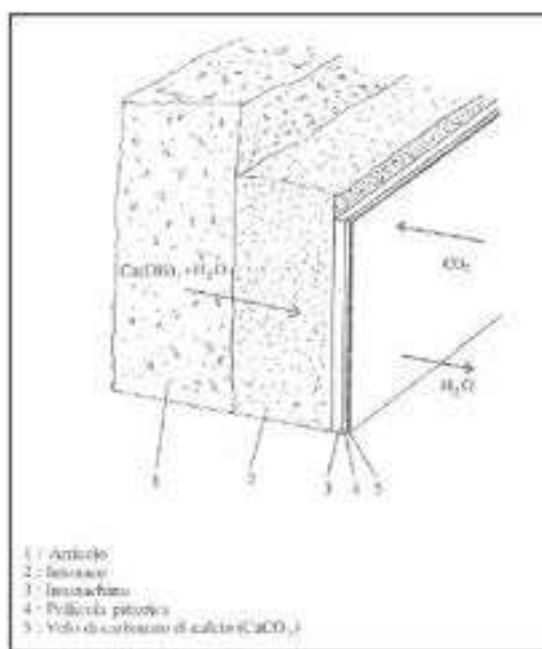


Fig. 3 Schema generale processo di carbonatazione (da BARBET, ALLAG 2000)

⁹⁵ GIULIANI 1999, pp. 160-163.

⁹⁶ Vitr., *De Arch.*, II, 5, 1.

⁹⁷ Vitr., *De Arch.*, II, 4, 2-3; Plin., *Nat. Hist.*, XXXVI, 175.

⁹⁸ Vitr., *De Arch.*, II 5, 1 ; Plin., *Nat. Hist.*, XXXVI, 1 75. GIULIANI 1999, pp. 168-169.

⁹⁹ MARCHESE *et alii* 1999, pp. 238-239; CAUTELAS 2006, pp. 80-81.

A fronte di un procedimento, alla base, piuttosto lineare ed univoco, le attestazioni archeologiche documentano, comunque, una certa mutevolezza nella composizione del *tectorium*, anzitutto, fortemente influenzata dal territorio e dalle risorse disponibili *in loco*, oltre che dall'abilità tecnica degli artigiani e dalla disponibilità economica della committenza. Il ricorso alla polvere di marmo o calcite spatia,¹⁰⁰ ad esempio, consigliata da Vitruvio per lo strato più superficiale, trova ampio riscontro in area romana, mentre non sembra quasi mai attestata nei contesti provinciali.¹⁰¹ Un'assenza che è stata letta in relazione ad un processo economicamente più dispendioso e, di conseguenza, indicativa di una fattura meno accurata, caratteristica delle pitture che decoravano le residenze di medio livello in area provinciale.¹⁰² Molto frequente è la possibilità di rilevare impronte di piccole fibre di paglia o altri elementi vegetali, usati come degrassanti, corrispondenti a minuscole intercapedini visibili ad occhio nudo tra gli strati di malta. Altresì riscontrato è l'uso di materiali specifici come la pozzolana,¹⁰³ ampiamente attestata a Roma, o frammenti di anfore, queste ultime documentate tanto in area peninsulare quanto provinciale, mediante le quali era possibile garantire specifiche caratteristiche al *tectorium* evitando, soprattutto, che l'umidità lo intaccasse.¹⁰⁴

Lo studio delle stratigrafie delle pitture della Casa dei Vettii, a Pompei, ha consentito anche di dimostrare come all'interno di uno stesso ambiente, o in diversi punti della stessa parete, la stesura del *tectorium* potesse variare sensibilmente, sia nello spessore che nella composizione e nella granulometria degli inerti, a causa dei condizionamenti, ai quali erano soggette le pareti, soprattutto in rapporto all'umidità.¹⁰⁵ Inoltre, piuttosto comune, è la differenziazione esistente tra malta più spessa, ruvida e grossolana, con rugosità e irregolarità, caratteristica della zona inferiore della parete, rispetto a quella pertinente, invece, alla zona superiore.¹⁰⁶ Ulteriori cambiamenti e variazioni nelle

¹⁰⁰ Sulla questione relativa al riferimento in Vitruvio all'uno o all'altro componente cfr. DANIELE, GRATZIU 1996.

¹⁰¹ Per la Gallia BARBET 1995; per la Spagna FERNÁNDEZ DÍAZ 2008, p. 62, FERNÁNDEZ DÍAZ *et alii* 2019, p. 216, 229-230.

¹⁰² BARBET, ALLAG 1972, p. 970.

¹⁰³ BARBET 1995, p. 63. Sulla pozzolana, con rimando anche alle fonti antiche cfr. GIULIANI 1999, p. 165.

¹⁰⁴ BARBET 1995, 63-65; MARCHESE *et alii* 1999.

¹⁰⁵ PRISCO 2005, p. 366.

¹⁰⁶ BARBET 1973, p. 71.

caratteristiche generali emergono chiaramente dall'analisi di *tectoria* ascrivibili a differenti momenti cronologici, documentando un'evoluzione nelle modalità di operare da parte degli artigiani.¹⁰⁷

Il *tectorium* era steso mediante una successione di strati, progressivamente più sottili e con inerti in proporzioni sempre minori e di granulometria più fine; questi garantivano maggiore consistenza e più solidità al rivestimento, prevenendone la rottura o la caduta.

Sebbene Vitruvio e Plinio alludano rispettivamente alla realizzazione di sette e cinque strati preparatori,¹⁰⁸ le attestazioni archeologiche non documentano mai un numero superiore a tre o quattro.¹⁰⁹ Poche sono le eccezioni, pertinenti a contesti romani, tutti di proprietà imperiale, in cui si documenta la presenza di sei strati preparatori come la Casa di Livia al Palatino, la Villa della Farnesina e la Villa di Livia a Prima Porta.¹¹⁰ La differenza tra il numero di strati indicati da Vitruvio e quelli, invece, di cui si legge in Plinio potrebbe essere sintomatica di quanto, chiaramente, emerge anche dallo studio delle attestazioni pittoriche, ovvero non solo - come si diceva - una variazione nelle caratteristiche composizionali, ma anche una graduale riduzione del numero degli strati che componevano i *tectoria*, man mano che si procede fino ad età medievale.¹¹¹ D'altro canto, avendo sempre ben chiara la natura del trattato vitruviano che, per tale ragione, non può essere considerato *tout court* univoco depositario di metodi e saperi, come è stato giustamente evidenziato, Vitruvio scrive in un momento in cui si raggiungono i più alti livelli di eccellenza, i quali difficilmente trovano eguali nei periodi successivi.¹¹²

Il primo degli strati, direttamente aderente al supporto murario, definito *trullisatio*, veniva utilizzato per regolarizzare la superficie del muro e si caratterizzava per un maggiore livello di granulosità, in grado di garantire maggiore presa, con uno spessore variabile ma, sempre maggiore rispetto agli altri (circa 3-5 cm). Seguiva poi l'arriccio

¹⁰⁷ A titolo esemplificativo si veda il caso di Roma presentato in CARRIVE, DARDENAY, ERISTOV 2021. Qui viene evidenziata la differenza composizionale tra un gruppo di frammenti relativi ad età tardo-repubblicana/inizi I sec. d.C. ed un secondo pertinente, invece, al tardo I sec. d.C./II sec. d.C. In generale sulla riduzione del numero di strati cfr. BARBET, ALLAG 1972, pp. 965-967.

¹⁰⁸ Vitr., *De Arch.*, VII 3, 7; Plin., *Nat. Hist.*, XXXVI, 50, 176.

¹⁰⁹ BARBAT ALLAG 1972, p. 996.

¹¹⁰ SALVADORI, SBROLLI 2021, p. 5.

¹¹¹ BARBET 1995, p. 63.

¹¹² LING 1999, p. 199.

(*harenatus*), anch'esso piuttosto grossolano, sebbene con spessore più contenuto. Su quest'ultimo era steso un terzo strato di intonaco, con malta di sabbia più fine e vagliata, la cui superficie veniva lisciata, per permettere la posa del successivo strato, di finitura molto accurata. L'ultimo livello, infatti, detto intonachino, poteva presentare uno spessore anche solo di mm 1 o 2 ed era frequentemente costituito da calce pura accuratamente lisciata o, in caso d'uso della malta, con la sabbia del composto raffinata al massimo, oppure sostituita con calcite spatica, gesso o marmo polverizzato.¹¹³



Fig. 4 Casa dei Pittori a lavoro, ambiente 12. Parete N, tratto orientale. Pannello sul quale stava avvenendo la stesura dell'arriccio (da ESPOSITO 2016)

L'applicazione avveniva in più fasi, dall'alto verso il basso, con andamento orizzontale, secondo la tripartizione in zona superiore, mediana e zoccolatura. Un modo di procedere ancora visibile sui muri incompleti di Pompei, ad esempio della Casa del Criptoportico o della Casa dei Pittori a lavoro (**Fig. 4**).¹¹⁴

¹¹³ ADAM 1994, p. 238.

¹¹⁴ ESPOSITO 2017, p. 271, fig. 9.7; BARBET, ALLAG 1972, pp. 974-975, fig. 15.

Per garantire una maggiore aderenza del *tectorium* al supporto murario, inoltre, potevano essere adottati diversi sistemi di ancoraggio, dei quali si colgono frequentemente le tracce sul retro dei frammenti pittorici. A seconda del supporto – soprattutto negli elevati in crudo – si distinguono casi in cui è previsto il ricorso ad elementi aggiuntivi e sussidiari, da quelli in cui, invece, si interviene direttamente sul supporto murario o sul primo strato del *tectorium*, in grado di garantire maggiore aderenza tra i due.¹¹⁵

La soluzione più immediata per garantire un migliore ancoraggio era quella di lasciare la superficie ruvida ed irregolare, soprattutto in corrispondenza della zoccolatura oppure martellare il primo strato, qualora fosse già asciutto (**Fig. 5 a**). Quest'ultima è la pratica più adoperata nel caso di successivi interventi, atti a rinnovare rapidamente l'apparato decorativo. Diversamente, sulla superficie ancora fresca si poteva operare ricavando incisioni di vario tipo, con andamento geometrico o a spina di pesce,¹¹⁶ un metodo già in uso nel mondo greco, come attestato a Delos dall'*oecus* K della Casa del Tridente o nel teatro di Filippi in Macedonia (**Fig. 5 b**).¹¹⁷

Inoltre, al fine di rafforzare l'adesione degli strati tra loro, potevano anche essere introdotti frammenti ceramici o di mattoni (Fig. 48 c) o altri elementi come chiodi, mentre, soprattutto nel caso di muri in terra cruda, è attestato il ricorso all'incannucciato, più frequentemente in uso, invece, per i sistemi di ancoraggio dei soffitti (Fig. 5 d). Per le coperture, di fianco alle soluzioni per i soffitti piani, erano previste anche armature lignee adottate, invece, per le volte.

Infine, come documentato nelle pareti della sala 29 della Casa di *Epidius Sabinus* (IX, 1, 22-29) a Pompei, c'era anche la possibilità che nel medesimo contesto si ricorresse a molteplici sistemi di ancoraggio.

¹¹⁵ BARBET, ALLAG 1972, pp. 936-963.

¹¹⁶ ABAD CASAL 1982, p. 274, fig. 95.

¹¹⁷ BARBET, ALLAG 1972, pp. 950-951.



a.



b.



c.



d.

Fig. 5 **a.** Solchi effettuati con ricorso alla cazzuola, Tempio di Vespasiano, Pompei (da ADAM 2010); **b.** incisioni a spina di pesce, Teatro di Filippi, Macedonia (da BARBET, ALLAG 2000); **c.** Spatulature e annessione di frammenti ceramici, Casa di *Epidius Sabinus*, Pompei (da SALVADORI, SBROLI); **d.** Tracce di incannucciata, Narbonne (da SALVADORI, SBROLI 2021).

Dunque, le tracce lasciate dagli stessi e visibili sul retro dei frammenti, non solo sono in grado, in molte circostanze, di fornire indicazioni utili rispetto al supporto murario ma, consentono anche di indirizzare correttamente le attività di ricostruzione dei sistemi decorativi, ad esempio nell'individuazione del corretto orientamento dei frammenti, per il quale, tuttavia, è indispensabile tenere conto della molteplicità di soluzioni possibili.¹¹⁸

Sul *tectorium*, predisposto e pronto per la stesura del colore, gli artigiani potevano intervenire tracciando alcune linee guida, in modo da non commettere errori al momento dell'esecuzione di qualsiasi motivo o elemento costituente lo schema decorativo.¹¹⁹ Le analisi condotte sulle attestazioni pittoriche hanno consentito di documentare differenti tecniche in uso, non sempre di facile identificazione, tra le quali le più ricorrenti sono la cordicella battuta, le linee realizzate mediante incisione e quelle, invece, dipinte (**Fig. 6**).¹²⁰

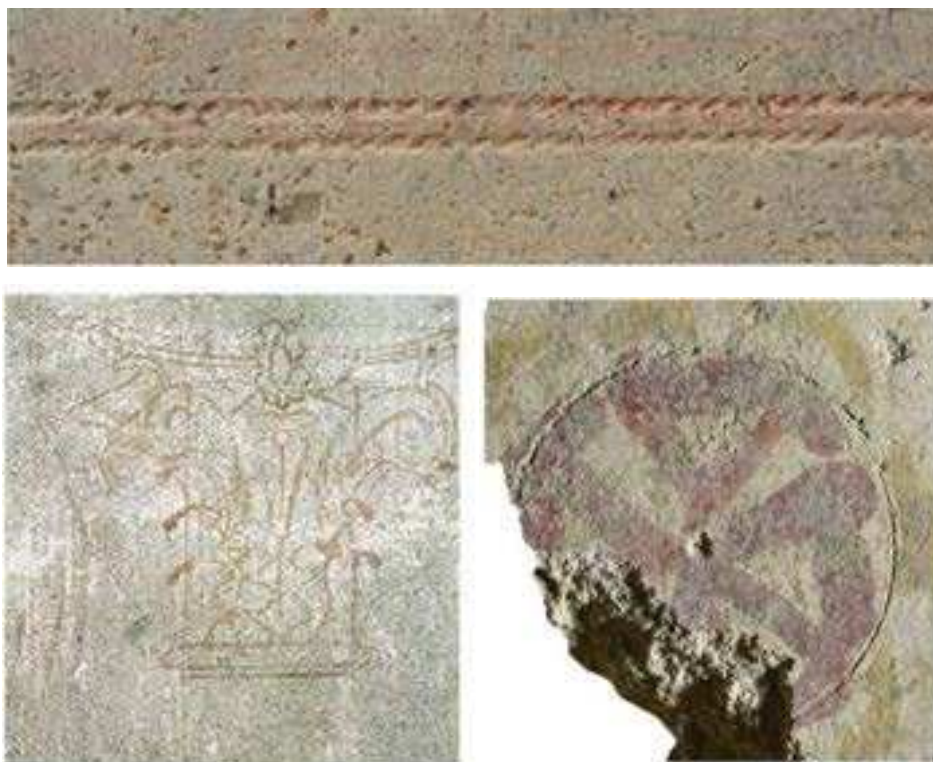


Fig. 6 In alto traccia di cordicella battuta, Pompei (VIII, 2, 17). A sinistra sinopia in giallo ocre, Pompei (IX, 12 9). A destra incisione realizzata con compasso, Quartiere Ellenistico-Romano di Agrigento (da SALVADORI, SBROLLI 2021).

¹¹⁸ FERNÁNDEZ DÍAZ 2008, p. 64, n. 64.

¹¹⁹ BARBET, ALLAG 2000, p. 30-35.

¹²⁰ SALVADORI, SBROLLI 2021, pp. 6-8.

La prima era adoperata principalmente sulla superficie ancora umida, sulla quale lasciava un'impronta cava, facilmente distinguibile per via della presenza in negativo delle fibre della corda. Era adoperata, soprattutto, per definire le linee principali del sistema decorativo, esclusivamente nel caso di linee rette, soprattutto in quelle circostanze in cui il muro presentava un andamento irregolare che rendeva più complessa l'operazione.

Le linee incise costituiscono, invece, la tecnica maggiormente in uso nel mondo romano ed erano adoperate sia per la definizione di più piccole componenti decorative che per più ampie linee di demarcazione dello spazio-parete, ad esempio per la definizione di pannelli ed interpannelli.¹²¹ Erano realizzate sull'intonaco ancora fresco attraverso steli dalla punta sottile o compassi, nel caso di linee circolari. Di questi strumenti si ha testimonianza dalle fonti letterarie ed epigrafiche,¹²² mentre le indagini condotte a Pompei hanno permesso il rinvenimento di alcuni degli stessi, prevalentemente in bronzo, come compassi, squadre e righe, filo a piombo.¹²³

Infine, le linee dipinte, le più difficili da identificare, in quanto successivamente rivestite dalla pittura, venivano realizzate prevalentemente in ocre, come visibile in diversi contesti pompeiani, come la Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6),¹²⁴ in alcuni altri è documentato, invece, anche il ricorso minoritario, a pigmenti come il rosso, visibile nelle pareti della Casa del Labirinto (VI 11, 8-10).¹²⁵ Testimonianze di tale varietà provengono anche dai contesti provinciali, in Gallia, in particolare, a Ensérune si usano il rosso ed il nero,¹²⁶ mentre nella *maison à Portiques* di Narbona l'ocra, ma anche il rosso, il verde ed il marrone.¹²⁷

Nonostante le considerazioni della Barbet circa una predilezione per la linea dipinta riscontrabile nelle pitture di II e III Stile, in cui sarebbe stata adoperata per la

¹²¹ Sulle diverse tipologie di incisioni, dirette o indirette cfr. ESPOSITO 182-183

¹²² Per le fonti letterarie si vedano Varrone, *De Re Rustica*, III, 17, Nervio, *Tunicularia*, 99- 102, Ausonio, *Griphus Ternarii Numeri*, 20; per le fonti epigrafiche si vedano tra le altre la stele di Sens (ALLAG 2010, pp. 214-215) ed il rilievo funerario della tomba di un liberto della *gens Aebutia*, custodito ai Musei Capitolini (ADAM 2010, p. 43, fig. 79).

¹²³ SAMPAOLO 1981; VARONE, BEARAT 1997.

¹²⁴ BARBET 1995, p. 67.

¹²⁵ BARBET, ALLAG 1972, pp. 984-986; BARBET 1998, pp. 105-105

¹²⁶ BARBET 1995, pp. 67-69.

¹²⁷ SABRIÉ, SABRIÉ, SOLIER 1987, p. 266, fig. 236

realizzazione di soggetti figurati e partiture architettoniche,¹²⁸ le testimonianze sulla continuità d'uso della tecnica, provenienti dalle pareti pompeiane di IV Stile e dalle successive pitture di più contesti provinciali, invalidano tale ipotesi.¹²⁹

Sebbene, dunque, nessuna di queste tecniche costituisca un indicatore cronologico, il rinvenimento di ciascuna delle stesse documenta non solo l'elevata attenzione riposta nell'esecuzione dell'apparato decorativo ma fornisce, altresì, alcune indicazioni utili, soprattutto per le pitture frammentarie, ai fini del raggruppamento di insiemi e delle operazioni di ricostruzione.

In merito alla stesura del colore, le fonti antiche forniscono molteplici testimonianze relative alla tecnica esecutiva a fresco, per la quale si distingue tra buon fresco, mezzo fresco e a secco. Nel primo caso era previsto che il pigmento, prima disciolto in acqua, venisse steso sulla superficie ancora umida. Quando la parete iniziava ad asciugarsi, l'idrossido di calce presente nel *tectorium*, muovendosi verso la superficie, ed attraversando la pellicola pittorica sulla quale era già stato steso il colore, reagiva con l'anidride carbonica presente nell'aria, formando una sottile pellicola di carbonato di calcio (CaCO₃).¹³⁰ Il processo di carbonatazione, del quale è possibile leggere anche in Vitruvio, permetteva così l'adesione dei pigmenti alla pellicola e la buona conservazione della stessa.¹³¹ Questo procedimento consentiva di realizzare pitture stabili e durevoli, a patto che la stesura fosse molto veloce e su intonaco umido. Diversamente, un procedimento messo in atto grossolanamente o su intonaco quasi asciutto avrebbe potuto provocare il progressivo deterioramento dell'affresco, causandone lo sfaldamento, mentre i colori avrebbero perso di intensità. Si ricorreva, invece, al mezzo fresco o alla tecnica a secco per la realizzazione dei dettagli. Nel primo caso, il pigmento mescolato con acqua, veniva steso sulla parete umida o asciutta, interessata dalla presenza di uno strato di latte di calce che favoriva il riattivarsi del processo di carbonatazione. Nel secondo caso, invece, il colore veniva applicato sulla parete già asciutta, mescolando il pigmento con un legante organico,

¹²⁸ BARBET, ALLAG 1972, p. 1016; BARBET 1987, p. 107.

¹²⁹ SABRIÉ, SABRIÉ, SOLIER 1987, pp. 259-266; GUIRAL PELEGRÍN, MARTIN-BUENO 1996, p. 126.

¹³⁰ SALVADORI, SBROLLI 2021, p. 6. Sulla questione relativa alla tecnica a fresco si vedano anche MORA, PHILIPPOT 1999, pp. 13-14, CUNÌ 2016, pp. 5-7.

¹³¹ Vitr. *De Arch.*, VII, 3, 7.

che ne favoriva l'adesione alla superficie attraverso una reazione provocata dal contatto tra lo stesso e l'anidride carbonica dispersa nell'aria.¹³²

L'uso della tecnica a fresco prevedeva che si procedesse dall'alto verso il basso, in modo da evitare eventuali danneggiamenti della porzione già terminata e che si operasse per giornate di lavoro. In questo modo si sarebbe applicato l'ultimo strato preparatorio alla parete solamente in corrispondenza della zona sulla quale sarebbe stato steso il colore il giorno stesso.

In seguito all'applicazione del colore, la superficie pittorica poteva ricevere ulteriori trattamenti tra i quali la levigatura, definita dal termine *politiones* in Vitruvio, la quale avrebbe conferito alla pittura estrema brillantezza, tanto da essere paragonata alla superficie di uno specchio d'argento.¹³³ Tale pratica, considerata dallo stesso Vitruvio peculiare del suo tempo, effettivamente, non costituisce una costante nel corso dei secoli, sia il Selin sia la Barbet osservano come, in particolare nelle province nord-ovest dell'Impero, tra il II e il III secolo d.C., le superfici siano caratterizzate da irregolarità e rugosità, mostrando chiaramente le tracce delle pennellate.¹³⁴ Quest'ultima circostanza e, dunque, il ricorso sempre meno frequente alla pratica della levigatura, è stato letto in relazione ad un più generale cambiamento del gusto ed alla ricerca di effetti diversi che una parete con maggiore asperità era in grado di garantire.¹³⁵

Le fonti, inoltre, testimoniano anche il ricorso alla tecnica definita ad encausto, realizzata mescolando i pigmenti con cera d'api precedentemente fusa e applicando il colore sulla parete mentre era ancora caldo, in modo che, una volta raffreddata, la cera fissasse il pigmento alla superficie, fungendo da legante. Plinio fornisce informazioni poco chiare circa l'uso di questa tecnica, affermando addirittura di non conoscerne l'inventore ed il luogo d'origine.¹³⁶ Le teorie più diffuse suggeriscono l'esistenza di due tipi di encausto: un encausto a caldo, composto da cera d'api – pura o mescolata con resina – applicata allo stato fuso, e un encausto a freddo, basato su un'emulsione

¹³² SALVADORI, SBROLLI 2021, p. 6.

¹³³ Le ripetute *politiones* (*politionibus crebris subacta*) avrebbero reso la superficie pittorica non solo brillante, ma addirittura, come per uno specchio, avrebbero fatto sì che vi si riflettesse una chiara immagine di colui che vi guardava. Vit., *De Arch.*, VII, 3,9.

¹³⁴ AUGUSTI 1950, p. 340; BARBET 1990b, p. 104.

¹³⁵ BARBET, ALLAG 2000, p. 54.

¹³⁶ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 149.

di cera d'api trattata con una sostanza alcalina, che poteva essere usata da sola o mescolata con altri mezzi.¹³⁷

Un ultimo aspetto sul quale è indispensabile porre adeguata attenzione è proprio quello del colore e, dunque, la scelta dei pigmenti. Anche questo momento, infatti, può contribuire a fornire dati utili ai fini dell'identificazione di una bottega, di chiarire le disponibilità economiche della committenza o, più in generale, riflettere una moda diffusa in un determinato periodo o contesto.¹³⁸

Nelle pagine del *De Architectura* Vitruvio critica l'eccessivo dispendio di risorse economiche che al suo tempo veniva compiuto per decorare le pareti, ricorrendo a lussuosi pigmenti che l'autore distingue in naturali ed artificiali e dei quali fornisce indicazioni circa l'origine e le modalità d'uso.¹³⁹ Mentre nella sua opera il numero di colori menzionati è di 24, Plinio il Vecchio ne menziona ben 35,¹⁴⁰ fornendo informazioni non solo sull'origine e la manifattura, ma anche sulle caratteristiche ed il prezzo degli stessi, offrendo così non solo una conoscenza del pigmento a livello tecnico, ma anche socio-economico.¹⁴¹



Fig. 7 Coppe con blu egizio ed ocre rossa. Pompei, MANN inv. n. 117338- n. 11226 (da SALVADORI, SBROLLI 2021)

Dunque, a partire dalla considerevole mole di informazioni che le fonti antiche sono in grado di fornire su questo aspetto, le analisi di carattere archeometrico, sempre più in aumento nel corso degli ultimi decenni, hanno permesso di chiarire ulteriori

¹³⁷ CUNÌ *et alii* 2012, pp. 660-661; STACEY *et alii* 2018.

¹³⁸ BARBET 1995, pp. 72-74.

¹³⁹ Vitr., *De Arch.*, VII, 7-14.

¹⁴⁰ Si veda la tavola di confronto elaborata in BÉARAT 1997, p. 14.

¹⁴¹ Plin., *Nat. Hist.*, XXXV, 30-50.

elementi ed acquisire nuovi dati circa i pigmenti adoperati, la loro derivazione, la circolazione, le modalità e le circostanze del loro impiego.

Al momento d'uso, i pigmenti, di origine organica o minerale, naturali o artificiali, venivano triturati in modo da ottenere una consistenza polverosa, talvolta mescolati tra loro, prima di essere uniti ad acqua e calce o altri leganti, a seconda della tecnica pittorica prescelta. È sempre Pompei a fornire di tale pratica una testimonianza diretta, attraverso il rinvenimento di numerosi recipienti contenenti resti di alcuni pigmenti;¹⁴² a cui si aggiungono anche le attestazioni provenienti da altri contesti, tra i quali si ricorda l'esempio, assai significativo, della *Domus* dell'Emblema figurato di Priverno.¹⁴³

Per il colore bianco le fonti forniscono numerose informazioni ed un'ampia gamma terminologica, determinata dalla diversità di origini.¹⁴⁴ Infatti, sebbene nella maggior parte dei casi si ricavesse dal carbonato di calcio, in alternativa poteva ottenersi dalla calce spenta, dalla dolomite, dal marmo, dal piombo.¹⁴⁵

Anche per il colore giallo le fonti documentano molteplici denominazioni, dovute oltre che alle diverse tonalità esistenti, anche alla distinta provenienza dello stesso.¹⁴⁶ In generale il termine più diffuso è *ochrae*, al quale si affiancano diverse varianti.¹⁴⁷ Si otteneva usualmente da minerali a base di ferro, tra i quali, molto frequente è l'uso della gothite.¹⁴⁸ È, altresì, attestata la più pregiata polvere o lamina d'oro come nei casi del manto giallo tra le mani di Venere nell'osteria delle Quattro divinità (IX 7, 1) di Via dell'Abbondanza a Pompei¹⁴⁹ o della *Maison à portiques* di Clos de la Lombard a Narbonne.¹⁵⁰

¹⁴² BARBET, TUFFREAU-LIBRE, COUPRY 1999 con bibliografia precedente.

¹⁴³ MAURINA 2017, pp. 14-17.

¹⁴⁴ Vitr., *De Arch.*, VII, 7, 3; 12, 1; Plin., *Nat. Hist.*, XXXIII, 163; XXXIV, 175; XXXV, 30; 36-38; 44; 48; 194; Teofr., *De Lapidibus*, VIII, 56; IX, 62-63; Dioscoride, *De Materia Medica*, V, 88; Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XIX, 17, 22-23.

Paraetonium, *creta*, con le varianti: *melinum*, *eretria*, *cimolia* y *samia* e *cerussa*. AUGUSTI 1967, pp. 51-52.

¹⁴⁵ BÉARAT 1997, pp. 19-24.

¹⁴⁶ Vitr., *De Arch.*, VII, 7, 1; 7, 5; 11, 2; 14, 1; Plin., *Nat. Hist.*, XXXIII, 158-160; XXXIV, 178; XXXV, 30; Teofr., *De Lapid.*, VIII, 49-50; Isid., *Etym.*, XIX, 17, 12.

¹⁴⁷ Le varianti attestate, alcune usate indistintamente, sono: *sil atticum*, *sil marmorosum*, *sil pressum*, *sil lucidum Galliae*, *auri pigmentum*, *spuma argenti*, *viola arida*, *lutum*. AUGUSTI 1967, pp. 93-99.

¹⁴⁸ BÉARAT 1997, p. 25.

¹⁴⁹ VANACORE *et alii* 2006, p. 48.

¹⁵⁰ BARBET, ALLAG 2000, pp. 42-43.

Allo stesso modo, anche per il verde si documenta un'ampia gamma di varianti terminologiche.¹⁵¹ Si legge della *crisocola*, a base di malachite, della *creta viridis*, proveniente dalle terre verdi, dell' *aerugo*, a base di acetato di rame.¹⁵² Il pigmento più comune si otteneva dalle cosiddette terre verdi, dunque dalla glauconite, celadonite e malachite, appartenenti al gruppo dei minerali argillosi.¹⁵³

Inoltre, per il colore verde, al fine di ottenere diverse tonalità, sono attestate anche miscele con altri pigmenti. In alcuni casi, infatti, gli artigiani avrebbero unito la glauconite al blu egizio, in modo da ottenere naturalmente un risultato simile a quello della malachite, un minerale più costoso, caratterizzata naturalmente da piccole percentuali di azzurrite, in grado di attenuare quell'effetto giallastro conferito da altri minerali.¹⁵⁴

Riguardo al viola, questo era chiamato *purpura*, *purpurissum*, *ostrum*, *hysginus*, *silustum*, *vaccinium*¹⁵⁵ ed era ottenuto, nella maggior parte dei casi, tingendo la creta argentaria con una sostanza colorante ottenuta dal *murex brandaris*.¹⁵⁶

Diversamente, per il colore nero, sono molto pochi i termini con cui è menzionato nelle fonti.¹⁵⁷ Si trova come *atramentum* quando si tratta dei neri di origine vegetale, come quelli ottenuti dal carbone o dal nerofumo, l'unica tipologia a cui allude Vitruvio. Plinio, invece, menziona anche quelli di origine animale come il *trigynum* o *elephantinum*, ottenuto dall'avorio, citando anche i neri di origine minerale, principalmente ossidi di manganese. Tuttavia, gli studi condotti negli ultimi anni, attestano tra tutti, un maggioritario ricorso alla grafite di carbonio.¹⁵⁸

Tra i colori più in uso nella pittura romana vi è senz'altro il rosso. Le fonti che ne parlano si riferiscono ad esso con un gran numero di termini, sebbene alcuni usati in maniera intercambiabile.¹⁵⁹ *Rubricae*, ottenuto da ossido di ferro, con l'ematite come

¹⁵¹ Vitr., *De Arch.*, VII, 7, 4; 12, 1; Plin., *Nat. Hist.*, XXXIII, 86-91; XXXIV, 110-116; XXXV, 30; Teofr., *De Lapid.*, VIII, 57; Diosc., *De Mat. med.*, V, 89; 90; Isid., *Etym.*, XIX, 17, 9-10.

¹⁵² AUGUSTI 1967, pp. 100-109.

¹⁵³ BÉARAT 1997, pp. 25-26.

¹⁵⁴ Plin., *Nat. Hist.*, XXXIII, 86-91; XXXIV, 110-116 e XXXV, 30.

¹⁵⁵ Vitr., *De Arch.*, VII, 13; 14, 1-2; Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 30; 44-46; 49; Isid., *Etym.*, XIX 17, 15-19.

¹⁵⁶ AUGUSTI 1967, pp. 73-76.

¹⁵⁷ Vitr., *De Arch.*, VII, 10; Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 30; 41-43; Isid., *Etym.*, XIX, 17, 17-19.

¹⁵⁸ AUGUSTI 1967, pp. 110-113. BÉARAT 1997, pp. 31-33.

¹⁵⁹ Vitr., *De Arch.*, VII, 7, 1; 9, 12; Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIII, 111-124; XXXV, 15-16; 33-36; 38-40; 177; Teofr., *De Lapid.*, VIII, 57; Diosc., *De Mat. med.*, V, 89; 90; Isid., *Etym.*, XIX, 17, 2-8.

principale componente; il *minio*, conosciuto come rosso cinabro, ottenuto dal solfuro di mercurio; la *cerussa usta*, un ossido di piombo salino ottenuto dalla cottura della cerussa bianca; la *sandaraca*, che corrisponde ad un disolfuro o trisolfuro di arsenico; la *indica cinnabaris*, dalla resina di palma; *spuma argentis*, un altro ossido di piombo.¹⁶⁰ La miscela con altri pigmenti o, durante il processo di lavorazione, con altri minerali o elementi organici, consentiva anche di ottenere altri colori come il rosa, dall'incontro con il bianco, o il marrone, con il nero, ma anche l'arancio o il viola.¹⁶¹

Tra tutti i pigmenti, il cinabro era il più costoso, il suo impiego è attestato solo in pitture di ottima qualità, consentendo l'identificazione di proprietari con un elevato potere d'acquisto. Secondo le fonti il pigmento poteva raggiungere un costo compreso tra 175 e 280 assi per libbra, mentre nel caso di un altro tipo di rosso come la *rubrica*, il suo prezzo oscillava tra 8 e 48 assi per libbra; una differenza imputabile alla difficoltà di reperimento del pigmento, considerato l'esiguo numero di centri di estrazione esistenti per il cinabro. Inoltre, da Plinio si apprende che il controllo sulla produzione dello stesso fosse appannaggio esclusivo del potere centrale e che, solo una volta estratto e lavorato, lo stesso venisse distribuito tra i centri e le province.¹⁶² Lo studio condotto in Spagna sull'antica Sisapo e l'area mineraria di Almaden, dalla quale si estraevano argento e cinabro, documenta una duratura e continuativa presenza romana sul territorio, confermandone non solo l'importanza ma anche la strategia di controllo esercitata dall'Urbe su aree, come questa, ricche di risorse.¹⁶³

Nei casi in cui il cinabro è stato adoperato su grandi superfici si trova steso su un precedente strato di un rosso di minor costo, una pratica, forse, imputabile ad un'intenzione di falsificazione, della quale Plinio fornisce testimonianza o, piuttosto, alla necessità di ridurre i costi o ancora, più semplicemente, dettata da specifiche scelte estetiche.¹⁶⁴ In generale, il cinabro appare frequentemente mescolato con minio e/o ematite, come emerso dalle analisi condotte su alcuni campioni provenienti da differenti contesti spagnoli, nei quali si è avuto modo di riscontrare, in più circostanze, la presenza di un substrato rosso ottenuto dall'ematite o di ocra gialla; dato che è stato

¹⁶⁰ AUGUSTI 1967, pp. 76-92.

¹⁶¹ BÉARAT 1997, pp. 27-31; MARCHESE *et alii* 1999b, p. 236.

¹⁶² Plin., *Nat. Hist.*, XXXIII, 118.

¹⁶³ ZARZALEJOS PRIETO *et alii* 2014.

¹⁶⁴ BARBET 1990a, pp. 257-260; ALLAG, GROETEMBRIL 2021, pp. 206-207.

interpretato in relazione alla volontà di proteggere il rosso cinabro, piuttosto che alla sua svalutazione o possibile falsificazione.¹⁶⁵

Lo studio condotto dalla Barbet, inerente alla diffusione del cinabro in Gallia, ha stabilito, inoltre, l'impossibilità di riconoscere nel pigmento un indicatore cronologico. È stato documentato, infatti, un intenso utilizzo del colore dal I secolo a.C. alla metà del I secolo d.C., quando inizia ad essere gradualmente sostituito da altri pigmenti, sebbene continui, comunque, ad essere attestato successivamente.¹⁶⁶ Anche per la Spagna, l'esame di più campioni ha documentato una comparsa del cinabro nel II secolo a.C. ed un uso continuativo, fino alla fine del II d.C. e l'inizio del III secolo d.C., quando si inizia a registrare il suo graduale disuso.¹⁶⁷

Infine, in merito al blu, sebbene esistano più pigmenti di origine naturale, come i lapislazzuli o l'azzurrite e l'indaco, quello di uso più comune è il blu egizio, di origine artificiale, noto come *caeruleum egyptium*. Si tratta di un tetrasilicato di calcio e rame ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$), ottenuto da una miscela di quarzo, carbonati di calcio e rame, con l'aggiunta di fondenti alcalini, ad una temperatura superiore agli 800 °C.¹⁶⁸ Al termine del processo la miscela si solidificava in un conglomerato siliceo-vetroso, definito *fritta*, cui il rame dava il tipico colore blu intenso; dalla fritta, si otteneva la polvere utilizzata in pittura.¹⁶⁹

In uso già alla metà del III millennio a.C., prevalentemente come pigmento, il blu egizio trova diffusione in tutto il bacino del Mediterraneo, durante tutta l'età antica. I dati archeologici hanno permesso di individuare con certezza, oltre l'Egitto, altre due zone di produzione, ovvero l'area dell'Egeo e l'Italia meridionale.¹⁷⁰ Per quest'ultima, in particolare, è esclusivamente nella zona dei Campi flegrei che è stato possibile ricostruire la presenza di *ateliers*, nei siti di Pozzuoli, Liternum e Cuma.¹⁷¹

Nella scelta dei colori che, come si è osservato, potevano essere ricavati da molteplici pigmenti con risultati talvolta molto differenti, non si trova solo il riflesso delle

¹⁶⁵ GUIRAL PELEGRÍN, IÑIGUEZ 2020.

¹⁶⁶ BARBET 1990a, pp. 255-271.

¹⁶⁷ GUIRAL PELEGRÍN, IÑIGUEZ 2020.

¹⁶⁸ ULRICH 1987, p. 327; PAGES-CAMAGNA 1998, pp. 165-167. Si veda, inoltre, DELAMARE 1998, per la storia degli studi.

¹⁶⁹ SAMPAOLO 2009, pp. 33-34.

¹⁷⁰ CAVASSA 2019, pp. 22-34.

¹⁷¹ Per un *focus* sugli *ateliers* ubicati nell'area dei Campi Flegrei cfr. CAVASSA, CAPUTO 2009, CAVASSA *et alii* 2010.

potenzialità economiche della committenza o delle caratteristiche di un dato territorio; infatti, tornando alle pagine del *De Architectura*, è possibile altresì leggere alcuni suggerimenti di Vitruvio circa l'uso di determinati colori in specifici ambienti,¹⁷² a dimostrazione di come la tavolozza fosse parte attiva nel rapporto vigente tra decorazione pittorica e contesto.

Dunque, nel ruolo di codice di comunicazione assolto nello spazio domestico, la pittura parietale si definisce anche mediante la scelta dei colori, oltre che di uno specifico repertorio decorativo, più o meno ricco, più o meno complesso, fatto di schemi, immagini e dettagli ornamentali. Tali repertori, di cui ciascuna bottega disponeva, derivano da prototipi comuni, in circolazione, sebbene siano, al contempo, il risultato della creatività e della sperimentazione dei singoli artigiani.

Bragantini confrontando le pitture del cubicolo M della Villa di Fannio Sinistore a Boscoreale con quelle dell'*oecus corynthius* della Casa del Labirinto (VI 11, 9-10) a Pompei, osserva come le due composizioni, sebbene certamente derivate dagli stessi modelli, siano sovrapponibili soltanto per gruppi di dettagli e non nel loro insieme, ipotizzando così l'esistenza di modelli parziali che sarebbero stati rielaborati, a formare composizioni più ampie e sempre diverse.¹⁷³

Dunque, ad un comune modello potevano seguire molteplici varianti, in grado di rielaborare l'archetipo in maniera più o meno distante, autonoma ed innovativa, in base alle esigenze dell'artigiano, ma anche delle caratteristiche, della funzione del contesto e delle richieste della committenza, come dimostrano gli esempi dei quadri con Teseo e Arianna, Marte e Venere dalla Casa di Frontone (V 4,11) e le rispettive repliche dalla *Caupona* di *Sotericus* (I 12, 3) e dalla Casa I 7, 19 a Pompei.¹⁷⁴

Alla luce di queste considerazioni un ruolo fondamentale è stato riconosciuto al disegno, ipotizzando che i pittori disponessero di veri e propri repertori o *sketchbooks* ai quali attingere, talvolta anche ispirati ad opere note; un vero proprio campionario di modelli, con schemi, composizioni e figure che potevano essere associate per

¹⁷² Vitruv., *De Arch.*, I, 2, 5; VII, 4, 4; VII, 5, 2.

¹⁷³ BRAGANTINI 2004, pp. 141-142.

¹⁷⁴ BRAGANTINI 2004, pp. 135-138.

comporre scene, repertori di ornamenti a cui ricorrere, in molteplici varianti, arrivando a realizzare programmi decorativi sempre nuovi.¹⁷⁵

Ne deriva, così, un'immagine delle officine in grado non solo di adattarsi alle richieste ed ai gusti delle committenze, a vari livelli, ma anche dotate di una certa abilità nell'aggiornarsi di continuo, aspetto che, d'altronde, permetteva anche una certa competitività sul mercato.

In queste dinamiche di continuo mutamento che portano gradualmente alla definizione di nuove tendenze e mode, anzitutto, a livello locale, un ruolo indiscusso è rivestito dalla committenza.

È, infatti, proprio nel dialogo tra la stessa e le officine che si alimenta quest'ininterrotto dinamismo. E, se sono le *élite* cittadine ad innescarlo, dunque le committenze di alto livello, non solo mediante le proprie abitazioni, ma anche attraverso il finanziamento di grandi edifici pubblici, d'altra parte, è la richiesta formulata dai livelli medi a darvi maggiore impulso, attivando quei processi di adattamento, semplificazione, banalizzazione dei modelli che contribuiscono significativamente alla definizione delle tendenze locali.

Di fianco alle officine che rispondono a queste richieste ed operano esclusivamente in ambito locale, altre di alto livello, anche in ragione del legame con una committenza più facoltosa, inserite in più ampi circuiti regionali ed interregionali, favoriscono la circolazione dei modelli su più ampia scala.¹⁷⁶ È quanto ipotizzato circa l'officina della Farnesina a Roma che, oltre ad essere attiva in altri importanti contesti urbani come la Casa di Livia e l'Aula Isiaca sul Palatino, avrebbe anche svolto un ruolo rilevante influenzando l'operato delle officine di area campana.¹⁷⁷

E sono, senz'altro, queste complesse relazioni, muovendosi su molteplici piani, a costituire il fondamento delle grandi variazioni di stile che si verificano su un più vasto arco temporale.

¹⁷⁵ ESPOSITO 2010, pp. 221-223.

¹⁷⁶ ESPOSITO 2009, p. 42.

¹⁷⁷ BRAGANTINI- DE VOS 1982, pp. 50-60.

CAPITOLO 2

LA PITTURE PARIETALE D'ETÀ IMPERIALE IN SICILIA

2.1 STATO DELL'ARTE

In più occasioni, nell'ambito degli studi condotti sulla pittura parietale, è stata posta l'attenzione sulla precoce diffusione in Sicilia dei più antichi sistemi decorativi,¹⁷⁸ le cui prime manifestazioni sono documentate in Grecia durante l'età classica e per le quali si parla di *Masonry style* o stile strutturale.¹⁷⁹

La posizione centrale dell'Isola avrebbe favorito, infatti, la diffusione di tali modelli fin dagli inizi del IV secolo a.C., come rilevato anche in altri contesti gravitanti nel Mediterraneo.¹⁸⁰

Sulle successive attestazioni provenienti, tra gli altri siti, dalla Casa a peristilio 1 di Monte Iato,¹⁸¹ dalle case di Morgantina¹⁸² o dalla Villa di Capo Soprano¹⁸³ si è dibattuto a lungo intorno alla cronologia, oggi ritenuta ascrivibile ad un momento compreso tra la fine del III e gli inizi del II secolo a.C.¹⁸⁴ La documentazione più cospicua a disposizione per questa fase, cui si aggiungono anche le attestazioni da Finziade ed Eraclea Minoa, ha consentito una più puntuale definizione del linguaggio decorativo in uso, le cui caratteristiche hanno permesso di cogliere già una prima evoluzione rispetto ai precedenti e più antichi schemi decorativi attestati in Sicilia.¹⁸⁵

Un ulteriore e significativo momento di svolta è documentato tra la metà del II e la prima metà del I secolo a.C., quando sull'Isola si osserva una più capillare diffusione

¹⁷⁸ LA TORRE 2010, LA TORRE 2011, LAPPI 2020.

¹⁷⁹ Il termine è stato coniato da V.J. Bruno ad indicare una decorazione parietale specificatamente greca e, più in generale, diffusa nel Mediterraneo orientale. Ciò in contrapposizione alla definizione "I stile pompeiano", considerata espressione stilistica propriamente romana, entro la quale sarebbero riconducibili anche le attestazioni provenienti dai contesti peninsulari, della Sicilia e, complessivamente, del Mediterraneo occidentale. BRUNO 1969, pp. 310-317. In merito alle questioni di natura terminologica cfr. LAPPI 2021, pp. 7-11.

¹⁸⁰ LAPPI 2021, pp. 45-47. Tale precocità è stata messa in stretta relazione con le vicende riguardanti Siracusa, ovvero con l'autonomia produttiva che avrebbe contraddistinto la città, fortemente influenzata dalle grandi capitali ellenistiche, alle quali era legata da stringenti rapporti. LA TORRE 2010, pp. 2-3.

¹⁸¹ BREM 2000.

¹⁸² TSAKIRGIS 1984.

¹⁸³ PILO 2006.

¹⁸⁴ PORTALE 2001-2002; CAMPAGNA 2011.

¹⁸⁵ In questo scenario, molto significativo è risultato il lavoro svolto a Finziade; qui, partendo dai dati stratigrafici, è stato possibile definire tipologia e cronologia delle decorazioni, apportando un significativo contributo alla definizione dello sviluppo tipologico delle decorazioni parietali insulari di età ellenistica. CAMPAGNA 2011, LA TORRE 2011, TOSCANO RAFFA, LIMONCELLI 2011.

dei sistemi decorativi, ulteriormente mutati rispetto all'età alto-ellenistica, secondo le modalità rilevate anche nei contesti peninsulari. In questa fase, infatti, per gli apparati decorativi pavimentali e parietali, centri come Solunto, Segesta, Tindari, Centuripe, Agrigento documentano l'acquisizione di modelli più evoluti, propri del tardo ellenismo, di matrice orientale.

Quest'ultimo avvenimento, messo in relazione con la simultanea istituzione della *Provincia Sicilia*,¹⁸⁶ è stato recentemente riletto, in un quadro più ampio, come un fenomeno in linea con le tendenze decorative in essere in tutta l'area del Mediterraneo.¹⁸⁷

Il quadro che si è appena accennato, pur esulando dagli orizzonti cronologici di suddetto lavoro, consente di restituire, in maniera evidente, il riflesso di una realtà particolarmente articolata e composita, che coinvolge in misura diversa i contesti insulari e, altresì, fortemente dinamica, con continue fasi di sviluppo ed evoluzione del linguaggio decorativo in uso. Tutti questi aspetti provano la necessità e l'importanza di analizzare e comprendere a fondo lo sviluppo della pittura parietale in Sicilia, con tutte le peculiarità ed i tratti distintivi ad essa connessi.

Tuttavia, mettere a fuoco nitidamente il fenomeno della produzione parietale insulare è risultato negli anni piuttosto difficile per via dell'esiguità di attestazioni, finora esclusivamente limitate all'architettura domestica, per l'assenza di edizioni esaustive e per la ridotta disponibilità di dati di contesto, essenziali per operare un più affidabile inquadramento delle componenti decorative. Ciononostante sono diversi i lavori di studio, i contributi ed i momenti di incontro che negli anni hanno permesso di approdare ad acquisizioni sempre nuove sul fenomeno della produzione pittorica insulare di età ellenistico-romana. Pure con evidenti limitazioni, infatti, è stata possibile l'elaborazione di analisi interamente dedicate alla definizione dei sistemi decorativi diffusi in questo periodo, che hanno condotto ad un più affidabile inquadramento stilistico e tipologico ed a considerazioni di più ampio respiro. Sebbene ciò possa dirsi prevalentemente per il I stile, importanti riflessioni, anche se di portata più limitata, sono state formulate anche in merito ai sistemi di II stile, maturate

¹⁸⁶ PORTALE 2001-2002, pp. 61-62; LA TORRE 2011, pp. 256-257.

¹⁸⁷ LAPPI 2021, pp. 77-79.

soprattutto nell'ambito dell'analisi condotta sui contesti soluntini, per i quali, a fronte delle considerevoli attestazioni, l'assenza di un metodo stratigrafico in fase di scavo ha reso difficile pervenire a datazioni affidabili degli apparati decorativi parietali e pavimentali.¹⁸⁸

Molto diverso, invece, è stato l'approccio a lungo invalso per il periodo successivo alla presa di potere di Augusto, una fase che rappresenta un momento di significativo cambiamento per l'Isola, sulla cui conoscenza ha pesato a lungo una prospettiva culturale tesa a riconoscervi una fase di crisi e declino vissuta dall'Isola, che avrebbe coinvolto qualsiasi ambito della produzione artistica ed artigianale.¹⁸⁹

Le poche sintesi finora prodotte che, abbracciando l'intera Sicilia, abbiano tentato di tracciare un quadro complessivo sulla pittura insulare d'età imperiale indicano, molto chiaramente, una condizione estremamente più frammentaria e lacunosa per questo specifico orizzonte cronologico.¹⁹⁰

Tale indefinitezza si deve, senz'altro, al numero ancor più ridotto di attestazioni conosciute e, d'altra parte, anche alla mancanza di un'adeguata valorizzazione di quelle, invece, note e non ancora interessate da studi sistematici, spesso ridotte a generiche menzioni nell'ambito di più ampie presentazioni dei complessi di pertinenza. A queste ultime si aggiungono anche tutte le pitture in stato frammentario del cui rinvenimento rimane traccia solo nei notiziari di scavo, ancora in attesa di essere studiate e, ancor prima, censite.

Al tema della valorizzazione dei rinvenimenti pittorici è stato dedicato di recente il progetto *Pixerunt*, avviato nel 2019, nell'ambito delle indagini condotte dall'*équipe* dell'Università di Bologna, guidata dal prof. Lepore, nei contesti del Quartiere Ellenistico-Romano di Agrigento, in collaborazione con il Parco Archeologico della Valle dei Templi.¹⁹¹ Questo, sebbene abbia finora avuto come oggetto di studio le

¹⁸⁸ PORTALE 2007. Nuovi dati, utili a puntualizzare le cronologie relative ai sistemi decorativi di II stile potranno venire dalle indagini che l'Università di Bologna sta conducendo ad Agrigento, nel Quartiere ellenistico-romano. LEPORE 2020.

¹⁸⁹ In questa prospettiva, si è teso a lungo a concentrare tutte le manifestazioni artistiche ed artigianali più significative nel periodo precedente alla conquista romana. Si vedano a riguardo COARELLI 1980a, COARELLI 1980b, BONACASA 1985.

¹⁹⁰ CORALINI 2018; BARRESI 2014.

¹⁹¹ Sulle indagini condotte dall'Università di Bologna al Quartiere Ellenistico-Romano cfr. LEPORE *et alii* 2019; LEPORE *et alii* 2020. Sul progetto di ricerca e di valorizzazione delle pitture di *Agrigentum*, nell'ambito del progetto *Pinxerunt* cfr. CAMINNECI, LEPORE 2019. A questa esperienza sono seguite

pitture agrigentine di età ellenistico-romana ha avuto il merito di ridare impulso alla rinascita e lo sviluppo di una nuova stagione di studi dedicati alla pittura parietale in Sicilia, promuovendo un'attività di ricerca che non si estrinseca solo sul campo attraverso nuove acquisizioni, ma anche nella valorizzazione delle pitture *alibi*, ovvero in una riscoperta di quei frammenti custoditi nei musei e nei depositi; mettendo in atto una rilettura sistematica degli stessi, ove possibile, anche in relazione ai contesti di provenienza.

La situazione di partenza fin qui tracciata rende molto complesso produrre una sintesi, che pure si tenterà di elaborare, in grado di delineare, anche solo sommariamente, le tendenze che a partire dall'età augustea caratterizzarono la produzione pittorica insulare. Dunque, *disiecta membra*, si presenteranno di seguito tutte le pitture di cui, in base all'edito, si abbia notizia allo stato attuale. Questo comporta una condizione di disomogeneità rispetto al grado di approfondimento che si avrà modo di raggiungere per ciascuna delle attestazioni, il quale non dipende solo dallo stato di conservazione delle stesse o dalla condizione di rinvenimento, *in situ* o frammentaria; se per alcune, infatti, si dispone di descrizioni ed analisi più circostanziate e precise, in altri casi ciò si risolve in brevi frasi di inquadramento, talvolta anche prive di adeguato corredo fotografico.

Le ricerche condotte hanno consentito di documentare la presenza di pitture *in situ* ed in stato frammentario in 11 centri siciliani (**Fig. 8**). Di queste, più cospicue sono le attestazioni *in situ*, alle quali, nel tempo, è stata dedicata maggiore attenzione. Diversamente, per i materiali in stato frammentario, mancando studi dedicati, i dati a disposizione sono molto esigui, talvolta, limitati alla sola notizia del rinvenimento.

due importanti occasioni di incontro e discussione, organizzate in Sicilia, sui temi della pittura parietale antica, ovvero la XIII Edizione delle Giornate Gregoriane (Agrigento 29 novembre-1 dicembre 2019), della quale sono stati editi gli Atti in CAMINNECI, PARELLO, RIZZO 2020 e il più recente convegno organizzato dall'associazione AIRPA in collaborazione con il Parco Archeologico della Valle dei Templi e l'Università di Bologna, i cui Atti sono in c.d.s.

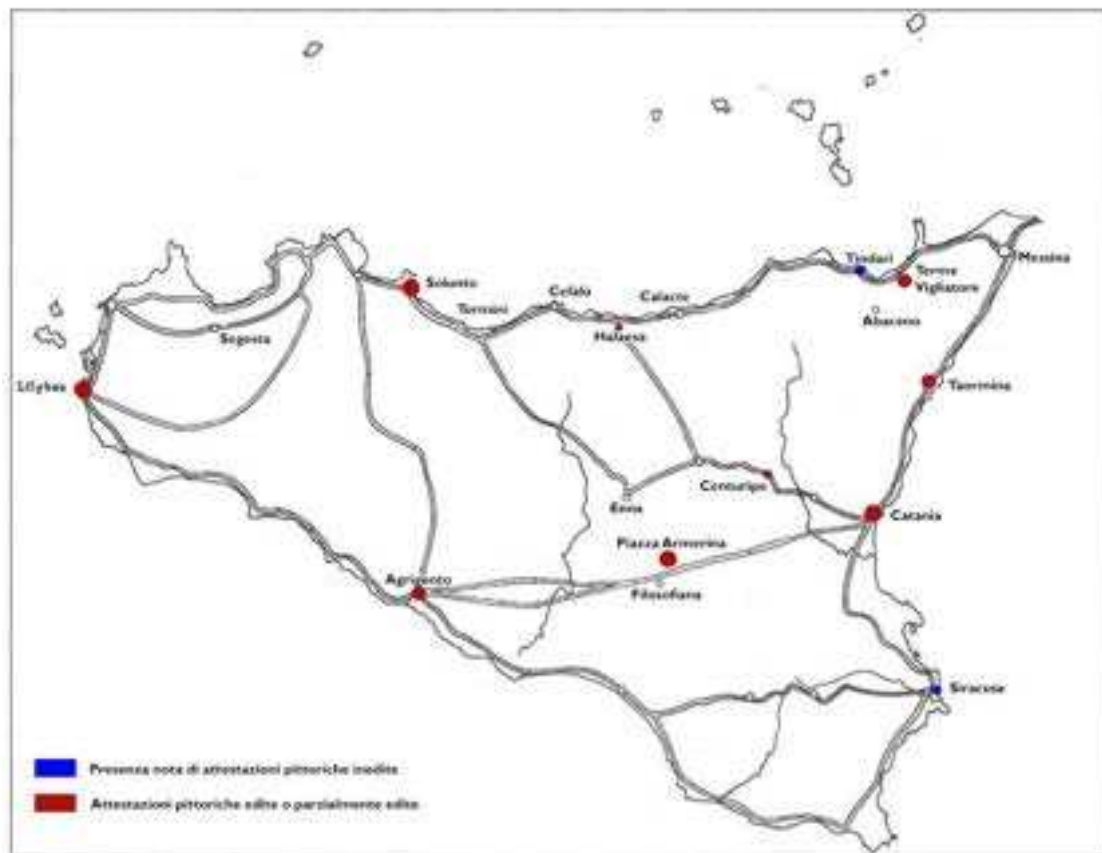


Fig. 8 Carta di distribuzione delle attestazioni pittoriche d'età imperiale in Sicilia.

Tra le attestazioni di cui si ha notizia, sono meglio documentate le pitture della Villa del Casale di Piazza Armerina, dell'Antro della Sibilla e della Tomba di Crispia Salvia a Lilibeo, della Villa di Terme Vigliatore e dei contesti soluntini, pur con tutte le difficoltà, per questi ultimi, dettate dalle indagini inizialmente effettuate con metodo non stratigrafico. In alcune circostanze, come nel caso di Catania, la scarsa attenzione prestata alle pitture, pure nell'ambito di esaustive pubblicazioni, ha comportato una certa difficoltà nell'acquisizione di dati utili alla comprensione ed al corretto inquadramento degli apparati decorativi. Diversamente, nel caso di Agrigento, pure essendo molto esigue le attestazioni note per l'età imperiale, un recente riesame delle pitture frammentarie ha consentito l'acquisizione di nuovi dati e, in generale, un miglior grado di conoscenze. Più complesso è, invece, l'approccio ai rinvenimenti da Taormina, prevalentemente inediti e noti solo da documenti d'archivio o da notizie di scavo e report, poco esaustivi.

Ancora più labile e pressoché inesistente è la documentazione disponibile per altri contesti come Centuripe o Alesa, per i quali il rinvenimento di pitture, mal conservate o del tutto perdute, è estremamente ridotto e, in entrambe, limitato ad un solo contesto. Per Tindari, invece, sebbene si abbia notizia di un abbondante numero di pitture frammentarie pertinente ad età imperiale, ad oggi, le stesse sono inedite; situazione simile riguarda anche Siracusa, per la quale le informazioni a disposizione sono ancora più scarse.

2.2.1 TAORMINA

Per la città, il cui impianto urbano si definisce nel terzo venticinquennio del III sec. a.C., sono documentate stratigraficamente trasformazioni riconducibili ad un momento immediatamente posteriore alla deduzione della *colonia* da parte di Augusto e, a seguire, durante il II secolo d.C., un'ulteriore fase di riorganizzazione che coinvolge sia gli spazi pubblici sia l'abitato.

Si annoverano attestazioni pittoriche sia *in situ* sia in stato frammentario, unicamente provenienti da contesti domestici, ubicati lungo il versante settentrionale della città. Delle pitture, tutte intercettate nell'ambito di attività di archeologia urbana condotte tra gli anni Novanta del secolo scorso e gli inizi del Duemila, solo alcune sono sinteticamente editate, mentre di altre si ha notizia esclusivamente da report e documenti d'archivio.

In proprietà Garufi, sita in Via Circonvallazione, al centro del moderno centro abitato di Taormina, a poca distanza dall'Odeon e da Piazza Vittorio Emanuele II, nel 1993 - durante i lavori di sistemazione di un giardino - furono rinvenuti due ambienti contigui, con orientamento E-W, tra loro non comunicanti, uno dei quali conserva ancora *in*



Fig. 9 Pitture *in situ*. Proprietà Garufi (Archivio fotografico Soprintendenza BB.CC.AA. Messina)

situ (Figg. 9-10), quasi integralmente, l'apparato decorativo, per il quale è stata proposta una datazione tra II-III secolo d.C.¹⁹²

I due vani sarebbero pertinenti ad una *domus*, fortemente danneggiata da interventi edilizi effettuati in epoca moderna, inquadrata nell'insieme delle residenze ubicate in corrispondenza dei terrazzi più alti di *Tauromenion*, alle pendici della Collina del Castello.¹⁹³

Dalle descrizioni delle pitture si evince che la parete centrale (parete O) fosse suddivisa in quattro registri orizzontali. Uno zoccolo (m 0,80) articolato in tre distinti pannelli, due laterali più ampi, a fondo rosso, delimitati da una banda in verde ed uno centrale, più stretto, a campitura azzurra, delimitato da un'ampia cornice di colore giallo. A seguire, una banda bianca con decorazione floreale segnava il passaggio al registro successivo. La zona mediana (m 1,85), delimitata alle estremità da due bande rosse, era articolata in due ampi riquadri laterali, separati al centro da uno stretto interpannello. Quest'ultimo, caratterizzato da una campitura in rosso, gli altri due, invece, incorniciati da una banda blu, presentavano il fondo di colore giallo ed un più piccolo riquadro verde al centro. In alto, un'altra banda bianca con motivo floreale,



Fig. 10 Pitture *in situ*, proprietà Garufi. A sx parete Ovest; a dx parete Sud (Archivio fotografico Soprintendenza BB.CC.AA. Messina).

¹⁹² BACCI, RIZZO 1997-1998, p. 362, 364, fig. 3.

¹⁹³ BACCI, RIZZO 1997-1998, p. 362

definiva il passaggio al registro superiore. Questo (m 0,30) era articolato in una successione di bassi pannelli rettangolari campiti in giallo, blu e rosso, culminanti in un'ulteriore banda bianca con motivo floreale. Oltre quest'ultima si sviluppava un ultimo registro, del quale le poche tracce conservate hanno consentito di ipotizzare un'articolazione molto simile al precedente. Per le altre due pareti, S e N, in cui si registra il rinvenimento di più esigui lacerti della decorazione pittorica, è stato ugualmente possibile ricostruire la riproduzione del medesimo schema decorativo. Nella parete N, inoltre, in corrispondenza del più piccolo riquadro in verde posto al centro di uno dei pannelli della zona mediana, si è documentata anche la presenza di una figura di profilo, cinta ai fianchi solo da una corta veste, nell'atto di pescare o trarre a sé una rete.¹⁹⁴

Pitture *in situ* sono state rinvenute anche in alcuni ambienti (Amb. 2 e 4) della *Domus* di Porta Pasquale (**Fig. 11**), ubicata nel versante più settentrionale dell'antica *Tauromenion* ed indagata nel 2002, in occasione dei lavori di realizzazione di un parcheggio coperto.¹⁹⁵ L'abitazione, edita solo in maniera preliminare, conservava cinque ambienti, disposti secondo la direttrice est-ovest, ed un sesto, preservatosi solo parzialmente. Per la fase di impianto è stata proposta una datazione agli inizi dell'età imperiale, con una continuità di vita almeno fino al III secolo d.C. sebbene, come le stesse pitture documentano, nel tempo sarebbe stata interessata da interventi di rifacimento, almeno degli apparati decorativi.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Doc. archivio Sopr. BB.CC.AA di Messina (Prop. Garufi Placido-TAO 12/05/93).

¹⁹⁵ SPIGO 2004.

¹⁹⁶ SPIGO 2004, pp. 401-402.

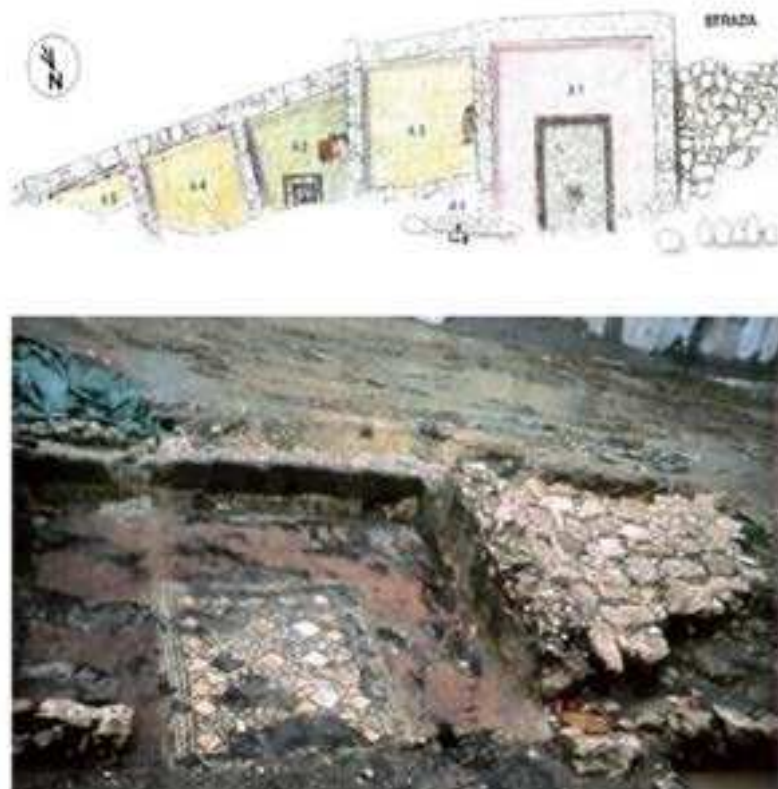


Fig. 11 *Domus* di Porta Pasquale (da SPIGO 2004)

Le pareti dell'Ambiente 2 erano caratterizzate da una zoccolatura ad imitazione dell'*opus sectile* (**Fig. 12**), datata al II secolo d.C. con pannelli alternativamente caratterizzati da cerchi e grandi losanghe, in rosso con venature brune su un fondo bianco con venature rosse e lesene in blu con screziature brune. Una fase pittorica più antica, inoltre, è visibile mediante piccole lacune che mostrano una decorazione a fondo bianco con bande in azzurro e rosso, per la quale si è ipotizzata la pertinenza alla fase di impianto della *domus*.¹⁹⁷ Molto più contenute sono le porzioni superstiti dell'apparato pittorico pertinente all'ambiente 4, dalle quali è stato possibile desumere che la zoccolatura fosse caratterizzata, anche in questo caso, da un motivo ad imitazione dell'*opus sectile*.

¹⁹⁷ SPIGO 2004, pp. 407-408, p. 417, figg. 8-10.

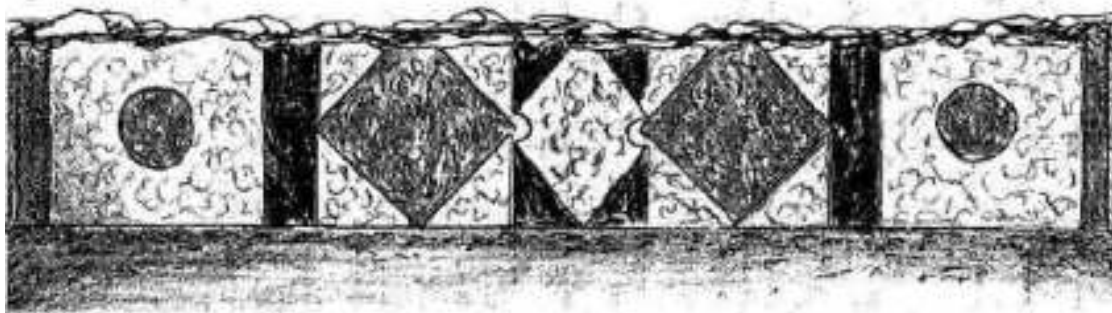


Fig. 12 Restituzione grafica pitture *in situ*. Ambiente 2, *Domus* di Porta Pasquale (da SPIGO 2004)

Da un contesto sito a poca distanza dalla *Domus* di Porta Pasquale, la cosiddetta *Terma Bizantina*, provengono altre pitture, in stato frammentario. Queste sono state rinvenute in giacitura secondaria, sotto i livelli pavimentali di uno dei vani, Ambiente 7, durante le attività di scavo condotte in Piazza San Pancrazio nel 1990.¹⁹⁸ Al termine delle indagini fu pubblicato un breve *report* nel quale si rendeva nota la presenza di una struttura stretta e allungata delimitata ad E ed O da due muri con andamento semicircolare ed altri vani che si sviluppavano ai due lati.¹⁹⁹ L'edificio, a carattere monumentale, sebbene definito “*terma*”, è qualificato genericamente come architettura pubblica, fin da subito, è stata segnalata, infatti, la difficoltà di interpretarlo come un complesso termale a causa della mancata individuazione dei *praefurnia* e di altri elementi come *suspensurae* o tubuli parietali.

Le indagini hanno consentito di documentarne la realizzazione su preesistenti strutture a carattere residenziale. Sono state, infatti, individuate più fasi costruttive, tra l'età ellenistica ed i secoli II-III d.C.²⁰⁰ che, una recente revisione della documentazione, in assenza di un'edizione definitiva delle attività di indagine, ha consentito di puntualizzare ulteriormente, chiarendo alcuni aspetti relativi alla storia edilizia del complesso.²⁰¹

Delle pitture rinvenute nell'Ambiente 7 si fornisce solo una generica descrizione, nella quale si allude alla rappresentazione di una scena acquatica con anatre, pesci e ninfee (Fig. 13), in base alla quale i frammenti sono stati inquadrati cronologicamente tra I-II secolo d.C. La carente documentazione fotografica a supporto e la scarsa qualità

¹⁹⁸ BACCI-RIZZO 1993-1994, p. 949, tav. LXXXVIII, fig. 3.

¹⁹⁹ BACCI-RIZZO 1993-1994, pp. 947-949.

²⁰⁰ BACCI-RIZZO 1993-1994, pp. 947-949.

²⁰¹ VENUTI 2023, pp. 65-71.

della stessa non consentono di aggiungere null'altro, potendo solo riscontrare il predominio del colore verde, adoperato in una diversificata gamma di gradazioni.

La definizione di “discarica” con la quale nel *report* si allude al rinvenimento,



Fig. 13 Frammenti pittorici. Ambiente 7, Terma Bizantina (da BACCI-RIZZO 1993-1994)

denoterebbe la significativa quantità di frammenti i quali, vista la giacitura sotto i livelli pavimentali dell'ambiente 7, potrebbero essere interpretati come parte di uno strato di livellamento funzionale proprio ad un rialzamento delle quote pavimentali. Quest'ultima operazione di rialzamento delle quote pavimentali è rilevata nel complesso, nella fase di passaggio tra i Periodi II e III, in cui si registra una vera e propria cesura, dovuta alla realizzazione di un nuovo edificio. Per il Periodo II - al

quale, dunque, potrebbero essere pertinenti i rinvenimenti pittorici - la tipologia e le quantità di materiali rinvenuti hanno consentito di ipotizzare la presenza di una residenza privata, databile tra il II secolo a.C. ed il I d.C., mentre una differente struttura, dalla destinazione d'uso incerta, costituita da almeno tre vani (Ambienti 1, 8, 15) disposti lungo un'asse E-O, sarebbe stata realizzata in un momento successivo, databile dopo I sec. d.C.²⁰²

2.1.2 CATANIA

Della città, fondata nel 729/728 a.C., è stato archeologicamente intercettato un primo impianto urbanistico, datato alla metà circa del VI secolo a.C.; mentre un momento di rifacimento sostanziale dello stesso, con differente articolazione, sarebbe datato tra fine del V e l'inizio del IV secolo a.C.

Un altro significativo momento di trasformazione per il centro è rappresentato dalla deduzione della *colonia* augustea, avvenuta nel 21 a.C., che segna un significativo ampliamento del tessuto urbano, soprattutto per gli spazi residenziali, segnati da espropri e vendite forzose. Inoltre, una progettazione di più ampio respiro, contraddistinta anche dalla costruzione di grandi edifici pubblici, è documentata per la città tra il II secolo d.C. e l'età severiana.

Le attestazioni pittoriche provengono esclusivamente da contesti domestici rinvenuti tra gli ultimi decenni del Novecento e i primi anni Duemila nelle aree del Monastero dei Benedettini e dell'ex Reclusorio della Purità, ambedue ubicate sulla collina di Monte Vergine.

In entrambi i casi, le *domus* intercettate documentano molteplici fasi di vita, a cui corrispondono altrettanti interventi di rifacimento degli apparati decorativi, ancora parzialmente conservati *in situ*, in corrispondenza delle zoccolature. Le pitture sono pubblicate, sebbene piuttosto sinteticamente, nell'ambito delle più vaste edizioni dei contesti di provenienza, dalle quali si apprende anche del rinvenimento di pitture frammentarie, invece, ancora in attesa di essere studiate.²⁰³

²⁰² VENUTI 2023, p. 69.

²⁰³ Per una recente, generale, disamina delle attestazioni pittoriche di età romana note per Catania Cfr. CALIÒ, CAMERA 2020.

Le attività di scavo condotte presso la collina di Montevergine, sotto i livelli dell'ex Monastero dei Benedettini, tra il 1978 e il 1996, hanno riportato alla luce un complesso palinsesto di testimonianze che dal neolitico arrivano fino ad età medievale. Tra queste, particolare interesse riveste il rinvenimento di parte di un quartiere abitativo, del quale sono state intercettate ampie porzioni di isolati (**Fig. 14**).²⁰⁴

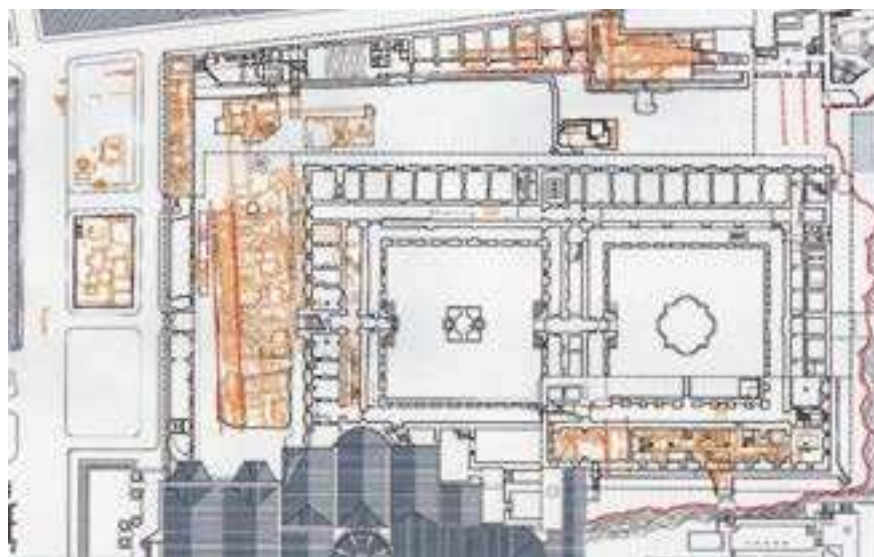


Fig. 14 Area di scavo ex Monastero dei Benedettini (da BRANCIFORTI 2010)

Le indagini hanno rilevato nell'area una complessa successioni di fasi, per ciascuna delle quali si documenta il puntuale rifacimento degli apparati decorativi.²⁰⁵

- **I fase:** tre distinte abitazioni, costruite intorno alla metà del III secolo a.C., disposte su tre terrazzamenti digradanti da Sud-Ovest verso Nord-Est. Ciascuna presentava apparati decorativi contraddistinti da estrema semplicità, reiterato in maniera speculare ampie campiture monocrome e una paratattica successione di pannelli
- **II fase:** alcuni vani delle *domus*, nel corso del II-I secolo a.C., sono ingranditi, mediante la costruzione di nuove pareti divisorie con le relative pitture.
- **III fase:** tra I secolo a.C. e I secolo d.C. i singoli nuclei abitativi vengono accorpati in un unico grande edificio, una ricca *domus* a peristilio, le cui

²⁰⁴ Sugli scavi condotti cfr. GIUDICE *et alii* 1979; RIZZA 1978; RIZZA 1979; RIZZA 1979; RIZZA 1981; BRANCIFORTI 1997; BRANCIFORTI 2004; BRANCIFORTI 2005, pp. 179-186; BRANCIFORTI 2010, pp. 136-162.

²⁰⁵ Per una sintesi sulle evidenze pertinenti ad età ellenistico-romana cfr. BRANCIFORTI 2003, pp. 96-109; BRANCIFORTI 2010, pp. 141-145.

dimensioni e gli apparati decorativi documentano le facoltà economiche e l'elevata estrazione sociale dei proprietari, nei quali si è individuato un gruppo dei coloni della *Catina augustea*.²⁰⁶

Per quest'ultima fase è documentata la presenza di pavimenti in tessellato o *opus scutulatum* con marmi policromi ed altrettanto ricchi apparati decorativi, dei quali rimane solo qualche esigua attestazione in due distinti nuclei di ambienti.

Il primo nucleo è composto dagli ambienti A, D, E, ubicati intorno ad un cortile centrale, i cui rifacimenti pittorici, pertinenti all'ultima fase, sono ancora visibili in corrispondenza della zoccolatura. Questi sono replicati in tutti e tre i vani con medesimo schema, caratterizzato da una tripartizione verticale della zona inferiore della parete, con alternanza di pannelli rossi e pannelli con motivo ad imitazione marmorea con fondo giallo ed ovali in rosso, presumibilmente atti a riprodurre il giallo antico (**Fig. 15**).²⁰⁷



Fig. 15 Pitture *in situ*. Vano A, ex Monastero dei Benedettini (da BRANCIFORTI 2003).

Diversamente, invece, il vano C, che nella fase III subisce una rifunzionalizzazione in *viridarium*, era arricchito da una pittura da giardino, della quale si conserva un'ampia porzione con una balaustra di canne legate a reticolo che doveva occupare l'intera zoccolatura (**Fig. 16**). A seguire, lungo la zona mediana della parete, era dipinta una

²⁰⁶ PRIVITERA 2009, p. 46.

²⁰⁷ CALIÒ, CAMERA 2020, p. 196; BRANCIFORTI 2003, pp. 98-100, fig. 3.

rigogliosa vegetazione su un fondo di colore azzurro, come attestato da frammenti rinvenuti in crollo.²⁰⁸



Fig. 16 Pitture *in situ*. Vano C, ex Monastero dei Benedettini (da BRANCIFORTI 2010).

Il secondo nucleo dell'abitazione, invece, è costituito dai vani F-M, ubicati in un terrazzo ad una quota inferiore e disposti intorno ad un peristilio centrale.

Nel vano F, le pitture pertinenti ad una fase pittorica ritenuta intermedia e, non attestata altrove, sono caratterizzate da una zoccolatura in nero con spruzzature di colore giallo e rosso, mentre la zona mediana, a fondo rosso, è scandita da bande in giallo con cui sono definiti riquadri entro i quali trovavano posto volatili ed oggetti di arredo. La fase più recente, invece, era contraddistinta dal fondo bianco, scandito da una serie di bande rosse funzionali alla suddivisione dello spazio parete. La zoccolatura presenta un motivo a spruzzatura in rosso, mentre la zona mediana era articolata in un sistema di pannelli ed interpannelli, i primi arricchiti da un motivo a tenda tesa, con il bordo inferiore arcuato e ridefinito da una frangia, i secondi con motivo floreale, identificato come girale d'acanto, in rosso e verde.²⁰⁹

²⁰⁸ CALIÒ, CAMERA 2020, p. 196.

²⁰⁹ BRANCIFORTE 2003, p. 100.

Nel vano G, come per gli ambienti A, D, E del precedente nucleo è documentata una decorazione con motivo ad imitazione marmorea, ovvero con spruzzature in rosso su fondo bianco.

Le pitture dell'ambiente I, invece, presentavano una zoccolatura di colore nero e, in corrispondenza della zona mediana, un motivo a *Tapetenmuster* con fondo bianco, articolato in una serie di fiori a quattro petali lanceolati inscritti in quadrati, definiti da una successione di motivi ad S (**Fig. 17**).²¹⁰



Fig. 17 Pitture *in situ*. Vano I, ex Monastero dei Benedettini (da BRANCIFORTI 2003).

Altri elementi della decorazione pittorica sono stati individuati, infine, sulla faccia interna del muro del peristilio, dove si osserva una zoccolatura caratterizzata da riquadri in rosso, delimitati da bande in giallo e bruno con figure di animali al centro (**Fig. 18**). Nel pannello in migliore stato di conservazione, si riconosce la figura di un cane di profilo, mentre in un altro una gazzella.²¹¹

²¹⁰ BRANCIFORTI 2003, p. 100, figg. 9-10.

²¹¹ BRANCIFORTI 2010, pp. 153-155, figg. 31-32.



Fig. 18 Pitture *in situ*. Peristilio, ex Monastero dei Benedettini (da BRANCIFORTI 2010)

La faccia settentrionale della stessa parete, invece, funzionale alla delimitazione del cortile K, presenta una zoccolatura con fondo rosso, articolata in pannelli neri, arricchiti da ghirlande tese e delimitata superiormente da una banda bianca (**Fig. 19**).²¹²

²¹² BRANCIFORTI 2003, p. 102, fig. 12.



Fig. 19 Pitture *in situ*. Cortile K, ex Monastero dei Benedettini (da BRANCIFORTI 2003).

Sotto i livelli dell'ex Reclusorio della Purità è stata intercettata, negli anni 2001-2002, parte di un ulteriore contesto domestico del quale sono stati indagati sei ambienti contigui (A-F) (**Fig. 20**).²¹³

La *domus*, con orientamento E-O, ha una prima fase edilizia di età augustea, a cui ne segue una seconda, datata dopo la metà del I secolo d.C., durante la quale è messo in atto un ampliamento dell'abitazione. A queste fasi si ascrive il nucleo più consistente dell'edificio (vani A, B, C, D, E).

²¹³ Sugli scavi condotti cfr. BRANCIFORTI 2005, pp. 47-77; BRANCIFORTI 2010, pp. 167-170.

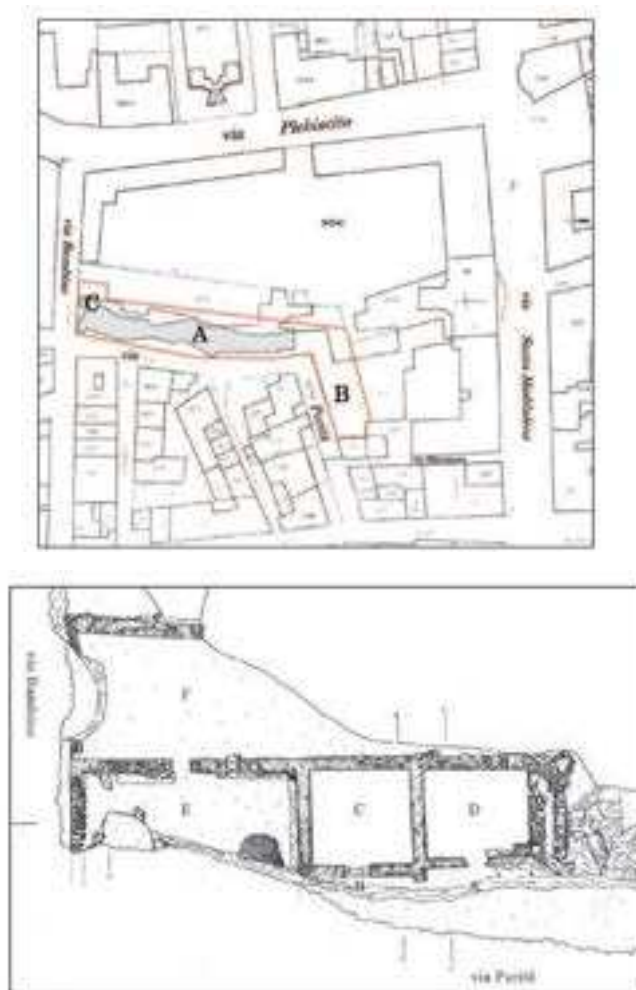


Fig. 20 a) Posizionamento degli scavi nell'area dell'Ex Reclusorio della Purità; b) planimetria della *domus* di età romana (da BRANCIFORTI 2010)

Prima della definitiva distruzione datata entro la metà del V secolo d.C., si documenta un ulteriore ampliamento intorno alla metà del III sec. d. C., durante il quale avviene la costruzione del vano F.²¹⁴

Alle prime due fasi edilizie della *domus* - l'una a cavallo tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C., l'altra dopo la metà del I secolo d.C. - risalgono le pitture *in situ*, conservatesi in corrispondenza delle zoccolature di quattro degli ambienti indagati.

Alla prima, pertinente al momento della costruzione dell'abitazione, sono state ricondotte alcune pitture caratterizzate da una decorazione con cespi vegetali, per le quali sono stati proposti confronti gli apparati decorativi delle case pompeiane

²¹⁴ BRANCIFORTI 2005, p. 59.

di Menandro e di *Epidius Sabinus* (**Fig. 21**).²¹⁵ Di queste, tuttavia, non è indicato esplicitamente l'ambiente di pertinenza che, stando alle immagini fornite, anch'esse corredate da generiche didascalie, dovrebbe corrispondere al vano D.

Alla seconda fase, invece, sarebbero pertinenti le pitture del vano C, caratterizzate da un motivo a *Tapetenmuster*, articolato in una successione orizzontale di cerchi tangenti e secanti, ulteriormente arricchiti dalla presenza di elementi vegetali (**Fig. 22**).²¹⁶



Fig. 21 Pitture *in situ*. Vano D ? (da BRANCIFORTI 2005)



Fig. 22 Pitture *in situ*. Vano C (da BRANCIFORTI 2005).

²¹⁵ BRANCIFORTI 2005, p. 56.

²¹⁶ JOYCE 1981, pp. 21, 45-46, fig. 41.

2.1.3 SIRACUSA

Le uniche notizie pertinenti ad apparati pittorici provenienti da Siracusa si limitano a semplici menzioni nell'ambito di sintetici *report* contenuti nei notiziari di scavo, pertinenti a rinvenimenti fortuiti avvenuti durante il secolo scorso. In questa circostanza, dunque, ci si limita alla sola segnalazione dell'esistenza di attestazioni pittoriche riconducibili ad età imperiale, inedite e custodite nei magazzini.

Si vedano, in particolare, le pitture provenienti dallo scavo dell'Ospedale Civile o, ancora, dallo scavo di Predio Cassola.²¹⁷

2.1.4 AGRIGENTO

L'impianto urbano della città, fondata nel 580 a.C., nel quale trovano posto i principali edifici pubblici e l'abitato di età greca e romana, rimane sostanzialmente immutato nelle sue linee generali, pure con differenti interventi che coinvolgono soprattutto il centro urbano. Durante il IV secolo a.C. si assiste ad una monumentalizzazione degli spazi pubblici che coinvolge, in particolare, l'area del poggio di S. Nicola ed una concomitante contrazione dell'abitato documentato dal precoce abbandono di alcuni quartieri.

La fase urbanistica principale, tuttavia, è quella riconducibile agli inizi del II secolo a.C. durante il quale, sebbene non si documentino stravolgimenti del precedente impianto, viene messo in atto un riassetto urbanistico che coinvolge il settore dell'abitato e, in maniera più sostanziale, l'area del poggio di San Nicola che tra II e I secolo a.C. subisce importanti trasformazioni.

²¹⁷ Diverse attestazioni pittoriche inedite, provenienti da più contesti domestici ed afferenti ad un vasto arco cronologico, alcune delle quali facilmente riconducibili ai sistemi decorativi di età imperiale sono presentate preliminarmente in LEPORE, MONTEROSSO 2024. A riguardo, inoltre, si cita anche il più recente contributo di G. Lepore, M. Benfatti LEPORE, BENFATTI, *Edilizia residenziale a Siracusa in età ellenistica e romana*, presentato in occasione del Convegno *Syracusae. Scavi e ricerche nella città e nella chora*”, tenutosi presso il Museo Archeologico regionale “Paolo Orsi” di Siracusa (10 - 12 ottobre 2024).

Le testimonianze di pittura parietale provengono esclusivamente dal Quartiere ellenistico-romano, una vasta porzione dell'abitato, comprendente 4 isolati.²¹⁸ L'area è stata riportata alla luce per un breve lacerto a partire dalla metà dell'Ottocento ed è stata successivamente coinvolta da scavi in estensione, ancora oggi in corso. Le indagini hanno consentito di ricostruire la sequenza di fasi che ha coinvolto l'area dal momento originario dell'impianto fino al VI secolo d.C., definendo più momenti di sviluppo urbanistico del quartiere, senza rilevare sostanziali trasformazioni nello stesso.

Tra II e I secolo a.C. si documenta una nuova lottizzazione dell'area, abbandonata durante le guerre puniche, segnata dalla realizzazione di abitazioni di differenti estensioni, alle quali si ascrive il più corposo nucleo di attestazioni pittoriche.²¹⁹

A questa fase, tra I e III secolo d.C., segue un ulteriore momento di fervore edilizio documentato dalla costruzione di nuove *domus*, con molteplici interventi di distruzione e riallestimento degli apparati decorativi per i quali, tuttavia, la documentazione è molto più contenuta e scarna.²²⁰ Ad eccezione della Casa della Gazzella, dove rimangono *in situ* resti consistenti delle pitture parietali, nelle altre *domus* sono visibili solo modesti lacerti.

Una parte altrettanto corposa delle testimonianze agrigentine, riconducibili all'occupazione di età imperiale è costituita dai frammenti recuperati durante gli scavi del secolo scorso, conservati nei depositi e, solo in parte, recentemente esaminate ed edite, nell'ambito delle attività inerenti al progetto *Pinxerunt*.²²¹

La Casa della Gazzella (I E/F), ubicata sul versante nord dell'*Insula* I,²²² nei vani d, m1, m2, g1, g2 conserva estese porzioni degli apparati decorativi, datati ad età tardo-imperiale, le quali consentono di ricostruire, per più di un ambiente, un motivo ad imitazione marmorea in corrispondenza della zoccolatura ed un'articolazione per ampie campiture nella zona mediana (**Fig. 23**).²²³ Esemplificative sono le pitture del

²¹⁸ Per un inquadramento completo del Quartiere ellenistico-romano cfr. DE MIRO 2009.

²¹⁹ LEPORE *et alii* 2019, 171-185; LEPORE *et alii* 2020, 57-64.

²²⁰ CAMINNECI, LEPORE 2019, p. 19.

²²¹ Vedi *supra*.

²²² Per una presentazione del contesto cfr. DE MIRO 2009, pp. 90-118. Per uno studio preliminare su alcune attestazioni pittoriche provenienti dall'abitazione cfr. BARRESI, GUARNERI 2018.

²²³ CAMINNECI, LEPORE 2019, p. 19.

vano m1, per le quali si dispone di una descrizione più puntuale. Queste, caratterizzate dal prevalere del fondo bianco, presentano un motivo ad imitazione marmorea con spruzzature in rosso in corrispondenza della zoccolatura, mentre nella zona mediana, una successione di pannelli ed interpannelli definiti da bande disposte in maniera concentrica, l'una più esterna e di dimensioni maggiori, di colore rosso, l'altra in verde, di dimensioni più contenute.²²⁴



Fig. 23 Pitture *in situ*. Vano m1, Casa della Gazzella (da BARRESI, GUARNERI 2018)

Sempre alla produzione di età medio e tardo imperiale si ascrivono anche i pochi frammenti rinvenuti all'interno della stessa abitazione, caratterizzati da fondo bianco con ghirlande e fiori di colore rosso, realizzati in maniera piuttosto grossolana e corsiva (**Fig. 24**). Nello specifico, in base ad alcune di queste attestazioni è stato possibile ricostruire una sequenza con bande rossa, bianca e nera, dalle quali si dipartivano ghirlande con andamento diagonale, nel cui punto di intersezione trovavano posto elementi floreali. A questi, infine, si aggiunge anche la figura di un pavone dal corpo verde, le zampe rosse e la coda dal piumaggio viola, verde, rosso.

È stata ipotizzata la pertinenza dei frammenti ad un sistema decorativo ampiamente diffuso, soprattutto in vani con funzioni di servizio, e caratterizzato dalla presenza di

²²⁴ BARRESI, GUARNERI 2018, pp. 369-370, figg. 2-3.

elementi decorativi a carattere vegetale, in cui si predilige soprattutto il bianco per il fondo.²²⁵

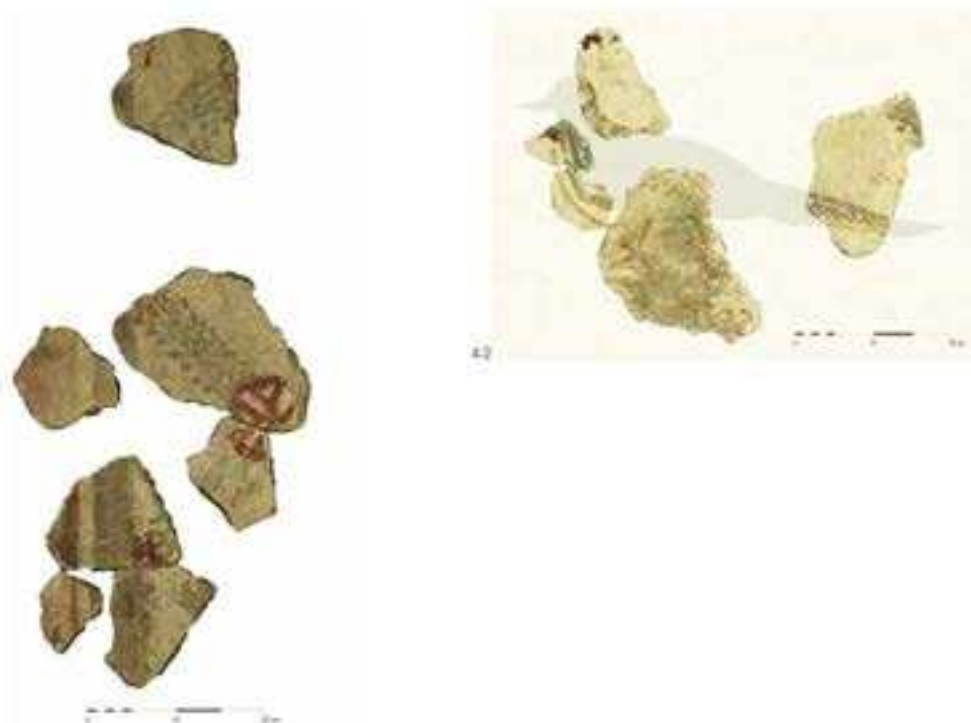


Fig. 24 Frammenti con fondo bianco ed elementi vegetali e zoomorfi, Casa della Gazzella (da CAMINNECI, LEPORE 2019)

Molto poco rimane, invece, della decorazione pittorica della vicina Casa del Maestro astrattista (II L),²²⁶ nell'ambulacro si osserva una contenuta porzione dello zoccolo, a fondo nero, impostata su un plinto bianco delimitato da una banda viola. Mentre, da un edificio vicino provengono due grandi blocchi in calcarenite con tracce di pitture riconducibili al sistema a pannelli e interpannelli. In fase di restauro i blocchi sono stati montati in maniera errata: questi, infatti, troverebbero giusta collocazione in senso verticale a formare un pannello delimitato da un listello verticale nero attorno al quale si avvolgono cauli e racemi e un interpannello, definito da listelli rossi e gialli, percorso da un elemento vegetale di colore verde, assimilabile a uno stelo con foglie.²²⁷

²²⁵ BARRESI, GUARNERI 2018, p. 373, figg. 6-7; CAMINNECI, LEPORE 2019, pp. 84-87.

²²⁶ Per una presentazione del contesto cfr. DE MIRO 2009, pp. 305-317.

²²⁷ CAMINNECI, LEPORE 2019, 19-20.

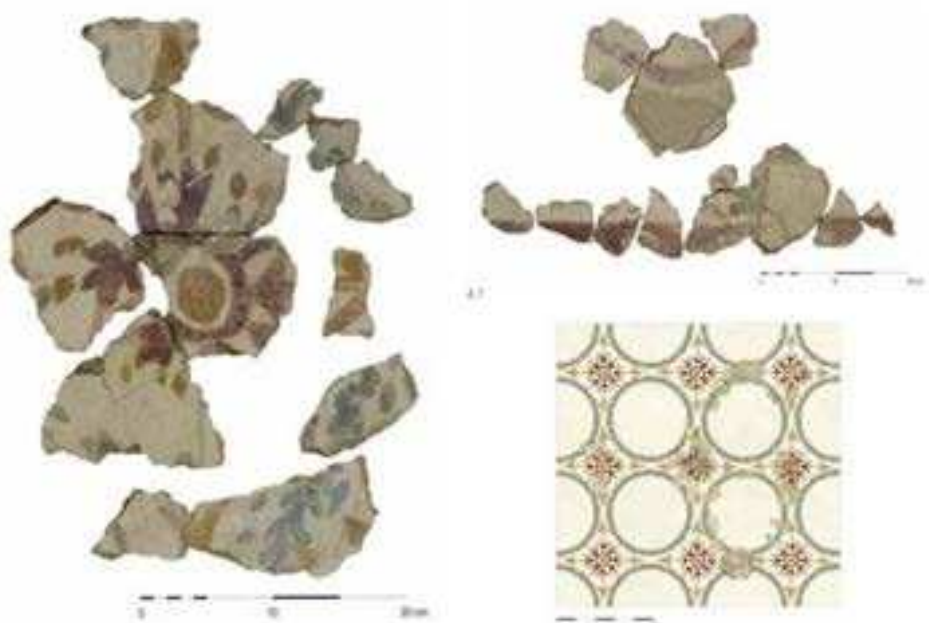


Fig. 25 Frammenti pittorici. Casa del Mosaico a rombi (da CAMINNECI, LEPORE 2019)

Ulteriori attestazioni frammentarie provengono dalla Casa del Mosaico a rombi (II A),²²⁸ e sono attribuibili ad una decorazione di soffitto (**Fig. 25**). Le pitture presentano alcuni motivi vegetali e floreali stilizzati, realizzati su fondo bianco, secondo uno schema di tipo modulare. I fiori sono caratterizzati da una parte centrale circolare di colore giallo, attorno alla quale si sviluppa un anello da cui si diramano otto petali rossi trilobati; alcuni filetti in verde, invece, definiscono l'andamento della decorazione.

Ulteriore insieme individuato è costituito da due fasi pittoriche sovrapposte, con stesura inferiore caratterizzata da motivi floreali in verde, su fondo bianco, con petali rossi e gialli delimitati, in basso, da una banda orizzontale rossa. La stesura superiore, invece, si caratterizza per la presenza di bande di colore rosso e giallo con andamento circolare, su fondo bianco, ma anche elementi con andamento lineare, una banda ed un filetto rosso tra loro paralleli.²²⁹

²²⁸ Per una presentazione del contesto cfr. DE MIRO 2009, pp. 131-173.

²²⁹ CAMINNECI, LEPORE 2019, pp. 88-89.



Figura 26 Frammenti pittorici. Casa II E (da CAMINNECI, LEPORE 2019)

Anche dalla Casa II E²³⁰ sono attestati motivi simili, ovvero una decorazione floreale su fondo bianco e la riproduzione di cornici modanate schematizzate, che mostrano di aver completamente perduto ogni pretesa di realismo (**Fig. 26**).²³¹

2.1.5 PALERMO

Per la città vige una certa difficoltà nell'operare una ricostruzione puntuale del più antico tessuto urbano, soprattutto per il periodo dalla fondazione dell'emporio fenicio-punico fino alla conquista romana; questo naturalmente a causa della pluristratificazione del centro e della natura occasionale delle indagini effettuate, molto spesso non sistematiche. Nonostante ciò, è stata ipotizzata, almeno per la fase di età ellenistica, l'esistenza di un impianto urbano regolare che sarebbe rimasto in uso anche in seguito alla conquista romana della città.

Le indagini condotte a più riprese, tra i primi del Novecento e gli anni Duemila, nel cuore della *paleapolis*, in zona Piazza Vittoria,²³² hanno permesso di documentare, a

²³⁰ Per una presentazione del contesto cfr. DE MIRO 2009, pp. 248-265.

²³¹ CAMINNECI, LEPORE 2019, pp. 90-91.

²³² L'area soggetta ad una prima attività di scavo alla fine dell'Ottocento, per la quale si veda GABRICI 1921, è stata interessata da ulteriori indagini archeologiche negli anni Sessanta del secolo scorso e da

partire dall'età tardo ellenistica la presenza di un'area a carattere residenziale, inquadrata all'interno di tale maglia urbana che mantiene la medesima vocazione durante tutta l'età imperiale.

Dai contesti domestici intercettati e, solo parzialmente indagati, provengono le uniche pitture parietali note per Palermo. Si tratta di attestazioni molto contenute, note solo attraverso stringate informazioni fornite nell'ambito di contributi mirati alla presentazione ed analisi dei contesti, alcune delle quali oggi perdute.

Le molteplici indagini condotte nel cuore di Piazza Vittoria hanno consentito l'individuazione di due *domus*, denominate Edificio A e Edificio B, le quali sarebbero state soggette a molteplici interventi di restauro e ridefinizione degli spazi (**Fig. 27**).²³³ Diversamente che per gli apparati decorativi pavimentali, meglio conservati, per quelli parietali sono molto pochi i dati a disposizione, in alcuni casi si dispone esclusivamente di brevi descrizioni che testimoniano l'esistenza di pitture andate perdute, in altri casi si apprende dell'esistenza di attestazioni ancora *in situ*, sebbene si tratti di lacerti piuttosto contenuti, documentati in maniera molto concisa e veloce.



Fig. 27 Edifici A e B, Piazza della Vittoria (da GABRICI 1921)

altre effettuate a partire dal 1999 dalla Sezione per i Beni Archeologici della Soprintendenza di Palermo, nell'ambito di un più ampio progetto di recupero e valorizzazione dell'area cfr. SPATAFORA, MONTALI 2006, p. 135, con riferimenti bibliografici precedenti.

²³³ SPATAFORA, MONTALI 2006, pp. 135-140.

L'edificio A si articola in due organismi distinti, probabilmente fra loro correlati: a Nord un nucleo abitativo che si sviluppa attorno ad un peristilio, a Sud un insieme di ambienti, a carattere termale. Nella sua ultima configurazione la *domus* è databile all'età severiana, tra la fine del II secolo d.C. e i primi decenni del III secolo d.C. Alcune tracce delle strutture precedenti testimoniano fasi di insediamento più antiche per le quali non è stato possibile fornire indicazioni cronologiche.

Il Gabrici allude all'esistenza di pitture che, al momento della scoperta, erano visibili in corrispondenza del muro di fondo del peristilio. Queste, limitate alla zona della zoccolatura, erano caratterizzate da un motivo ad imitazione marmorea, il quale si articolava in un'alternanza di lastre di colore verde e giallo.²³⁴

Qualche dato in più proviene dall'edificio B. Questo presenta una complessa articolazione risultato di molteplici trasformazioni. L'impianto originario è databile alla fine del II sec. a.C., mentre in età imperiale sono documentati più rifacimenti e la monumentalizzazione del peristilio. L'edificio fu, probabilmente, danneggiato dal sisma del IV secolo d.C., dopo il quale venne ampiamente spogliato.

Anzitutto, le tracce di intonaco rinvenute sui fusti di colonna pertinenti al peristilio della *domus* attestano come il colonnato dovesse presentare un rivestimento pittorico. I bassi muri posti a chiusura degli intercolumni dello stesso, invece, erano arricchiti da pitture, delle quali attraverso la pubblicazione di un disegno, è nota una decorazione con motivi vegetali (**Fig. 28**).²³⁵



Fig. 28 Riproduzione pitture *in situ* con motivi vegetali. Peristilio, Edificio B (da SPATAFORA, MONTALI 2006).

²³⁴ GABRICI 1921, pp. 187-188.

²³⁵ SPATAFORA, MONTALI 2006, p. 138, fig. 12.

Queste pitture sarebbero pertinenti ad uno dei momenti di riorganizzazione degli spazi, genericamente inquadrati in età imperiale, a cui è stata ascritta anche la realizzazione, sempre in corrispondenza del peristilio, di una vasca accompagnata da una fontana semicircolare, entrambe interessate da un rivestimento con intonaco azzurro, del quale si sarebbero conservate significative porzioni.²³⁶

Ulteriori testimonianze pertinenti alla produzione pittorica d'età imperiale provengono da un'altra *domus*, emersa nel corso di indagini condotte a partire dal 2001, all'interno del porticato di Palazzo Sclafani, ubicato nell'angolo SE di Piazza della Vittoria (**Fig. 29**). La costruzione della *domus* è datata al II secolo a.C. e presenta un ampio peristilio e quattro ambienti, gravitanti intorno allo stesso.



Fig. 29 Gli scavi della *domus* entro il cortile di Palazzo Sclafani (da SPATAFORA, MONTALI 2006).

Solo il vano C conserva ancora *in situ* parte degli apparati decorativi che testimoniano un intervento di *restyling*, successivo al momento di impianto. Infatti, su un più antico strato pittorico, pertinente al momento della costruzione, si rileva la presenza di più recenti pitture, caratterizzate da uno schema estremamente semplice, con fondo bianco e bande rosse, le quali operano una ripartizione verticale ed orizzontale dello spazio parete (**Fig. 30**).²³⁷

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ SPATAFORA, MONTALI 2006, pp. 139-140;141, fig. 18.



Fig. 30 Pitture *in situ* dal vano C (da SPATAFORA, MONTALI 2006)

2.1.6 LILIBEO

Della città, fondata durante il IV secolo a.C., è stato possibile ricostruire l'esistenza di una maglia urbana regolare che avrebbe interessato il centro fin dalle sue prime fasi di vita. Una ridefinizione dell'impianto, tuttavia, rispettando il più antico tracciato, è documentata nel II sec. a.C. e tale si mantiene fino alla distruzione dell'abitato riconducibile al terremoto del 365 d.C. Tuttavia, molto contenute sono allo stato attuale le conoscenze relative all'abitato, limitate alla grande *domus* che occupava l'intera *insula* nell'attuale area archeologica di Capo Boeo ed altri labili rinvenimenti, per i quali è stato difficile effettuare una lettura completa ed una esaustiva ricostruzione.

Il settore meglio noto e maggiormente esplorato dell'antica Lilibeo è, invece, quello della necropoli che, fin dal IV secolo a.C., si estendeva in corrispondenza dell'area nord-orientale della città.

Dal sito provengono significative attestazioni pittoriche pertinenti ad età imperiale, la cui importanza non risiede solo nella varietà delle stesse, non esclusivamente pertinenti

a contesti domestici, ma anche nelle condizioni di rinvenimento che hanno, senz'altro, favorito analisi più approfondite.

In corrispondenza del margine sud-ovest dell'area archeologica di Capo Boeo si trova la cosiddetta Grotta della Sibilla, un edificio ipogeico ubicato sotto l'odierna chiesa di S. Giovanni Battista al Boeo,²³⁸ il quale conserva ancora *in situ* buona parte dell'originario apparato decorativo, sebbene non in ottime condizioni (**Fig. 31**).



Fig. 31 *Pitture in situ*. Vano centrale, Grotta della Sibilla

Il contesto, articolato in tre diversi ambienti, è stato interpretato come *specus aestivus* pertinente ad una residenza di età imperiale, trasformata in luogo di culto durante il IV secolo d.C.²³⁹

²³⁸ In merito alla pluristratificazione del contesto ed alle sue differenti fasi cfr. CUSENZA, VECCHIO 2006, pp. 121-132.

²³⁹ CARUSO, TUSA 2004, pp. 97-106; GIGLIO 2010, pp. 71-87.

Il vano centrale presenta una decorazione che prosegue senza soluzione di continuità anche nel vicino ambiente nord (**Fig. 32**).

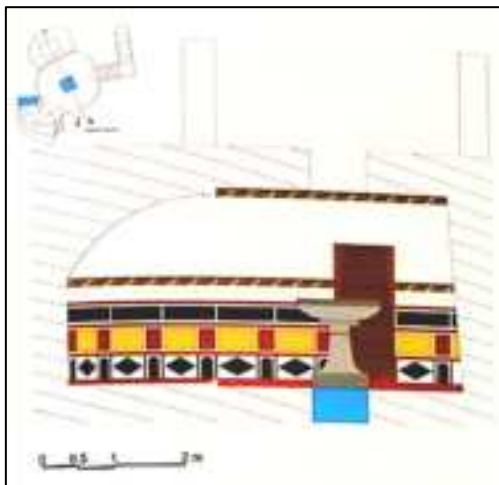


Fig. 32 Sezione ricostruttiva N-S dell'ipogeo (da LOMBARDO, PAPPALARDO 2020)



Fig. 33 Prospetto aperto vano occidentale (da LOMBARDO, PAPPALARDO 2020)

La zona della zoccolatura, delimitata da una banda di colore rosso, è caratterizzata da una successione di pannelli ed interpannelli a fondo bianco, i primi arricchiti da losanghe, i secondi da rettangoli, entrambi di colore nero. La porzione mediana, invece, si articola in una sezione alta cm 40 composta da una successione di pannelli ed interpannelli campiti rispettivamente in rosso e giallo, una banda rossa separatoria ed un'ulteriore sezione alta cm 30, caratterizzata da larghi pannelli dalla colorazione nera che culminano in un'ulteriore banda rossa. Infine, della porzione superiore, caratterizzata dal predominante fondo bianco, non si distinguono gli elementi caratterizzanti, eccetto una banda con motivo a treccia a due capi, posta a chiusura della stessa.²⁴⁰

Nel vano occidentale, invece, interpretato come *stibadium*, la decorazione pittorica presenta una zoccolatura con ampi pannelli ad imitazione marmorea che riproducono il cipollino ed il giallo antico, separati da più strette specchiature che evocano il rosso antico (**Fig. 33**). Il registro superiore, invece, è caratterizzato dal fondo bianco, scandito da bande policrome ed arricchito da elementi zoomorfi e fitomorfi come uccelli e pesci ma anche vasi ricolmi di frutta e fiori. Tutti gli apparati decorativi, così articolati, sono stati datati al II secolo d.C., esclusivamente in ragione di considerazioni di carattere stilistico.²⁴¹

Al Museo archeologico di Marsala, inoltre, è custodito un lacerto di pittura, di provenienza ignota, certamente pertinente alla zona mediana (**Fig. 34**). La decorazione, con fondo bianco, presenta un pannello delimitato da un bordo a giorno molto semplice, di colore giallo, mentre al centro è ubicata la protome di un felino con anello tra le fauci; lateralmente, invece, trova posto un ulteriore elemento ornamentale con motivo ad onda corrente. La pittura è datata al I secolo d.C. sulla scorta di confronti con i sistemi di IV stile.²⁴²

²⁴⁰ LOMBARDO, PAPPALARDO 2020, p. 150, fig. 1.

²⁴¹ LOMBARDO, PAPPALARDO 2020, pp. 151, fig. 2.

²⁴² BARRESI 2014, p. 426, tav. CXLVI, fig. 6.



Fig. 34 Pitture di provenienza ignota. Museo Archeologico di Marsala (da BARRESI 2014)

Ancora a Marsala, le indagini archeologiche condotte lungo via Massimo d'Azeglio, tra il 1993 e il 1997, hanno consentito di individuare un'area sepolcrale, originariamente punica ed in uso fino alla tarda età imperiale.²⁴³ Nella zona centrale del complesso funerario è stato portato alla luce un ipogeo a camera con pianta quadrangolare, denominato di Crispia Salvia, per via del rinvenimento di una lastra fittile con iscrizione nella quale *Iulius Demetrius* dedicava il suo pensiero alla moglie defunta.²⁴⁴

L'ipogeo, in uso per circa due secoli, a partire dal II d.C., conserva ancora l'apparato decorativo che sarebbe stato realizzato tra la fine del II e gli inizi del III secolo d.C.; lungo le pareti sono state ricavate sei deposizioni, due in arcosoli e le restanti a cassa rettangolare.²⁴⁵

²⁴³ Per una presentazione delle attività di scavo cfr. DI STEFANO 1974; GIGLIO 1996; GIGLIO 1997-1998, pp. 794-816.

²⁴⁴ Per una descrizione dettagliata dell'ipogeo cfr. GIGLIO 1996, pp. 31-34.

²⁴⁵ GIGLIO 1996, p. 42.



Fig. 35 In alto planimetria Ipogeo; in basso veduta generale della camera (da GIGLIO 1997-1998)

Le pitture che decoravano la grande camera sono caratterizzate da una zoccolatura completamente dipinta in rosso, mentre la porzione superiore presenta il fondo di un azzurro molto tenue, sul quale sono realizzati fiori rossi dischiusi con steli verdi e ghirlande (**Fig. 35**). In corrispondenza di ciascuna delle deposizioni il motivo di fondo è ulteriormente arricchito da scene di varia natura, più elaborate, a carattere figurato o più semplici, con elementi zoomorfi e fitomorfi. Le pareti in corrispondenza della sepoltura n. 2 presentano uno schema più articolato, in una delle due pareti laterali,

infatti, è ritratta una scena di banchetto, inquadrata, nella porzione superiore da una ghirlanda a festone trattenuta da due fiori (**Fig. 36**). Sulla parete frontale della nicchia, invece, è dipinto un corteo, costituito da cinque figure maschili, presumibilmente le stesse rappresentate banchettanti nella parete vicina, le quali danzando, presentano dei doni ad una figura femminile seduta su una sedia con alta spalliera. Quest'ultima, di dimensioni maggiori, suona un doppio flauto e un idiofono a percussione, su cui posa i piedi.²⁴⁶



Fig. 36 Pitture *in situ*. Sepoltura n. 2 (da GIGLIO 1996)

La parete di fondo pertinente alla sepoltura n. 3, invece, è arricchita dalla presenza di due figure alate dalla folta capigliatura che reggono in volo una ghirlanda, mentre in corrispondenza dei due lati brevi è rappresentato un pavone su *kalathos* (**Fig. 37**).²⁴⁷

²⁴⁶ GIGLIO 1996, pp. 35-36, figg. 6-9. Sugli aspetti pertinenti all'iconografia di queste scene, con particolare attenzione per la componente musicale cfr. BELLIA 2008.

²⁴⁷ GIGLIO 1996, pp. 37-38, figg. 10-13.



Fig. 37 Pitture *in situ*. Sepoltura n. 3 (da GIGLIO 1996)

Ulteriori raffigurazioni a carattere zoomorfo si trovano in corrispondenza delle nicchie pertinenti alle due sepolture n. 4 e 5, in una di queste, infatti, è raffigurata una colomba in volo da un cesto di fiori, nell'altra, invece, sono rappresentati due pavoni contrapposti che reggono una ghirlanda, mentre, nella zona inferiore si trova un *kalathos* inquadrato da ghirlande disposte a festone (**Fig. 38**).

Allo stato attuale si tratta dell'unica attestazione di pittura funeraria d'età imperiale in Sicilia. L'ipogeo, che per l'esecuzione modesta viene attribuito a maestranze locali, mostra una visione della vita dopo la morte estremamente serena.



Fig. 38 Pitture *in situ*. Sepolture n. 4 e 5 (da GIGLIO 1996)

La presenza di elementi floreali, ghirlande e festoni, così come gli animali raffigurati, sono perfettamente in linea con il repertorio in uso nella pittura parietale funeraria d'età romana,²⁴⁸ documentato in numerosi esempi dell'area del Mediterraneo, in particolare in ambiente nordafricano.²⁴⁹ In merito, invece, al motivo del banchetto in associazione al tema musicale, questo richiama una più antica tradizione di pittura

²⁴⁸ GIGLIO 1996, p. 50, nota 59. BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 352-354.

²⁴⁹ BISCONTI 1990, pp. 40-41; DI VITA 1984, pp. 865-866.

funeraria, ampiamente diffusa già nel mondo greco,²⁵⁰ che ricorrerà poi, per tutta la tarda antichità, entrando a far parte dell'iconografia cristiana.

2.1.7 SOLUNTO

Il centro di Solunto, ricostruito alla metà o seconda metà del IV secolo a.C., in seguito alla distruzione del primitivo centro punico ad opera di Dionisio I di Siracusa, è disposto su terrazzi digradanti ed organizzato secondo un impianto regolare. Nella maglia urbana, riconducibile al momento della ricostruzione, la distinzione tra le aree abitative e pubbliche è definita dalla dislocazione decentrata di queste ultime su due grandi terrazze comunicanti, poste all'estremità nord della città; mentre l'abitato si snodava lungo la maggiore arteria cittadina.

Da quest'ultimo provengono significative testimonianze degli apparati decorativi pavimentali e parietali, conservati in più abitazioni, oggetto di indagini estensive nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso.²⁵¹

Le pitture *in situ* testimoniano più interventi di *restyling*, volti a sostituire l'originario e lussuoso arredo in I stile ed attuati in differenti momenti, alcuni dei quali riconducibili ad età augustea e ad alla prima età imperiale.

Nel cosiddetto Ginnasio si conservano ancora *in situ* lacerti di pitture in corrispondenza dell'edera posta lungo il lato settentrionale del peristilio ed in un *cubiculum* denominato vano D (**Fig. 39**). In entrambi i casi le pitture, pertinenti ad una seconda fase pittorica, sono caratterizzate da una zoccolatura con esili steli a volute, che hanno fatto propendere per un inquadramento in una fase transitoria tra II stile e III stile, riconducibile ad età augustea.²⁵² La zona mediana, invece, è caratterizzata da un sistema piuttosto semplice, con una successione paratattica di pannelli monocromi i quali, nel peristilio, sono di colore, alternativamente, rosso e giallo.²⁵³

²⁵⁰ GHEDINI 1990, pp. 37-38; 51-53, figg. 1; 3-4.

²⁵¹ Per un inquadramento cfr. CUTRONI TUSA *et alii* 1994; WOLF 2003; PORTALE 2006.

²⁵² PORTALE 2007, p. 282, nota 8.

²⁵³ DE VOS 1975a, p. 203, fig. 20; PORTALE 2007, p. 282, figg. 1-2.



Fig. 39 Pitture *in situ*. II fase e III fase pittorica *cubiculum*, Cd. Ginnasio (da PORTALE 2007)

Ad età augustea sono state datate anche le pitture conservate *in situ* nella sala 6/g della Casa delle Ghirlande, stilisticamente inquadrare nel cosiddetto *Stile a candelabri*,²⁵⁴ per le quali, più recentemente, si è proposta una datazione in età giulio-claudia (**Fig. 40**).²⁵⁵ Qui, la zoccolatura a fondo bianco è scandita da una serie di steli a volute ed è delimitata superiormente da una semplice banda rossa. La zona mediana, invece, è articolata in una successione di pannelli scanditi da tirsì verticali, dai quali si dipartono esili ghirlande a piccoli fiori e nastri rossi.²⁵⁶ Questa culmina in una banda ornamentale con motivo ad S affrontate, tra le quali trovano posto, alternativamente, una rosetta ed una palmetta.

²⁵⁴ DE VOS 1975, p. 205.

²⁵⁵ PORTALE *et alii* 2020, p.163.

²⁵⁶ Sulle differenti proposte di datazione cfr. PORTALE 2007, p. 290; DE VOS 1975a, p. 205, figg. 28-29.

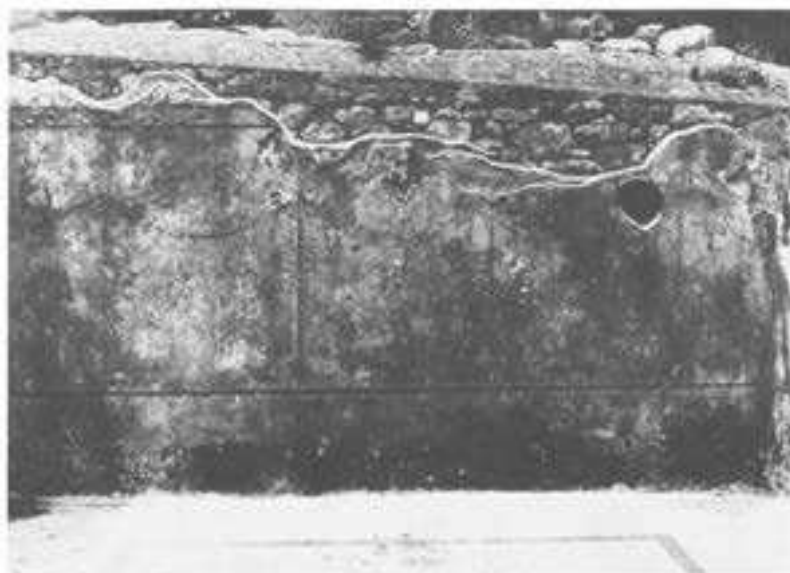
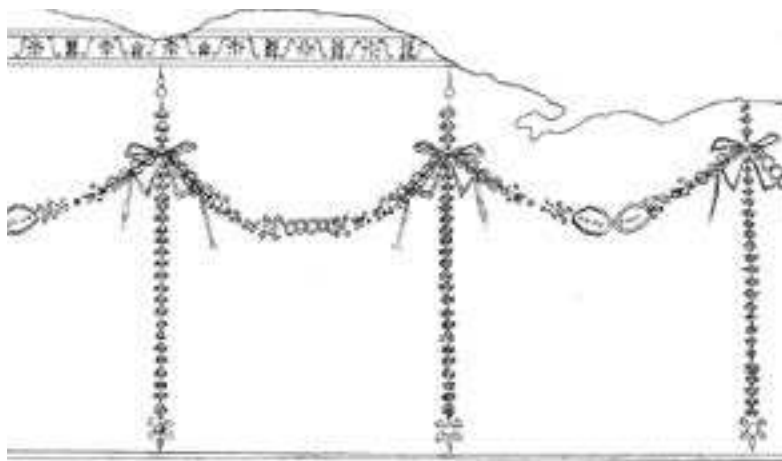


Fig. 40 Pitture *in situ*. Sala 6/g, Casa delle ghirlande (da DE VOS 1975).

Un nucleo più considerevole di attestazioni proviene, invece, dalla Casa di Leda. Nel caso dell'*oecus* e del *cubiculum* sono rilevate due fasi, effettuate a breve distanza tra loro, successive all'originaria decorazione in I stile. Dunque, la fase di rifacimento riconducibile alla seconda metà del I sec. d.C., sarebbe stata preceduta da un'altra realizzata non molto tempo prima.

Nell'*oecus* la seconda fase presentava uno zoccolo di colore nero, scandito da un listello verde tra due gialli ed una zona mediana con fondo bianco; nella successiva, invece, sia lo zoccolo sia la zona mediana sono stati realizzati con fondo bianco, il

primo con spruzzature in rosso e azzurro, la seconda con una semplice ripartizione in pannelli operata da bande rosse.

Nel cubicolo, invece, le pitture della seconda fase avevano uno zoccolo con fondo rosso e spruzzature in bianco e giallo, con zona mediana scandita da pannelli bianchi arricchiti da sottili listelli di colore nero. Nella terza fase, invece, lo zoccolo a fondo bianco con spruzzatura in rosso appare arricchito da esili steli vegetali con prolungamenti a volute o di natura ornamentale, con asta definita da un motivo ad astragalo, mentre la zona mediana è articolata in pannelli a fondo bianco, alternati a stretti interpannelli delimitati da un listello rosso entro i quali trovano posto sottili steli vegetali.

Nel peristilio e nel triclinio, invece, non è attestato alcun intervento intermedio e la seconda fase pittorica corrisponde alla terza rilevata nell'*oecus* e nel *cubiculum*. Il primo dei due presenta una zoccolatura con spruzzature rosse e grigio/azzurre su fondo bianco e, nella zona mediana, una successione di interpannelli con sottili listelli rossi e steli vegetali si alternano ai pannelli a fondo bianco, arricchiti da ghirlande filiformi.²⁵⁷

Il triclinio, invece, presenta nella zoccolatura un'alternanza di pannelli ed interpannelli, i primi ad imitazione marmorea, con spruzzature, ovoli o striature, gli interpannelli, invece, con steli a volute vegetali, asta ad astragalo o semplici cespi. Nella zona mediana i pannelli a fondo bianco sono arricchiti da un doppio listello disposto su tre lati, mentre gli stretti interpannelli sono caratterizzati da fondo rosso ed arricchiti da esili steli vegetali realizzati in verde. Al centro di ciascun pannello, inoltre, campeggiano raffigurazioni a carattere mitologico, solo poche ancora leggibili, in cui sono stati identificati due Imenei e Leda (**Fig. 41**).²⁵⁸

Per questa fase, si è ritenuto più plausibile un inquadramento in età flavia e, dunque, nell'orizzonte del tardo IV stile.²⁵⁹

²⁵⁷ DE VOS 1975a, p. 201, figg. 15-16.

²⁵⁸ DE VOS 1975a, pp. 201-202, figg. 17-19.

²⁵⁹ PORTALE 2007, p. 285.



Fig. 41 Pitture *in situ*. Triclinio, Casa di Leda. (da PORTALE 2007)

Infine, dalla stessa Casa di Leda provengono anche significativi frammenti, rinvenuti nel corso delle indagini condotte dal Gabrici durante gli anni Venti del Novecento e, recentemente, riesaminati. Gli intonaci, rinvenuti in crollo in corrispondenza dei livelli dei vani commerciali dell'abitazione sono stati, tuttavia, ritenuti pertinenti all'ala di rappresentanza della *domus*. L'identificazione di frammenti pertinenti a due distinti soffitti ha consentito, inoltre, di ricondurli a più ambienti mentre, considerate le caratteristiche stilistiche ne è stato proposto un inquadramento nella fase di transizione tra III e IV stile. Un insieme è caratterizzato da fondo nero con motivi fitomorfi e sostegni vegetalizzati, un altro, invece, da fondo bianco con schema a reticolo vegetalizzato caratterizzato da elementi vegetali e floreali. Anche tali attestazioni sarebbero, dunque, da leggere in relazione a quel momento di rifacimento degli apparati avvenuto nel I secolo d.C.²⁶⁰

²⁶⁰ PORTALE *et alii* 2020, pp. 158-160, fig. 5.

2.1.8 TINDARI

Per Tindari si ha notizia del rinvenimento di pitture parietali in stato frammentario, datate ad età imperiale che rimangono, tuttavia, ancora inedite ed in attesa di essere studiate.

Le attestazioni provengono esclusivamente da contesti domestici. Per la Casa B, ubicata nell'*Insula* IV, si riferisce del rinvenimento di numerosi frammenti pittorici, datati tra I-II d.C., tuttavia, senza alcuna descrizione a corredo. Si menziona esclusivamente la presenza di intonaci ascrivibili al III stile maturo, caratterizzati da fondo scuro ed una decorazione con motivi floreali.²⁶¹

Anche per il Complesso edilizio di Cercadenari, datato tra I-II sec. d.C., si allude al rinvenimento di pitture, provenienti dagli ambienti I e V, sinteticamente descritte come policrome con fasce e motivi vegetali stilizzati.²⁶²

Di questi rinvenimenti, pochi sono oggi esposti nell'Antiquarium.

La ricchezza dei mosaici che decoravano le *domus* di età imperiale, meglio conservati e visibili *in situ*, lascia ipotizzare che un livello qualitativo altrettanto elevato debba avere interessato anche le pitture.

2.1.9 ALESA

Neanche dal sito di Alesia provengono, allo stato attuale, significative attestazioni pittoriche pertinenti alle fasi di età imperiale. L'unica testimonianza è documentata dal monumento funerario in Contrada Feudo, noto come *Colombarium* e datato tra la seconda metà del I secolo d.C. e la prima metà del II secolo d.C.²⁶³ Le pareti interne del monumento dovevano originariamente essere interamente dipinte, tuttavia, dell'apparato decorativo non rimane traccia ad eccezione di qualche lacerto a fondo bianco, conservatosi in corrispondenza della zona più bassa della zoccolatura. Tuttavia, il rinvenimento di alcuni frammenti ha permesso di ipotizzare che le pareti fossero decorate da una pittura da giardino con recinto a graticcio, mentre gli angoli, gli spigoli e gli archi di volta erano caratterizzati da larghe bande di colore rosso. È

²⁶¹ PAVIA, ZAVETTIERI 2015, p. 85.

²⁶² SPIGO 2015, p. 68.

²⁶³ Sul monumento cfr. BURGIO 2009.

stata, inoltre, ipotizzata la presenza di decorazioni in stucco, documentata dal rinvenimento di pochi elementi frammentari.²⁶⁴

2.1.10 TERME VIGLIATORE

Nel territorio di Terme Vigliatore ricadono le strutture della Villa romana di San Biagio, un importante esempio di *domus* suburbana, la quale conserva ancora *in situ* significative testimonianze degli apparati decorativi.

Oggetto di indagine nel corso degli anni Cinquanta del secolo scorso e di più recenti riletture e puntuali interventi di scavo, la Villa fu edificata tra 90-30 a.C. su un precedente complesso artigianale. Alcune attività di approfondimento hanno documentato una frequentazione dell'area fin dall'età del ferro e testimonianze d'insediamenti di età ellenistica (III-II sec. a.C.).

Il complesso residenziale sorgeva al centro di un grande latifondo e fu interessato da molteplici interventi di rifacimento, anzitutto, degli apparati decorativi, ma anche di ampliamento e riorganizzazione dell'originario impianto, rimanendo in uso, almeno in parte, fino al V sec. d.C.²⁶⁵

Le più antiche attestazioni pittoriche, ancora visibili *in situ*, provengono dagli ambienti 3 e 4 e sono state inquadrare tra 30 a.C.- 50 d.C., quando si documenta un profondo intervento di ampliamento e ristrutturazione della Villa. Nell'ambiente 3, interpretato come *cubiculum*, si conserva una significativa porzione della decorazione, caratterizzata da una zoccolatura con pannelli ed interpannelli ad imitazione marmorea (Fig. 42).²⁶⁶

²⁶⁴ BURGIO 2009, p. 147.

²⁶⁵ TIGANO 2008, pp. 89-91.

²⁶⁶ TIGANO 2008, pp. 41-42, tav. II, III 2-5.



Fig. 42 Pitture *in situ*. Ambiente 3, Villa di Terme Vigliatore (da TIGANO 2008)

I primi caratterizzati da una cornice più esterna con ovali gialli profilati in rosso, mentre il rettangolo interno è interamente campito in nero; i secondi, invece, contraddistinti dal fondo verde, con pennellate di tonalità più scura, atte a rendere le venature del marmo ed un cerchio viola al centro.

Anche nella zona mediana è reiterata la successione in pannelli ed interpannelli.

I primi sono delimitati da una cornice in rosso, arricchita da un motivo ornamentale con fiorellini e girali, mentre nel campo interno, di colore giallo, sono realizzate sottili ghirlande scandite da fiorellini di colore bianco. Negli interpannelli, invece, si aprono complessi scorci con architetture prospettiche.

Più contenute sono, invece, i lacerti della decorazione pittorica dell'Ambiente 4, anch'esso interpretato come *cubiculum*, la cui zoccolatura presentava una decorazione a fondo bianco con spruzzature in rosso, ripartita in pannelli mediante il ricorso a listelli in rosso (Fig. 43).²⁶⁷



Fig. 43 Pitture *in situ*. Ambiente 4, Villa di Terme Vigliatore (da TIGANO 2008)

Durante la seconda metà del I sec. d.C. sono documentati, invece, la chiusura degli intercolunni del peristilio e la realizzazione di bassi muretti decorati da pitture sia internamente sia esternamente. In corrispondenza dello spazio interno, su fondo bianco, si conserva una transenna, di ampie dimensioni, la cui colorazione nera suggerirebbe l'evocazione di elementi metallici;²⁶⁸ esternamente, invece, i muretti erano decorati con pannelli a fondo nero, delimitati da bande rosse e gialle.

Un altro momento di riorganizzazione degli spazi della villa si documenta alla seconda metà del II sec. d.C., quando viene effettuata l'obliterazione di alcuni ambienti e la

²⁶⁷ TIGANO 2008, tav. IV.4

²⁶⁸ TIGANO 2008, p. 46, fig. 30, tav. IV. 2, p. 46.

realizzazione di nuovi. In altri vani, invece, come l'Ambiente 2 viene rinnovato l'apparato decorativo che, in questo caso, è interamente realizzato a rilievo, mediante il ricorso allo stucco (**Fig. 44**). La zoccolatura si articola in otto ortostati rettangolari, realizzati in rosso e giallo ad imitazione marmorea e separati da sottili cornici, mentre la zona mediana conserva due coppie di pannelli con losanghe, anch'essi in giallo e rosso, inscritte in rettangoli e disposte lateralmente rispetto ad uno spazio nel quale più tardi sarà costruita una nicchia.²⁶⁹



Fig. 44 Pitture *in situ*. Ambiente 2, Villa di Terme Vigliatore (da TIGANO 2008)

2.1.11 CENTURIPPE

La posizione altamente strategica in cui sorge Centuripe ha favorito, già intorno alla fine dell'VIII secolo a.C. la formazione del primo agglomerato indigeno sul colle; fonti letterarie e dati archeologici testimoniano ancora sul finire del V secolo a.C., il protrarsi di una fisionomia di città sicula.

Un vero e proprio momento di cesura nella vita del centro è documentato negli ultimi decenni del IV secolo, quando Centuripe entra nel novero delle città ellenistiche gravitanti nell'orbita di Siracusa. I maggiori dati a disposizione per questo periodo

²⁶⁹ TIGANO 2008, p. 53, tav. V.2, figg. 39-40.

provengono dalle necropoli e dagli impianti artigianali, mentre molto più labili sono le informazioni relative all'articolazione del tessuto urbano.

Una successiva, importante, fase di riorganizzazione della città è documentata in epoca augustea; i numerosi monumenti ancora visibili, a carattere prevalentemente pubblico, sebbene non sempre di facile lettura, testimoniano la ricchezza e floridità che, a partire da questo momento e durante tutta l'età imperiale, coinvolsero il centro di Centuripe.²⁷⁰

Unica attestazione pittorica, oggi non più visibile ed unicamente documentata da un disegno degli anni Venti del Libertini, proviene da uno di questi edifici di età imperiale, ubicato in contrada Vagni, poco distante dall'abitato moderno.²⁷¹ Il complesso, già parzialmente visibile, fu indagato agli inizi del secolo scorso ed è caratterizzato da un rivestimento esterno in *opus testaceum* ed un'anima in *opus caementicium*. Dello stesso, variamente interpretato come ninfeo o edificio termale, oggi si conservano una successione di cinque absidi ed un muro rettilineo di fondo. Consistenti resti di intonaco bianco, privo di motivi decorativi sono ancora visibili in corrispondenza delle prime due absidi da destra, mentre le tre rimanenti sarebbero del tutto prive di tracce dell'originario rivestimento.²⁷² Sul muro rettilineo, invece, il disegno del Libertini documenta la presenza di pitture, anch'esse a fondo bianco, caratterizzate da uno schema decorativo piuttosto semplice (**Fig. 45**). La zoccolatura, infatti, era suddivisa in pannelli, ciascuno arricchito da esili ghirlande stilizzate, mentre la zona mediana era articolata in pannelli ed interpannelli, i primi caratterizzati da un riquadro interno arricchito da ghirlande a festone e sottili nastri, i secondi con ghirlande tese disposte verticalmente.²⁷³

²⁷⁰ In merito alle più recenti indagini e considerazioni pertinenti al periodo imperiale cfr. BIONDI 2020.

²⁷¹ Per un recente riesame dell'edificio, le questioni legate alla destinazione d'uso ed alla cronologia cfr. BIONDI 2008.

²⁷² BIONDI 2008, p. 487.

²⁷³ LIBERTINI 1926, pp.70, 72-73, tav. I.



Fig. 45 Riproduzione grafica delle pitture dall'edificio di Contrada Vagni (da LIBERTINI 1926)

2.1.12 PIAZZA ARMERINA

La Villa del Casale sorge lungo la valle del fiume Gela e si imposta su preesistenti strutture, anch'esse presumibilmente pertinenti ad una villa rustica, databile tra il I e il III sec. d.C.²⁷⁴ Il latifondo è citato in due dei percorsi dell'*Itinerarium Antonini*, a conferma del ruolo e della centralità rivestita dallo stesso, anzitutto imputabile alla posizione privilegiata che ne ha favorito la fioritura e la continuità di frequentazione nei secoli.

Alle prime indagini, risalenti agli anni Cinquanta del Novecento, condotte da Gentile,²⁷⁵ è seguita, più recentemente, tra il 2004-2014 una nuova campagna di scavi,

²⁷⁴ Sulle fasi precedenti alla Villa del Casale cfr. GALLOCCHIO *et alii* 2009, pp. 1-4.

²⁷⁵ GENTILI 1999. Successive campagne sono state condotte negli anni Settanta da Andre Carandini cfr. AMPOLO *et alii* 1971 e ancora da Ernesto De Miro negli anni Ottanta cfr. DE MIRO 1984.

sotto la direzione scientifica di Patrizio Pensabene, frutto della sinergia di più Università italiane ed estere, in collaborazione con il Parco Archeologico della Villa del Casale e la Soprintendenza ai Beni Culturali di Enna, che ha modificato significativamente le conoscenze sulla storia edilizia e sull'articolazione della Villa.²⁷⁶ Si è a lungo dibattuto, infatti, circa la cronologia del complesso residenziale e sulle modalità di costruzione dello stesso, ovvero se sia avvenuta secondo un progetto unitario o in più momenti.²⁷⁷

I più recenti dati, acquisiti nel corso della sopracitata campagna, hanno consentito di sostenere con più certezza l'esistenza di due distinte fasi inquadrabili durante il IV secolo: alla prima corrisponde il momento di costruzione del complesso, orbitante intorno al peristilio quadrangolare; mentre, durante la seconda sarebbe stato operato un ampliamento con la costruzione della sala tricora e del relativo peristilio ovoidale.²⁷⁸ In quest'ultima fase si documenta anche la realizzazione nuovi rivestimenti pittorici che, dunque, confermano ulteriormente l'esistenza di un duplice momento di intervento.²⁷⁹

Le significative attestazioni pittoriche conservate *in situ* (**Fig. 46**) hanno consentito di operare una ricostruzione dei sistemi decorativi in uso. Si riscontra prevalentemente il ricorso ad un sistema compositivo di tipo paratattico e modulare, molto spesso atto a simulare pittoricamente pareti in *opus sectile* e, in alcuni casi, arricchito da figure che fluttuano su fondo neutro come menadi, satiri, offerenti ed amorini, tuttavia, privi di alcuna funzione narrativa.

²⁷⁶ PENSABENE, BARRESI 2019.

²⁷⁷ Si veda in merito PENSABENE, GALLOCCHIO 2010, p. 334-335.

²⁷⁸ PENSABENE, GALLOCCHIO 2010.

²⁷⁹ PENSABENE *et alii* 2014, p. 128.

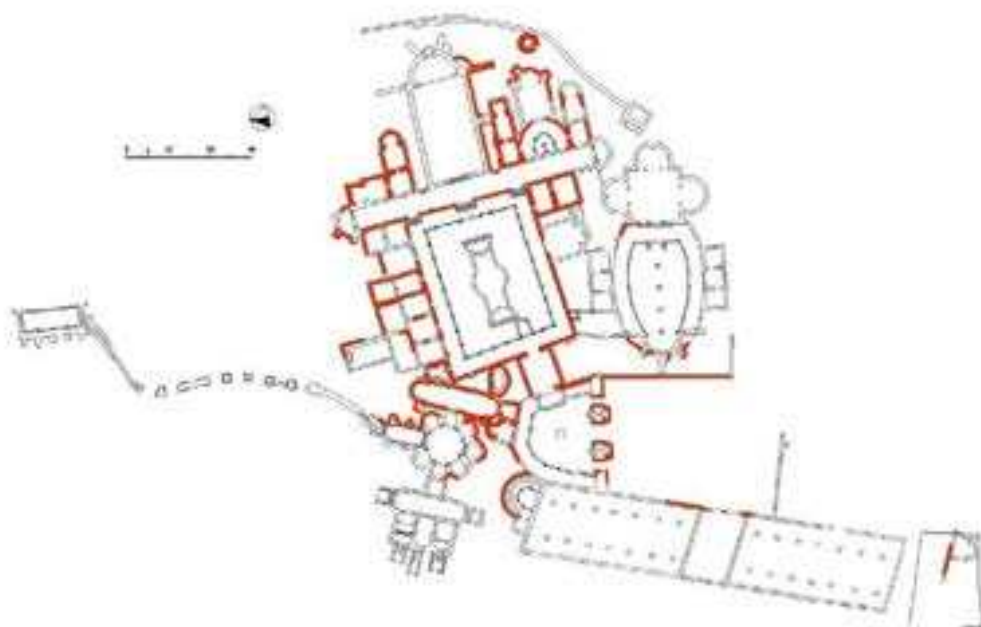


Fig. 46 Villa del Casale, Piazza Armerina. Mappatura degli ambienti con decorazione dipinta (da PENSABENE *et alii* 2014)

Negli ambienti pertinenti agli appartamenti padronali della residenza è stata rilevata, in tutti i casi, la presenza di un motivo ad imitazione marmorea in corrispondenza della zoccolatura, mentre la zona mediana era caratterizzata da un sistema a pannelli reiterato con soluzioni sempre diverse, articolate in modo da evocare una decorazione in *opus sectile* (**Fig. 47**). Infatti, lo spazio interno ai pannelli si mostra, frequentemente, occupato da elementi geometrici come losanghe o cerchi, entro cui è possibile riscontrare anche la presenza di soggetti figurati.

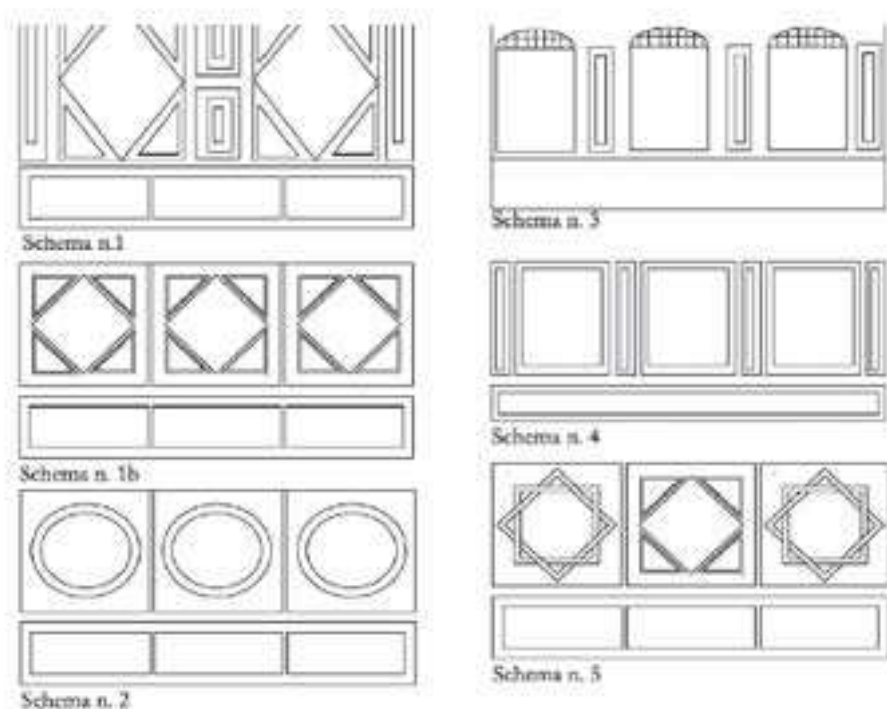


Fig. 47 Schemi decorativi pertinenti agli appartamenti padronali, Villa di Piazza Armerina (da PENSABENE *et alii* 2014)

In corrispondenza dell'appartamento meridionale, più ricco e fastoso, attribuito al *dominus* e alla sua famiglia, il Cubicolo della caccia dei fanciulli presenta due distinte fasi pittoriche. Mentre nella più recente le pareti sono interamente caratterizzate da una decorazione in *opus sectile*, la precedente, di tipo pittorico, era caratterizzata da zoccolatura con motivo ad imitazione marmorea, atto a riprodurre il marmo numidico ed il verde antico mentre, nella zona mediana, gli ampi pannelli erano decorati da figure geometriche a losanghe, ottenute da quattro triangoli angolari, entro le quali erano disposte singole figure femminili, per le quali si è ipotizzata l'identificazione del ciclo delle Stagioni.²⁸⁰

Nell'Aula rettangolare si riscontra uno schema decorativo molto simile al precedente vano con una zoccolatura ad imitazione marmorea e la zona mediana caratterizzata da ampi pannelli, tuttavia, con una più complessa articolazione, definita da un intreccio di quadrati alternati ad una losanga centrale. I quadrati erano decorati, anche in questo caso, da soggetti isolati: in uno si conserva parzialmente un soggetto femminile

²⁸⁰ MONTALBANO 2014, pp. 132-133.

raffigurante un'offerente, mentre in corrispondenza della losanga era dipinta una scena da giardino.²⁸¹

Ancora diverso è il caso dell'Atrio ad emiciclo in cui la zoccolatura, campita in giallo è delimitata da un meandro di colore nero; la zona mediana era scandita da una successione di più semplici pannelli rettangolari, occupati da figure stanti che si alternano a più strette lesene decorate con motivo fitomorfo.

Il medesimo schema con alternanza di ampi pannelli e strette lesene, i primi con soggetti figurati, è documentato anche in corrispondenza dell'Ambiente con mosaico del piccolo circo, la cui zoccolatura, molto mal conservata, doveva essere, invece, di tipo continuo e campita di colore nero.

Anche tra gli ambienti dell'appartamento settentrionale, di più basso tenore ed interpretati come *hospitalia*, si riscontra il ricorso ai medesimi sistemi decorativi.

Nelle pareti della *Coenatio*, caratterizzata dal mosaico degli *xenia*, sopra lo zoccolo ad imitazione marmorea, in corrispondenza della zona mediana, si sviluppa una successione di pannelli alternati a lesene che definiscono un sistema architettonico scandito da una serie di nicchie entro le quali trovano posto le figure di amorini in molteplici atteggiamenti.

Anche nel Cubicolo della scena erotica è reiterato lo stesso schema, con la presenza di figure in corrispondenza dei pannelli, identificate come menadi, satiri ed altri personaggi ascrivibili alla schiera del corteo bacchico (**Fig. 48**).²⁸²

²⁸¹ GENTILI 1999, I, p. 187, fig. 1, p. 177, fig. 2; MONTALBANO 2014, p. 133, tav. XLIV, fig. 3.

²⁸² MONTALBANO 2014, pp. 134-135, tavv. XLV, fig. 7, XLVI, figg. 8-10.



Fig. 48 Pitture *in situ*. *Cubiculum* della scena erotica, Villa di Piazza Armerina (da MONTALBANO 2014)

Il sistema decorativo con articolazione in campi e lesene è prevalentemente adoperato anche negli ambienti gravitanti intorno al peristilio. Tra i vani ubicati lungo il lato settentrionale dello stesso si annovera la Sala degli amorini pescatori, le cui pareti sono contraddistinte da una zoccolatura con campitura continua di colore bianco, decorata da un meandro, alla quale segue la zona mediana a fondo giallo, scandita da pannelli rettangolari, campiti in azzurro, con figure di amorini al centro e più strette lesene, caratterizzate da raffigurazioni di vasi con superficie baccellata. La sala, che prende nome proprio dagli amorini rappresentati in piedi o inginocchiati mentre svolgono attività connesse alla pesca, è l'unico caso in tutta la Villa in cui è stata colta un'esatta corrispondenza tematica tra i partiti decorativi, essendo il motivo specularmente riproposto anche nel mosaico della sala.²⁸³

Nell'Ambiente con mosaico del Ratto e nella Sala della Palestrite (**Figg. 49-50**), invece, si osserva il ricorso ad un differente schema decorativo, con una zoccolatura a finto marmo e, nella zona mediana, un'articolazione con pannelli rettangolari riempiti da losanghe al centro e delimitati da lesene con filettature prospettiche.²⁸⁴ Tale scansione, con ricorso a sole componenti geometriche, denota una intenzione di ricreare un sistema decorativo in *opus sectile*, alludendo a diverse tipologie di marmo,

²⁸³ GENTILI 1999, I, 104-107; CARANDINI *et alii* 1982, p. 175; GASPARINI 2014, p. 141.

²⁸⁴ GASPARINI 2014, pp. 141-142. Per la sala con mosaico del Ratto GENTILI 1999, I, p. 100; CARANDINI *et alii* 1982, p. 170. Per la sala della Palestrite GENTILI 1999, I, pp. 127-130; CARANDINI *et alii* 1982, p. 157.

mediante specifiche tonalità di colore ed una specifica caratterizzazione delle superfici.

Quest'ultimo schema si riscontra anche nel grande complesso termale, dove è molto frequente anche il ricorso a veri e propri apparati decorativi in *opus sectile*.

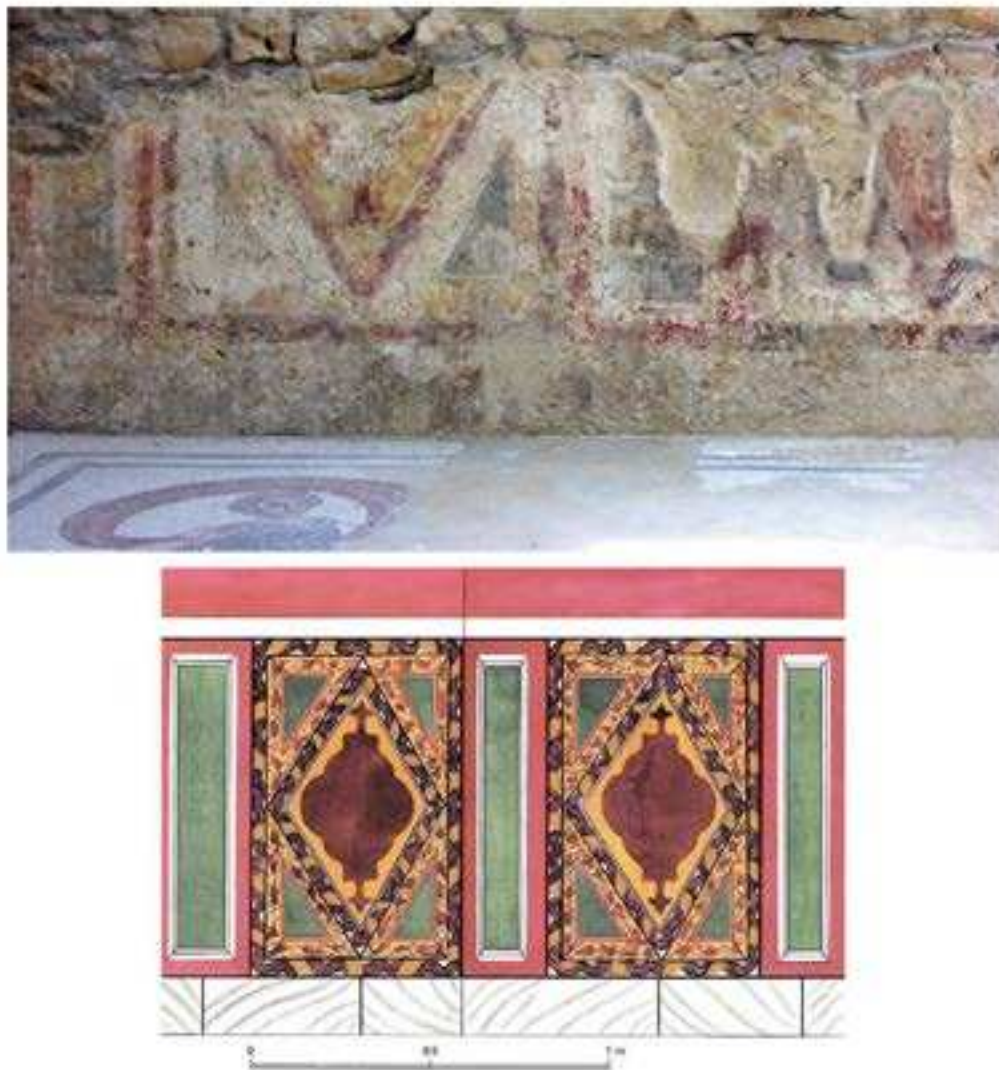


Fig. 49 Pitture *in situ*. Sala con mosaico del ratto, Villa di Piazza Armerina (da GASPARINI 2014)

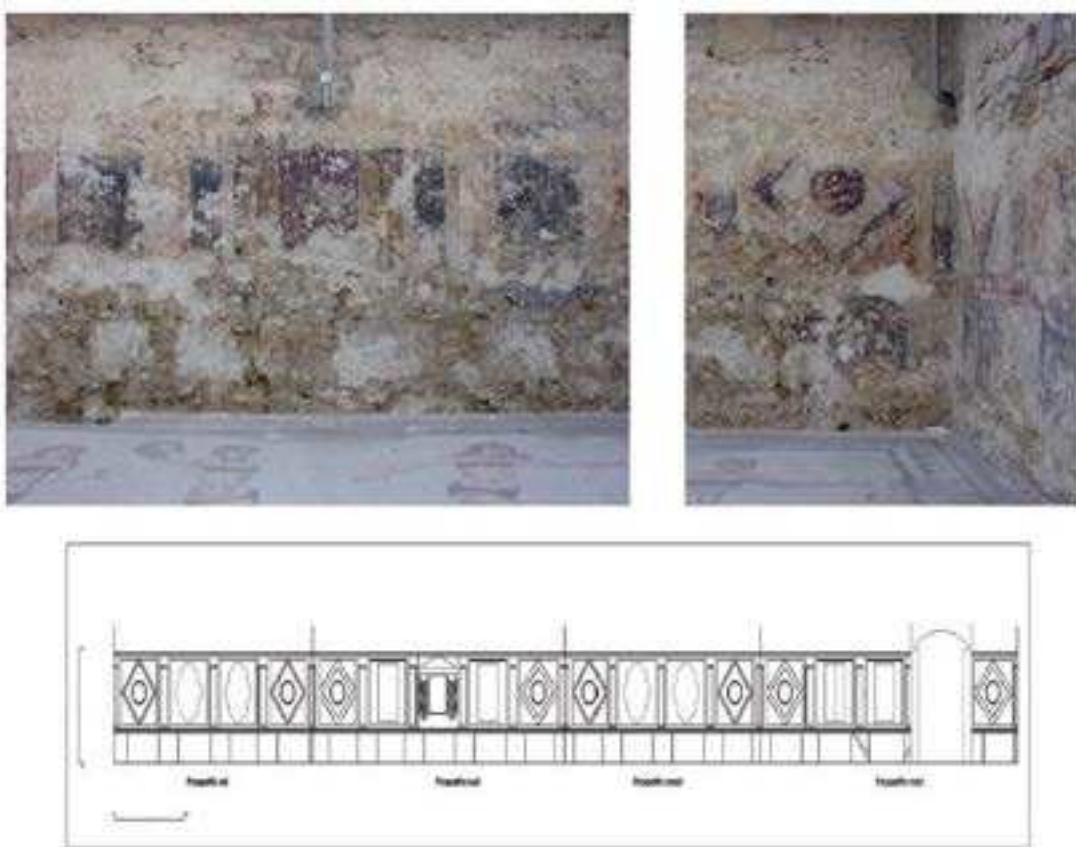


Fig. 50 Figura 41 Pitture *in situ*, Sala della Palestrite, Villa di Piazza Armerina (da GASPARINI 2014)

Nella Palestra, un grande ambiente absidato, l'intera parete è caratterizzata da un motivo ad imitazione dell'*opus sectile*, in cui sono messe in risalto le caratteristiche dei diversi marmi, mediante i colori e la resa delle differenti venature dei materiali. Lo zoccolo, dunque, caratterizzato da una successione di pannelli, doveva riprodurre il marmo bigio, sormontato da una cornice con il marmo africano. La zona mediana è, invece, articolata in un sistema a campi e lesene, i primi ad imitazione del giallo antico, alternato al porfido, le seconde il bigio morato, mentre al culmine della zona trova posto una successione di fascia in verde antico ed una seconda in rosso antico.²⁸⁵

²⁸⁵ GASPARINI 2014, p. 140, tav. XLVII, fig. 1.

2.2 INQUADRAMENTO ED ANALISI DELLE ATTESTAZIONI PITTORICHE

Gli elementi sui quali, allo stato attuale, si fondano le conoscenze circa la produzione pittorica nella Sicilia d'età imperiale si riducono, salvo qualche eccezione, ad attestazioni rinvenute *in situ*, molto spesso conservatesi non oltre l'altezza della zoccolatura e di difficile lettura, a causa del cattivo stato di conservazione, oppure ormai del tutto perdute e note solo attraverso resoconti, documentazioni grafiche o fotografiche.

Tale situazione, di per sé già molto lacunosa, è ulteriormente complicata dalla limitatezza delle descrizioni e di adeguati studi dedicati, dal corredo grafico e fotografico a supporto, esiguo o nullo e, ancor più, dallo stato delle conoscenze sui contesti di provenienza, in molti casi ostacolato dalle modalità di indagine non stratigrafiche o dalle limitazioni imposte dall'archeologia urbana. Tutto ciò ha comportato, di frequente, l'impossibilità di disporre di riferimenti cronologici sicuri, di natura stratigrafica, necessari ai fini di un inquadramento delle attestazioni pittoriche non esclusivamente fondato su considerazioni di carattere stilistico.

La maggioranza delle testimonianze pittoriche documentate proviene da contesti domestici urbani e extraurbani; uniche eccezioni sono il monumento di Centuripe, qualunque sia la sua funzione, comunque classificabile tra gli edifici pubblici e la più tarda Tomba di Crispia Salvia di Lilibeo. La scelta di prescindere dalla destinazione d'uso dei contesti di provenienza, prendendo in esame, indistintamente, tutte le attestazioni, è dovuta all'intenzione di formulare, in questa sede, anche se in maniera ancora indiziaria e molto lacunosa, un primo inquadramento generale della produzione pittorica d'età imperiale in Sicilia. In questa fase, infatti, sembra imprescindibile provare, anzitutto, a comprendere come si collochi l'Isola rispetto alle tendenze ed ai modelli in circolazione nei territori dell'Impero romano e quali siano le direttrici che la coinvolsero, iniziando ad individuare, per quanto possibile, qualche aspetto caratterizzante il linguaggio pittorico insulare, in questo specifico orizzonte temporale. Della fase di transizione tra i sistemi decorativi di II e III stile, cronologicamente inquadrabile in età augustea, forniscono testimonianza alcune pareti soluntine, la cui zoccolatura è decorata con esili steli a volute, ritenuti da Barbet peculiari del cosiddetto

Il stile schematico, datato agli anni 30-20 a.C., sebbene continuino ad essere riscontrati anche in pitture pertinenti ad un più avanzato orizzonte cronologico.²⁸⁶

Come negli altri contesti peninsulari e provinciali in cui ricorre simile decorazione con steli a volute, anche nelle pareti del cd. Ginnasio di Solunto, dove il tirso presenta un'articolazione molto semplice, la zona mediana è caratterizzata da un sistema chiuso, definito da una piatta successione paratattica di pannelli, emblematica del superamento, già pienamente in atto, dello sfondamento illusionistico peculiare delle pitture di II stile.

La continuità del motivo con tirso verticale nella zoccolatura, sostenuta da Barbet anche alla luce delle più tarde attestazioni nelle pareti efesine, troverebbe riscontro anche a Solunto dove, oltre alle pitture del Ginnasio, sebbene con differente articolazione, ricorre anche nell'ultimo rifacimento delle pareti del *cubiculum* della Casa di Leda, datato alla metà del I secolo d.C.

I tirsì, in questo caso, presentano un'articolazione più complessa, con un'asta definita da un motivo ad astragalo ed una terminazione a freccia, per i quali sono stati richiamati a confronto alcuni contesti pompeiani con pareti in IV stile.²⁸⁷ Nella zona mediana, invece, continua ad essere mantenuta la suddivisione in pannelli, con l'aggiunta di stretti interpannelli decorati con steli vegetali con conformazione a canne, specularmente riproposti, come si vedrà, anche in altri contesti soluntini.

Dei sistemi decorativi di III stile fornisce una testimonianza, inoltre, la sala 6/g della Casa delle Ghirlande a Solunto, le cui pareti, interamente a fondo bianco, sono scandite da sottili tirsì dai quali pendono delle ghirlande a festone, anch'esse estremamente esili. Si tratta di elementi compositivi, cui va aggiunta anche la banda ornamentale a coronamento della zona mediana, caratteristici del linguaggio di III stile espressione di un gusto sobrio e severo, retaggio del classicismo augusteo, fondato su una rigida affermazione dei limiti reali dello spazio parete, con fondo piatto e compatto che esclude ogni fuga spaziale. Tale sistema caratterizzato da un accentuato linearismo, arricchito dalla sola presenza di ghirlande filiformi pendenti da colonne o candelabri

²⁸⁶ BARBET 1985, pp. 98-100.

²⁸⁷ DE VOS 1975, p. 202.

ricorre in numerosi contesti delle prima fase di III stile, tanto a Roma quanto in area campana.²⁸⁸

Altrettanto indicative della ricezione delle tendenze introdotte in età augustea ed aderenti al linguaggio di III stile sono le pitture che decoravano il *viridarium* in uno dei nuclei di vani rinvenuti a Catania sotto il Monastero dei Benedettini. Le pareti dello spazio aperto sono, infatti, arricchite da una pittura da giardino, genere che compare a Roma già negli ultimi decenni del I sec. a.C., la cui introduzione si ritiene collegata a committenze imperiali,²⁸⁹ per il quale si è ipotizzata anche l'esistenza di pittori specializzati.²⁹⁰ La zoccolatura del *viridarium* è occupata da una sottile recinzione a traliccio, oltre la quale si sviluppava una rigogliosa vegetazione che, estesa su buona parte della parete, si stagliava su un cielo terso di colore azzurro, come usuale soprattutto nelle pitture da giardino diffuse nei sistemi pittorici di III stile; più tardi, infatti, l'azzurro sarà frequentemente sostituito da altri colori di fondo, espressione della maggiore libertà e vivacità peculiari dei sistemi di IV stile.²⁹¹ Inoltre, così come in contesti analoghi, la scelta del soggetto per le pareti di un *viridarium*, oltre ad una mera intenzione decorativa, aderente ad una tendenza evidentemente molto diffusa, denota la volontà di mascherare il muro, ottenendo mediante effetti illusionistici che il giardino reale si estendesse oltre, confondendosi agli occhi dello spettatore con quello fittizio, fino a dare l'impressione d'essere un tutt'uno.

La volontà di rimarcare il limite fisico dello spazio mediante la componente decorativa sembra sottesa, invece, alla realizzazione delle pitture che decoravano le pareti del peristilio della villa di Terme Vigliatore, la cui zoccolatura è interamente occupata dalla rappresentazione di una recinzione di tipo metallico. Sulle pitture, inquadrare alla metà del I secolo d.C., momento in cui i muretti tra gli intercolunni sarebbero stati edificati, non è possibile aggiungere altro, mancando ulteriori elementi che consentano una maggiore definizione dello schema decorativo.

²⁸⁸ DE VOS 1975, p. 61.

²⁸⁹ BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 123.

²⁹⁰ BARBET 1982, p. 139.

²⁹¹ SALVADORI 2017, p. 59.

Per la fase più avanzata di I secolo d.C. si registra un incremento di attestazioni ed il ricorso ad una maggiore varietà di schemi in cui è possibile cogliere alcuni dei tratti distintivi del linguaggio di IV stile.

Sono genericamente datate al I secolo d.C. le pitture che decoravano le basse pareti del peristilio di uno dei nuclei abitativi rinvenuti sotto il Monastero dei Benedettini a Catania. Lo spazio interno è, infatti, caratterizzato da una serie di pannelli a fondo rosso sui quali campeggiano diverse figure animali, elementi compositivi ampiamente ricorrenti nelle pareti di IV stile, come attestano le pitture - anche in questo caso pertinenti ad un peristilio - della Casa del Menandro (I, 10, 4) a Pompei, con una teoria di animali a caccia, alternati a cespi vegetali.²⁹² Questi ultimi, già ricorrenti in alcune pareti di III stile,²⁹³ sono tra le componenti decorative più attestata nelle zoccolature di IV stile, riprodotte in molteplici varianti e secondo schemi sempre differenti, prediletti soprattutto per le basse pareti dei peristili,²⁹⁴ come nella già citata Casa del Menandro (I, 10, 4) o dell'Adone ferito (V, 2, 21) e come, stando ad un disegno, doveva essere anche per la zoccolatura del peristilio dell'Edificio B di Piazza della Vittoria a Palermo.

Tuttavia, tra le attestazioni esaminate, il motivo in assoluto più replicato in corrispondenza delle zoccolature di questo periodo è quello ad imitazione marmorea, ottenuto sia mediante la realizzazione di elementi ovoidali che attraverso la più economica ed immediata tecnica della spruzzatura. Il motivo ad imitazione marmorea, già ampiamente in uso nei sistemi di I e II stile, poco ricorrente nelle pareti di III stile, ritorna in auge durante il I secolo d.C. trovando ampia fortuna fino alla tarda età imperiale.²⁹⁵

Il motivo con fondo giallo ed ovoli profilati in rosso, ad imitazione del giallo antico, è replicato negli ambienti A, D ed E rinvenuti sotto il Monastero dei Benedettini, nel triclinio della Casa di Leda a Solunto e nell'ambiente 3 della Villa di Terme Vigliatore.

²⁹² BARBET 1985, p. 194, fig. 133.

²⁹³ A titolo esemplificativo si veda il vano t della Casa di Epidio Sabino (IX, 1, 22), a Pompei. BASTET, DE VOS 1979, tav. XXIV, 46.

²⁹⁴ Si tratta del *type 1, a touffes de plantes en alternance avec des échassier*, nella classificazione formulata dalla Barbet circa gli schemi ricorrenti nella zona inferiore delle pareti di IV stile. BARBET 1985, pp. 193-196.

²⁹⁵ BARBET 1985, pp. 104, 198-199.

Ancor più frequente è la decorazione con spruzzature che ricorre nella variante con il fondo di una tonalità scura e, nella più consueta, con fondo di colore bianco. Tale differenza, rilevata in molteplici contesti, è stata considerata, almeno per l'ambito provinciale, un indicatore cronologico. Il ricorso a colori come nero o grigio per il fondo, infatti, sarebbe documentato esclusivamente fino alla metà del I secolo d.C., dopo il quale si inizia, invece, a documentare l'uso di colori più tenui.²⁹⁶ Anche il rosso, se non in Gallia, almeno in Spagna, viene annoverato tra le tonalità impiegate nella prima metà del secolo.²⁹⁷

Nel primo caso le uniche attestazioni provengono dal vano F sotto il Monastero dei Benedettini a Catania, in cui su fondo nero sono realizzate spruzzature in giallo e rosso e dal cubicolo della Casa di Leda, in cui la fase pittorica precedente al rifacimento di seconda metà I sec. d.C. presentava una zoccolatura in rosso con spruzzatura in giallo e bianco, a testimonianza della diffusione del motivo già in precedenza, esattamente come riscontrato in ambito peninsulare e provinciale.²⁹⁸

In entrambi i casi, a Catania e a Solunto, la fase di rifacimento successiva ha previsto, invece, una sostituzione con il motivo a spruzzature rosse su fondo bianco. Quest'ultimo, con medesime caratteristiche, è documentato anche nell'ambiente G del contesto domestico sotto il Monastero dei Benedettini a Catania, nel triclinio della Casa delle Ghirlande di Solunto e nell'ambiente 4 della villa di Terme Vigliatore, tutti datati tra la metà e la seconda metà del I secolo d.C.

Solo in poche circostanze, invece, è possibile conoscere anche l'articolazione della zona mediana delle pareti caratterizzate da zoccolature ad imitazione marmorea, per le quali è documentato il ricorso univoco al sistema con pannelli ed interpannelli, prevalentemente su fondo bianco, sebbene con diversificate articolazioni. A Solunto, nella Casa di Leda, gli interpannelli sono arricchiti da semplici candelabri vegetali con conformazione a canna, piuttosto ricorrenti nelle pareti di IV stile con molteplice

²⁹⁶ BARBET 1987, p. 20; BELOT 1986, p. 58.

²⁹⁷ FERNÁNDEZ DIAZ, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2020, p. 168.

²⁹⁸ Per la ricorrenza del motivo in pareti di II e III stile a Pompei si veda la tavola sinottica in DE VOS 1975b, p. 76. Per la diffusione del motivo nelle pitture di III stile in Gallia si veda la tavola sinottica in BARBET 1983, pp. 162-163.

collocazione,²⁹⁹ mentre nell'ambiente 4 della villa di Terme Vigliatore, in corrispondenza degli interpannelli si aprono più complessi scorci architettonici. Di contro, in quest'ultimo caso, i pannelli sono arricchiti da esili ghirlande a festone, mentre, nella Casa di Leda, gli stessi sono occupati da raffigurazioni di singole figure isolate, pertinenti alla sfera mitologica.

Pur con le differenze appena evidenziate, entrambi i contesti restituiscono una serie di importanti elementi in grado di documentare la piena acquisizione sull'Isola delle tendenze in circolazione in area peninsulare nel corso della seconda metà del I secolo d.C. I soggetti figurati, isolati negli ampi pannelli monocromi, gli scorci architettonici racchiusi nello spazio limitato degli interpannelli, associati ad una zoccolatura ad imitazione marmorea atta a riprodurre il giallo antico attraverso un motivo ad ovoli, trovano, infatti, ampi confronti nella produzione pittorica di IV stile, con numerosi paralleli in area campana, per i quali a titolo esemplificativo si richiamano le pitture della Casa di *Octavio Quartio* (II, 2, 2), nei cui ambienti tutte queste componenti trovano riscontro.³⁰⁰

Alle figure che campeggiano nei pannelli delle pareti della Casa di Leda, in altri contesti si sostituiscono elementi più semplici, afferenti alla sfera del quotidiano come oggetti d'arredo che, nella zona mediana del vano F del contesto domestico sotto il monastero dei Benedettini a Catania, si alternano alle rappresentazioni di volatili, isolati in ampi pannelli a fondo bianco. Similmente, nella pittura custodita al museo di Marsala, in un pannello a fondo bianco è raffigurato un battiporta con protome felina. Quest'ultima attestazione si distingue anche per la presenza di ulteriori componenti decorative peculiari del linguaggio pittorico di IV stile, non attestate altrove, ovvero le *bordures ajourées*, entrambe realizzate in giallo ocre su fondo bianco. L'una, disposta lateralmente rispetto al pannello, evoca un motivo ad onde correnti, trovando confronto tra le attestazioni campane nel *groupe I type 1d "postes sans alternance a motif intercalaire"* della classificazione proposta da Barbet, caratterizzato da poche ricorrenze.³⁰¹ Contrariamente, invece, la seconda è tra le *bordure ajourée* più semplici

²⁹⁹ Nella classificazione formulata da Eristov sulle componenti architettoniche ricorrenti nelle pitture campane di IV stile, è inquadrata tra i fusti di colonna, nel *type 5: candelabre*, ERISTOV 1994, p. 39, fig. 12.

³⁰⁰ PPM III, pp. 42-108.

³⁰¹ BARBET 1981, pp. 943-944, fig. 1.

e diffuse, per la quale è attestata una continuità d'uso anche in pareti ormai distanti dagli schemi decorativi di IV stile. Il motivo si inquadra nel *groupe V, type 33 f*, "*ligne de motifs avec alternance*"³⁰² e funge da cornice di delimitazione interna del pannello. Sebbene la quantità di dati a disposizione comporti il rischio di una visione eccessivamente parziale, non in grado di riflettere correttamente le tendenze del tempo, quanto si evince allo stato attuale per le pitture di questo orizzonte cronologico è una concezione piuttosto semplice dell'ornato, caratterizzato dal preponderante ricorso al colore bianco per il fondo. Sembrerebbe, dunque, quasi assente quella ricerca del contrasto cromatico che è, invece, essenziale nell'elaborazione delle pitture con sistema a pannelli in Cisalpina.³⁰³ Questa componente trova riscontro esclusivamente nelle pitture della Villa di Terme Vigliatore, in cui la *palette* in uso appare piuttosto ampia e diversificata, sebbene differente da quella più comunemente riscontrata in area Cisalpina e nelle province d'oltralpe in cui prevalgono tonalità più vivaci ed accese. Il ricorso al colore bianco documentato, invece, in tutti gli altri contesti, qualora non sia espressione di una specifica scelta di natura estetica, potrebbe essere sintomatico, come è stato considerato per i contesti soluntini, delle più limitate possibilità economiche della committenza.³⁰⁴

Tra le attestazioni esaminate, inoltre, si documenta anche la presenza di sistemi decorativi a modulo ripetuto, noti anche come *Tapetenmuster*, che si affermano già a partire dal IV stile trovando seguito fino alla tarda antichità.³⁰⁵ La comparsa di questo sistema nel corso del I sec. d.C. è documentata in ambito campano dal cubicolo I della Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7),³⁰⁶ dove una fitta trama di esagoni alternati a quadrati e rettangoli tracciati in rosso su fondo ocrea riveste l'intera parete, ad eccezione dello zoccolo. Attestazioni più tarde, invece, provengono da Ostia, nell'*Insula* dell'Aquila (III sec. d.C.)³⁰⁷ o dall'area Cisalpina, come attestato dalla *Domus* C1 di Brescia (seconda metà II sec. d.C.).³⁰⁸

³⁰² BARBET 1981, p. 951, fig. 6, 953.

³⁰³ SALVADORI 2012, pp. 258-265.

³⁰⁴ PORTALE 2007, p. 286.

³⁰⁵ In generale, sul sistema cfr. LAKEN 2001. Per le ricorrenze nelle pareti di IV stile, si veda il *type 4 échichier* in BARBET 1985, p. 203. Il sistema rientra nella tipologia *modular system* della classificazione realizzata da Joyce per la pittura di II-III secolo d.C. JOYCE 1981, pp. 45-46.

³⁰⁶ PPM V, fig. 145 a p. 793.

³⁰⁷ FALZONE 2007, p. 146.

³⁰⁸ BISHOP *et alii* 2005, pp. 141-160.

Tale sistema è documentato a Catania, in corrispondenza della zona mediana del vano I sotto il monastero dei Benedettini e nel vano C del nucleo rinvenuto presso il Reclusorio della Purità, in quest'ultimo caso limitato alla zona della zoccolatura, secondo una modalità che non trova altro riscontro allo stato attuale.³⁰⁹ Simile decorazione, infatti, ricorre solitamente in corrispondenza della zona superiore della parete o nel soffitto e, solo in alcuni casi, nella zona media a partire dalla seconda metà del I secolo d.C., e soprattutto nel II e III secolo d.C.

In entrambi i vani le pitture, ascrivibili in base ai dati di contesto ad interventi effettuati nel corso del I secolo d.C., sono realizzate su fondo bianco, tuttavia, con schemi tra loro differenti, con motivi a quadrati ed a cerchi secanti, arricchiti da elementi floreali. Per le pitture del vano C, in particolare, l'articolazione dello schema e la resa delle componenti floreali con petali lanceolati trovano una significativa corrispondenza in più contesti della Regio VIII, ad esempio nelle pitture parietali, in stato frammentario, della *Domus* di Palazzo Diotallevi a Rimini,³¹⁰ ma anche nel comparto provinciale, nel soffitto di un contesto spagnolo di *Ilici*,³¹¹ per entrambe le quali è stato proposto un inquadramento tra le pitture di II secolo d.C.

Un altro caso di decorazione a modulo ripetuto è documentato ad Agrigento, nella casa del Mosaico a rombi, dalla quale provengono alcuni frammenti ascrivibili ad un soffitto. Il motivo, su fondo bianco, era caratterizzato da componenti di tipo vegetale, la cui resa molto corsiva e abbozzata, ottenuta rapidamente mediante il ricorso a pochi colori, denota una netta differenza rispetto alle attestazioni catanesi. In ragione di queste caratteristiche si è propeso, infatti, per una datazione in età tardo-imperiale.

Altri contesti del quartiere ellenistico-romano di Agrigento, in particolare la Casa della Gazzella, documentano per questa fase più avanzata una certa continuità d'uso di schemi e motivi diffusi già a partire dalla metà del I secolo d.C., sebbene ormai interessati da certa standardizzazione delle componenti ed estremamente semplificati. Nel vano m1 si documenta ancora il ricorso al motivo con spruzzature, nella sua variante più replicata con fondo bianco e spruzzature in rosso, mentre nella zona

³⁰⁹ A Pompei, sebbene non sia possibile instaurarvi un confronto, si segnala una decorazione simile in corrispondenza del muro pertinente al bancone della *Caupona* di *Sotericus* (I, 12, 3). PPM II, p. 704, fig. 1.

³¹⁰ RAVARA 1991-1992, pp. 112-113.

³¹¹ GUIRAL PELEGRÍN *et alii* 2014, p. 284, tav. CII, fig. 10g.

mediana lo schema appare molto essenziale, con una successione di pannelli a fondo bianco, delimitati da bande e listelli di colore rosso e verde. Solo in alcuni casi, come documenta il rinvenimento di alcuni frammenti, le pareti così articolate dovevano essere ulteriormente arricchite da elementi decorativi di tipo fitomorfo o zoomorfo, la cui resa appare piuttosto corsiva e grossolana.

Ancora, uno schema decorativo dall'articolazione molto semplice, su fondo bianco, è documentato nell'edificio pubblico di Centuripe, inquadrato genericamente in età imperiale. Nella partizione in pannelli ed interpannelli operata da bande e listelli, le uniche componenti decorative presenti sono di tipo vegetale, la cui resa concorre a definire il carattere estremamente essenziale delle pitture.

Nella media e tarda età imperiale, inoltre, ai consueti motivi ad imitazione marmorea che, come si è osservato, a partire dal I secolo d.C. trovano ampia fortuna anche in Sicilia, si affiancano le riproduzioni di incrostazioni marmoree, atte a simulare l'*opus sectile* con cui si rivestivano pareti e pavimenti, con lastre di marmo tagliate e sagomate in varie forme geometriche, combinate tra loro.³¹² Si tratta di un sistema decorativo che, a partire dall'età adrianea e, più intensamente nel corso del III secolo d.C., viene adoperato non solo in corrispondenza delle zoccolature ma esteso, sempre più frequentemente, anche alla zona mediana o, addirittura, a tutta la parete, incontrando un diffuso favore nella penisola e nelle province dell'impero, come bene documentano le *domus* ostiensi, le cui pareti nell'ultima fase sono interamente occupate da decorazioni ad imitazione dell'*opus sectile*.³¹³ L'affermazione di questo sistema decorativo, prediletto soprattutto nei vani di rappresentanza, avviene, infatti, contemporaneamente alla definizione di un processo di destrutturazione dei precedenti sistemi decorativi, organizzati secondo una tripartizione orizzontale della parete, che trova riscontro anche in Sicilia. Il motivo, si trova ancora limitato alla zona della zoccolatura nelle pareti della *Domus* di Porta Pasquale, a Taormina, per la cui articolazione sono stati indicati confronti da alcuni contesti romani di età adrianea ed

³¹² Si deve ad Abad Casal la distinzione tra sistemi ad imitazione marmorea e ad imitazione dell'*opus sectile* cfr. ABAD CASAL 1977-78, pp. 189-190.

³¹³ FALZONE 2007, p. 156 f.

antonina, classificati dalla Joyce nella variante *decorative* del gruppo *tectonic* rientrante nel sistema decorativo definito *modular system*.³¹⁴

Nelle pitture dell'antro della Sibilla a Lilibeo, invece, si osserva una diversa articolazione dello spazio; nel vano orientale la zoccolatura ha ormai raggiunto, infatti, un'altezza ben più significativa, a scapito della zona mediana; mentre la consueta tripartizione della parete è totalmente alterata nel vano occidentale, essendo la stessa prevalentemente occupata dal motivo ad imitazione dell'*opus sectile*, mentre ulteriori decorazioni sono riservate esclusivamente alla porzione più sommitale. La medesima situazione è attestata anche nella Villa di Terme Vigliatore, dove le pareti dell'ambiente 2 sono interamente interessate da uno schema con imitazione di specchiature marmoree, in questo caso riprodotte a rilievo mediante lo stucco .

Il culmine nell'elaborazione di questa nuova tendenza viene raggiunto, nell'avanzata età tardo-imperiale, nelle pitture che decoravano la Villa del Casale di Piazza Armerina, dove il sistema ad imitazione dell'*opus sectile* è replicato con una varietà di declinazioni quasi priva di eguali. In questo caso, diversamente dalle precedenti attestazioni, si riscontra non solo una più complessa articolazione e suddivisione degli spazi, ed un'ampia varietà di componenti geometriche, con rettangoli e più piccoli elementi come cerchi, motivi polilobati o losanghe, ma anche una minuta attenzione alla resa dei dettagli finalizzati alla distinzione dei litotipi. Per le pitture di Piazza Armerina i confronti proposti, oltre che da Roma e dalle già menzionate *domus* ostiensi, provengono tutti dall'area del Mediterraneo, ovvero da edifici residenziali di IV secolo di Efeso, Sardi, Hierapolis, Salonicco e, più in generale, dal versante orientale.³¹⁵

A Piazza Armerina, inoltre, a questo sistema decorativo, ricorrente in ambienti con differente funzione, si affianca soprattutto nei vani privati, uno schema con partiture geometriche a campi e lesene, arricchito da figurine di repertorio. Anche in questo caso, le maggiori affinità sono state riscontrate con le pitture prodotte nell'area del Mediterraneo ed in particolare dal comparto africano, alle quali, tuttavia, è possibile

³¹⁴ JOYCE 1981, pp. 23-25.

³¹⁵ GASPERINI 2014, p. 143 con riferimenti bibliografici.

aggiungere anche ulteriori esempi dall'area orientale, come le pitture di Efeso,³¹⁶ Antandros³¹⁷ o Zeugma.³¹⁸

Infine, altrettanto indicative della piena adesione dell'Isola alle tendenze in circolazione durante l'età tardo-imperiale sono le pitture che decoravano la tomba di Crispia Salvia a Lilibeo, caratterizzate da un motivo a fiori sparsi su fondo ceruleo ed arricchite da scene figurate, alternate ad elementi fitomorfi e zoomorfi. Simile decorazione, infatti, tra il III e IV secolo d.C. si trova frequentemente riprodotta, soprattutto in contesti funerari, tanto da aver indotto a riconoscervi un preciso valore simbolico, evocativo del mondo ultraterreno. Tuttavia, il motivo ricorre anche in contesti diversi, come documentano le *domus* efesine³¹⁹ o la Sala delle rose del Mitreo dei marmi colorati di Ostia. Le prime attestazioni, per altro, provengono proprio da residenze private di area campana, poste a decorazione dei larari domestici di I secolo d.C. Allo stesso periodo si datano alcune delle prime ricorrenze in ambito funerario, provenienti dai colombari di Via Taranto a Roma,³²⁰ sebbene una maggiore diffusione del motivo a fiori sparsi si riscontri in età tardo-imperiale, con maggiore concentrazione soprattutto nel Mediterraneo orientale, aspetto che ha consentito a Barbet l'identificazione di una variante locale definita *semis de fleurs*.³²¹

In conclusione, pure nei limiti dettati dalla frammentarietà e dal carente numero di attestazioni, con tutti gli ostacoli già evidenziati, quanto emerso dall'analisi appena svolta consente di constatare un certo dinamismo che durante tutta l'età imperiale coinvolse i vari centri isolani. Sebbene le pitture analizzate costituiscano, senz'altro, una minima parte di una produzione pittorica assai più articolata e composita, tuttavia, queste attestazioni denotano un'ottima capacità ricettiva ed una piena adesione ai modelli, anche molteplici e concomitanti che, dalla capitale dell'Impero, si diffondono in tutte le province, approdando a risultati diversificati.

³¹⁶ ZIMMERMANN 2010, pp. 109-121, tavv. 327-329 fig. 2, tav 393 fig. 10.

³¹⁷ POLAT 2014, pp. 234-237, tavv. LXXXII –LXXXIII.

³¹⁸ BARBET 2005, pp. 25-37, tavv. 2-3.

³¹⁹ STROCKA 1977, fig. 82; ZIMMERMANN, LANDSTÄTTER 2011, pp. 62-64.

³²⁰ SPERDUTI 1989, pp. 15-19.

³²¹ BARBET 2005.

Qualcosa di questa differenza nell'approccio e negli esiti sembra emergere anche per la produzione insulare in cui si notano alcune chiare divergenze rispetto al panorama pittorico della Cisalpina.

Nei contesti insulari, pur ravvisando un'adesione ai modelli centro italici per gli anni dell'età augustea si riscontra, tuttavia, un vero e proprio *vacuum* nella documentazione relativa ai sistemi di III stile, per i quali mancano riscontri e, anche ragionando in termini distributivi, le poche testimonianze per questa prima fase provengono esclusivamente dal sito di Solunto.

Diversamente, per il periodo successivo, dalla metà del I secolo d.C. si registra un significativo aumento del numero di occorrenze e un raggio di diffusione maggiore che coinvolge siti ubicati lungo il versante settentrionale dell'Isola, dall'estremità orientale a quella occidentale, da Catania a Lilibeo.

Pure con tutti i limiti del caso, come già sottolineato, l'impressione che si ricava dalle attestazioni esaminate è quella di una predilezione per schemi compositivi basati sulla paratassi e sulla bidimensionalità, pressoché privi di contrasti cromatici ed esclusivamente animati da un repertorio decorativo che varia dagli elementi evocativi della sfera del quotidiano alle componenti vegetali e zoomorfe. Risultano quasi totalmente assenti i bordi a giorno, tra gli elementi più ricorrenti nel linguaggio di IV stile, attestati solo a Lilibeo, dove concorrono a conferire ulteriore vivacità allo schema decorativo.

Diffusissime, invece, sono le imitazioni marmoree, ricorrenti in corrispondenza delle zoccolature, la cui fortuna, come nel resto dell'Impero, è documentata dalla continuità d'uso dalla prima età imperiale fino alle fasi più tarde.

Per il periodo medio imperiale le attestazioni, numericamente esigue, sono piuttosto diversificate; le pitture dai vani del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento documentano per i contesti domestici, una continuità d'uso del sistema a pannelli già ampiamente diffuso dalla metà del I secolo d.C., tuttavia, ulteriormente semplificato e caratterizzato dal prevalere del fondo bianco. Questa stessa semplificazione dell'ornato si riscontra anche per la decorazione dell'edificio pubblico di Centuripe che permette, dunque, di considerare come determinate scelte, attuate non solo in ambito privato ma anche pubblico, non vadano necessariamente spiegate in ragione

delle ridotte facoltà economiche della committenza ma, piuttosto, come il riflesso di specifiche tendenze stilistiche.

In età tardo imperiale, infine, l'ampia diffusione dei sistemi ad imitazione dell'*opus sectile*, la ricorrenza del motivo a fiori sparsi nel contesto funerario di Lilibeo non fanno che confermare una continuità e vivacità nella ricezione dei modelli in circolazione nel vasto territorio imperiale. Per questa fase, in particolare, le occorrenze analizzate documentano una maggiore affinità, nella resa e nell'articolazione delle pitture insulari con gli schemi decorativi diffusi nell'area del Mediterraneo.

CAPITOLO 3

METODOLOGIA D'INDAGINE

3.1 PREMESSE METODOLOGICHE

Nel VII libro del *De Architectura* Vitruvio scrive della pittura parietale, non trattandola come una componente autonoma ed a sé stante, un accessorio ornamentale ma, facendo emergere lo stretto legame vigente tra architettura e pittura. La decorazione pittorica, infatti, insieme agli arredi pavimentali, è a tutti gli effetti parte integrante di edifici e case, sebbene a lungo, come si è avuto modo di constatare, le pitture siano state decontestualizzate e così, di seguito, analizzate e studiate senza troppo preoccuparsi del contesto di provenienza.

Presupposto del seguente lavoro consiste proprio nel valorizzare tale relazione ed avviare una lettura delle pitture, per quanto possibile, in stretto rapporto con il contesto, nel tentativo di svolgere un'analisi dei sistemi decorativi in uso che possa contare anche sul supporto di dati esterni, per un più solido inquadramento degli stessi e, d'altro canto, per fare delle pitture, al pari di qualsiasi altro reperto archeologico, uno strumento utile alla comprensione del contesto e delle dinamiche che lo hanno riguardato.

Il proposito, dunque, è fare emergere pienamente il potenziale informativo delle pitture parietali, attraverso un *iter* metodologico che valorizzi l'analisi contestuale e che sappia porsi i giusti quesiti.

Si è molto scritto in merito all'importanza della cultura abitativa in età romana ed a quanto i cambiamenti introdotti in questo ambito costituiscano il riflesso di più importanti sconvolgimenti ed eventi che coinvolsero la società. Nel promuovere queste riflessioni una fetta di studiosi ha puntato sull'analisi della pittura parietale cercandovi il riflesso della temperie culturale, del momento storico che l'ha prodotta.

Tuttavia, si ritiene che prima di arrivare a simile risultato sia necessario affrontare alcuni passaggi preliminari, indispensabili per ricostruire correttamente questa trama. Con ciò si intende che per delineare le caratteristiche peculiari della produzione pittorica della *Tauromenion* d'età imperiale, gli aspetti socio-politici, economici e culturali a questa sottesi, sarà prima indispensabile procedere con una puntuale lettura, analisi e ricostruzione delle attestazioni, operando anzitutto entro lo spazio specifico

del contesto di rinvenimento. Gli apparati decorativi partecipano a pieno titolo alla vita degli edifici di cui sono parte, talvolta sono proprio questi ultimi a spiegarne alcuni aspetti o tratti caratterizzanti, altre volte sono le pitture a fornire la strada per comprendere alcuni momenti di vita dell'edificio che decoravano. Ricucire e ripercorrere tale rapporto simbiotico, custodito nelle relazioni e nelle sequenze stratigrafiche, costituisce, dunque, il presupposto fondante per giungere ad una visione più completa e chiara della pittura in quanto espressione e manifestazione del suo tempo.

Nell'ottica di una visione globale si è inteso procedere con metodo deduttivo, tracciando un percorso che dal particolare arrivi a costruire una riflessione di più ampia portata, avendo due costanti riferimenti: l'inclinazione ad una lettura sempre contestuale e l'obiettivo ultimo di contribuire ad una migliore conoscenza della produzione pittorica isolana d'età imperiale.

3.2 PRESUPPOSTI D'INDAGINE

La pittura parietale, per le sue caratteristiche intrinseche, costituisce un materiale più fragile rispetto agli altri reperti, siano essi ceramici, lapidei o metallici e per tale motivo si richiedono una metodologia di scavo, documentazione, estrazione, ma anche di analisi e conservazione, maggiormente accurate. Tale fragilità è tra le maggiori cause del rinvenimento delle pitture in condizioni di frammentarietà e, molto spesso, dell'esiguità numerica delle attestazioni.

Dunque, diversamente da quanto accaduto nei contesti campani, per i quali le singolari vicende storico-archeologiche hanno consentito che le pitture pervenissero in eccezionale stato di conservazione e, in larga misura, *in situ*, nella maggioranza dei contesti, le stesse non hanno avuto la medesima fortuna. È molto frequente, dunque, che un complesso pittorico sia rinvenuto in stato di crollo, talvolta conservandosi *in situ* solo in corrispondenza della zoccolatura, il cui stato di conservazione avrà, comunque, risentito dell'effetto dello scorrere del tempo e degli agenti esterni a cui è rimasta a lungo esposta.

Inoltre, soprattutto nel caso dell'Europa occidentale, interessata da intensi processi di urbanizzazione, va tenuto conto delle dinamiche storiche e socio-culturali cui le aree sono andate incontro nei secoli, determinando profonde trasformazioni nel tessuto urbano che possono avere influito sulle condizioni di rinvenimento di un complesso pittorico. D'altro canto, già in antico, sono attestati numerosi e significativi interventi, i quali nell'ottica di modificare e ridefinire gli spazi pubblici o privati, determinavano la distruzione e la perdita degli apparati decorativi. Basti pensare alle frequenti stesure di un nuovo strato pittorico su quello già esistente, piuttosto che la netta rimozione dello stesso, in seguito alla quale le pitture potevano essere gettate in discarica o riutilizzate come riempimento o per la fabbricazione di nuova malta, aspetto che complica ulteriormente il lavoro di lettura, analisi ed interpretazione dei rinvenimenti pittorici.

Alla luce di queste preliminari considerazioni, l'area delle *domus* di Villa San Pancrazio, oggetto del seguente lavoro, costituisce una realtà piuttosto articolata e complessa.

Si tratta di una zona a vocazione residenziale, caratterizzata, come si avrà modo di dire più ampiamente in seguito, dalla presenza di contesti domestici già dalla tarda età

ellenistica; e, sebbene mantenendo la stessa destinazione d'uso, interessata da notevoli interventi edilizi, effettuati in antico e documentati dalle complesse sequenze stratigrafiche intercettate.

Tale aspetto ha contribuito, in diverse circostanze, al deterioramento delle pitture, al rinvenimento delle stesse in stato frammentario e/o in giacitura secondaria, ma anche alla loro irreparabile perdita, essendo state dismesse o distrutte già in età antica a seguito degli interventi messi in atto. D'altro canto, anche l'abbandono e la mancata frequentazione dei contesti hanno, inevitabilmente, contribuito al progressivo degrado delle pitture, a lungo esposte agli agenti atmosferici ed al proliferare di fattori infestanti, molto spesso determinanti ai fini del distacco delle stesse dal supporto murario.

A complicare il quadro, durante i primi decenni del secolo scorso l'area è stata interessata dalla realizzazione del complesso pertinente all'*Hotel Villa San Pancrazio* (**Fig. 51**) che, insistendo sulle strutture antiche, ne ha causato inevitabilmente alcune alterazioni e, in talune circostanze, la definitiva perdita.



Fig. 51 Foto storica dell'Hotel Villa San Pancrazio

La presenza della struttura alberghiera ha giocato un ruolo rilevante nella progettazione ed esecuzione delle attività di indagine archeologica condotte dal

Di.CAM negli anni 2015-2018 ³²² (**Fig. 52**) e proseguite, tra il 2020 ed il 2024, sotto la direzione della Soprintendenza BB.CC.AA. ³²³



Fig. 52 *Équipe* del Di.C.A.M. impegnata nelle attività di scavo dei vani della *Domus* 1.

Queste, infatti, sono state svolte nell'ambito di un più ampio programma di intervento, finalizzato all'adeguamento delle esigenze pubbliche di ricerca e tutela a quelle private di utilizzo e messa in valore dell'immobile dell'albergo, costituendo in tal senso un esempio virtuoso di cooperazione ed intesa tra le parti. Le indagini che hanno coinvolto l'area di Villa San Pancrazio sono state condotte tenendo conto dell'articolata stratificazione del contesto risultante dalla continuità insediativa del sito, che impone di considerarne tutte le sue fasi di vita e le dinamiche di sviluppo, contrazione e riorganizzazione, di cui strati e strutture sono le più tangibili testimonianze.

Dunque, sebbene sia stato possibile indagare estese porzioni dell'area, la necessità di preservare la struttura alberghiera e quanto ad essa connessa, come i tratti carrabili che ne favoriscono l'accesso, ha comportato il conseguimento di una visione parziale e

³²² La struttura è stata acquistata nel 2016 dalla Luxury Collection S.r.l. Dal 2015 al 2018 le ricerche sono state condotte in regime di concessione dall'Università degli Studi di Messina sotto la direzione scientifica del prof. Lorenzo Campagna..

³²³ Le attività sono state condotte sul campo dalla dott.ssa Marta Venuti e dal dott. Marco Miano (Università degli Studi di Messina), affiancati dal dott. Giacomo Tomasello (specializzando in archeologia classica presso la Scuola di Specializzazione *Dinu Adamesteanu* dell'Università del Salento), che qui si ringraziano per la condivisione della documentazione e dei dati acquisiti, per il costante e proficuo confronto.

non del tutto completa delle realtà archeologiche emerse, rendendone più complesso lo studio ed il lavoro di ricostruzione.³²⁴

A ciò si aggiunge che la stessa impostazione generale del presente lavoro ha dovuto tenere conto, inevitabilmente, delle operazioni connesse al progetto di ristrutturazione e restauro conservativo della struttura alberghiera. Dunque, nonostante il libero accesso ai contesti e la possibilità di portare avanti un'analisi di tipo autoptico, le attività pertinenti al progetto sono state segnate dalla necessaria copertura delle strutture a vista pertinenti alle *Domus* 1, 2 e 3, per ragioni legate all'avanzamento dei lavori edilizi. Ciò non ha solo comportato un limite rispetto all'accessibilità degli stessi ma ha imposto, di fatto, anche la rimodulazione del progetto iniziale e la scelta di rimandare ad una fase successiva attività come l'esecuzione di analisi archeometriche. Infine, va tenuto conto anche delle indagini archeologiche che già in precedenza avevano coinvolto la porzione più settentrionale dell'area, portando alla luce, come si dirà meglio più avanti, parte delle strutture della *Domus* 1, inclusi pavimenti musivi e pitture parietali. Tuttavia, le attività di scavo condotte dall'allora Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Orientale, intraprese nel 1978, proseguite a più riprese nel 1985 e nel 1992, non sono mai state portate a termine, né sono stati pubblicati i risultati fin lì raggiunti, eccetto comunicazioni del tutto preliminari.³²⁵ Al fine, dunque, di attuare uno studio quanto più possibile completo, sarebbe stato indispensabile anche il recupero dei materiali emersi da quelle prime indagini, nonché la revisione della documentazione prodotta, a sua volta necessaria ai fini di una corretta analisi dei materiali stessi.

Tuttavia, la scelta di sviluppare il seguente lavoro focalizzando l'attenzione proprio sull'area di Villa San Pancrazio nasce dalla convinzione che questa costituisca un osservatorio privilegiato, in grado di offrire gli elementi necessari al raggiungimento degli obiettivi che tale progetto si propone di perseguire. Si tratta, infatti, di un contesto eccezionale, anzitutto per le significative e assai numerose attestazioni pittoriche emerse, le quali consentono di ricostruire in maniera diacronica le caratteristiche, i cambiamenti e l'evoluzione cui va incontro la produzione pittorica tauromenitana.

³²⁴ CAMPAGNA *et alii* 2017; VENUTI 2022; VENUTI 2024; ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.

³²⁵ BACCI 1980-1981, pp. 744-745; BACCI, RIZZO 1993-1994, pp. 945-947.

A ciò va aggiunto che le indagini archeologiche avviate dal DiCAM nel 2015 sono state condotte con metodo stratigrafico, disponendo, in buona parte dei casi, di depositi archeologici chiusi, in grado, dunque, di fornire dati altamente attendibili. Le diverse modalità e condizioni di rinvenimento, invece, permettono di documentare le molteplici potenzialità informative delle pitture in qualità di reperto archeologico, richiedendo, altresì, di volta in volta, la messa appunto di una differente metodologia d'indagine.

D'altro canto, non minore importanza ha rivestito la possibilità di lavorare su un contesto alle cui indagini chi scrive ha preso parte, ininterrottamente, dal 2016. Ciò si traduce in una conoscenza diretta dell'area e dei singoli contesti, nonché dei dati gradualmente emersi e della documentazione prodotta; inoltre, la costante condivisione ed il confronto continuo, sempre più intensi, con i membri dell'*équipe* da anni impegnati nelle attività di studio e ricerca dell'area in questione, si sono rivelati particolarmente proficui ai fini dello svolgimento del presente lavoro.

3.3 PROCEDURA D'INDAGINE

L'approccio metodologico, di seguito presentato, costituisce un compendio dei metodi e delle tecniche utilizzate da diversi studiosi e ricercatori sia a livello nazionale che internazionale, adattati, di volta in volta, alle specifiche esigenze. Fondamentale è stato il contributo apportato dalla scuola francese nella definizione di una più strutturata e completa metodologia di indagine, con specifico riguardo ai casi di pitture frammentarie. I principi ed i criteri di base fissati, in particolare dalla Barbet, rinnovati e fatti propri da successivi studiosi che ne hanno seguito l'indirizzo, continuano, infatti, a rappresentare un'imprescindibile linea guida nell'impostazione e nella scelta del metodo di studio.

In tale ottica, fondamentale e assai proficuo è risultato anche lo scambio con gli studiosi e ricercatori dell'Università di Murcia,³²⁶ il cui lavoro si fonda sull'analisi, lo

³²⁶ Nei mesi gennaio-marzo 2024 è stato svolto da chi scrive un periodo di studio all'estero presso il Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas dell'Università di Murcia, sotto la supervisione della prof.ssa Alicia Fernández Díaz che si ringrazia per i proficui momenti di confronto, per gli insegnamenti ed i preziosi consigli che hanno ampliato i miei orizzonti, consentendomi di affrontare con maggiore lucidità e consapevolezza i restanti mesi di lavoro.

studio e la valorizzazione delle pitture frammentarie, sfruttando a pieno anche il contributo che le moderne metodologie di indagine in tutti i campi, dallo scavo al lavoro di laboratorio, sono in grado di offrire, costituendo in tale senso uno stimolo e un importante modello di riferimento.

Con questi presupposti è stato avviato lo studio delle pitture parietali provenienti dall'area di Villa San Pancrazio, il quale ha previsto un'articolazione in più fasi, le prime pertinenti al lavoro svolto direttamente sui materiali provenienti dall'area e, dunque, indicate come attività di laboratorio; alle quali è seguito il lavoro di lettura ed elaborazione dei dati nell'ambito della più ampia analisi di contesto.

3.3.1 ATTIVITÀ DI LABORATORIO

3.3.1.1 Ricognizione preliminare

La natura diversificata delle pitture provenienti dall'area di Villa San Pancrazio: *in situ* ed in stato frammentario, nonché le differenti condizioni di rinvenimento delle stesse hanno richiesto l'effettuazione di una ricognizione preliminare di tutte le attestazioni. Tale attività ha costituito la prima fase del lavoro ed è stata svolta *in loco* e nei magazzini, incrociando i dati di documentazione, così da potere specificare, in ciascun caso, la natura e l'esatto contesto di provenienza.

Nella planimetria generale sono state registrate, dunque, tutte le attestazioni conservate ancora *in situ*, anche nel caso di più esigui lacerti, evidenziando per ognuna l'esatto muro di riferimento. Tutti gli ambienti, invece, per i quali si documenta la provenienza di pitture in stato frammentario, sono stati campiti, individuando per ciascuno di questi, tutte le unità stratigrafiche coinvolte (**Fig. 53**).³²⁷

Tale passaggio ha consentito di tracciare un primo quadro generale, utile a definire lo stato dell'arte ed indispensabile al fine di impostare le successive fasi di lavoro.

Ne è emersa, infatti, immediatamente la quantità, varietà e diversificazione delle attestazioni, le quali hanno imposto, fin da subito, l'applicazione di metodologie di indagine differenti, in grado di tenere conto della natura del rinvenimento, distinguendo, dunque, anzitutto tra pitture *in situ* e in stato frammentario. In

³²⁷ La metodologia adottata in questa fase preliminare ha tenuto conto dell'*iter* seguito, nell'ambito del progetto *Pinxerunt*, per il censimento delle pitture *in situ* e frammentarie provenienti dall'area del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento. HELG, SBROLLI 2019, pp. 19-20

quest'ultimo caso, l'individuazione delle unità stratigrafiche interessate dalla presenza di intonaci e dei rispettivi contesti di pertinenza ha consentito di proseguire nelle successive fasi di lavoro.

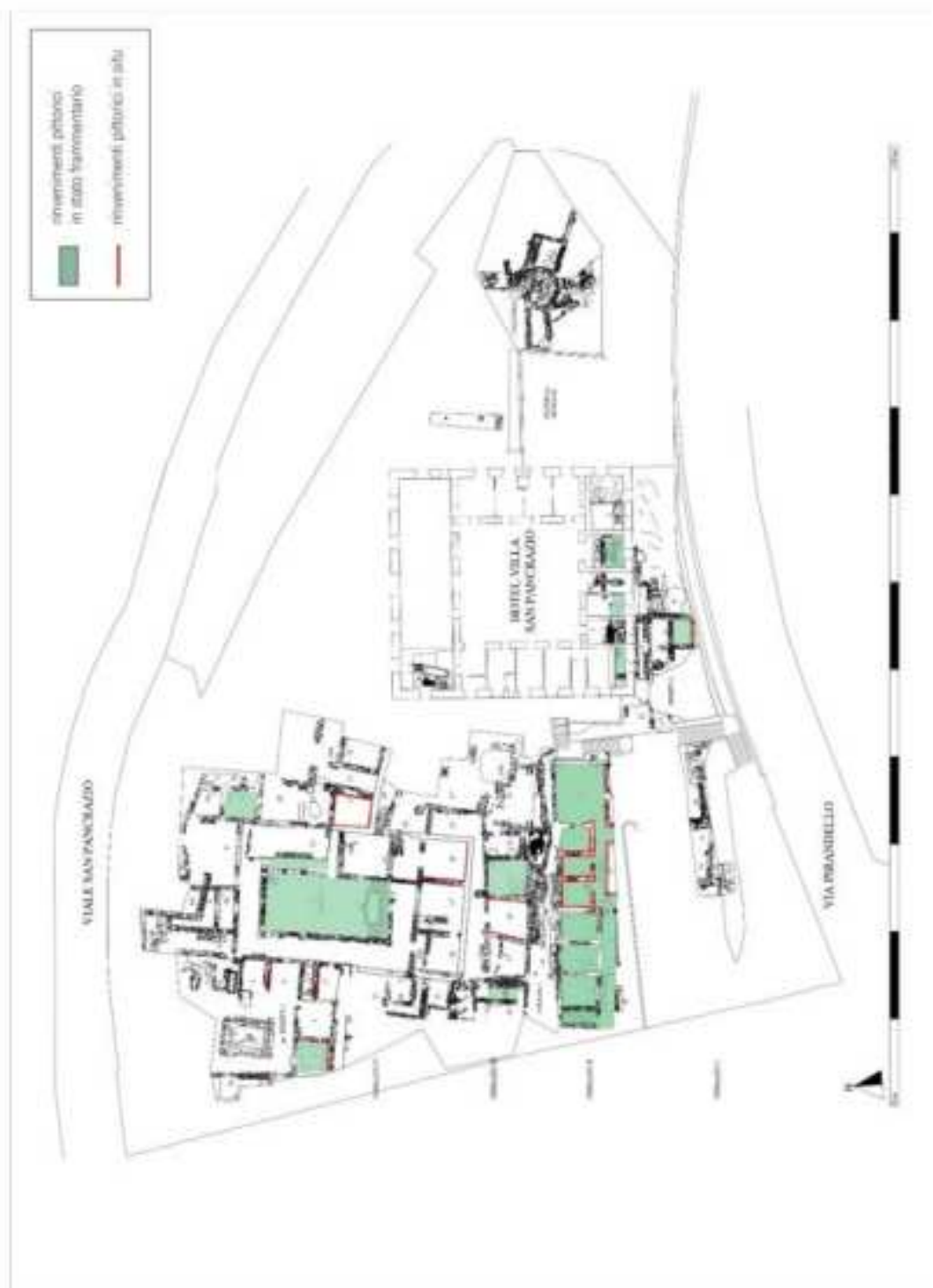


Fig. 53 Planimetria generale (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.) con individuazione dei rinvenimenti pittorici in situ e in stato frammentario.

3.3.1.2 Pulitura

Nel caso delle pitture in stato frammentario, il primo passaggio, preliminare rispetto all'attività di schedatura, è stato quello della pulitura.

Tale operazione risponde, da un lato, all'esigenza di osservare facilmente tutti gli elementi caratterizzanti lo schema compositivo, lo stato conservativo della pellicola pittorica ed il livello qualitativo della stessa, nonché, nel caso del *tectorium*, il reale spessore, il numero di strati e il sistema di fissaggio; dall'altro lato, alla necessità di distinguere adeguatamente i margini e le fratture dei frammenti, delimitandoli al fine di proseguire con le successive operazioni di ricostruzione, in modo corretto, veloce ed efficace.

Si è proceduto, dunque, rimuovendo le incrostazioni superficiali con l'applicazione di acqua distillata e l'utilizzo di cotone o ricorrendo all'ausilio di un bisturi nei casi di concrezioni più consistenti. Questo passaggio, effettuato con cautela, tenendo sempre conto della reazione dei pigmenti per scongiurarne la perdita, ha costituito un momento utile anche ai fini dell'inquadramento ed eventuale identificazione della tecnica adoperata per la stesura dei colori.

Inoltre, si è proceduto contestualmente con la pulizia della sezione e del retro dei frammenti per eliminare eventuali residui di terra, mediante l'utilizzo di bisturi e pennelli asciutti con setole spesse.

Tale procedura non è stata necessaria, invece, per le pitture *in situ*, già oggetto di interventi di consolidamento, funzionali a preservarle e conservarle, una volta riportate in luce.³²⁸

3.3.1.3 Schedatura

Il passo successivo ha previsto l'avvio dell'attività di schedatura a tappeto di tutte le pitture, *in situ* e in stato frammentario, accompagnata dalla realizzazione della documentazione fotografica e, ove necessario, di quella grafica.

³²⁸ Le attività di consolidamento preventivo sono state effettuate dal restauratore Salvatore Burgio, a spese della committenza, Luxury s.r.l., contestualmente alle operazioni di scavo nelle campagne 2016-2018. Nelle pitture della *Domus* 1, invece, già in luce, si è intervenuto negli stessi anni sostituendo i già esistenti cordoli in cemento con materiali più idonei.

Per la corretta documentazione è stato predisposto un modello di scheda nella quale sono state registrate, in maniera quanto più possibile rigorosa e sistematica, tutte le informazioni relative a ciascuna delle attestazioni (**Fig. 54**).³²⁹ Per la predisposizione del format si è fatto riferimento alle schede tecniche approntate da ricercatori francesi e italiani negli anni Ottanta, come quelle della Sabrié³³⁰ e della Barbet³³¹ per lo studio dei dipinti provenienti dalla Gallia e quello della De Vos per il complesso di Settefinestre,³³² nonché ai più recenti modelli rielaborati in Spagna dagli studiosi Fernández Díaz e Castillo Alcántara.³³³

Partendo da questi è stata elaborata una scheda, suddivisa in sei voci: tipologia di rinvenimento; informazioni sul contesto di provenienza; caratteristiche del *tectorium* (analisi autoptica); caratteristiche della pellicola pittorica; caratteristiche stilistiche; localizzazione; riferimenti bibliografici.

La prima voce costituisce il presupposto per la compilazione delle successive; infatti, le diverse condizioni di rinvenimento delle pitture, *in situ* o in stato frammentario, implicano alcune sostanziali differenze negli aspetti da documentare e nel modo di procedere ed analizzare ciascuno di questi.

³²⁹ CASTILLO ALCÁNTARA 2020, pp. 105-106.

³³⁰ SABRIÉ 1980a, fig. 8.

³³¹ BARBET 1984, pp. 38-46.

³³² DE VOS *et alii* 1982.

³³³ FERNÁNDEZ DÍAZ 2008, p. 51, fig. 4; CASTILLO ALCÁNTARA 2020, p. 106, fig. 3.

TIPOLOGIA RINVENIMENTO				
Pittura in situ	Numero UR e relativa USM			
Frammento pittorico	Numero identificativo frammento (ottenuto da n. US + numerazione cardinale progressiva)			
INFORMAZIONI CONTESTO				
Pittura in situ	Perimetrale di pertinenza			
	Caratteristiche perimetrale			
	Contesto/ambiente di provenienza			
Frammento pittorico	US di provenienza			
	Natura US			
	Contesto/ambiente di provenienza			
	n. cassetta			
	Luogo di conservazione			
CARATTERISTICHE TECTORIUM				
Stratigrafia	Rilevabile		Spessore	Descrizione (colore, composizione, consistenza)
		1° strato		
		2° strato		
		3° strato		
	4° strato			
	Non rilevabile			
Caratteristiche retro	Rilevabili			
	Non rilevabili			
CARATTERISTICHE PELLICOLA PITTORICA				
Stato di conservazione				
Notazioni tecniche				
Tracce di lavoro				
Palette di colori				
DESCRIZIONE STILISTICA				
Schema compositivo				
Sistema decorativo				
LOCALIZZAZIONE				
Parete	Zoccolatura			
	Zona mediana			
	Zona superiore			
Soffitto				
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI				

Fig. 54 Format modello di scheda

La sezione successiva comprende i dati pertinenti al contesto di provenienza di ciascuna attestazione, dunque, la *domus* e l'ambiente o, più genericamente, l'area di rinvenimento. Nel caso delle pitture *in situ* sono state registrate l'UR e la relativa USM, le misure e le caratteristiche del perimetrale di pertinenza e le relazioni stratigrafiche con il piano pavimentale. Per le pitture frammentarie, in ciascun caso sono state indicate l'unità stratigrafica di pertinenza, le sue caratteristiche, nonché l'interpretazione che ne è stata fornita. Infine, la modalità di rinvenimento dei frammenti, ovvero, se si tratti di giacitura primaria o secondaria.

Come si evince dalle altre voci, invece, la seconda e la terza parte si riferiscono agli aspetti di natura tecnica rilevati nel corso dell'analisi diretta. Per le pitture *in situ* la condizione rende di per se impossibile un'accurata osservazione del *tectorium*, del quale è stato documentato il numero di strati, ove possibile, ovvero quando non obliterati dagli interventi di consolidamento.

Diversamente, nel caso dei frammenti pittorici l'analisi si è sostanziata nell'osservazione, esclusivamente autoptica, del *tectorium*, durante la quale ci si è serviti del supporto di una lente d'ingrandimento, righello graduato e una tavolozza di colori di riferimento. In questa fase è stato possibile distinguere il numero di strati, il loro spessore e colore, gli aspetti pertinenti alla composizione. Nello specifico, quanto è stato rilevato circa quest'ultimo aspetto, riguarda la presenza più o meno significativa di aggregati, almeno quelli riconoscibili ad occhio nudo, dei quali si è registrata la variabile granulometria, molto spesso strettamente correlata anche alla consistenza più o meno compatta degli strati. Aspetti che hanno consentito di aggiungere ulteriori informazioni pertinenti alla qualità delle pitture. Del *tectorium* sono stati, altresì, registrati lo stato di conservazione, nonché le caratteristiche del retro ed altri dati desumibili dallo stesso, ad esempio riguardanti il supporto cui le pitture aderivano ed eventuali tracce del sistema di ancoraggio.

A seguire, allo stesso modo per le pitture *in situ* e in stato frammentario, sono state prese in considerazione le caratteristiche della pellicola pittorica, registrandone anzitutto lo stato di conservazione e l'eventuale presenza di crepe, lacune, agenti infestanti, macchie, abrasioni o corrosioni.³³⁴ Eventuali tracce, soprattutto nel caso

³³⁴ BARBET, ALLAG 2000, pp. 66-71.

delle pitture *in situ*, di martellatura o scialbatura e l'eventuale indicazione di una seconda fase pittorica. Sono state osservate la natura della superficie, se liscia, ruvida o con striature, le modalità di stesura del colore e, ove visibile, il tipo di pennellata, eventuali tracce di lavoro e di disegni preparatori, nonché le tecniche di esecuzione adottate. Insieme a questi dati sono state registrate anche informazioni relative ai pigmenti; in questo caso mediante un'osservazione esclusivamente autoptica è stata indicata la *palette* di colori in uso, con riferimento alle tonalità, segnalando l'eventuale presenza di strati di colore sovrapposti, cambiamenti di colorazione dovuti a vari effetti ed ulteriori elementi ritenuti significativi.

Successivamente sono stati annotati gli aspetti di natura stilistica che, nel caso di frammenti monocromi, si sono limitati all'indicazione del colore impiegato; diversamente, ove presenti, si è proceduto con la descrizione dei motivi decorativi, di tipo geometrico, vegetale, architettonico, figurativo, ad imitazione marmorea, ecc., tenendo conto anche degli aspetti formali e registrando l'eventuale presenza di *tituli picti* o graffiti.

Sulla base delle informazioni acquisite, quando possibile, è stato identificato lo schema compositivo e, dunque, il sistema decorativo di pertinenza, con una sezione dedicata alle osservazioni generali e, infine, l'indicazione di eventuali confronti, con relativa bibliografia di riferimento. Circa la definizione dei sistemi decorativi, sebbene sussista la piena volontà di superare una classificazione per fasi stilistiche, ove necessario, si continuerà ad operare una distinzione con riferimento ai quattro stili di Mau. Il ricorso a tale classificazione ha carattere meramente convenzionale. Tali definizioni, infatti, estese - nel corso tempo - all'intero orizzonte della produzione pittorica romana, sono ormai largamente invalse nella letteratura scientifica, aspetto che rende complesso prescindere del tutto.

A conclusione, inoltre, nel caso dei frammenti pittorici, sulla base delle considerazioni stilistiche e dei dati di natura tecnica, sebbene non sempre possibile, sono stati distinti i frammenti in base alla zona di pertinenza, ovvero se riconducibili al soffitto o all'alzato e, in quest'ultimo caso, si è cercato di indicarne anche la probabile posizione rispetto allo spazio parete, dunque, se afferente alla zoccolatura, alla zona mediana o superiore.

In merito al vocabolario descrittivo, per le definizioni ed i termini tecnici in uso, si è tenuto conto del lavoro della Barbet,³³⁵ facendo, inoltre, specifico riferimento al glossario Tect, in lingua italiana, messo appunto dalle Università di Padova e Bologna.³³⁶

3.3.1.4 Individuazione di insiemi e *puzzling*

Esclusivamente nel caso delle pitture frammentarie, a seguito dell'attività di schedatura e, dunque, alla luce dei dati acquisiti si è proceduto con il seguente passaggio, utile alla ricomposizione delle pitture. Quindi, sulla base delle caratteristiche del *tectorium* e di quelle tecnico-stilistiche della pellicola pittorica, procedendo per singoli contesti ed avendo ben presente la sequenza stratigrafica, i frammenti pittorici sono stati raggruppati in insiemi coerenti ed omogenei.³³⁷

La distinzione di insiemi ha costituito un passaggio indispensabile al fine di procedere con la fase di *puzzling* e ricomposizione delle pitture che se, in alcuni casi, si è rivelata piuttosto semplice ed immediata, in altre circostanze ha incontrato difficoltà maggiori e richiesto tempi di elaborazione molto più lunghi. In questo caso, infatti, l'assenza di una documentazione di scavo che restituisse sempre l'esatta posizione di crollo o, più semplicemente, l'associazione tra i frammenti al momento del rinvenimento, ha rappresentato un fattore di rallentamento oltre che di maggiore difficoltà.

Non potendo contare, dunque, sul criterio della prossimità, tale operazione è stata fondata anzitutto sulla condivisione di medesime componenti stilistiche, in grado di suggerire, nell'immediato, la pertinenza ad uno stesso sistema decorativo e, in alcune circostanze, più specificatamente, alla medesima porzione di parete. Altrettanto rilevante, a tal fine, è stata l'osservazione del *tectorium*, non solo tenendo conto di composizione, colore e consistenza ma anche delle variazioni di spessore e, dunque, l'allargamento o restringimento dello stesso in una specifica direzione.

Ulteriori fattori guida sono stati l'andamento delle fratture, i sistemi di fissaggio e la presenza di disegni preparatori. Attraverso l'osservazione dei primi è stato possibile orientare correttamente i frammenti; nel caso dell'incannucciata, ad esempio, l'unico

³³⁵ BARBET 1984.

³³⁶ SALVADORI *et alii* 2015.

³³⁷ Sulla procedura di adottata cfr. BARBET 1973, p. 69.

tra i sistemi riscontrati, l'abituale disposizione verticale o orizzontale e mai diagonale delle canne ha costituito un fondamentale indizio ai fini della corretta ricomposizione dello schema decorativo in questione.

Per quanto riguarda i disegni preparatori, la presenza di linee incise o tratti di corda battuta, generalmente utilizzati per l'esecuzione di linee rette, anche in questo caso, hanno fornito delle indicazioni utili ad orientare i frammenti. Con i segni del compasso, invece, l'individuazione del suo punto di ancoraggio e, almeno di una parte, dell'estremità della circonferenza, hanno consentito effettivamente di risalire al diametro totale dell'elemento decorativo in questione.

Tale fase ha rappresentato un passaggio nodale per una duplice ragione. Tutte le informazioni raccolte, nonché gli insiemi individuati, hanno fornito, come si vedrà in fase di analisi contestuale, importanti dati ai fini interpretativi, consentendo di formulare alcune ipotesi circa il processo di caduta dei frammenti, la loro originaria disposizione e, più in generale, le dinamiche occorse entro uno specifico contesto. In determinati casi, partendo dall'assunto che non sempre il contesto di rinvenimento corrisponda a quello di pertinenza delle pitture e considerato l'isolamento di alcuni frammenti all'interno del loro ambiente, alla luce dei dati di schedatura e delle affinità rilevate tra insiemi pertinenti ad ambienti attigui, è stato possibile operare una riattribuzione dei frammenti. Concordemente con i dati stratigrafici, ciò non ha solo permesso l'individuazione del reale ambiente di pertinenza delle pitture, ma anche la ricostruzione delle relative dinamiche che ne hanno determinato la deposizione.

D'altra parte, sebbene non sia stato possibile approdare ad una ricomposizione integrale degli apparati decorativi, nella maggior parte dei casi si è, comunque, ottenuto di operare alcune ricomposizioni parziali, comunque utili ai fini di una più completa conoscenza e comprensione dei sistemi decorativi in uso e della loro articolazione. Ciò ha reso possibile anche la formulazione di più ampie considerazioni che, come si avrà modo di esporre, per ciascun contesto specifico, riguardano la gerarchizzazione degli spazi e, ancor più in generale, la definizione di modelli ed il rapporto con le produzioni pittoriche afferenti ai contesti peninsulari e provinciali.

3.3.1.5 Ricostruzione e restituzione grafica

Dopo le attività di laboratorio: pulitura, schedatura, documentazione grafica e fotografica, *puzzling*, si è proceduto con la realizzazione delle ricostruzioni e restituzioni grafiche.

A differenza della ricostruzione, fondata esclusivamente su componenti certe, attestate dai frammenti, senza ripristinare le lacune esistenti, la restituzione, invece, consiste nella ricomposizione di uno schema o anche solo di un elemento decorativo, agendo entro un orizzonte di tipo ipotetico. Si è proceduto sempre, dunque, in modo da distinguere chiaramente le due operazioni, demarcando la linea di confine tra ciò che realmente esiste, perché attestato dai frammenti, e quanto, invece, è frutto di un'elaborazione ipotetica.³³⁸

In questa fase è stato fondamentale il ricorso a molteplici strumenti digitali, che hanno concorso significativamente alla narrazione degli schemi compositivi, dei motivi decorativi e della loro articolazione, la cui percezione solo mentale, in mancanza di un apparato grafico di supporto, sarebbe di gran lunga più difficile. In questo senso, la metodologia in uso per l'elaborazione delle immagini pertinenti ai frammenti ed alle pitture *in situ*, nonché di restituzioni e ricostruzioni, ha subito negli anni una significativa evoluzione, dovuta proprio alla rapida comparsa ed implementazione di nuovi strumenti digitali e *software* specializzati.

Come già evidenziato per altre fasi del lavoro, anche in questa circostanza, la metodologia adottata ed i risultati finali differiscono a seconda della tipologia di attestazione pittorica e delle modalità di rinvenimento.

Dunque, nel caso delle pitture *in situ* si è operato effettuando sia la documentazione fotografica che grafica. Per la prima, nel caso in cui le dimensioni della parete in questione e le condizioni generali lo consentissero, si è proceduto scattando delle fotografie frontali con riferimento metrico.

Laddove le dimensioni non hanno consentito di rilevare l'intera parete dipinta, come nel caso degli ambulacri, si è proceduto mediante la fotogrammetria della parete, dalla quale, in seguito all'elaborazione, è stata ricavata un'ortofoto frontale.

³³⁸ È la Barbet ad avere definito chiaramente la differenziazione tra ricostituzione e restituzione. Delineando l'*iter* metodologico da attuare nell'uno e nell'altro caso BARBET 2008, pp. 269-270; BARBET 2016, pp. 373-374.

Di fianco alle fotografie che documentano le reali condizioni degli elevati, è stata eseguita, contemporaneamente, una restituzione a colori in formato digitale, utile a cogliere, più chiaramente, gli elementi caratterizzanti gli apparati decorativi.

Nel caso, invece, delle pitture frammentarie, oltre alla documentazione fotografica già effettuata, a seconda delle circostanze specifiche, si è prodotta solo la ricostruzione, come nel caso dei rinvenimenti in giacitura secondaria, mentre per altre attestazioni è stato possibile proporre e produrre un'ipotesi restitutiva.

Nell'effettuare la ricostruzione si è scelto di procedere inserendo l'immagine fotografica dei frammenti chiave sovrapposta allo schema compositivo completo, realizzato a colori, quest'ultimo editato con un maggiore livello di trasparenza, in grado di fare risaltare maggiormente i frammenti pittorici. Per ciascuna ricostruzione sono state tracciate le linee guida dello schema decorativo e delle diverse componenti in essa contenute, inserendo sempre il riferimento metrico. Per quegli elementi, invece, di difficile lettura, in assenza di sufficienti dati, si è deciso di limitare il comparto grafico alla sola documentazione fotografica, evitando interpretazioni potenzialmente erranee e, dunque, fuorvianti.

Per quanto concerne le restituzioni, sono state realizzate esclusivamente in 2D, a colori. Anche per queste si è partiti dagli elementi certi, documentati dai frammenti chiave, sulla base dei quali si è procedendo all'individuazione di confronti e, dunque, alla produzione dell'elaborato digitale.

3.3.2 ANALISI CONTESTUALE

In questa fase, i dati ottenuti durante l'analisi di laboratorio sono stati incrociati con la documentazione acquisita durante le attività di scavo e, in generale, con le informazioni pertinenti al contesto di provenienza. Simile procedura ha inteso provare a ricostruire la trama del rapporto vigente tra quest'ultimo e le pitture, aspirando a recuperare quanti più elementi deducibili dalla stessa.

Come le precedenti attività di laboratorio hanno coinvolto tutte le pitture, prevedendo alcune varianti nel *modus operandi*, a seconda della tipologia di attestazioni e delle modalità di ritrovamento delle stesse, così anche l'analisi contestuale è stata condotta secondo gli stessi criteri. Ciascuna condizione di rinvenimento, infatti, è la conseguenza di differenti azioni naturali o antropiche; è stato perciò indispensabile, adottare uno specifico *iter*, che per ogni diversa circostanza fosse in grado di acquisire correttamente i dati e le informazioni ad essa sottese.

Una prima differenziazione ha, dunque, riguardato ancora una volta le pitture *in situ* e le pitture frammentarie, ciascuna in grado di documentare diversi aspetti della vita e delle dinamiche che hanno coinvolto i rispettivi ambienti di provenienza.

Inoltre, nel caso delle pitture frammentarie, sebbene la maggioranza sia stata recuperata in giacitura primaria, prevalentemente in strati di crollo o di ultima frequentazione, un'ulteriore differenziazione ha riguardato la restante parte rinvenuta in giacitura secondaria, ovvero in strati di accumulo o livellamento, comunque, in un contesto differente da quello originario. Diversamente che per le pitture rinvenute nel proprio contesto di appartenenza, infatti, per quelle in giacitura secondaria è stato impossibile operare una ricostruzione degli apparati, né si è avuto modo di analizzarne il rapporto con l'edificio di pertinenza. Ci si è, piuttosto, focalizzati sulle ragioni di quella giacitura, sulle dinamiche legate allo spostamento delle pitture frammentarie, sul rapporto con il contesto di rinvenimento.

Se, come emerso nella sezione dedicata alla storia degli studi, solo sul finire del secolo scorso si è iniziato a porre la giusta attenzione sulla pittura frammentaria, ancor più recentemente ci si è concentrati sulla valorizzazione delle attestazioni pittoriche in giacitura secondaria. È del 2014, infatti, la prima giornata di studi esclusivamente dedicata al tema e tesa ad accendere i riflettori su un fenomeno, ampiamente

riscontrato, eppure, poco approfondito.³³⁹ Da qui non è solo derivato il tema della rifunzionalizzazione degli intonaci ma la dimostrazione di come anche le pitture decontestualizzate e in stato frammentario, se adeguatamente interrogate, siano in grado di fornire dati ed informazioni utili alla lettura del contesto.

3.3.2.1 Pitture *in situ*

Per le pitture ancora *in situ*, nell'area sono attestati due casi distinti: l'uno in cui le stesse si conservano per l'intera, o quasi, totale altezza della parete; l'altro, riguardante il maggior numero di attestazioni, in cui non solo gli apparati pittorici, ma anche gli stessi perimetrali di pertinenza, si preservano fino alla zoccolatura.

Le pitture *in situ* sono state analizzate, in questa fase, prendendo le mosse dalla relazione vigente con i rispettivi perimetrali, dei quali costituiscono il rivestimento e, dunque, il prodotto di un'azione successiva alla realizzazione di ciascuno di questi. Ciò, in alcune circostanze è risultato di estrema rilevanza.

Nell'ambito, infatti, di una riorganizzazione degli spazi, testimoniata dai rapporti stratigrafici di anteriorità/posteriorità vigenti tra le unità murarie, la presenza e la condivisione di un apparato pittorico, funzionale al loro rivestimento e, dunque, realizzato in un momento ancora successivo alle stesse, ha consentito di acquisire un importante *terminus* cronologico ai fini di un più preciso inquadramento delle ultime attività di riorganizzazione messe in atto.

In altri casi, invece, sono state le pitture stesse a fornire testimonianza di interventi di rifacimento dei quali, diversamente, nessun'altra componente strutturale avrebbe potuto rendere testimonianza. In più d'una circostanza, infatti, l'attività di schedatura ha permesso di rilevare alcune specifiche caratteristiche pertinenti alla superficie pittorica, quali tracce di martellatura o incrostazioni riconducibili all'utilizzo di latte di calce e, dunque, ad interventi di scialbatura. Entrambi gli elementi, documentano, con estrema certezza, un momento di rinnovamento degli apparati pittorici a cui gli ambienti in questione sarebbero stati sottoposti; interventi dei quali non rimane altra traccia e, diversamente, non rilevabili. Allo stesso modo, altre specifiche caratteristiche rilevate nel corso dell'analisi delle pitture, come il viraggio di colore,

³³⁹ CARRIVE 2017.

forniscono un significativo indizio di una specifica condizione che dovette interessare il contesto di pertinenza, le cui pareti furono, senz'altro, sottoposte ad una fonte di calore.

3.3.2.2. Pitture frammentarie in giacitura primaria

I frammenti pittorici rinvenuti in giacitura primaria provengono da strati di crollo e di ultima frequentazione. In entrambe le circostanze, l'analisi degli insiemi in relazione alla sequenza stratigrafica di ciascun contesto ha consentito di acquisire molteplici e diversificate informazioni (**Fig. 55**).

Innanzitutto, per quegli ambienti per i quali, come si vedrà, è attestata l'esistenza di due piani, è stato possibile distinguere tra gli intonaci pertinenti al piano superiore e quelli, invece, relativi al piano terra. Di seguito, ove sia stata registrata puntualmente la posizione al momento del rinvenimento, si è operata un'attribuzione all'esatto perimetrale di provenienza.

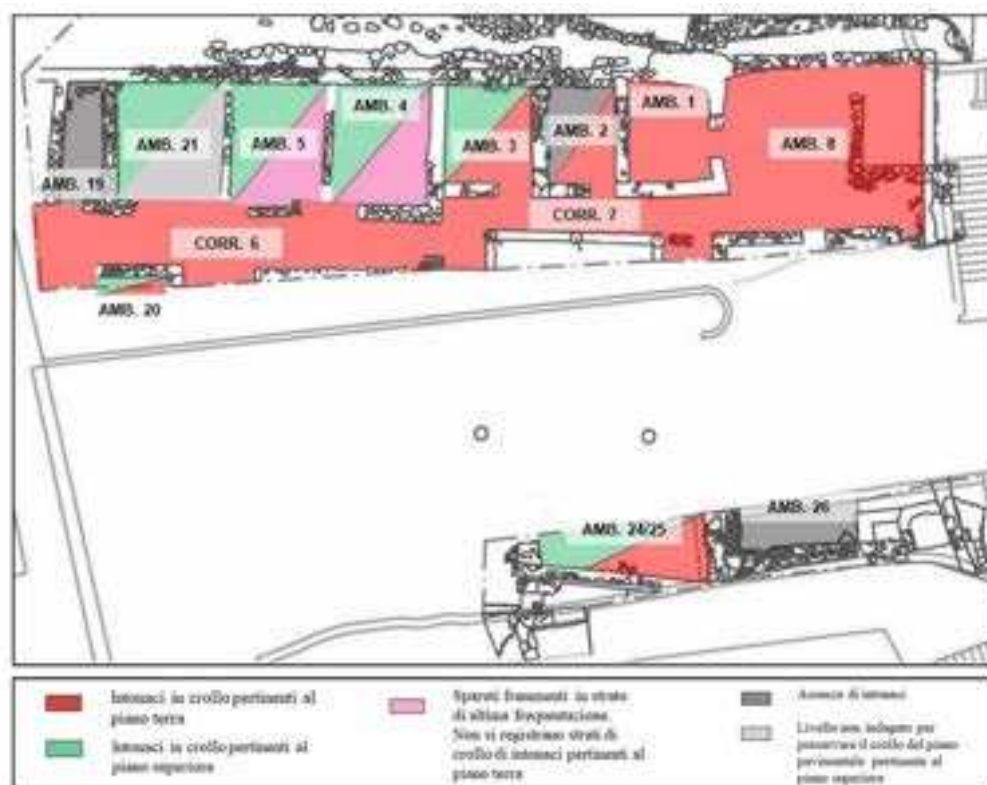


Fig. 55 Quadro generale della distribuzione e delle modalità di rinvenimento dei frammenti pittorici rinvenuti nei vani della *Domus 2*

Ricostruendo, inoltre, la vita e le dinamiche di ciascun contesto è stato altresì possibile distinguere differenti momenti e modalità di crollo che hanno coinvolto le pitture.

Non necessariamente, infatti, il collasso delle stesse è occorso simultaneamente al cedimento del perimetrale ma, piuttosto, in seguito ad un precedente distacco dal supporto, in merito al quale è stato possibile avanzare specifiche ipotesi. Questo, tra gli altri, è il caso anche dei rinvenimenti di intonaci in strati di ultima frequentazione, molto spesso in numero contenuto e facilmente riconducibili ad un graduale distacco, presumibilmente imputabile ad incuria ed assenza di manutenzione.

Nella ricostruzione delle azioni che hanno determinato ciascuna delle condizioni di rinvenimento delle pitture si è posta dovuta attenzione anche alla quantità delle attestazioni ed ai livelli di frammentarietà. In merito alla quantità è stata registrata non solo la variabilità, ma anche il caso del mancato rinvenimento di intonaci, segnalando, altresì, la presenza/assenza di frammenti, invece, certamente riconducibili alle decorazioni pertinenti al soffitto.

Nel caso in cui le attestazioni per ciascun contesto siano state numericamente significative, l'analisi della posizione delle pitture all'interno della sequenza stratigrafica ha contribuito ad effettuare una ricostruzione, anche se parziale ed ipotetica, del sistema decorativo di ciascun ambiente o, almeno, di alcuni dei motivi ornamentali caratterizzanti.

Diversamente, nelle circostanze in cui gli intonaci rinvenuti si siano rivelati numericamente esigui, rendendo assai difficile qualsivoglia operazione di ricostruzione, si è provato anche a risalire, alla luce delle dinamiche di contesto, alle possibili ragioni alla base di tale carenza. Il dato è stato letto in relazione alla natura degli strati in cui i pochi frammenti sono stati rinvenuti, quindi nel caso di strati di crollo, l'elevata frammentarietà, riscontrabile anche per altri elementi strutturali ed unita alla descrizione dell'unità stratigrafica (colore biancastro, consistenza polverosa), hanno suggerito una stretta correlazione tra le dinamiche di crollo e la scarsa attestazione di intonaci, forse distrutti da un impatto piuttosto violento. In altri casi, laddove la sequenza stratigrafica non attesti alcun crollo di pitture, l'assenza o contenuta presenza di frammenti all'interno del vano, eventualmente provenienti solo da strati di ultima frequentazione, hanno indotto a ricercare altrove le cause, escludendo una relazione di consequenzialità con il momento del crollo.

Le operazioni di lettura ed analisi delle attestazioni pittoriche in connessione con le dinamiche pertinenti al proprio vano di appartenenza hanno consentito, così, di giungere alla definizione di un quadro di insieme per ciascuno degli ambienti.

Alla luce di queste considerazioni è seguita una fase di più ampia sintesi, indispensabile nel caso di contesti articolati e compositi come le *domus*, cioè la messa a sistema di tutti i dati emersi dallo studio sulle pitture - sia *in situ* che frammentarie - di ciascuno degli ambienti. Essendosi focalizzata l'analisi esclusivamente sui singoli vani, esaminando distintamente e con diverso *iter* le attestazioni pittoriche, procedere con una lettura integrata dei dati ha consentito di ottenere una visione d'insieme quanto più possibile completa e approfondita dell'intero contesto domestico.

Tendendo conto dell'assetto planimetrico di ciascuna *domus*, si è indagato il rapporto tra gli apparati decorativi e gli spazi domestici, considerandone l'articolazione e la disposizione, fino alla definizione della funzione assolta da ciascun ambiente. L'intenzione, sulla base dei dati disponibili, è stata quella di approdare ad un'analisi spaziale in grado, fin dove possibile, di decifrare le specifiche scelte operate dalla committenza e la strategia comunicativa a queste sottesa.

Anche fenomeni anomali o apparentemente di poco interesse, in quest'analisi globale sono stati rilevati ed evidenziati, fornendo a loro volta ulteriori dati ed utili informazioni.

3.3.2.3 Pitture frammentarie in giacitura secondaria

Riguardo agli intonaci rinvenuti in giacitura secondaria, in mancanza di indicazioni dal contesto, si è adottata una metodologia di indagine differente, la quale ha cercato, tuttavia, di non limitarsi esclusivamente allo studio delle caratteristiche intrinseche degli stessi, tentando comunque un'analisi di più ampio respiro, tesa a provare, ancora una volta, il potenziale informativo delle attestazioni pittoriche.

In seguito alla fase di schedatura ed alla successiva individuazione di insiemi, in specifiche circostanze è stato possibile operare un'ulteriore distinzione tra gli stessi, attraverso l'identificazione di unità architettoniche. L'inconciliabilità di alcuni insiemi, stabilita sulla base delle caratteristiche del *tectorium* e della pellicola pittorica, ha permesso, infatti, di sostenere la pertinenza degli stessi a distinti contesti, potenzialmente anche diversi ambienti di una stessa *domus*.

Tale procedura è di più facile attuazione nel caso di frammenti pertinenti alle decorazioni di soffitto, nei quali la presenza di tracce di incannucciata sul retro consente, immediatamente, di individuarli come tali. Diversamente, più complesso è il caso delle decorazioni pertinenti ad alzata, in cui deve tenersi conto della possibilità che le pitture, pur non decorando la stessa parete, fossero comunque pertinenti al medesimo vano. Dunque, nel caso degli alzati, a meno di evidenti differenze tecnico-stilistiche pertinenti alla pellicola pittorica o relative alla composizione del *tectorium*, la distinzione di unità architettoniche rappresenta un risultato di più difficile raggiungimento.

Anche in questa circostanza, l'analisi delle pitture è stata condotta tenendo conto della natura dello strato di rinvenimento e dell'intera sequenza stratigrafica. Aspetto che, nel caso di pitture rinvenute in giacitura secondaria può rivelarsi chiarificatore al fine di tentare di identificare e ricostruire le ragioni e le cause dei depositi.

Molteplici, infatti, possono essere le dinamiche intercorse: lo spostamento in altro contesto può essere relazionato al riuso delle pitture, la cui complessità produttiva le ha rese, in antico, un valido materiale edilizio, impiegato con molteplici scopi.³⁴⁰ Diversamente, il rinvenimento in giacitura secondaria potrebbe rappresentare proprio la fine della vita dei reperti, qualora si abbia modo di identificare nel contesto di rinvenimento una discarica o luogo di smaltimento di materiale costruttivo.³⁴¹

In questi casi, ulteriori indicazioni utili possono provenire proprio dagli stessi intonaci, in particolare dall'osservazione dello stato di frammentarietà e di conservazione degli stessi. Un buono o ottimo stato di conservazione ed uno scarso livello di frammentarietà tra le pitture rinvenute in giacitura secondaria consentono di escludere l'ipotesi che si tratti di macerie smaltite in seguito al lento disfacimento delle strutture, il quale presupporrebbe, invece, uno stato di conservazione degli intonaci non ottimale, oltre che un alto livello di frammentarietà.³⁴² Quegli aspetti potrebbero,

³⁴⁰ Sugli aspetti legati al reimpiego di intonaci cfr. SALVADORI *et alii* 2017, pp. 65-66; DAVID *et alii* 2017; MARIANI, PAGANI 2015, pp. 36-37. Sulle questioni giuridico sottese allo stesso cfr. DAVOINE 2017.

³⁴¹ Sul rinvenimento di intonaci in discariche si veda il caso di Pompei in ESPOSITO 2018.

³⁴² Per Aquileia è stato notato come le dimensioni e l'ottimo stato di conservazione dei frammenti possano costituire degli indicatori archeologici utili a determinarne la provenienza. Se, cioè, siano il frutto di una distruzione volontaria dopo la quale sarebbero stati nell'immediato riutilizzati con diversa funzione o se siano stati attinti da discariche locali, dove si sarebbero depositati in seguito a distruzioni naturali. SALVADORI *et alii* 2017, p. 67.

piuttosto, suggerire un distacco del supporto dalla parete eseguito volontariamente e, dunque, un'asportazione imputabile ad azioni antropiche, per ragioni alle quali è molto difficile risalire. Potrebbero, ad esempio, essere legati ad interventi di *restyling* degli ambienti di pertinenza sebbene a simili considerazioni seguano, inevitabilmente, altrettante domande sulle ragioni di una rimozione, dal momento che, molto spesso, si ha a che fare con interventi di rifacimento degli apparati attraverso metodi più veloci, pratici ed economici.

Infine, un'ulteriore circostanza di ancora più complessa lettura, riguarda il rinvenimento dei frammenti in strati superficiali o di accumulo, i quali introducono un fattore di maggiore incertezza, non essendo sottesa agli stessi alcuna azione antropica che abbia volontariamente causato lo spostamento in altro luogo dei frammenti pittorici. In tal caso sarà necessario considerare la posizione esatta del rinvenimento, operare una ricostruzione delle eventuali dinamiche che abbiano contribuito alla formazione dello strato in questione e considerare la vicinanza di contesti caratterizzati da decorazioni pittoriche alle quali potere ricondurre i frammenti, qualora le caratteristiche lo consentano.

CAPITOLO 4

TAORMINA E L'AREA DI VILLA SAN PANCRAZIO

4.1 TAORMINA: INQUADRAMENTO STORICO-ARCHEOLOGICO

La città di Taormina è collocata su un'altura prospiciente il mare che domina la fascia costiera ionica della Sicilia nord-orientale (**Fig. 56**). Il centro si sviluppa sulla Collina di Monte Tauro, alle pendici meridionali dei monti Peloritani, in un terrazzo pianeggiante, a un'altitudine di 206 m s.l.m. Il centro è delimitato ad Est dalla Collina del Teatro (350 m s.l.m.), ad Ovest dalla Collina del Castello (400 m s.l.m.) (**Fig. 57**), mentre verso l'entroterra quest'ultima si collega con Castelmola, un rilievo che raggiunge i 635 m s.l.m.³⁴³



Fig. 56 Ripresa satellitare della cuspid nord-est della Sicilia con l'ubicazione di Taormina (Google Earth)

³⁴³ VENUTI 2022, p. 14.



Fig. 57 Ripresa satellitare di Taormina con ubicazione della Collina del Castello, Collina del Teatro e di Castel Mola

Trattandosi di un'area frequentata senza soluzione di continuità, ricostruire l'antica articolazione del centro risulta oggi assai complesso, essendo ostacolata nella sua integrale lettura dalla pluristratificata trasformazione cui il territorio, nel corso dei secoli, è andato incontro.

La *Bibliotheca historica* di Diodoro costituisce la principale fonte circa la fondazione della città, della quale l'autore trasmette, all'interno della sua opera, due distinte versioni. L'una, contenuta nel XIV libro, riferisce che alcuni Siculi, già detentori della *chora* di Naxos, dal 403 a.C., per concessione di Dionisio I, con il sostegno del generale cartaginese Imilcone, avrebbero occupato il Monte Tauro. Quest'ultimo sarebbe stato fortificato e, al termine della seconda guerra tra Cartagine e Siracusa, gli occupanti avrebbero chiamato la città *Tauromenion*.³⁴⁴

Nel secondo passaggio, nel XVI libro, Diodoro scrive, invece, che la fondazione sarebbe avvenuta nell'anno 358/7 a.C., su iniziativa di Andromaco il quale, radunati gli esuli e gli sfollati scampati alla distruzione di Naxos, avrebbe fondato una *colonia* sul colle Tauro, sopra Naxos, chiamandola *Tauromenion*. Dopo la pace con Cartagine del 392 a.C., che sanciva la sottomissione dei Siculi ed il proprio possesso della città, Dionisio I avrebbe espulso questi ultimi dal Monte Tauro, istituendo una *colonia* militare.³⁴⁵

³⁴⁴ Diod. XIV, 59, 1-2 ; ARENA 2009, p. 93; MUSCOLINO 2020a, p. 216.

³⁴⁵ Diod. XVI, 7, 1; ARENA 2009, pp. 93-94; MUSCOLINO 2020a, pp. 215-216.

La lettura, in particolare, di quest'ultimo passo ha indotto ad ipotizzare che la *polis* sia stata effettivamente fondata nel 392 a.C., sotto Dionisio I, mentre quella di Andromaco sarebbe stata una rifondazione o, piuttosto, un'operazione di potenziamento di una città già esistente.³⁴⁶

Dal racconto di Diodoro, dunque, emergono molto nitidamente due diversi momenti di vita del centro che sarebbe stato, originariamente e per breve tempo, un insediamento anellenico, successivamente tramutato in una vera e propria *polis* di fondazione greca.³⁴⁷ Tra l'una e l'altra fase si collocherebbe, invece, l'assedio di Dionisio I nel 394/3 a.C., quando l'insediamento indigeno avrebbe assunto la conformazione di un *oiketerion* per mercenari. In questa circostanza nell'opera di Diodoro si allude anche alla precisa fisionomia del sistema difensivo: articolato su due *akropoleis*³⁴⁸ e dotato di una fortificazione alta e possente, funzionale alla difesa di una parte più bassa a carattere abitativo, che avrebbe garantito ai Siculi, in questa specifica circostanza, di resistere all'assedio siracusano.³⁴⁹

La costituzione di una *polis* vera e propria, da collocarsi fra il 366 ed il 364 a.C., sarebbe avvenuta, invece, solo in seguito, sotto il governo di Dionisio II,³⁵⁰ mentre rimangono molteplici gli aspetti da chiarire circa i fatti che ebbero per protagonista Andromaco. A tal proposito si ritiene plausibile che, nel 358/7 a.C., il vuoto di potere causato dall'instabilità politica di Siracusa abbia garantito a Taormina un'inattesa autonomia, presumibilmente sfruttata da Andromaco che ne diviene signore, favorendo l'afflusso di nuovi *politai* da integrare nel preesistente corpo cittadino.³⁵¹

Di fianco alla difficoltà di tracciare con chiarezza la successione e la natura degli eventi per queste fasi iniziali, la disponibilità di dati archeologici non ha reso possibile, finora, definire in modo puntuale quali fossero le forme di organizzazione dello spazio urbano.³⁵²

Resti di mura in opera isodoma, ascrivibili a questo primo momento, sono stati segnalati, nei primi decenni del XX secolo, nell'area N/ N- E della città, sebbene

³⁴⁶ ARENA 2009, p. 95; ARENA 2017, pp. 307-308.

³⁴⁷ VENUTI 2022, p. 14.

³⁴⁸ CAMPAGNA 2018a, pp. 195-197.

³⁴⁹ MUSCOLINO 2020a, pp. 215-225.

³⁵⁰ ARENA 2009, pp. 103-107; VENUTI 2022, p. 15.

³⁵¹ ARENA 2009, pp. 103-107.

³⁵² CAMPAGNA 2012, p. 107; MUSCOLINO 2020a, pp. 215-218.

distrutte durante il primo conflitto mondiale,³⁵³ mentre ulteriori elementi sono recentemente emersi nell'area di Villa San Pancrazio, dove è stato rinvenuto un possente muro in opera poligonale per il quale, alla luce dei dati stratigrafici, si è ipotizzato un momento di costruzione antecedente al IV secolo a.C.³⁵⁴

Ad età ellenistica, invece, è stato ricondotto un percorso murario realizzato in opera isodoma o pseudo-isodoma del quale le fonti antiquarie segnalano numerosi tratti; questo avrebbe delimitato uno spazio con maggiore estensione e di cui si conserva ancora qualche porzione.³⁵⁵

Nello stesso torno di tempo, tra la metà ed il terzo venticinquennio del III sec. a.C., si data un processo di monumentalizzazione che coinvolge l'intera città, per il quale è stata rilevata l'influenza della cultura siracusana di Ierone II.³⁵⁶ Oltre alla costruzione del nuovo circuito murario, in questo momento la *polis* viene dotata di un impianto urbanistico regolare, di proporzioni significative, strutturato su tre principali assi viari, in seguito ricalcati da tracciati moderni.³⁵⁷

L'impianto era strutturato su ampi terrazzi artificiali, realizzati a quote differenti tra loro, mediante imponenti operazioni di sbancamento, al fine di assecondare la conformazione collinare (**Fig. 58**); era, inoltre, organizzato secondo una netta divisione tra aree pubbliche e private.³⁵⁸

³⁵³ MUSCOLINO 2020a, p. 224; RIZZO 1902, p. 86; RIZZO 1928, pp. 294-295; VENUTI 2022, pp. 15-17, figg. 4.

³⁵⁴ VENUTI 2022, pp. 18-20.

³⁵⁵ MUSCOLINO 2020a, pp. 218-225; VENUTI 2022, pp. 18-20, fig. 5.

³⁵⁶ CAMPAGNA 2012.

³⁵⁷ CAMPAGNA 2012, p. 106.

³⁵⁸ VENUTI 2022, p. 20.

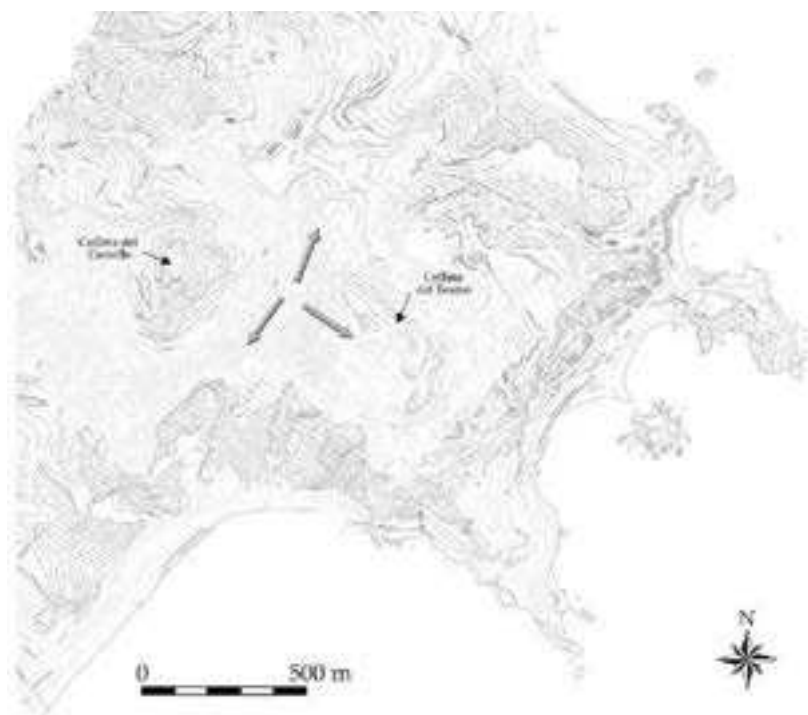


Fig. 58 Carta aerofotogrammetrica del promontorio del Monte Tauro. Le frecce indicano le tre direttrici dell'impianto urbano a partire dalla sella tra la collina del Teatro e quella del Castello (da CAMPAGNA 2018a).

Due distinti terrazzi contigui, posti a quote differenti, ospitavano l'*agorà* cittadina, ubicata al centro del nuovo tessuto urbano, dalla quale si diramavano almeno due dei principali assi stradali (**Fig. 59**).³⁵⁹ Il terrazzo superiore dell'*agorà* - coincidente in gran parte con l'attuale Piazza Vittorio Emanuele II - era delimitato sul lato settentrionale da un edificio a carattere pubblico, interpretato come un *bouleuterion* di fronte al quale si affacciava un cortile che, già in età augustea, sarebbe stato ripavimentato ad una quota più alta,³⁶⁰ mentre ancora più esigui sono i dati a disposizione per il lato orientale, in corrispondenza del quale sembra essere stato intercettato, esclusivamente, un battuto datato ad età ellenistica sulla base del materiale ceramico rinvenuto.³⁶¹ Sul lato occidentale, invece, all'estremità meridionale trovava posto un edificio templare, periptero dorico, edificato tra la metà e la seconda metà del III secolo a.C. e realizzato in calcare siracusano, del quale si conservano tre gradini del crepidoma, parzialmente oblitterato nel corso del II secolo d.C. dalla costruzione di un *odeon*.³⁶²

³⁵⁹ CAMPAGNA 2011; CAMPAGNA 2012; CAMPAGNA 2018a, p. 197; CAMPAGNA 2021.

³⁶⁰ BACCI 1980-1981, p. 741-742; VENUTI 2022, pp. 23-26.

³⁶¹ BACCI 1980-1981, p. 738.

³⁶² CAMPAGNA 2012, p. 109; VENUTI 2022, pp. 26-29.

Il terrazzo inferiore dell'*agorà*, invece, individuato nell'area del cosiddetto Giardinazzo,³⁶³ era interessato dalla presenza di una monumentale *stoà* sul lato occidentale, funzionale anche a sostenere il terrazzo posto ad ovest, ad una quota più alta.³⁶⁴ Di questa si conservano il crepidoma sulla fronte, il muro di fondo e l'avancorpo aggettante meridionale cui doveva corrispondere uno speculare sul limite N ed oggi non più conservato.³⁶⁵

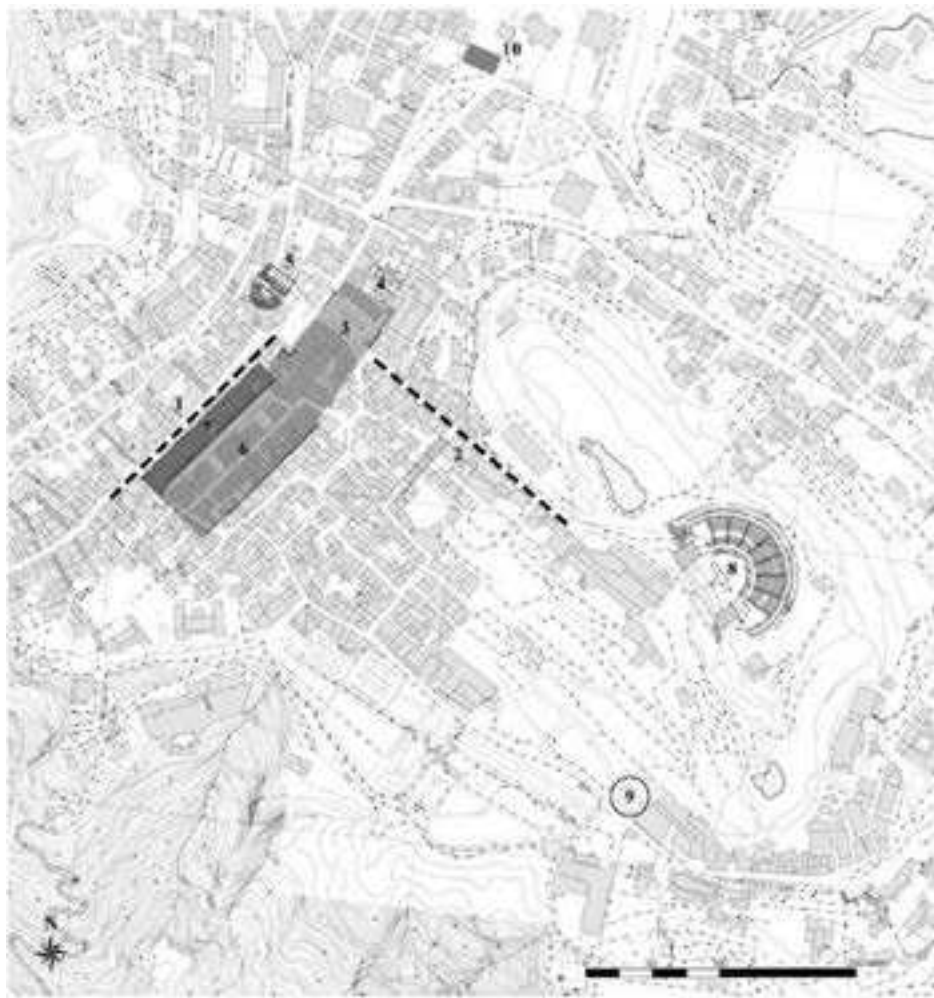


Fig. 59 Pianta con posizionamento delle principali evidenze archeologiche: 1. Asse viario antico in corrispondenza dell'attuale Corso Umberto I; 2. Asse viario antico in corrispondenza dell'attuale Via Teatro Greco; 3. Piazza superiore dell'*agorà* (odierna Piazza Vittorio Emanuele II); 4. Edificio pubblico di età ellenistica; 5. Tempio periptero ellenistico (area archeologica dietro la Chiesa di Santa Caterina); 6. Piazza inferiore dell'*agorà*; 7. *Stoà* ellenistica/*Naumachia*; 8. Teatro; 9. Cosiddetto Ginnasio; 10. Tempio di Serapide/Chiesa di San Pancrazio (da CAMPAGNA 2018a).

³⁶³ VENUTI 2022, pp. 29-31.

³⁶⁴ CAMPAGNA 2018a, p. 198; CAMPAGNA 2018c, p. 409.

³⁶⁵ CAMPAGNA 2012, pp. 114-115.

Mentre per il primo dei due terrazzi si è ipotizzata una funzione politico-sacrale, si ritiene che quest'ultimo fosse afferente, invece, alla sfera commerciale, suggerendo la possibilità, recentemente valutata, di un diretto collegamento con il porto di Naxos.³⁶⁶ Inoltre, sempre intorno alla seconda metà del III sec. a.C., all'interno della medesima politica di monumentalizzazione, che si ritiene fosse ispirata alla Siracusa di Ierone II, la città viene dotata anche di un edificio teatrale, direttamente ricavato nel banco di roccia naturale, lungo la collina orientale del Monte Tauro, ossia la Collina del Castello.³⁶⁷ Dell'edificio scenico di forma stretta e allungata si conservano alcune tracce pertinenti al muro meridionale, occidentale ed al muro della frontescena, che si presume fosse dotata di avancorpi laterali (**Fig. 60**). Alla stessa fase è riconducibile un tempietto in *summa cavea*, in calcare locale, in posizione sfalsata rispetto all'asse principale del Teatro, la cui divinità titolare rimane oggi ignota.³⁶⁸



Fig. 60 Taormina. Il Teatro in età ellenistica(da CAMPAGNA-VENUTI 2019).

Un ulteriore edificio templare dedicato ad Iside e Serapide, riconducibile già a questa fase di monumentalizzazione, è stato, inoltre, intercettato nell'area settentrionale della città, in prossimità del muro di cinta, lungo un'altra direttrice principale, l'attuale Viale San Pancrazio, che dava accesso da Nord alla città.³⁶⁹ Un'altra area di culto, infine, si suppone fosse ubicata lungo le balze sud-orientali della Collina del Teatro, forse

³⁶⁶ CAMPAGNA 2018a, p. 201.

³⁶⁷ CAMPAGNA-VENUTI 2019, pp. 141-147.

³⁶⁸ CAMPAGNA 2018a, p. 201.

³⁶⁹ WOLF 2016, pp. 27-32; CAMPAGNA 2018a, p. 200; VENUTI 2022, pp. 37-38, 93-95.

dedicata alla celebrazione dei riti in onore di Demetra e Kore, visto il rinvenimento di un *bothros* contenente materiale fittile riconducibile al culto delle due divinità femminili.³⁷⁰

Contestualmente alla monumentalizzazione degli spazi pubblici si vengono articolando anche specifiche aree del tessuto urbano, destinate ad accogliere i quartieri residenziali, alcuni dei quali insistono su strutture pertinenti a fasi di occupazione più antiche. Di queste aree sono state identificate alcune porzioni lungo le balze settentrionali della Collina del Castello, come quelle di Villa Eden, Porta Pasquale, Piazza San Pancrazio e Villa San Pancrazio, le quali continuano ad mantenere la stessa destinazione d'uso anche nei secoli successivi ed alle pendici meridionali della Collina del Castello,³⁷¹ come le evidenze intercettate nelle aree del Bristol Park e dell'Hotel Timeo.³⁷²

Dunque, per la media età ellenistica è stato possibile ricostruire la conformazione ed organizzazione degli spazi urbani, ciascuno con le rispettive funzioni, le quali rimarranno pressoché inalterate fino ad età alto-medievale.

Il primo momento di ridefinizione urbanistica ed architettonica della città si colloca, invece, all'indomani della deduzione della *colonia* romana, nel terzo venticinquennio del I sec. a.C.³⁷³

Dalle fonti antiche si apprende che, conclusasi la guerra civile tra Ottaviano e Sesto Pompeo, Taormina fu oggetto della deduzione di una *colonia*, che ne determinò tra le altre cose il cambiamento del nome da *Tauromenion* a *Tauromenium*.³⁷⁴ Da Diodoro si apprende che la città, la quale durante la battaglia aveva fornito il proprio sostegno a Sesto Pompeo, all'indomani della sconfitta subita da quest'ultimo, fu punita con la cacciata della popolazione, mentre altre disposizioni sarebbero state messe in atto nel 21 a.C. quando Augusto avrebbe sostato in Sicilia per un breve periodo, attuando una

³⁷⁰ VENUTI 2022, p. 38.

³⁷¹ CAMPAGNA 2018b, pp. 289-292; VENUTI 2022, p. 44.

³⁷² VENUTI 2022, pp. 45-47.

³⁷³ Sulle questioni di natura cronologica si è a lungo dibattuto. Infatti, mentre alcuni ritengono che la misura sia stata messa in atto nel 36 a.C., altri, invece, concordano per una datazione più tarda, nel 21 a.C., ovvero nell'ambito dell'operazione di riorganizzazione cui fu soggetta la Sicilia e durante la quale anche Siracusa divenne colonia romana. Per riferimenti specifici a riguardo si vedano SORACI 2019, 2-7; CAMPAGNA 2018b, p. 291; CAMPAGNA 2016, pp. 269-270, con bibliografia precedente.

³⁷⁴ *Plin. Nat. Hist.* III 88-90; *Cass. Dio* LIV 7, 1; *Strabo* 6, 2, 6; *Tol.* 3, 4, 4.

generale riorganizzazione della provincia.³⁷⁵ Il nuovo ordinamento di Ottaviano, tra le altre cose, comporta in tutta l'Isola anche un cospicuo numero di confische e redistribuzioni, variabili a seconda dei casi specifici, spesso senza alcun indennizzo, in particolare nel caso di colonie dedotte, come *Tauromenium*.³⁷⁶

I dati di natura archeologica, provenienti dai contesti pubblici, hanno permesso di rilevare un momento di ristrutturazione e ridefinizione che coinvolge spazi e singoli edifici urbani, come il Teatro e le *agorai*. Questi interventi avvengono in forma di ristrutturazione, demolizione, monumentalizzazione ma anche di innalzamento di barriere visive che contribuiscono sostanzialmente a comunicare il cambiamento politico di *status* cui la città è soggetta.³⁷⁷ Tali operazioni, tuttavia, non sarebbero state effettuate in un solo momento, immediatamente successivo alla deduzione della *colonia* e, dunque, nell'ambito di una programmazione organica e unitaria. È stato possibile, infatti, ricondurre tali interventi a più fasi, inquadrabili nel corso della prima età imperiale, ricostruendo un processo di trasformazione avvenuto in maniera graduale e dilazionata nel tempo.³⁷⁸

Circa la ristrutturazione del Teatro, a questo momento è riconducibile la muratura di delimitazione superiore della *cavea*, forse funzionale anche a reggere un *velarium*, che comporta altresì l'obliterazione del tempietto in *summa cavea*, le cui funzioni culturali è plausibile vengano interrotte (**Fig. 61**).³⁷⁹

³⁷⁵ *Diod.* 16, 7, 1.

³⁷⁶ BEJOR 1983, pp. 371 - 372. In merito all'azzeramento delle preesistenti divisioni agrarie ed alle nuove lottizzazioni messe in atto in questa fase cfr. MIANO 2021, pp. 494-494.

³⁷⁷ CAMPAGNA 2019, p. 92.

³⁷⁸ CAMPAGNA 2019, pp. 91-93.

³⁷⁹ CAMPAGNA 2018b, p. 292.



Fig. 61 Teatro di età ellenistica; in blu, modifiche e aggiunte di età augustea (da CAMPAGNA - VENUTI 2019)

Anche i due terrazzi dell'*agorà* furono oggetto di una ristrutturazione della quale, tuttavia, le successive ed ulteriori trasformazioni hanno reso difficile cogliere puntualmente i tratti. L'area del terrazzo superiore è interessata dalla costruzione di un edificio termale sul lato settentrionale,³⁸⁰ dove in precedenza insisteva l'ipotetico *bouleuterion*, la cui articolazione planimetrica non è del tutto ricostruibile (**Fig. 62**).

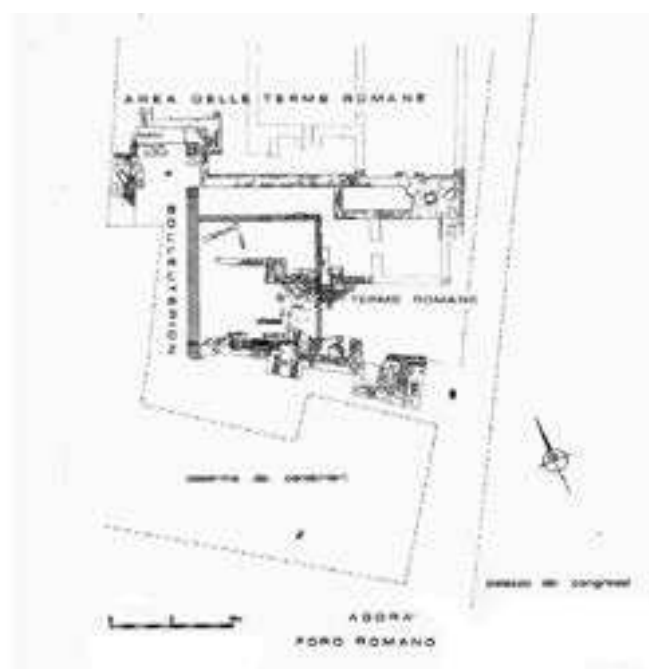


Fig. 62 Agorà/foro superiore. Planimetria *bouleuterion* e impianto termale (da BACCI 1980-81).

Il lato orientale della piazza, invece, viene riconfigurato attraverso la realizzazione di un *templum rostratum*, ai danni di una più antica *stoà*.³⁸¹

³⁸⁰ TORRE 2016, pp. 58-72; in merito agli ulteriori interventi messi in atto VENUTI 2022, pp. 52-54.

³⁸¹ WILSON 2012, p. 248; CAMPAGNA 2019, p. 88; CAMPAGNA 2021, pp. 60-61.

Nell'agorà/foro inferiore, invece, la risistemazione comportò la costruzione di un enorme bacino idrico, realizzato con prospetto interamente in *opus latericium*, comunemente noto con la denominazione di Naumachia (**Fig. 63**).³⁸² Tale costruzione comporta la cessazione delle attività svolte nel portico, presumibilmente trasferite altrove³⁸³ ed è stata messa in relazione con una più generale riorganizzazione delle risorse idriche della città, nella quale si fa rientrare anche la costruzione di due acquedotti.³⁸⁴



Fig. 63 Particolare di alcuni elementi della stoà ellenistica inglobati nelle murature in *opus latericium* della Naumachia (da VENUTI 2022)

Molto più labili, invece, sono le attestazioni di questo sostanziale intervento di riconfigurazione, nell'edilizia domestica. Alcune tracce si colgono nel quartiere abitativo lungo il margine settentrionale, dove a questo momento è stata ricondotta la costruzione di nuove *domus*, come quelle di Piazza San Pancrazio, Villa San Giorgio e le *Domus* 2-3 di Villa San Pancrazio.³⁸⁵ Inoltre, di una committenza pienamente in grado di manifestare all'esterno la propria condizione sociale è prova anche la realizzazione di sepolture monumentali che si documenta a partire dal I sec. d.C.³⁸⁶

I dati archeologici, in questo caso più sostanziosi anche per le aree destinate alle residenze private, documentano un ulteriore momento di ridefinizione degli spazi

³⁸² VENUTI 2019b; VENUTI 2022, pp. 62-63.

³⁸³ CAMPAGNA 2019, p. 91.

³⁸⁴ CASTRIANNI *et alii* 2018, p. 127.

³⁸⁵ VENUTI 2022, p. 109.

³⁸⁶ WILSON 2003; BURGIO 2017, pp. 13-26.

cittadini nel corso del II sec. d.C., riflesso di una fase particolarmente florida vissuta dalla città.

Significativi cambiamenti sono documentati, infatti, nei quartieri abitativi, mentre il complesso di edifici pubblici, in questo momento, viene ulteriormente potenziato e così le infrastrutture connesse all'approvvigionamento idrico.

Il teatro in questa fase è soggetto ad interventi di ricostruzione ed ampliamento (**Fig. 64**), mediante la costruzione di murature in *opus latericium*. In particolare, un doppio portico anulare in *summa cavea* e un nuovo edificio scenico caratterizzato alle estremità da due *versurae*, coperte con volte a botte e da una frontescena arricchita da nuovi elementi decorativi.³⁸⁷

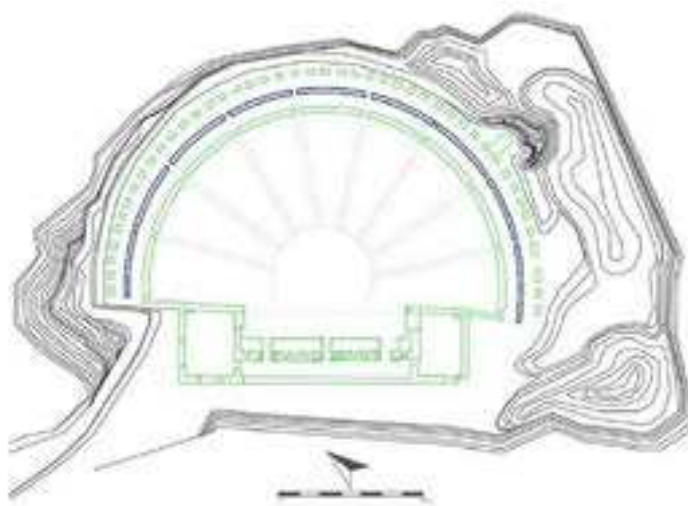


Fig. 64 Planimetria schematica del Teatro. In blu le strutture ascrivibili alla prima età imperiale, in verde quelle relative alla trasformazione di età traianeo-adrianea (da VENUTI 2022).

La città si dota, inoltre, di un piccolo odeion (**Fig. 65**), costruito con la stessa tecnica del teatro ed ubicato in corrispondenza dell'angolo sud-occidentale dell'agorà/foro superiore.³⁸⁸

³⁸⁷ VENUTI 2015, con riferimento a bibliografia precedente.

³⁸⁸ CAMPAGNA 2016.

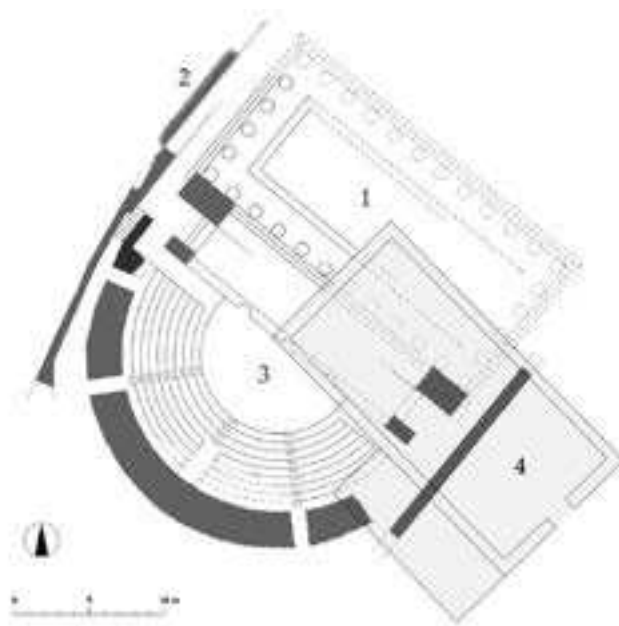


Fig. 65 Angolo S-O dell'agorà/foro superiore: 1. Tempio periptero ellenistico; 2. Muro di terrazzamento alle spalle del tempio; 3. Odeion di età imperiale; 4. Chiesa di Santa Caterina (da CAMPAGNA 2018a).

Anche il lato settentrionale della piazza viene rinnovato mediante il rifacimento delle terme pubbliche, potenziate con due nuovi *praeefurnia* e la trasformazione di due ambienti già esistenti in *calidaria*.³⁸⁹

Ulteriori e significativi cambiamenti sono ravvisabili nelle aree di abitato, lungo le pendici settentrionali.

L'edificio a carattere residenziale di Piazza San Pancrazio viene oblitterato e la quota di calpestio rialzata, al fine di realizzare un edificio biabsidato, comunemente noto come Terma Bizantina. Del nuovo edificio, caratterizzato da tre vani principali, di cui due absidati, sebbene sia evidente il cambiamento di destinazione d'uso, rimane incerta la nuova funzione assolta.³⁹⁰

Nei vicini contesti di Villa San Pancrazio e Porta Pasquale i dati a disposizione hanno consentito di ricostruire un momento di cesura tra la fine del I sec. d.C. e gli inizi del II sec. d.C. Nell'area di Villa San Pancrazio si assiste, in questa fase, all'abbandono della *Domus* 2, mentre nell'area del Terrazzo IV, viene costruita la *Domus* 1.³⁹¹ Al

³⁸⁹ TORRE 2016, p. 275.

³⁹⁰ VENUTI 2022, pp. 69-70.

³⁹¹ CAMPAGNA *et alii* 2017.

medesimo momento si ascrive anche la costruzione della *Domus* di Porta Pasquale, posta a non molta distanza a N della *Domus* 1.³⁹²

Anche nell'area a sud della Collina del Teatro, nell'area di Piazza Santa Domenica, si assiste nella media età imperiale ad una dinamica simile, che prevede la costruzione di almeno due abitazioni (Edifici 1-2).³⁹³ Le aree di abitato restituiscono una sostanziale continuità di vita fino al V secolo d.C. e solo in alcune è possibile leggere tracce di una più duratura occupazione fino agli inizi del VI secolo.

A partire dalla media età imperiale, inoltre, lungo il percorso che da Capo Taormina conduce all'accesso settentrionale della città, si avvia la costruzione di un vasto sepolcreto, delle cosiddette Tombe Saracene (**Fig. 66**), costituito da pareti di loculi riconducibili alla tipologia tombale a *cupae*.³⁹⁴

Nel corso del III sec. d.C. si registrano gli ultimi interventi sistematici sugli edifici pubblici, come le terme cittadine ed il Teatro, per quest'ultimo è messa in atto una trasformazione dell'orchestra in arena al fine di accogliere nuovi spettacoli con l'impiego di fiere.³⁹⁵

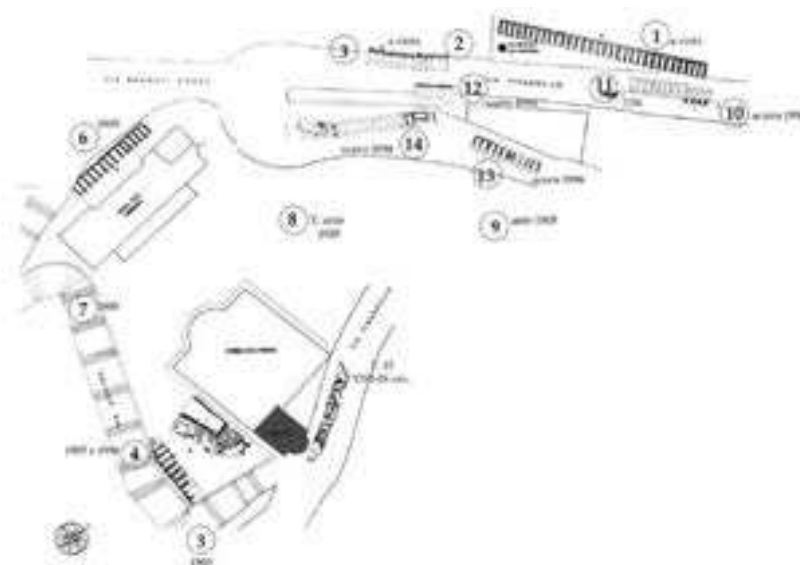


Fig. 66 Cosiddette Tombe Saracene (da VENUTI 2022).

Alla fine del V secolo d.C. si riscontra un vero e proprio momento di cesura nella vita del centro, testimoniato dagli strati di crollo e di abbandono documentati in diversi

³⁹² SPIGO 2004.

³⁹³ VENUTI 2022, pp. 87-89.

³⁹⁴ VENUTI 2022.

³⁹⁵ VENUTI 2015, p. 54.

complessi residenziali, mentre nei principali edifici pubblici non si registra alcun intervento di manutenzione in grado di testimoniare una continuità d'uso anche in questo periodo.³⁹⁶ In merito alle cause di suddetta cesura si è fatto riferimento, in passato, al terremoto che nel 365 d.C. colpì Creta e, più marginalmente, la Sicilia,³⁹⁷ indicando in questo evento sismico le ragioni del crollo parziale dell'edificio scenico del Teatro e, più in generale, della condizione di decadenza cui l'intera città sembra soggetta.³⁹⁸ Le evidenze emerse nell'area di Villa San Pancrazio, tuttavia, hanno permesso di ridimensionare l'entità dei danni eventualmente provocati dal sisma a Taormina: le indagini condotte in estensione, infatti, non hanno rilevato strati di distruzione riconducibili al terzo quarto del IV secolo ma, piuttosto, una continuità di vita almeno fino al secolo successivo.³⁹⁹

Alla stessa maniera lo stato di conservazione delle murature, in alcuni casi preservate in elevato fino alla quota di imposta della copertura, ha sollevato anche qualche perplessità circa sull'impatto effettivo che il sisma ebbe in questo centro della costa ionica. Quanto è stato ipotizzato, dunque, più recentemente, è un'imponente contrazione del centro, testimoniata dall'abbandono di diverse unità abitative, cui si accompagna, parallelamente, la sopravvivenza di altre strutture almeno fino al VI secolo.⁴⁰⁰

³⁹⁶ VENUTI 2022, p. 110.

³⁹⁷ WILSON 2018.

³⁹⁸ BERNABÒ BREA 2000.

³⁹⁹ VENUTI 2022, pp. 74-79.

⁴⁰⁰ VENUTI 2022, pp. 110-111.

4.2 L'AREA DI VILLA SAN PANCRAZIO

L'area di Villa San Pancrazio è ubicata lungo le pendici nord-orientali della Collina del Teatro (Fig. 67), tra via Pirandello e viale San Pancrazio e si estende per una superficie di 4500 mq, con un sensibile dislivello che, tra il limite sud della proprietà e quello nord verso valle, determina un salto di quota di ca. m 20, distribuito su una lunghezza massima in senso nord- sud di ca. m 80 (Fig. 68-69).⁴⁰¹

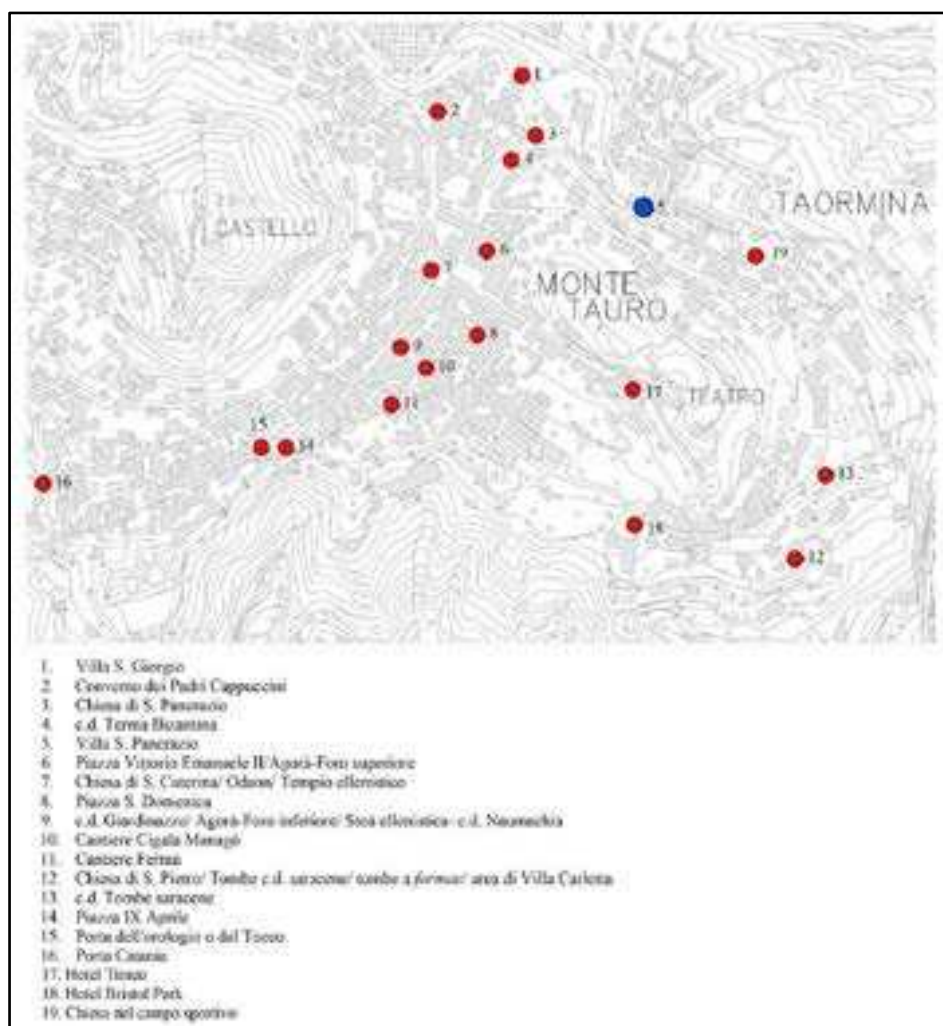


Fig. 67 Stralcio aerofotogrammetrico di Taormina con posizionamento delle principali evidenze archeologiche (da VENUTI 2022). In blu Villa San Pancrazio.

⁴⁰¹ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 134.



Figura 68 Ripresa satellitare con posizionamento dell'Area di Villa San Pancrazio.



Figura 69 Vista zenitale dell'Area di Villa San Pancrazio (da Archivio fotografico UniMe)

Le indagini che, come si dirà, a più riprese ne hanno coinvolto gli spazi, hanno consentito di identificarvi parte di un antico quartiere residenziale, occupato senza soluzione di continuità già dall'età ellenistica ed organizzato su più terrazze digradanti verso Nord, necessari già allora a regolarizzare il pendio del colle.⁴⁰²

⁴⁰² CAMPAGNA 2018b, pp. 289-290.

L'area ricade entro una proprietà occupata dalla struttura alberghiera *Villa San Pancrazio*, costruita agli inizi del XX secolo e dismessa intorno agli anni Sessanta dello stesso, la quale si articolava in un unico ed ampio fabbricato di pianta quadrata, ubicato nella porzione sud-orientale ed un ampio giardino che si estendeva, invece, lungo tutto il versante occidentale.⁴⁰³ Quest'ultimo settore è caratterizzato da un'articolazione su quattro terrazzi posti a quote differenti e digradanti verso Nord, denominati da Sud a Nord: Terrazzi I, II, III, IV (**Fig. 70**) e frutto della regolarizzazione del pendio operata al momento della costruzione dell'albergo, ricalcando, verosimilmente, quella regolarizzazione già messa in atto al momento dell'impianto del quartiere abitativo dell'antica *Tauromenion*.



Fig. 70 Settore occidentale dell' Area di Villa San Pancrazio visto da Nord. Successione dei terrazzi a quote differenti, da Sud verso Nord (da Archivio fotografico UniMe).

La presenza di un mosaico con *emblema* figurato ne aveva reso già noto il potenziale archeologico agli inizi del Novecento (**Fig. 71**), come attesta la visita di Salinas nel 1906, sebbene solo negli Settanta fu dato, effettivamente, avvio alle attività di scavo.⁴⁰⁴ La prima campagna condotta dalla Soprintendenza alle Antichità Orientali di Siracusa nel 1978, diretta da P. Pelagatti, era limitata alla porzione più settentrionale del giardino della proprietà, nella porzione più prossima al Viale San Pancrazio, dove

⁴⁰³ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 131.

⁴⁰⁴ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 131.

viene portata alla luce parte di una *domus* a peristilio di età imperiale, denominata *Domus* 1 (**Fig. 72**), determinando l'imposizione del vincolo archeologico ed architettonico sull'intera proprietà. Le indagini nella stessa area proseguono nel 1985 e 1992 sotto la direzione di G. M. Bacci, coadiuvata da C. Rizzo, consentendo la messa in luce della quasi totalità delle strutture pertinenti alla *Domus* 1, tuttavia, solo preliminarmente edita.⁴⁰⁵



Fig. 71 Mosaico con emblema figurato (da CAMPAGNA *et alii* 2017).



Fig. 72 *Domus* 1. Vista zenitale. (da Archivio fotografico UniMe).

⁴⁰⁵ BACCI 1980-81, pp. 744-745; BACCI-RIZZO 1993-94, pp. 945-947.

Le attività di ricerca e le indagini nell'area conoscono una nuova stagione a partire dal 2015 quando, su iniziativa del Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina, in collaborazione con il Parco Archeologico di Naxos e la Soprintendenza BB. CC. AA. di Messina, viene avviata una bonifica e pulizia delle strutture a vista, funzionali alla realizzazione di una documentazione sistematica delle strutture della *Domus* 1 (**Fig. 73**).



Fig. 73 La *Domus* 1 prima delle attività di pulizia e bonifica effettuate dall'équipe del Di.C.A.M nel 2015 (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Nello stesso anno l'acquisto dell'area da parte della società privata Luxury Collection S.r.l., mirato al ripristino della struttura alberghiera ed a favorire, altresì, la fruizione dell'area archeologica ha posto le fondamenta per la redazione di un programma di ricerca e di tutela che coinvolgesse l'intera proprietà.⁴⁰⁶ Dal 2016, dunque, sono state avviate nuove campagne di scavo archeologico condotte in regime di concessione dal Di.C.A.M. (**Fig. 74**), sotto la direzione scientifica del prof. Lorenzo Campagna, le quali nell'ottica di acquisire quante più informazioni circa l'impianto, l'estensione e la consistenza dei depositi archeologici hanno coinvolto, con carattere estensivo, l'intera

⁴⁰⁶ CAMPAGNA *et alii* 2017, pp. 104-105.

porzione occidentale della proprietà, occupata dal giardino della struttura alberghiera.⁴⁰⁷



Fig. 74 Campagne di scavo 2016-2017. In alto la ripresa delle attività di scavo nella *Domus* 1, in basso il rinvenimento degli ambienti della *Domus* 2 nel Terrazzo II (da Archivio fotografico UniMe).

Tra il 2016 e il 2018, dunque, nell'area più a monte della già nota *Domus* 1, in corrispondenza dei Terrazzi I e II, sono stati riportati alla luce: una seconda abitazione, denominata *Domus* 2 ed una strada, con orientamento E-O, che la delimita a Nord, definita Strada 1 (**Fig. 74**). Nel Terrazzo III, compreso tra i Terrazzi I e II e il Terrazzo

⁴⁰⁷ Per i risultati preliminari delle attività condotte in questi anni cfr. CAMPAGNA *et alii* 2017, pp. 103-172; CAMPAGNA 2018b, pp. 285-298; CAMPAGNA 2020, pp. 185-194; una sintesi si trova in VENUTI 2022, pp. 73-85; VENUTI 2024.

IV, più stretto e posto ad una quota intermedia, è stata rilevata, inoltre, la presenza di ulteriori strutture antiche, in quegli anni solo parzialmente indagate.⁴⁰⁸



Fig. 75 Terrazzo II visto da Est. *Domus 2*, ambienti settentrionali. A Nord la Strada 1 (da Archivio fotografico UniMe).

Tra il 2016 ed il 2017 sono state effettuate anche alcune indagini all'interno del fabbricato moderno della struttura alberghiera, finalizzate alla redazione del progetto di ristrutturazione dello stesso. È stata esplorata una porzione della fascia meridionale di quest'ultimo, procedendo in profondità fin dove possibile per ragioni di sicurezza. Quanto emerso già in questo frangente aveva permesso di rilevare la successione di almeno tre ambienti antichi, allineati in senso E-W e pertinenti ad una più articolata struttura con estensione verso Sud.⁴⁰⁹

A tutte queste attività, interrottesi nel 2019, tra il 2020 e il 2023 hanno fatto seguito ulteriori indagini, strettamente connesse al progetto di restauro conservativo dell'ex albergo di Villa San Pancrazio, condotte sotto la direzione della Soprintendenza BB. CC. AA. di Messina e coordinate sul campo dalla Dott.ssa Marta Venuti e dal Dott. Marco Miano (Università degli Studi di Messina).⁴¹⁰

⁴⁰⁸ CAMPAGNA *et alii* 2017, pp. 109-121.

⁴⁰⁹ CAMPAGNA *et alii* 2017, pp. 128-135.

⁴¹⁰ ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.

La ripresa delle attività di scavo in corrispondenza del fabbricato moderno e nello spazio antistante allo stesso, posto tra il muro meridionale dello stabile ed il muro di contenimento della Via Pirandello, ha permesso di riportare alla luce la porzione meridionale di una terza unità abitativa, la cui completa leggibilità delle strutture è stata parzialmente alterata dai moderni interventi edilizi che hanno insistito direttamente sulle stesse.⁴¹¹

In questa circostanza specifica è stato possibile, altresì, rilevare una complessa successione di fasi di frequentazione, la più antica delle quali riconducibile ad età ellenistica, le cui evidenze sono state rasate in seguito alla costruzione della *domus*.⁴¹²

Lungo la fascia orientale dell'area di Villa San Pancrazio, invece, le attività di indagine preventiva condotte in questi stessi anni hanno riportato alla luce una successione assai articolata e complessa di evidenze ascrivibili all'età ellenistica ed alla prima età imperiale. Si tratta di un muro in opera poligonale e di ulteriori strutture murarie che gli si addossano, pertinenti ad età ellenistica, tagliate e parzialmente obliterate, nel corso del I sec. d.C., dalla costruzione di un impianto per la produzione della calce.⁴¹³

Nel 2022, infine, sono state riprese anche le indagini, già avviate nel 2018, in corrispondenza dell'angolo NO della proprietà, nel Terrazzo I. Queste hanno consentito di intercettare parte di una quarta unità abitativa, la *Domus* 4, le cui strutture più orientali sono state tagliate per fare spazio agli ambienti della fascia occidentale della *Domus* 1.⁴¹⁴

Anche nello stretto Terrazzo III il prosieguo delle indagini ha consentito di rilevare una complessa situazione stratigrafica che ha consentito l'acquisizione di ulteriori dati circa le dinamiche che hanno interessato questa porzione del quartiere abitativo dall'età ellenistica in avanti.⁴¹⁵

Dunque, la realtà insediativa emersa in questi lunghi anni di scavo e di ricerca che hanno coinvolto l'area di Villa San Pancrazio, si è rilevata molto più complessa, documentando un'occupazione degli spazi dall'età ellenistica fino ad età

⁴¹¹ VENUTI 2022, p. 76.

⁴¹² ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s., pp. 4-7.

⁴¹³ ZAVETTIERI VENUTI, MIANO in c.d.s., pp. 8-9.

⁴¹⁴ Per una presentazione preliminare dell'unità abitativa ZAVETTIERI VENUTI, MIANO in c.d.s., p. 7.

⁴¹⁵ VENUTI 2022, pp. 76-80; VENUTI 2024; CASELLA 2024.

contemporanea e consentendo, altresì, di chiarire molteplici aspetti, più in generale, pertinenti alle trasformazioni urbane che nei secoli hanno interessato la città.

Tali attività di ricerca, inoltre, considerate le stratigrafie documentate in corso di scavo e gli studi condotti sui reperti, alcuni dei quali ancor'oggi in corso di svolgimento, hanno permesso di incardinare le dinamiche, gli eventi e gli interventi che hanno coinvolto l'area, in almeno cinque periodi (**Fig. 76**), articolati al loro interno in fasi, che il prosieguo delle ricerche sta permettendo di definire, man mano, più puntualmente.⁴¹⁶

PERIODO I	Tarda età ellenistica-inizi II sec. d.C.
PERIODO II	Tardo I sec./inizi del II sec. d.C. ed il VI sec. d.C.
PERIODO III	Post VI-fine IX/inizi X sec. d.C.
PERIODO IV	X-XIII secolo
PERIODO V	XVI-XX secolo

Fig. 76 Periodizzazione delle trasformazioni riscontrate nell'area di Villa San Pancrazio (da VENUTI 2024)

Al Periodo I sono state ascritte, finora, tutte le strutture databili tra la tarda età ellenistica e gli inizi del II sec. d.C., emerse in più punti, nello specifico ad Est e a Sud dello stabile moderno, sotto i livelli dei piani pavimentali dello stesso ed ad Ovest, in corrispondenza dei Terrazzi II, III e IV. Si tratta, tuttavia, di evidenze estremamente esigue e solo parzialmente leggibili a causa delle numerose trasformazioni a cui l'area è stata successivamente soggetta. Ciò ne ha reso complessa non solo l'interpretazione e la messa a sistema ma, in alcuni casi, anche la possibilità di incardinarli più puntualmente nella scansione cronologica degli interventi che coinvolgono il Periodo in questione.

Il Periodo II, invece, viene inquadrato tra il tardo I/inizi del II sec. d.C. ed il VI secolo; in questo momento si colloca la poderosa e generale riorganizzazione degli spazi che coinvolge almeno questa porzione del quartiere residenziale.

A questo periodo afferisce il maggior numero di evidenze rinvenute nell'area, le quali hanno consentito di operare una suddivisione dello stesso in almeno due fasi: II.1 e II.2. Lo spartiacque tra le due sarebbe costituito dall'abbandono della *Domus* 2 che

⁴¹⁶ VENUTI 2024, pp. 121-123.

non coincide con l'ultima frequentazione dell'area, la quale continua ad essere servita dalla Strada 1. Quest'ultima, a giudicare dai materiali rinvenuti a contatto con il piano pavimentale in basoli, sarebbe stata dismessa dopo la metà/terzo quarto del V secolo d.C.⁴¹⁷ Al pari di quest'ultima, anche gli ambienti pertinenti alla *Domus* 1 ed alla *Domus* 3 e così come quelli del Terrazzo III, continuano ad essere in uso fino al V-VI sec. d.C.

Per la scansione di questi primi due periodi, tuttavia, diversamente che per i successivi, è opportuno specificare che, alla luce dei dati emersi a conclusione di suddetto lavoro, è stato possibile attuarne una revisione. Come si avrà modo di esporre più ampiamente in seguito, infatti, in virtù delle dinamiche che avrebbero coinvolto l'area durante la prima età imperiale, sembra più plausibile pensare ad un'anticipazione del momento di passaggio tra il Periodo I ed il II.

Il Periodo III, che si colloca tra il VII e gli inizi del X sec. d.C., è segnato dalla costruzione di strutture a carattere residenziale intercettate nei terrazzi II e III (ambienti 9 e 10),⁴¹⁸ nonché da un cimitero nella parte nord-occidentale del terrazzo IV.⁴¹⁹ Anche per questo periodo è stato possibile distinguere due fasi: la prima rappresentata dalla definitiva defunzionalizzazione della Strada 1 e dalla costruzione dell'Ambiente 9, mentre nella seconda rientrerebbero la parziale riconfigurazione dell'Ambiente 9 e la costruzione dell'Ambiente 10.⁴²⁰

Il periodo IV, databile tra il X e il XIII secolo, è documentato da pochi rinvenimenti dal terrazzo IV.⁴²¹

Il periodo V, che va dal XVI al XX secolo, invece, si riferisce alle più recenti trasformazioni subite dall'area in età moderna e contemporanea.⁴²²

⁴¹⁷ VENUTI 2022, pp. 77-78.

⁴¹⁸ VENUTI 2024, p. 132.

⁴¹⁹ VENUTI 2022, pp. 80-82.

⁴²⁰ VENUTI 2024, pp. 130-132

⁴²¹ VENUTI 2022, 80-82 .

⁴²² CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 109; VENUTI 2014, p. 132.

CAPITOLO 5

ATTESTAZIONI PITTORICHE DALL'AREA DI VILLA SAN PANCRAZIO

5.1. TERRAZZI I-II

Le indagini in corrispondenza dei moderni Terrazzi I e II (**Fig. 77**), i più meridionali dell'area di Villa San Pancrazio, hanno permesso l'individuazione di un antico terrazzo occupato da un'unità abitativa, denominata *Domus 2*, con un'estensione di almeno 600 mq e di un asse viario, Strada 1, che correndo in senso E-O, delimita a N suddetta abitazione.

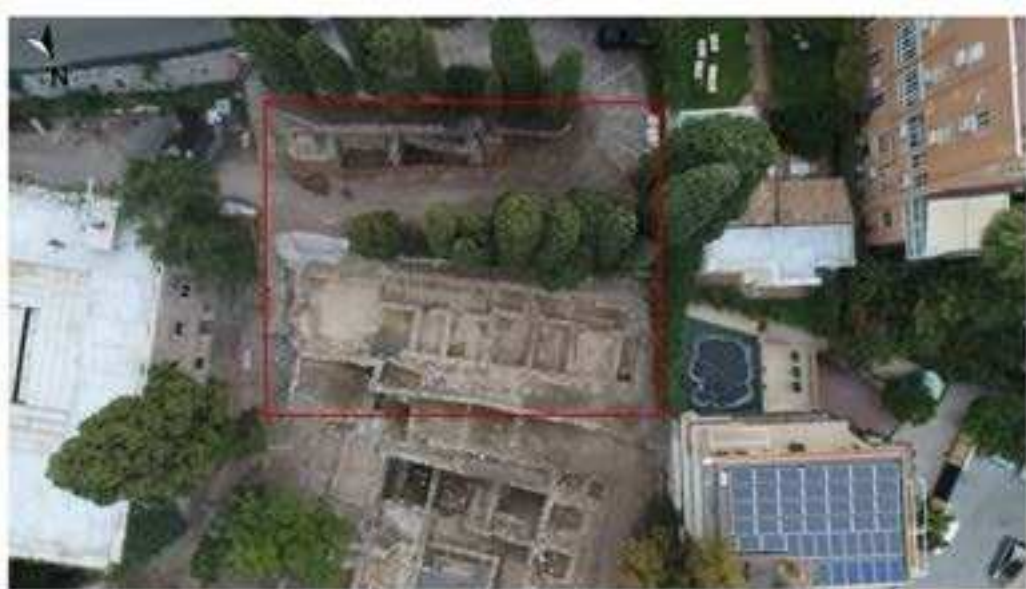


Fig. 77 Vista zenitale del versante SO dell'area di Villa S. Pancrazio. In rosso i Terrazzi I-II (da Archivio fotografico UniMe)

La Strada 1 (**Fig. 78**), indagata per tutta la sua lunghezza nel tratto corrispondente all'estensione della *Domus 2*, ovvero per quasi m 20, presenta una carreggiata larga m 3 ed è pavimentata in lastre irregolari di pietra scistosa; delimitata a Nord dal perimetrale settentrionale dell'abitazione e a Sud da un muro di contenimento realizzato in antico (USM 165). Della strada, che probabilmente era funzionale a servire le abitazioni di questo isolato, non è stato possibile verificare se avesse una prosecuzione verso Est, oltre l'*ambitus* della *Domus 2*, dal momento che i lavori per la costruzione della struttura alberghiera hanno compromesso l'intera stratigrafia. È

verosimile, invece, che la strada proseguisse verso Ovest, oltre gli attuali limiti di proprietà⁴²³.



Fig. 78 Terrazzo II. La Strada 1 vista da E (Archivio fotografico UniMe).

Al momento dell'avvio delle indagini nel 2016, il Terrazzo I, posto ad una quota di -6 m dall'ingresso alla Villa San Pancrazio da Via Pirandello, era parzialmente occupato da un viale carrabile e delimitato a Sud dal muro di contenimento dello stesso, oltre il quale si estendeva, ad una quota ancora più bassa, il Terrazzo II, adibito, invece, ad area di parcheggio della struttura alberghiera. La necessità di mantenere agibile suddetto viale di accesso all'area ha costituito un limite alla pianificazione delle attività di scavo, rendendo impossibile, di fatto, indagare per esteso l'area occupata dalla *Domus 2*. Dunque, mentre in corrispondenza del Terrazzo I sono state scavate solo alcune delle strutture pertinenti al settore meridionale dell'abitazione, nel Terrazzo II, più a valle, invece, è stato possibile indagare pressoché l'intera superficie, portando alla luce una consistente porzione della *domus*, corrispondente ad una parte del cortile orientale e dell'ala settentrionale.

⁴²³ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 120.

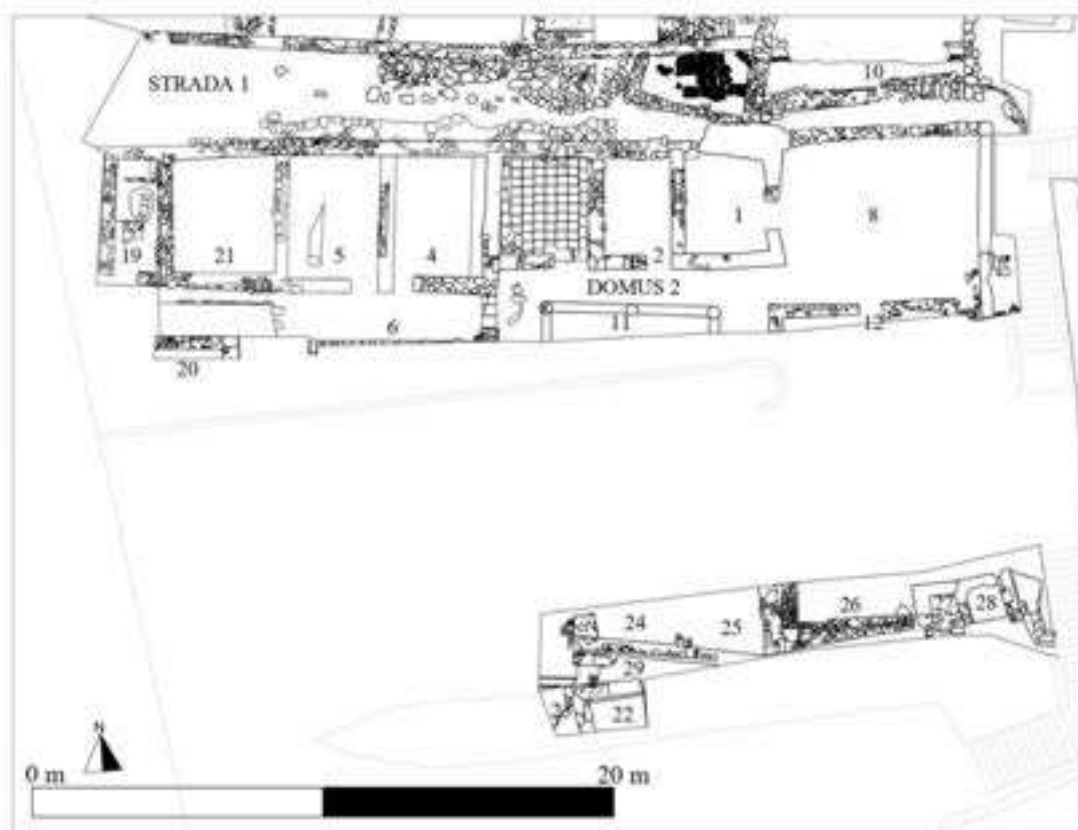


Fig. 79 Domus 2. Planimetria generale (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

La *Domus 2* (**Fig. 79**), dotata di un piano terra e di un piano superiore, nella parte nord-orientale si sviluppava, infatti, intorno ad un cortile centrale colonnato, per il quale è stato possibile ipotizzare una forma quadrata, ricostruendo per ciascuno dei lati la presenza di tre colonne, come attestato in quello settentrionale, unico finora interamente visibile.⁴²⁴ Le colonne erano realizzate in laterizi legati con malta e dovevano essere interamente intonacate, nella più occidentale delle tre, infatti, in corrispondenza della porzione inferiore si conservano significative tracce dell'intonaco di rivestimento di colore giallo (**Fig. 80**).

Gli intercolumni, invece, erano chiusi da muri alti ca. m 0,80.

⁴²⁴ CAMPAGNA *et alii* 2017, p.118.



Fig. 80 *Domus 2*. Tracce del rivestimento pittorico sulla colonna occidentale del lato N del peristilio.

Lo studio condotto sui materiali ha consentito di formulare un *terminus post quem* per la fase di impianto della casa non oltre il terzo/quarto venticinquennio del I sec. d.C.⁴²⁵ Riguardo, invece, alle ultime fasi di vita, in quasi tutti gli ambienti settentrionali è documentato un momento di abbandono, presumibilmente volontario, testimoniato dalla spoliatura di quasi tutti gli arredi e del vasellame domestico. I materiali più recenti permettono di datare questo avvenimento tra il tardo II e gli inizi del III sec. d.C., momento in cui sembra verificarsi una vera e propria cesura nella vita di questa porzione della *domus*, mai più abitata.⁴²⁶

Diversamente, invece, i pochi ambienti indagati sul versante meridionale documentano una frequentazione più duratura, fino al terzo quarto del V sec. d.C. ed alcuni interventi di riorganizzazione degli spazi che, agendo sull'originaria planimetria, ne hanno alterato l'assetto, rendendone, per altro, più difficile la lettura.⁴²⁷

Le sequenze stratigrafiche di ciascuno degli ambienti indagati documentano la

⁴²⁵ Per la fase di impianto particolare importanza hanno i dati provenienti da un saggio effettuato in corrispondenza di un'estesa lacuna nel piano pavimentale dell'ambiente 8. CAMPAGNA 2020, p. 190.

⁴²⁶ CAMPAGNA *et alii* 2017, pp. 121-128.

⁴²⁷ VENUTI 2022, p. 75.

presenza di strati di deposito con matrice plastica, di colore rossastro, le cui tracce si rilevano puntualmente anche sul retro dei frammenti pittorici analizzati, attestando la stretta correlazione esistente tra le due parti. Tali strati sono, infatti, riconducibili agli alzati della *domus*, realizzati in terra cruda su uno zoccolo in pietrame, alto ca. m 0,80, funzionale ad un adeguato isolamento dei muri dalla risalita di umidità.⁴²⁸

Nel caso di architetture in crudo, la natura dei materiali in uso e, in particolare, la deperibilità che li caratterizza, ne rendono difficile non solo il riconoscimento in fase di scavo, ma anche la corretta differenziazione tra le tecniche adoperate per la messa in opera.⁴²⁹

Per la *Domus* 2, tuttavia, l'individuazione delle tracce di mattone crudo in più punti dell'abitazione consentirebbe di ipotizzare che la tecnica adoperata sia quella dell'*adobe* (Figg. 81-82).⁴³⁰



Fig. 81 *Domus* 2. Teestimonianza di costruzione in mattone crudo. Ambiente 5 (da Archivio fotografico UniMe)

⁴²⁸ RUSSELL, FENTRESS 2016, p. 133.

⁴²⁹ Sull'argomento si veda in particolare CHAZELLES, POUPET 1985.

⁴³⁰ Sugli aspetti terminologici cfr. CHAZELLES, POUPET 1985, p. 150.



Fig. 82 *Domus 2*. Testimonianza di costruzione in mattone crudo. Corridoio 6 (da Archivio fotografico UniMe)

Lo studio condotto sulle pitture, invece, non ha permesso di ottenere indicazioni più puntuali in tal senso, presumibilmente a causa dell'eccessiva frammentarietà delle attestazioni. Infatti, l'analisi del retro dei frammenti non ha rilevato tracce in negativo dei mattoni o delle giunture tra gli stessi.⁴³¹

L'*adobe* è considerata dagli autori antichi una tecnica edilizia di particolare prestigio, anzitutto per la lunghissima tradizione d'uso che la contraddistingue.⁴³²

Le testimonianze archeologiche documentano una maggiore diffusione delle costruzioni in terra cruda almeno fino al I secolo a.C., soprattutto in Spagna ed Africa, ma anche nei contesti peninsulari, in particolare del centro-Italia. In Lazio, a Norba tra il III e i primi decenni del I secolo a.C., in murature interne vengono impiegati generalmente sia i mattoni crudi sia il *pisé* in strati alternati con ricorsi di laterizi, rivestiti di intonaco.⁴³³ In Toscana, nella villa di Settefinestre, il cui impianto si data al terzo quarto del I secolo a.C., i muri interni sono realizzati in *pisé* e mattoni crudi.⁴³⁴ Tale coesistenza delle due tecniche è attestata anche in Sicilia, nelle case di Eraclea Minoa, tra II e I secolo a.C., dove *pisé* e *adobe* sono adoperati sia per i perimetrali che

⁴³¹ Sul rivestimento pittorico come rivelatore dell'architettura in terra e delle sue specifiche caratteristiche cfr. BOISLÈVE 2015, pp. 53-55.

⁴³² Plin., *Nat. Hist.* XXXV, 172; Vitr., *De Arch.* II, 8-10. Sulle origini e le dinamiche di diffusione della tecnica Cfr. CHAZELLES 1995.

⁴³³ FERRANTE 2014, pp. 52-54.

⁴³⁴ CARANDINI *et alii* 1985, pp. 64-66.

per i muri divisorii, conservando ancora parte dell'intonaco di rivestimento.⁴³⁵ Solo il mattone crudo è documentato, sebbene in misura piuttosto contenuta, a Solunto, adoperato per la realizzazione di muri o tamponamenti, ricondotti agli interventi di II secolo a.C. che coinvolsero alcuni dei contesti domestici.

Il ricorso alle tecniche edilizie in terra cruda non sembra esaurirsi, tuttavia, con la fine dell'età repubblicana, nonostante il vanto di Ottaviano Augusto, di aver reso marmorea una Roma di argilla.⁴³⁶ È stato considerato, infatti, come in quel significativo momento, tra I a.C. e I d.C., in realtà si concentri buona parte delle fonti antiche e altrettanto numerose siano le attestazioni archeologiche disponibili, in particolare, dalle province. La nascita dell'Impero romano avrebbe, infatti, determinato una certa uniformità nel modo di costruire e, sebbene, l'affinarsi delle conoscenze in ambito edilizio e gli sviluppi cui va incontro la tecnologia favoriscano il ricorso ad altri materiali ed altre tecniche,⁴³⁷ tuttavia, molteplici contesti provinciali documentano una continuità d'uso della terra cruda e non necessariamente, come è stato a lungo sostenuto, in costruzioni più povere o in aree marginali.

Tale continuità d'uso è altresì testimoniata dalle fonti letterarie. Autori latini vissuti in età imperiale ne fanno ampio riferimento, lodandone, anzitutto la capacità di resistenza. Plinio il Vecchio citando alcune costruzioni in terra, visibili in Spagna, scrive: *aevis durant, incorrupti imbris, ventis, ignibus omniq[ue] caemento firmiores*,⁴³⁸ mentre Vitruvio alludendo alla solidità dell'*adobe* scrive *propter levitatem habent firmitatem*, sostenendo la necessità di un lungo periodo di stagionatura dei *lateres*, di almeno due anni.⁴³⁹ A vantaggio di tali proprietà, inoltre, si riteneva necessario assicurare alle pareti in terra uno spessore sufficiente,⁴⁴⁰

⁴³⁵ DI NATALE, LANZARONE, CANICATTI 2008, pp. 102-106.

⁴³⁶ Svet., *Aug.* 28 *marmoream relinquere quam letericiam accepisset*.

⁴³⁷ Mentre Vitruvio scrive sta assistendo alla graduale introduzione di altre tecniche costruttive che si sostituiscono ai *lateres* di cui lo scrittore sostiene la superiorità rispetto all'opera cementizia ed in pietra. Vitr. II. 3. 4

⁴³⁸ Plin., *Nat. Hist.* XXXV, 48.

⁴³⁹ Vitr., *De Arch.* III, 2, 8.

⁴⁴⁰ Si ritiene che le pareti in pisé non dovrebbero essere più sottili di m 0,40, sebbene questa non costituisca una regola. RUSSEL-FENTRESS 2016, 134. Williams-Ellis suggeriva che le pareti esterne di un edificio ad un solo piano dovessero essere larghe m 0,35, quelle di un edificio a due piani m 0,45-0,60, le pareti divisorie interne anche solo tra m 0,23-0,30. WILLIAMS-ELLIS 1916.

A titolo esemplificativo si veda l'esempio fornito da Ampurias, CHAZELLES 1990, pp. 101-102.

condizione ritenuta fondamentale, soprattutto nel caso di costruzioni dotate di un piano superiore, in cui l'ampiezza doveva essere di almeno tre piedi.⁴⁴¹

Inoltre, le costruzioni in terra, essendo quest'ultima caratterizzata da scarsa conduttività termica, consentivano anche ai muri di garantire un perfetto isolamento e la naturale climatizzazione degli ambienti, mentre la presenza di un rivestimento di intonaco contribuiva ad assicurare una maggiore resistenza ai fenomeni di erosione. Ancora oggi, per le costruzioni in terra cruda la realizzazione di un intonaco di rivestimento è considerato un passaggio fondamentale, costituendo una cortina in grado di garantire quella protezione necessaria a contrastare l'azione aggressiva esercitata dagli agenti atmosferici.⁴⁴²

Nel caso, dunque, di alzati in terra cruda, l'intonaco assolveva ad una funzione pratica, prima ancora che decorativa, richiedendo una certa resistenza, permeabilità e aderenza al supporto, con la previsione di periodici e più regolari interventi di manutenzione, indispensabili al fine di prevenire il degrado degli elevati.

Ferma restando la necessità pratica di ricorrere all'intonaco, d'altra parte, le pitture contribuiscono anche a testimoniare come l'utilizzo, in generale, della terra cruda non debba necessariamente essere ricondotto alle scarse disponibilità economiche dei proprietari. Non è di per sé la presenza o meno di un apparato decorativo, infatti, ad impreziosire il supporto ma, piuttosto, il repertorio prescelto ed in pigmenti in uso.⁴⁴³

Il censimento operato per la Gallia dalla Barbet sugli schemi decorativi ricorrenti sulle pareti in terra evidenzia proprio il ricorso assai frequente ad un repertorio *haut de gamme* che attesta l'alto livello della committenza.⁴⁴⁴

Dunque, oltre alle questioni di ordine pratico ed economico, anche ragioni culturali devono aver influito sulla scelta di questa specifica tecnica costruttiva.

È questa l'ipotesi più plausibile per la *Domus 2* che rappresenta un caso isolato nel panorama non solo dell'area di Villa San Pancrazio, nella quale non si riscontra alcuna traccia del ricorso alla stessa tecnica nelle restanti abitazioni indagate ma, più in generale, a Taormina. Quest'ultima rientra, infatti, tra i centri della Sicilia

⁴⁴¹ RUSSELL, FENTRESS 2016, p. 132-133. Vitr., *De Arch* II, 8, 17 – 19.

⁴⁴² Si vedano le considerazioni circa le moderne costruzioni in terra cruda in MATTONE 2010.

⁴⁴³ Seneca in una sua riflessione di impronta moralistica paragona l'uomo malvagio ad una casa dai ricchi apparati decorativi che nascondono un'anima putrida di legno e materiali vili. Sen. Ep. 115.9.5

⁴⁴⁴ BARBET 1985, 127-128.

settentrionale e nord-orientale che, durante l'età ellenistica, mostrano di aderire alle nuove tecniche costruttive che comportano il graduale abbandono del mattone crudo a vantaggio di quello cotto.⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ VENUTI 2015, pp. 40-45.

5.1.1 TERRAZZO II. *DOMUS 2*, ALA SETTENTRIONALE.

In corrispondenza del Terrazzo II le attività di scavo archeologico hanno, dunque, consentito di riportare alla luce la successione degli ambienti pertinenti all'ala settentrionale della cosiddetta *Domus 2* (**Fig. 83**).



Fig. 83 Terrazzo II, ambienti ala settentrionale *Domus 2*. In alto vista zenitale, in basso vista da Est (da Archivio fotografico UniMe)

I limiti della proprietà di Villa San Pancrazio e la presenza dei moderni fabbricati posti subito ad Ovest della stessa hanno reso impossibile procedere oltre nell'indagine dell'abitazione per la quale è evidente una prosecuzione proprio verso occidente.

Gli otto ambienti disposti lungo l'ala settentrionale della *domus* (Ambienti 1-5, 8, 19, 21), sono tutti accessibili da due stretti ambulacri con andamento E-O, denominati Corridoio 6 e 7, tra loro comunicanti, sebbene non perfettamente in asse (**Fig. 84**); il più orientale dei due, Corridoio 7, delimita sul lato N il cortile colonnato, mentre il Corridoio 6, più ad O garantiva il passaggio all'ala più occidentale della *domus*.

Gli otto vani, disposti in successione, non sono comunicanti tra loro, ad eccezione dell'Ambiente 1, il quale ha il suo unico accesso dal vicino vano 8. Da quest'ultimo, tramite un'apertura sul lato S, era garantito anche il passaggio al vicino Ambiente 12 per il quale, non essendo stato indagato, non è dato sapere se avesse un secondo ingresso, attraverso il corridoio che delimitava ad E il cortile porticato.

Doveva avere, invece, certamente, un accesso dall'ambulacro di delimitazione O del cortile, l'Ambiente 20, ubicato lungo il lato S del Corridoio 6, con il quale, tuttavia, non era direttamente comunicante, come evidente dal muro continuo che delimita l'ambulacro sul lato meridionale.

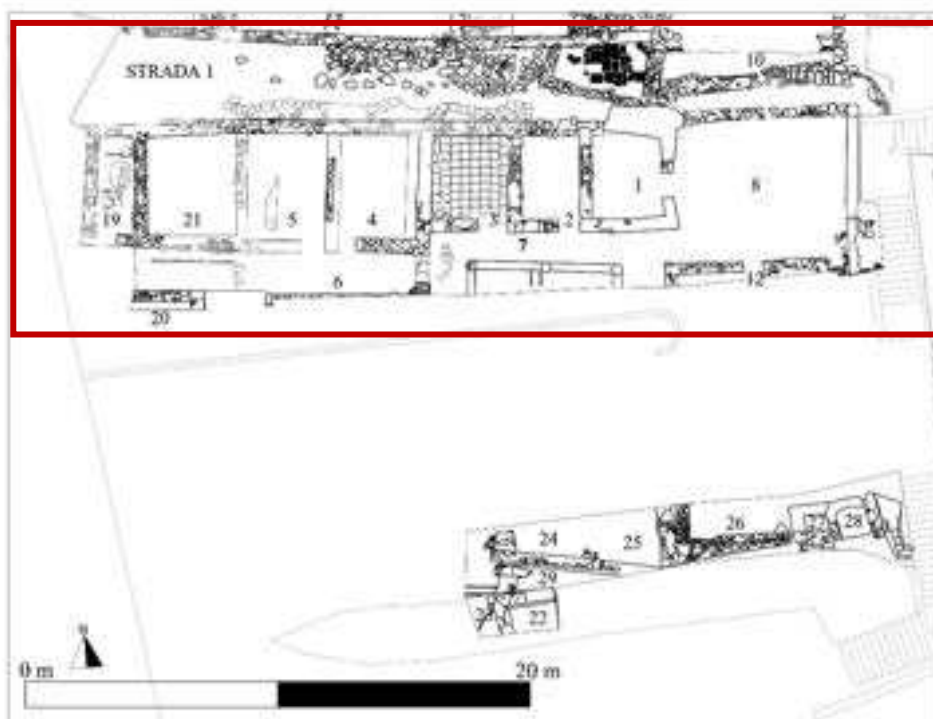


Fig. 84 Terrazzo II. Planimetria generale. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

AMBIENTE 8

Il primo tra gli ambienti indagati lungo la fascia settentrionale della *domus*, posto in corrispondenza dell'angolo N-E, è l'Ambiente 8 (**Fig. 85**), il quale è caratterizzato da una pavimentazione in calce e si distingue dagli altri per le sue maggiori dimensioni (m 7x5 ca.).

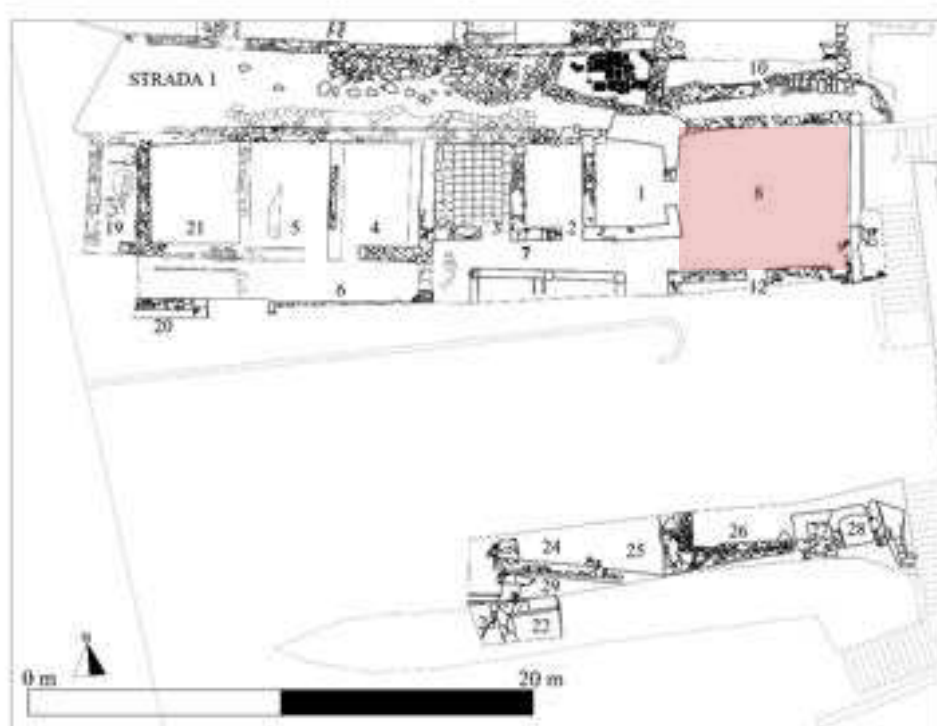


Fig. 85 Domus 2. Planimetria generale, in rosso Ambiente 8. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Mentre dei muri di delimitazione N ed E del vano, sconvolti da attività di spoliazione ed interventi moderni, restano poche tracce, le pareti S e O si conservano per un'altezza di m 0,80 e presentano ancora *in situ* la decorazione pittorica (**TAVV. I-II**).

Il lungo muro meridionale del vano è interrotto dalla soglia d'accesso al vicino Ambiente 12, che opera una separazione tra le due porzioni murarie, SO e SE, sulle quali si trova specularmente dipinto il medesimo motivo che, con buona probabilità, doveva essere replicato, allo stesso modo, anche sulle pareti orientale e settentrionale dell'ambiente.

Nella zona inferiore della parete a m 0,20 ca. dal piano pavimentale, un listello viola con andamento orizzontale separa la porzione corrispondente al plinto, di cui non è

possibile determinare le caratteristiche, non essendosi conservate tracce della decorazione, dalla zoccolatura, decorata con imitazioni di finto marmo.

La parete è caratterizzata, infatti, da un ampio riquadro centrale con elementi ovoidali in rosso su fondo giallo, esternamente delimitato da una cornice, anch'essa ad imitazione marmorea, caratterizzata dai medesimi elementi ovoidali dipinti in viola, su fondo bianco. Alle estremità, i riquadri erano intervallati da stretti pannelli monocromi di colore verde, visibili lungo la parete meridionale del vano ed evocativi di ulteriori materiali pregiati. In corrispondenza, invece, dell'ingresso, alle due estremità, rispettivamente, occidentale e meridionale, delle pareti S e O, in sostituzione delle specchiature verdi, si trovano due lesene in rosso, scandite verticalmente da tre filetti bianchi, evidentemente finalizzate ad enfatizzare l'accesso al vano.

PARETE S-O (USM 182)



PARETE S-E (USM 183)



PARETE E (USM 189)



TAV. II

PARETE O (USM 166)



PARETE O (USM 167)



PARETE N (USM 155)



Il motivo della riproduzione pittorica di superfici lapidee si inserisce in una tradizione che dall'età ellenistica prosegue fino alla tarda antichità, ampiamente attestato tra le abitazioni di ceto medio e di alto livello in tutto il mondo romano.⁴⁴⁶

È, tuttavia, soprattutto tra l'età flavia e gli inizi del II secolo d.C., momento in cui si intensifica l'importazione di marmi pregiati in Italia, che l'imitazione di rivestimenti marmorei inizia ad essere replicata con più frequenza, specialmente in corrispondenza delle zoccolature.⁴⁴⁷ Proprio la maggiore familiarità con questi materiali e la loro più ampia diffusione, contribuiscono significativamente a distinguere la resa imitativa di IV stile da quella che aveva caratterizzato le pitture dei periodi precedenti. Già alla metà del I secolo d.C., infatti, mentre nelle residenze imperiali la pittura inizia ad essere rimpiazzata da materiali pregiati, di varia provenienza, come attestano gli ambienti della *Domus Aurea*,⁴⁴⁸ nelle abitazioni private si osserva un'ampia diffusione di pitture ad imitazioni marmoree.⁴⁴⁹ Così in modo semplice ed efficace si ottenevano ricchi contrasti cromatici che evidentemente contribuivano a trasmettere una parvenza di lusso, evocando le più sontuose mode affermatesi nei contesti imperiali, per la cui diffusione un ruolo centrale è stato riconosciuto alle grandi ville aristocratiche.⁴⁵⁰

Sulle pareti dell'Ambiente 8 è possibile riconoscere nelle specchiature centrali una riproduzione del giallo antico, marmo proveniente dall'area tunisina ed anticamente denominato *marmor Numidicum*,⁴⁵¹ tra i più rappresentati nella pittura parietale, ricorrente già in diverse pareti di II stile ed ampiamente attestato tra quelle campane di IV stile.⁴⁵² Nella cornice esterna, invece, è verosimile identificare una riproduzione

⁴⁴⁶ Sull'imitazione pittorica dei marmi si vedano tra gli altri ERISTOV 1994; ABAD CASAL 1977-78, pp. 189-208; GUIDOBALDI 2003.

⁴⁴⁷ FALZONE 2002, p. 170.

⁴⁴⁸ MEYBOOM, MOORMANN 2013, 71-76. Sulla *Domus Aurea* e gli sconvolgimenti apportati con il suo arredo, si veda anche BRAGANTINI 2011.

⁴⁴⁹ Per la diffusione dell'imitazione marmorea nella pittura del periodo post pompeiano si veda JOYCE 1981, pp. 22-25, figg. 1-8, pl. I-IV.

⁴⁵⁰ Fenomeno al quale fa riferimento anche Plinio il Vecchio: *pictura, arte quondam nobili (...) et alios nobilitante, quos esset dignata posteris tradere, nunc vero in totum marmoribus pulsa, jam quidem et auro (...). Non placent jam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia : coepimus et lapide pingere.* Plin., Nat., 35.1.2-3.

⁴⁵¹ MULLIEZ 2014, pp. 79-122.

⁴⁵² Si vedano tra gli altri: la sala 5 della Villa dei Misteri, la sala 1 della Villa di *Fannius Synistor* a Boscoreale, il *cubiculum* 11 della Villa A di Oplontis; l'*oecus* h della Casa di Ottavio Quartione; il *tablinium* della Casa dei Vettii.

del pavonazzetto, marmo proveniente dall'Asia Minore, definito *marmor Synnadicum*, anch'esso tra i più replicati.

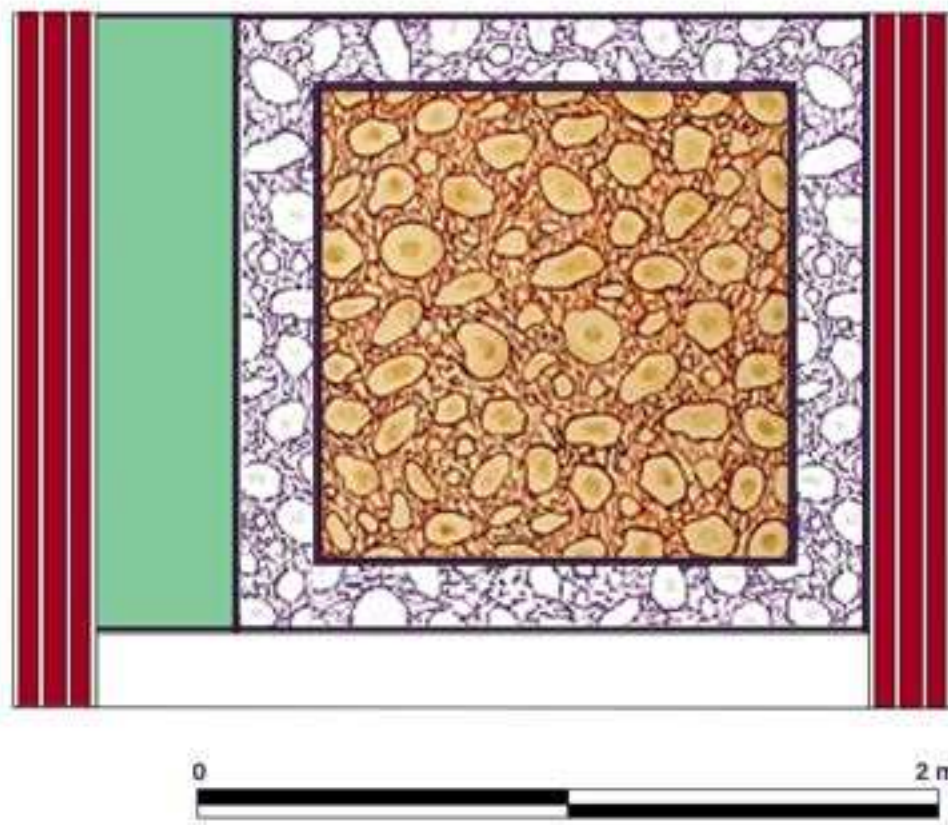


Fig. 86 *Domus 2*. Ambiente 8, Parete SO. Ipotesi ricostruttiva dello schema decorativo pertinente alla zoccolatura.

In merito alla rappresentazione dei litotipi identificati, giallo antico e pavonazzetto, il ricorso ad una medesima tecnica per la realizzazione dei due, con l'unica differenza per i colori adoperati, costituisce una consuetudine, quasi una prassi, ampiamente attestata già nella produzione pittorica di IV stile. Per altro, la loro stessa associazione è piuttosto ricorrente; infatti, sono frequentemente rappresentati insieme, spesso anche in associazione a pannelli interamente dipinti in verde, di dimensioni più contenute, esattamente come nel vano della *Domus 2*.

L'accostamento dei due marmi con la presenza di specchiature in verde ricorre, infatti, nella zoccolatura del *tablinium* della Casa dei Vettii (VI, 15,1),⁴⁵³ a Pompei; mentre,

⁴⁵³ PPM V, pp. 534-535, figg. 114-115.

presso la Casa degli Amorini dorati (VI, 16, 7), nelle pitture che decoravano il larario si osserva un motivo ad imitazione del giallo antico, delimitato da cornici di colore verde.⁴⁵⁴ Eristov, in entrambi i casi, ipotizza un'imitazione del porfido verde di Laconia.⁴⁵⁵ Ancora, nella zoccolatura dell'*oecus* della casa di *Octavius Quartio* (II, 2, 2)⁴⁵⁶ si trovano specchiature che riproducono diversi marmi, tra i quali anche il giallo antico ed il pavonazzetto, intervallati da più strette campiture in verde, in cui, in questo caso, viene identificato il *lapis lacedemonius* o serpentino.⁴⁵⁷

Le pitture del vano 8 sembrano, dunque, riflettere pratiche e tendenze ampiamente diffuse a partire dalla metà del I secolo d.C., come attestato dalle pitture delle *domus* pompeiane ed evidentemente in circolazione anche sull'Isola, considerate le pitture di uno degli ambienti della Villa romana di Terme Vigliatore. Anche la modalità di riproduzione dei marmi rientra in quella tendenza che Hélène Eristov, nel suo *corpus* di finti marmi raccolti a Pompei, riconosce come peculiare del gruppo di pitture di IV stile, caratterizzate dal ricorso prevalente a forme ovoidali o puntinate, con la sola variazione del colore, realisticamente ispirate ai marmi e perciò, anche più facilmente identificabili e con un'ubicazione prevalentemente nella zona dello zoccolo, anch'essa più realistica e conforme a quella dei marmi veri. Tali aspetti hanno consentito una netta differenziazione dall'altro gruppo di pitture, pertinenti al II stile, in cui si osserva, invece, una tendenza alla moltiplicazione di elementi e varietà di finto marmo nella medesima zona, non necessariamente corrispondente allo zoccolo, ottenendo infinite variabili che comportano soluzioni fantastiche, lontane da una resa verosimile.⁴⁵⁸

Tuttavia, come possibile osservare nell'ipotesi ricostruttiva proposta (**Fig. 84**), la zoccolatura doveva raggiungere un'altezza di quasi m 2, dato che suggerisce un inquadramento delle pitture ad un orizzonte cronologico di II secolo d.C. A partire da questo momento, infatti, si registra una tendenza alla riproduzione di imitazioni marmoree in spazi più ampi che travalicano l'usuale limite della zoccolatura per raggiungere altezze molto significative, proprio come nel vano in questione. Attestazioni di simile tendenza sono ampiamente documentate in Italia centrale, a

⁴⁵⁴ PPM V, p. 758, fig. 82.

⁴⁵⁵ ERISTOV 1979, p. 696.

⁴⁵⁶ PPM III, p. 84, figg. 64-65.

⁴⁵⁷ ERISTOV 1979, p. 708.

⁴⁵⁸ ERISTOV 1979, p. 696.

Roma nella *Domus* del Comandante,⁴⁵⁹ degli inizi del II secolo d.C. e in un ambiente collocato davanti al *Praetorium* a Villa Adriana,⁴⁶⁰ nell'ambiente 28 pertinente alla cosiddetta Grande Villa sotto la Basilica di San Sebastiano, la cui decorazione pittorica è datata ad età antonina.⁴⁶¹ In area settentrionale, invece, simili situazioni ricorrono a Brescia nella *Domus* delle Fontane⁴⁶² e nella *Domus* di Dioniso e, ancora, nella *Regio* VIII, nei *cubicola* 8 e 9 della Villa dei Russi⁴⁶³ e nelle *domus* ravennati della Banca Popolare e della Cassa del Risparmio.⁴⁶⁴ Altrettanto numerosi sono gli esempi provenienti dalle province, dove tale tendenza trova la sua massima affermazione durante il III secolo d.C., sebbene non manchino attestazioni più precoci, in Gallia a Nîmes, nell'ambiente 26 di Villa Roma,⁴⁶⁵ datato alla fine del I - inizio del II sec. d.C., nel Regno Unito a *Verulamium*,⁴⁶⁶ alla metà del II sec. d.C., mentre per la Spagna è possibile richiamare le pitture della Casa de la Calle Vespasiano a Merida⁴⁶⁷ o la Casa del Acueducto di Tiermes,⁴⁶⁸ del II sec. d.C.;⁴⁶⁹ e, ancora, per le province africane, a Sabratha, in Tripolitania, le pitture della *Domus* dell'attore tragico.⁴⁷⁰

Dunque, sebbene l'estensione della zoccolatura costituisca un indizio inequivocabile a supporto di una datazione non anteriore al II secolo d.C., la modalità di resa delle componenti e le associazioni dei litotipi imitati testimoniano ancora una certa continuità rispetto agli schemi decorativi documentati dalle pitture di IV stile. E, d'altro canto, si mostrano piuttosto distanti dalle nuove tendenze sviluppatesi, soprattutto a partire dal III secolo d.C., contraddistinte dal sistema ad imitazione dell'*opus sectile*, con il quale sarà tutt'altra la modalità di rappresentazione dei marmi, essendo differenti le intenzioni imitative sottese.

Tutti gli esempi noti consentono anche di formulare ulteriori considerazioni circa il rapporto tra le pitture con imitazione marmorea e gli ambienti a cui la decorazione era

⁴⁵⁹ FALZONE 2018, pp. 117-118.

⁴⁶⁰ JOYCE 1981, pp. 23-24, fig. 5, pl. III.

⁴⁶¹ TACCALITE 2003, pp. 701-704, fig. 4.

⁴⁶² MARIANI 2003, pp. 71-73.

⁴⁶³ RAVARA 1999, p. 154, fig. 5.

⁴⁶⁴ MAIOLI 1997, pp. 235-236.

⁴⁶⁵ SABRIÉ, SABRIÉ 1998, p. 65, fig. 91.

⁴⁶⁶ CROISILLE 2005, fig. 126, p. 109.

⁴⁶⁷ ABAD CASAL 1982, p. 86, fig. 118 a p. 66.

⁴⁶⁸ ARGENTE OLIVER, MOSTALAC CARRILLO 1981, pp. 152-154.

⁴⁶⁹ GUIRAL PELEGRÍN, FERNÁNDEZ DÍAZ, CANOVAS UBERA 2014, p. 285, fig. 8a.

⁴⁷⁰ BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 330.

destinata. All'interno dei contesti domestici, infatti, tali attestazioni ricorrono, in particolare, nei vani di maggior prestigio, come quelli di rappresentanza, riconducibili a committenze di alto livello, a riprova, come nota Bragantini, di come nel corso dell'avanzata età imperiale la decorazione ad imitazione marmorea, pur continuando ad alludere ai materiali pregiati, si configuri a tutti gli effetti, come un vero e proprio sistema decorativo "astratto", dotato di un proprio significato.⁴⁷¹

Oltre alle pitture *in situ*, dall'Ambiente 8 provengono anche numerosi intonaci in stato frammentario. Tuttavia, gli interventi d'età moderna, documentati dai tagli intercettati in corso di scavo, soprattutto le attività inerenti alla realizzazione della strada moderna che insisteva parzialmente sulle strutture antiche e di un'aiuola sul versante NE del vano, hanno inevitabilmente alterato la sequenza stratigrafica (**Figg. 87-88**).



Fig. 87 Terrazzo II. Strada moderna che insisteva sulle strutture della *Domus* 2 (Archivio fotografico UniMe).

⁴⁷¹ BRAGANTINI 2007, p. 23.



Fig. 88 *Domus 2. Ambiente 8.* In rosso l'area interessata dalla realizzazione dell'aiuola moderna; in primo piano, in giallo, il taglio US- 3139 relativo ad una buca.

Nel corso delle indagini, infatti, una volta asportati gli strati di accumulo superficiale (UUSS 3001, 3002, 3042), è stato intercettato un solo ed unico strato pertinente al crollo delle strutture (US 3135), evidentemente sconvolto dagli interventi post antichi. Tuttavia, nel corso dell'indagine che ha interessato quest'ultimo si è resa impossibile una documentazione puntuale e dettagliata del rinvenimento di frammenti pittorici, di cui è nota esclusivamente l'unità stratigrafica di provenienza.

Gli intonaci rinvenuti nello strato di crollo (US 3135) sarebbero pertinenti alla zona mediana e superiore delle pareti, dal momento che, come osservato, la zoccolatura conserva la decorazione ancora *in situ*, ad eccezione del muro di delimitazione settentrionale, oggetto di spoliazione.

La ricchezza e la varietà dei frammenti pittorici provenienti da US 3135 definisce un complesso piuttosto articolato e di non facile lettura che ha indotto anche a prendere in considerazione la possibile provenienza di alcuni degli intonaci da altri vani. È plausibile, infatti, che a seguito di specifiche modalità di crollo, parte delle pitture degli ambienti vicini si siano depositate nell'Ambiente 8; tuttavia, in questo caso, il mancato posizionamento dei frammenti al momento del rinvenimento non consente, in alcun

modo, di avvalorare tale ipotesi né di risalire, eventualmente, all'effettivo vano di provenienza.

D'altra parte, la difficoltà riscontrata nel corso dell'analisi potrebbe anche spiegarsi in virtù della complessità dello schema compositivo prescelto per decorare le pareti, la cui articolazione doveva essere commisurata alla funzione di rappresentanza assoluta dall'ambiente e ben esemplificata dalle pitture conservate in corrispondenza della zoccolatura.

Questi aspetti, uniti agli elevati livelli di frammentarietà ed alla carenza di documentazione hanno reso impossibile operare una puntuale ricostruzione degli elevati, imponendo di limitare l'analisi alla distinzione ed individuazione di insiemi.

INSIEME 1

Un primo insieme è costituito da un numero piuttosto consistente di frammenti, tutti caratterizzati dalla presenza di articolate successioni di listelli contigui, di dimensione mutevole, dalle colorazioni e tonalità differenti. In alcuni tra questi, una volta ricomposti, è stata riconosciuta la porzione inferiore di un fusto di colonna, con parte della relativa base (**TAV. III, 1**). Sebbene non sia stato possibile raggiungere il medesimo risultato anche con i restanti componenti dell'insieme, tuttavia, l'articolazione con stessa successione di listelli e filetti di vario colore, rende altamente plausibile la pertinenza di altrettanti frammenti ad ulteriori partiture architettoniche di non facile identificazione, evidentemente afferenti al medesimo schema decorativo (**TAV. III, 2**).

Il ricorso ad un'ampia gamma di colori e molteplici gradazioni, l'attento accostamento degli stessi, tutti accomunati da tonalità tenui, non solo denotano grande cura ed attenzione per la resa finale ma anche, evidentemente, l'intenzione di rendere in maniera realistica le componenti rappresentate, puntando molto anche sugli effetti di luci ed ombre. Tutti aspetti che attestano, indubbiamente, l'abilità ed il buon livello delle maestranze impegnate nella realizzazione delle pitture, consapevoli delle leggi prospettiche e delle potenzialità della resa del chiaroscuro.

I frammenti che compongono l'insieme sono, evidentemente, ascrivibili ad un sistema decorativo caratterizzato dalla riproduzione di architetture fittizie. Tuttavia, sebbene manchino le condizioni per ricostruirne nel complesso l'articolazione e ulteriori

aspetti, come l'ubicazione in parete, siano destinati a rimanere indefiniti, le caratteristiche evidenziate permettono, comunque, di operarne un inquadramento rispetto al panorama della produzione pittorica d'età imperiale.

Nel quadro generale tracciato per la produzione pittorica pertinente al periodo successivo alla metà del I secolo d.C. è stata rilevata una rinnovata tendenza alla riproduzione di componenti architettoniche che trova maggiore affermazione in area centro-italica e, di contro, minor fortuna in territorio settentrionale, dove prevalgono sistemi decorativi più semplici, secondo un'attitudine attestata anche nei contesti delle province transalpine.⁴⁷²

Tale tendenza non incontra uno sviluppo omogeneo, soprattutto in ragione dei diversi modelli di riferimento e delle differenti intenzioni sottese alle pitture stesse. Da un lato, infatti, in stretta continuità con i sistemi di IV stile, si tende alla rappresentazione di componenti architettoniche sempre più irreali che, entro sistemi modulari, lungi da qualsiasi ricerca di spazialità, assumono la forma di aerei e sottili edicole, assolvendo ad una funzione meramente decorativa.⁴⁷³ Dall'altro, invece, sebbene in misura più contenuta e in contesti ascrivibili a committenze di più alto livello, si trovano costruzioni architettoniche più elaborate, concepite come impalcature scenografiche, le quali sembrano piuttosto ispirate dalla volontà di rinnovare la tradizione del II stile, attraverso un evidente ricorso a composizioni strutturate e dotate di una propria consistenza.

Quanto emerso dall'analisi dei frammenti che costituiscono il primo insieme suggerisce, dunque, una pertinenza al secondo gruppo di cui si è appena detto, ovvero a quello che Joyce classifica come *architectural system*.⁴⁷⁴ Nella categoria rientrano pitture prevalentemente attestate in contesti centro italici, soprattutto durante l'età adrianea, con varianti più o meno complesse ed articolate, molto spesso espressione di specifiche dinamiche socio-economiche o di gerarchie tra gli ambienti di una stessa residenza.⁴⁷⁵ Diversamente, invece, in area settentrionale, dove si assiste alla quasi totale scomparsa del vocabolario architettonico, le composizioni in cui l'architettura

⁴⁷² Per un quadro generale cfr. BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 278-336.

⁴⁷³ Simili pitture sono state classificate da Joyce entro il *modular system*, variante B, *aedicular*. JOYCE 1983, p. 21; pp. 26-33.

⁴⁷⁴ JOYCE 1983, pp. 46-56.

⁴⁷⁵ CARRIVE 2016, p. 112, 115.

svolge un ruolo centrale sono molto rare.⁴⁷⁶ Significativi esempi provengono anche dal comparto provinciale, come le pitture dell'ambiente k della *Maison a portique* di Clos de la Lombarde, in cui la componente architettonica occupa lo spazio superiore della parete.⁴⁷⁷ In Spagna gli esempi noti provengono, invece, dalla Villa dels Munts ad Altafulla, Tarragona,⁴⁷⁸ dalla Casa del Satiro a Cordoba⁴⁷⁹ e, ancora, l'esemplare decorazione della *porticus post scaenam* del teatro di Cartago Nova.⁴⁸⁰ Infine, per le province africane è possibile citare le pitture della Casa del Pittore tragico, a Sabratha.⁴⁸¹

INSIEME 2

Un secondo insieme, il quale ben si concilia con il precedente, a conferma dell'elevato livello esecutivo che doveva caratterizzare le pitture dell'ambiente, è costituito da un numero contenuto di attestazioni pertinenti ad almeno una scena figurata a carattere mitologico. In un frammento, infatti, è chiaramente riconoscibile la presenza di un tridente, realizzato in giallo, al quale si contrappone un elemento, invece, dipinto in marrone, evidentemente con allusione al legno, un'asta, forse pertinente ad una lancia (TAV. IV 1, A). Il tridente documenta, senza troppi dubbi, la presenza di Nettuno nella scena. Inoltre, la disposizione contrapposta dei due attributi consente di ricostruire un momento di scontro, una lotta. L'asta in legno doveva essere retta da una figura della quale si conserva appena un accenno del corpo realizzato nelle tonalità del viola. A questo soggetto non si esclude possano essere pertinenti altri frammenti che restituiscono, sebbene molto parzialmente, alcune parti di un corpo maschile, in nudità, realizzato in varie gradazioni di viola, attraverso le quali è resa molto verosimilmente anche la muscolatura del personaggio e che, come riscontrato nel precedente frammento, regge un'asta in legno, della quale sono chiaramente riconoscibili le parti (TAV. IV 1, B). Pur non potendone confermare la pertinenza alla medesima figura che sostiene il duello contro il dio Nettuno, è certo che tutti i frammenti siano ascrivibili

⁴⁷⁶ Per un quadro generale Cfr. SALVADORI 2012, pp. 265-268.

⁴⁷⁷ BARBET 2008, pp. 195-198.

⁴⁷⁸ GUIRAL PELEGRÍN, FERNÁNDEZ DIAZ, CÁNOVAS UBERA 2014, pp. 280-281.

⁴⁷⁹ CASTRO DEL RIO, CÁNOVAS UBERA 2010, pp. 131-134.

⁴⁸⁰ CASTILLO ALCÁNTARA, FERNÁNDEZ DIAZ 2020a, pp. 104-108.

⁴⁸¹ BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 3330-3331.

alla stessa scena, per la quale, dunque, non è possibile escludere la rappresentazione di un momento di scontro che coinvolgesse più di due personaggi.

È stato possibile, inoltre, identificare altri due soggetti, dei quali si conservano solo esigue parti, per i quali, invece, non è certa la pertinenza alla medesima scena. Di una delle figure si conserva solo una piccola porzione, forse relativa alla zona della spalla, ma di difficile lettura, il cui incarnato, a differenza degli altri soggetti, è reso nei toni di rosa più caldi ed aranciati (**TAV. IV 1, D**). Della seconda figura, invece, è visibile parte del volto, si tratta di un soggetto femminile, come evidente anche dalla colorazione più chiara dell'incarnato, realizzato sempre nelle tonalità del viola, dato che ha indotto ad ipotizzarne la pertinenza alla scena mitologica di cui sopra (**TAV. IV 1, C**). In tal caso, tuttavia, la differenza nelle dimensioni della figura femminile, rispetto ai soggetti coinvolti nel momento di scontro, suggerirebbe una sovrapposizione prospettica e, dunque, la possibilità che il duello sia rappresentato in secondo piano rispetto alla fanciulla.

Di quest'ultima, per altro, i pochi elementi visibili, suggerirebbero proprio la sua partecipazione ad una scena concitata: i capelli sembrano spostati sul volto, come se fosse in fuga o tratta via o braccata e anche l'espressione patetica del viso trasmette tensione.

La scena è rappresentata su un fondo dai colori tenui, quasi impalpabili, stesi con pennellate ampie e veloci, chiaramente visibili ad occhio nudo.

È plausibile ipotizzare che la rappresentazione fosse posta nella zona mediana della parete, sebbene manchino elementi in grado di suggerirne l'inquadramento e l'esatta collocazione nello spazio. Non è, inoltre, esclusa una convivenza con le pitture pertinenti al sistema architettonico di cui si è detto sopra.

In merito all'identificazione del soggetto rappresentato, invece, gli elementi emersi suggerirebbero trattarsi di un momento di scontro, nel quale sarebbero certamente coinvolti, almeno Nettuno ed un secondo soggetto maschile, alla presenza di una figura femminile. Per quest'ultima, stando alle varianti iconografiche trasmesse dal LIMC ed escludendo che possa trattarsi di una scena con la sposa di Nettuno, Anfitrite, con la quale il dio viene rappresentato sempre in momenti di stasi, in posizione ieratica ed eventualmente affiancato da tiaso marino, l'altra possibilità è che possa trattarsi di Amymone. Ninfa ed eroina dell'Argolide, figlia di Danao, la quale, secondo la più

diffusa tradizione, recatasi insieme alle sorelle a cercare acqua, fu molestata da un satiro, scacciato dal dio del mare, intenzionato, lui stesso, a conquistare l'amore di Amymone.⁴⁸² Il mito ebbe, indubbiamente, molto eco durante l'età romana, come attesta la molteplicità di riproduzioni sulle pareti dei contesti campani, nei quali, tuttavia, non sembra potersi riscontrare il medesimo schema ricostruibile per le pitture provenienti dall'Ambiente 8. Innanzitutto, non è mai attestata la presenza di un terzo soggetto, ad eccezione della pittura che decorava il triclinio di una Villa rustica rinvenuta in località Carmiano, a Gragnano (NA),⁴⁸³ in cui, accanto a Nettuno che stringe a se Amymone, figurano due soggetti maschili, entrambi riconducibili al tiaso marino.⁴⁸⁴ Nelle altre varianti da Pompei, invece, Amymone viene rappresentata in fuga dal dio del mare, intento a braccarla,⁴⁸⁵ mentre in altre pitture i due sono dipinti in scene statiche: uno di fronte all'altro, in piedi,⁴⁸⁶ oppure, vicini, l'una in piedi, di spalle e l'altro seduto.⁴⁸⁷ Dunque, ipotizzando che il soggetto rappresentato possa realmente essere quello di Nettuno e Amymone, se ne dovrebbe dedurre che si tratti di una iconografia non documentata altrove, o perchè meno diffusa o perchè frutto dell'autonoma rielaborazione del *pictor* impegnato nella *Domus* 2.

Valutando altre possibilità, partendo dall'assunto che il soggetto divino raffigurato sia necessariamente Nettuno, coinvolto in uno conflitto, non sono molti i riscontri. Le circostanze in cui, infatti, il dio viene rappresentato in momenti concitati sono poche, tra cui quelli pertinenti alla Gigantomachia e, in particolare, alla lotta con Polybete e quelli, invece, relativi alla guerra di Troia. Tuttavia, mentre di questi ultimi si trova qualche eco nella pittura campana,⁴⁸⁸ sebbene sussista il problema dell'identificazione della figura femminile, sempre assente in tutte le ricorrenze note; il soggetto della Gigantomachia, invece, non sembra trovare alcun riscontro nella pittura parietale

⁴⁸² Il mito è stato tramandato solo da autori tardi: Apollod. 2.14; Igienico. 169. L'opera satirica Amimone di Eschilo è conservata in pochi frammenti, tramandata nel POxy 2256 e avrebbe costituito la conclusione della trilogia delle Danaidi, della quale si pensa abbia avuto grande influenza sull'arte pittorica.

⁴⁸³ Le pitture che decoravano il *triclinium*, asportate dal contesto di rinvenimento e musealizzate, si trovano oggi nella Sala IV del Museo archeologico di Stabia Libero D'Orsi.

⁴⁸⁴ BONIFACIO 2004, p. 71.

⁴⁸⁵ Pompei V 2, 1, Casa della Regina Margherita.

⁴⁸⁶ Pompei VI 15, 1, Casa dei Vettii.

⁴⁸⁷ Pompei IX 7, 20, Casa degli Archi.

⁴⁸⁸ Si veda la scena con Poseidone ed Apollo che assistono alla costruzione delle mura di Troia, nell'edra (10) della Casa di Sirico (I, 25, 47), PPM III, p. 294, fig. 117.

romana. Tuttavia, è suggestiva una scena dipinta in una coppa attica, a figure rosse, di fine V sec. a.C., firmata dal vasaio Ergino e dal pittore Aristofane, nella quale il dio viene rappresentato nell'atto di trafiggere con il tridente Polybete che regge in mano una lancia, mentre alla scena assiste Gea, madre dei giganti, implorante.⁴⁸⁹ Sebbene si tratti di un'iconografia afferente alla pittura vascolare e cronologicamente molto distante, la quale non sembra trovare continuità nel mondo romano, pensando al soggetto della Gigantomachia vale la pena considerare che ci troviamo in Sicilia e che proprio qui, secondo la narrazione di Filostrato, avrebbero avuto sede i giganti, controllati da Zeus e Poseidone, in alcune isole vulcaniche.⁴⁹⁰

A fronte, dunque, della difficoltà di ricostruire con estrema sicurezza il soggetto raffigurato, resta il dato certo e, assolutamente non secondario, della presenza di pitture a carattere figurato, certamente pertinenti ad una scena mitologica.

Come già osservato per il trattamento delle componenti architettoniche, anche nella resa dei soggetti figurati si osservano, a partire dal tardo I secolo d.C., molteplici tendenze. Infatti, parallelamente alla destrutturazione delle partiture architettoniche, le pareti dei contesti di Roma, come di Ostia, documentano una rarefazione delle scene figurate, molto spesso svuotate del loro carattere narrativo e ridotte a mere comparse, con figure intere, isolate o piccole vignette poste al centro della zona mediana. Di contro si documentano scene, spesso a carattere mitologico, ricorrenti maggiormente in residenze di più alto livello, in cui vigono ancora i caratteri che implicitamente consentono una costruzione narrativa. Queste, inquadrabili soprattutto nel periodo tra la fine del I secolo d.C. e l'età adrianea, sono state interpretate in ragione di una volontà evocativa di modelli e linguaggi decorativi già ampiamente conosciuti e consolidati, legati ad un passato più o meno lontano, secondo un'attitudine definita "classicheggiante".⁴⁹¹ Scene simili, in associazione alle rappresentazioni architettoniche costituiscono d'altro canto delle precise scelte estetiche, espressione di una chiara volontà di monumentalizzazione dell'arredo.

Dunque, alla luce di quanto finora desunto dall'analisi dei frammenti provenienti dall'Ambiente 8, emergono chiaramente le intenzioni e le richieste formulate dal

⁴⁸⁹ LIC, VII-1, P. 465; LIC, VII-2, 369, n. 179.

⁴⁹⁰ Filostr., *Eik.* II 17, 5.

⁴⁹¹ CARRIVE 2014, p. 88.

proprietario della *Domus 2* ai fini della decorazione del vano.

INSIEME 3

Ad un terzo insieme, invece, si ascrivono alcuni frammenti caratterizzati da una banda rossa, forse pertinente ad un ampio riquadro e delimitata da un filetto di colore giallo, il quale fungeva da elemento divisorio rispetto ad un campo in cui si colgono solo alcune tracce dell'originario colore verde, probabilmente a causa delle modalità con cui è stata effettuata la stesura (**TAV. V, 1 A**). Potrebbero fare parte dello stesso schema anche pochi altri frammenti caratterizzati da banda e listello in giallo, tra i quali si colgono tracce di colore verde, mal conservatosi, cui seguono, a breve distanza, altri due listelli di colore rosso (**TAV. V, 1 B**). Infine, al medesimo insieme sembra plausibile ricondurre anche altre occorrenze, in cui ritornano i medesimi colori: giallo, verde e rosso, con i quali, su fondo bianco, sono realizzati elementi decorativi, apparentemente a carattere vegetale (**TAV. V, 1 C**).

Non solo dal punto di vista stilistico, ma anche nel tratto pittorico, la tecnica adoperata per la stesura dei colori e la *palette* a cui si fa ricorso, appaiono piuttosto differenti rispetto a quanto riscontrato nei precedenti insiemi.

INSIEME 4

Una realizzazione sommaria caratterizza anche pochi altri frammenti a fondo rosso, con motivi decorativi sovradipinti in verde, la cui tonalità coincide con quella riscontrata nell'insieme precedente (**TAV. 5, 2**). Gli elementi qui rappresentati sono a carattere vegetale, si tratta di motivi floreali stilizzati e sottili steli, per i quali si può ipotizzare un'articolazione in ghirlande, con la presenza di ulteriori foglie di diversa conformazione, alcune piuttosto grossolane, altre caratterizzate da maggiore accuratezza, lasciando supporre che le mani impegnate nella realizzazione delle pitture fossero più d'una.

La resa dei motivi può essere confrontata con quella di diversi contesti ostiensi, nei quali, alla stessa maniera, si osserva la presenza di elementi floreali realizzati in

maniera corsiva e molto schematica, quasi intuitiva, dai quali si dipartono, anche in questo caso, esili ghirlande.⁴⁹²

INSIEME 5

Infine, un ultimo insieme è costituito da frammenti pertinenti ad una banda ornamentale con funzione divisoria. Su fondo bianco si snoda un motivo ripetuto caratterizzato da elementi floreali in rosso e verde, le cui componenti sono realizzate in modo da disegnare, uno dopo l'altro, dei semicerchi disposti in successione (**TAV. VI 1-2**). Si tratta di una banda inquadrabile in un momento sicuramente successivo alla seconda metà del I secolo d.C., frutto della rielaborazione dei bordi a giorno. Infatti, soprattutto, nelle province occidentali si è avuto modo di riscontrare una certa continuità nella realizzazione di bande di tipo ornamentale, sebbene mutate rispetto agli esemplari di IV stile, risultato di un'evoluzione che risente dei cambiamenti di mode e tendenze, oltre che della autonoma rielaborazione delle botteghe locali.

In questo momento, oltre ad un graduale aumento delle dimensioni e ad un'accentuazione della policromia,⁴⁹³ sembra documentata anche una certa predilezione per gli schemi con circonferenze o tre quarti di cerchio o semicirconferenze, a scapito dei sistemi con quadrilateri e triangoli. La banda, inoltre, riflette pienamente quella più generale tendenza alla vegetalizzazione cui si assiste a partire dal II secolo d.C., ben evidenziata proprio nei contesti delle province occidentali.⁴⁹⁴

I frammenti potrebbero, dunque, essere riconducibili alla porzione più alta della parete, dove avrebbero potuto segnare il passaggio tra zona mediana e zona superiore, similmente a quanto si osserva ad Efeso nell'*Hanghaus 2*, dove un fregio su fondo bianco riproduce, in modo piuttosto corsivo, un motivo con *kymation* in rosso e verde, fungendo da elemento di transizione tra le due zone della parete pertinente al peristilio di età adrianea.⁴⁹⁵ Un ulteriore confronto può istituirsi con i frammenti pertinenti alla

⁴⁹² Caseggiato del Sole, Amb. 18, FALZONE 2005, p. 149, figg. 80-81; Caseggiato del Temistocle, amb. 22, FALZONE 2005, pp. 162-163, figg. 87-88.

⁴⁹³ Si vedano a riguardo le considerazioni formulate per la maison di Clos de la Lombarde, in Gallia Narbonense. SABRIÈ 1980b, pp. 61-64.

⁴⁹⁴ CASTILLO ALCÁNTARA, FERNÁNDEZ DIAZ 2020b, p. 236.

⁴⁹⁵ ZIMMERMANN 2005, p. 107, tav. 83,4-84.

zona superiore della parete dell'ambiente P13 di una *domus* dal sito viennese di Tour Mirandes, datati tra metà II ed inizi III secolo d.C.⁴⁹⁶ Si veda, ancora, un contesto abitativo stratigraficamente datato agli inizi del III secolo d.C. a Beaumont-sur-Oise, le cui pitture sono state, tuttavia, considerate pienamente in linea con le tendenze di II secolo, in cui un fregio a fondo bianco, con simili caratteristiche, opera la medesima separazione tra le due zone della parete.⁴⁹⁷

Tuttavia, non si esclude neanche l'ipotesi che la banda fosse posta a chiusura della parete, come ricostruito per le pitture dell'Ambiente 3 della Villa di San Vincenzino a Cecina, a Livorno, in cui è attestata la presenza di due fregi sovrapposti che, sebbene più riccamente decorati, mostrano la medesima articolazione della banda dell'Ambiente 8, con un motivo ripetuto di tipo geometrico a semicerchi, con elementi floreali ed un modulo metrico sensibilmente maggiore rispetto ai bordi a giorno di IV stile.⁴⁹⁸

INSIEME 6

Dall'US 3135 provengono, inoltre, anche diversi frammenti riconducibili alle lesene dipinte in rosso (**TAV. VII, 1**), scandite da listelli bianchi, ancora visibili *in situ* in corrispondenza della zoccolatura, ai lati O e SO.

⁴⁹⁶ NOUGAYRÈ DE 2023, p. 43, fig. 14.

⁴⁹⁷ ERISTOV *et alii* 2002, pp. 197-198, figg. 17-20.

⁴⁹⁸ DONATI, BENETTI 2014, pp. 449-450, tav. CLII, fig. 8.

Infine, nello strato di ultima frequentazione (US 3175) (**Fig. 89**), coperto dal crollo US 3135 e rinvenuto direttamente a contatto con il piano pavimentale, si documenta la



Fig. 89 *Domus 2*. Ambiente 8, strato di ultima frequentazione (US 3175)

presenza di pochissimi altri frammenti con caratteristiche conformi alla decorazione della zoccolatura, che consentono di ricostruire un iniziale disfacimento delle pitture, precedente al momento effettivo del crollo.

Non è, invece, in alcun modo documentata la presenza di frammenti con tracce di incannucciata sul retro; aspetto che semplicisticamente potrebbe essere interpretato in virtù della mancanza di una decorazione pittorica nella zona del soffitto, ipotesi, tuttavia, assai improbabile, considerato il tenore delle pitture conservate.

Leggendo, invece, il dato in relazione alla sequenza stratigrafica dell'Ambiente 8, si ha modo di constatare una perfetta concordanza con la pressoché totale assenza di elementi pertinenti alle coperture. Si è già fatto riferimento a come la sequenza stratigrafica del vano sia stata in parte alterata dagli interventi moderni che coinvolsero l'area; non solo l'attività di spoliatura che ha interessato il versante settentrionale del vano e la costruzione dell'aiuola in corrispondenza dell'angolo NE, ma anche la realizzazione della strada moderna direttamente a ridosso delle strutture antiche. Questi elementi potrebbero essere, dunque, una delle cause di tali assenze. Diversamente, senza considerare le attività post-antiche, si potrebbe anche ipotizzare che al momento del crollo l'ambiente, per ragioni da chiarire, fosse sprovvisto di

copertura, dato al quale si aggiunge anche l'assenza di elementi che consentano di ricostruire l'esistenza di un piano superiore, altrove, invece, attestato.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: l'intonachino bianco (0,3-0,4 cm) e l'intonaco grigio chiaro (max 2 cm) con qualche ciottolino. In tutti i casi, i due *layers* aderiscono ad un significativo strato di terra rossastra, argillosa, riconducibile agli alzati.

A fronte dell'omogeneità riscontrata tra le pitture nella composizione del *tectorium*, si registra, invece, una certa discordanza nelle caratteristiche che contraddistinguono la pellicola pittorica: il trattamento delle superfici, l'evidente ricorso a molteplici tecniche esecutive che hanno comportato differenti condizioni di conservazione della pellicola, la *palette* di colori in uso, una diversa cura ed attenzione nella resa delle componenti decorative.

Il colore, sebbene più luminoso in alcune circostanze, in molti casi non si è ben mantenuto, probabilmente a causa delle modalità e della tecnica di stesura adoperata. Diversamente, laddove risulta meglio aderente alla pellicola ed è attestato un migliore stato di conservazione, si osserva una certa opacità dello stesso. Tale aspetto opaco e "polveroso", così come la sensazione ruvida al tatto, denotano il mancato passaggio di levigatura e pressatura della superficie.

A livello esecutivo, solo in alcuni casi è stata riscontrata la presenza di linee di disegno preparatorio.



Fig. 90 US 3135. Incisioni pertinenti ai disegni preparatori e linee di costruzione

In particolare, nei frammenti pertinenti alla banda divisoria su fondo bianco con elementi floreali si documenta la presenza di linee di costruzione (**Fig. 90**), alcune delle quali visibili in corrispondenza dei semicerchi definiti dai listelli rossi; tuttavia, non si rileva la presenza di fori che consentirebbero di ricostruire il ricorso ad un compasso. Tale aspetto potrebbe suggerire l'impiego di una diversa tipologia di strumento, del tipo con punta secca.⁴⁹⁹

Ulteriore traccia dei disegni preparatori si riscontra in corrispondenza delle pitture *in situ*, nelle quali si documenta la presenza di diverse linee incise funzionali alla realizzazione dei riquadri in cui si articola lo schema decorativo della zoccolatura (**Fig. 91**).



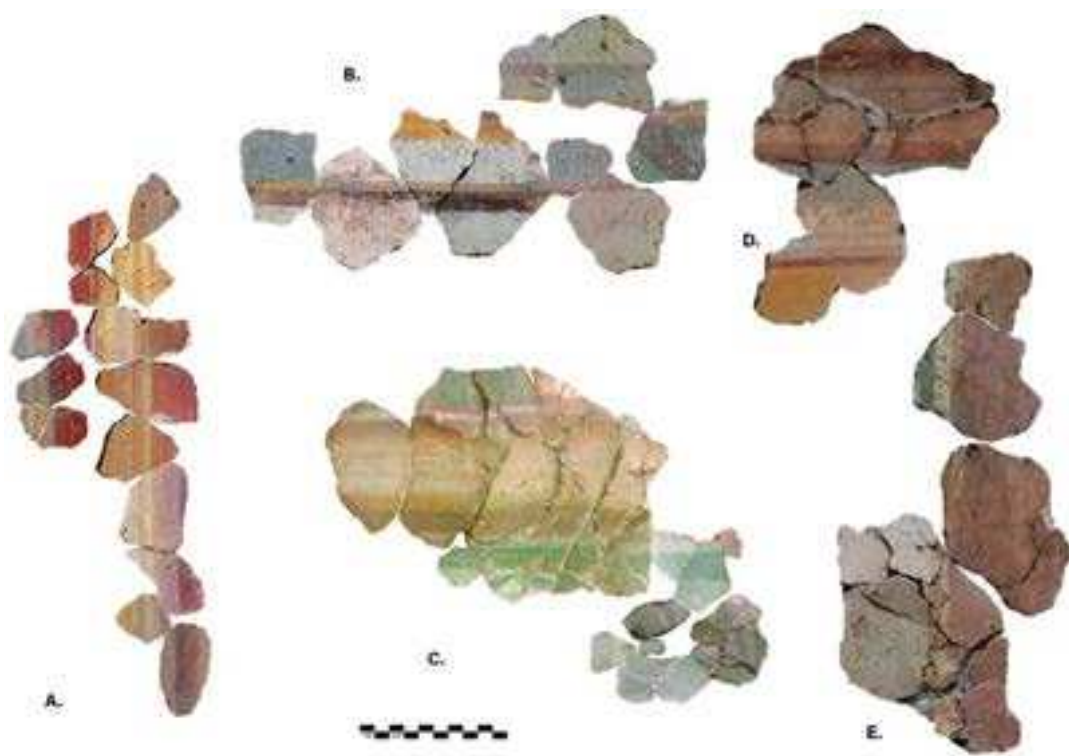
Fig. 91 Pitture *in situ* parete Ovest. Linee incise pertinenti al disegno preparatorio

Infine, considerate la resa delle componenti, l'abilità e padronanza degli strumenti che ben si colgono nelle pitture con partiture architettoniche e scene figurate, a cui su contrappone l'esecuzione poco accurata e molto grossolana che caratterizza, invece, altre attestazioni, come i frammenti a fondo rosso con fiori stilizzati e steli sottili, appare inverosimile e assai difficile ipotizzare un convivenza di tali pitture entro uno stesso contesto.

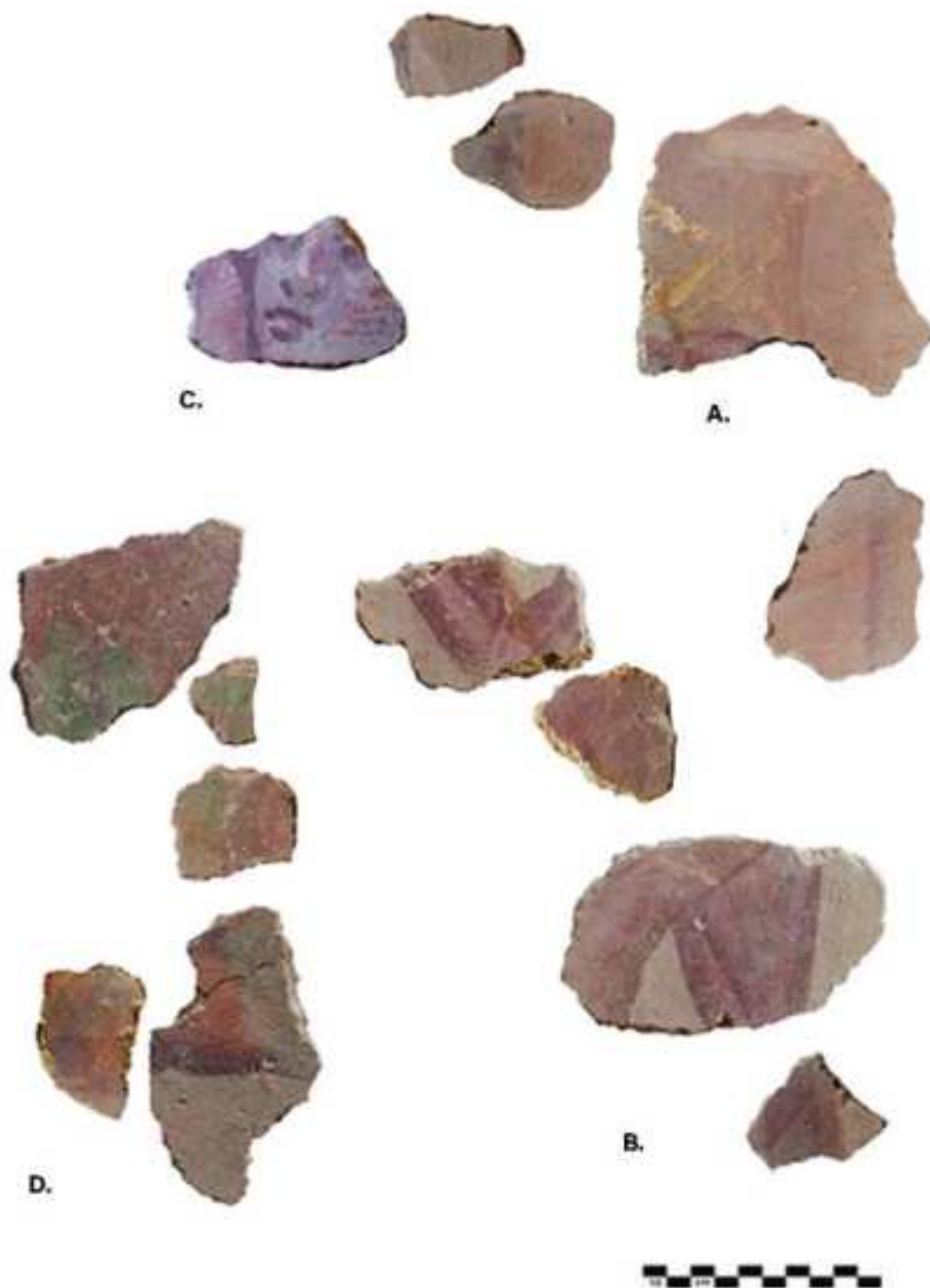
⁴⁹⁹ BARBET, ALLAG 1972, p. 984.



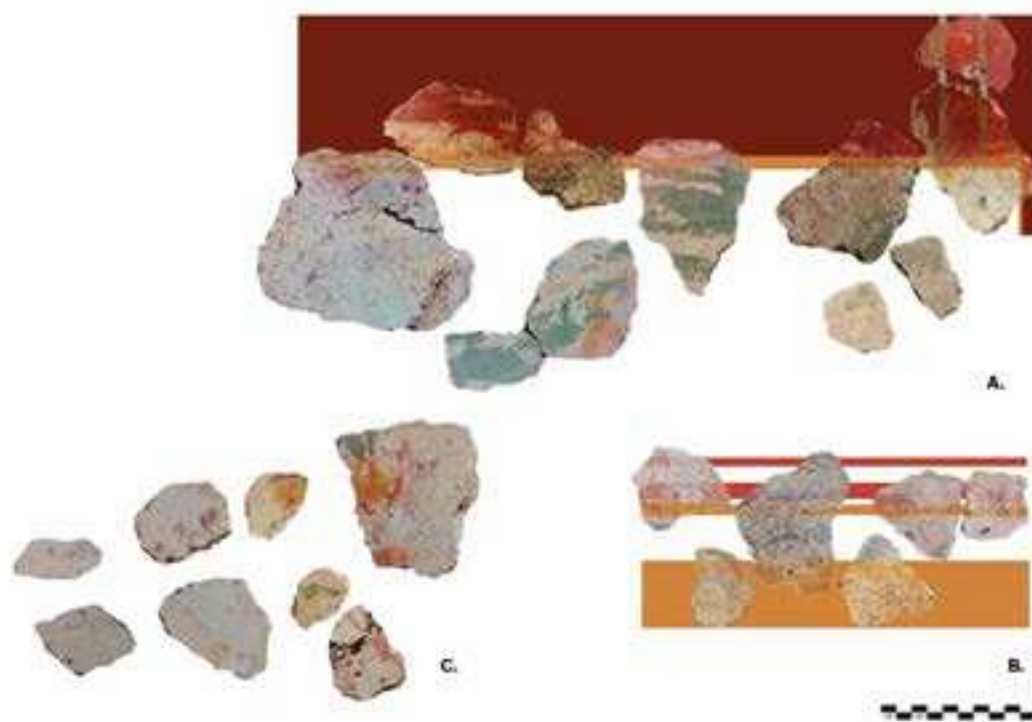
1.



2.



TAV. V

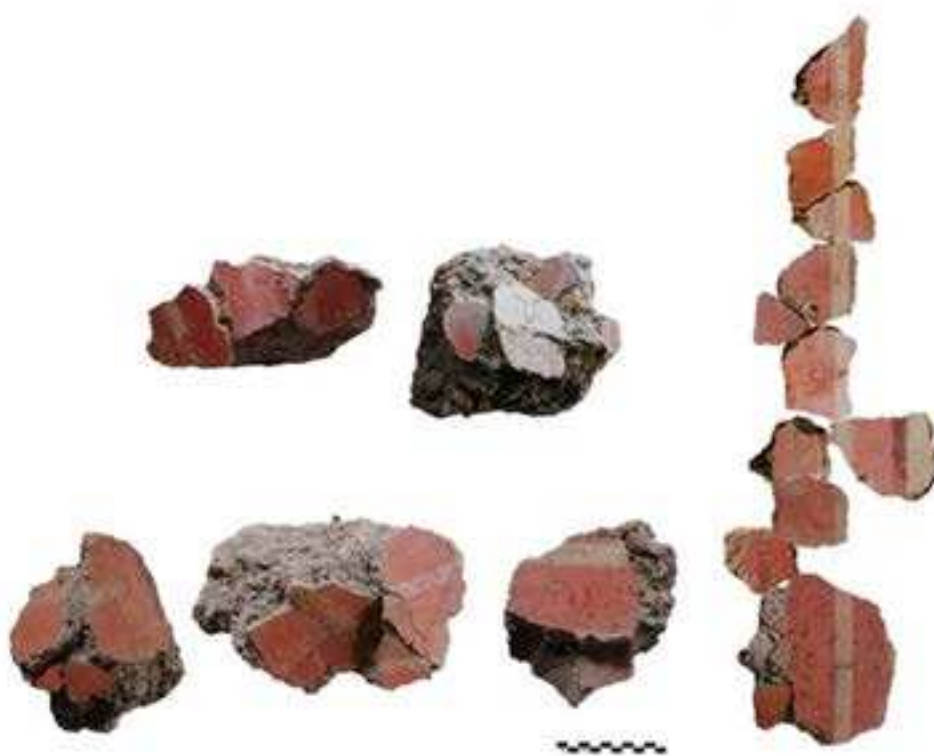


1.



2.





1.



2.

CORRIDOIO 7

Varcata la soglia dell'Ambiente 8 si accede al cosiddetto Corridoio 7 (**Fig. 92**).

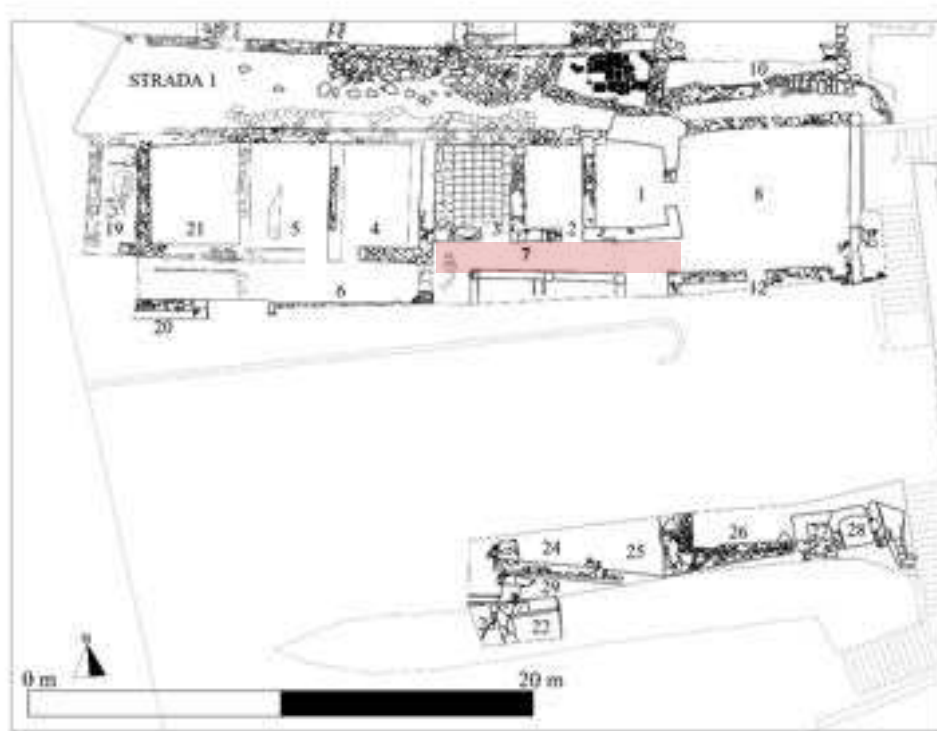


Fig. 92 Domus 2. Planimetria generale, in rosso Corridoio 7. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

L'ambulacro è delimitato a S da un basso muro posto a chiusura degli intercolumni pertinenti al lato settentrionale del cortile porticato. Lungo il lato N, invece, si trovano disposti in successione da E ad O gli Ambienti 1, 2, 3, ai quali, fatta eccezione per l'Ambiente 1, il Corridoio 7 garantisce anche l'accesso.

Tutti i muri di delimitazione dell'ambulacro conservano *in situ* la decorazione pittorica, caratterizzata dalla preponderante presenza del colore bianco, arricchito da pochi elementi che concorrono a tracciare un semplice sistema a pannelli ed interpannelli (**TAVV. VIII-IX**).

Il basso muro di delimitazione meridionale è inquadrato, in alto ed alle due estremità laterali, da una banda di colore rosso scuro, mentre ulteriori bande, del medesimo colore, disposte verticalmente, suddividono la parete in due ampi pannelli laterali ed uno più stretto centrale. Lo spazio, così articolato, è ulteriormente arricchito da elementi vegetali: al centro dei pannelli laterali è dipinta in rosso una ghirlanda tesa stilizzata con volute e foglioline, mentre nello spazio centrale campeggia un elemento

floreale, anch'esso di colore rosso, replicato anche ai due angoli della parete e, dunque, ricorrente in corrispondenza delle colonne.

Lo stesso schema decorativo è reiterato anche lungo la zoccolatura delle pareti di delimitazione settentrionale del Corridoio 7. In questo caso, la suddivisione operata dalle bande rosse in corrispondenza della zona inferiore prosegue anche lungo la porzione mediana in cui, alla stessa maniera, lo spazio si articola in pannelli ed interpannelli (**TAV. X**). In entrambi i casi, ulteriormente arricchiti da filetti e listelli di colore rosso e giallo.

Nei più ampi pannelli, in corrispondenza degli spazi interni, un filetto rosso più esterno, una banda gialla ed un listello rosso, disposti a poca distanza l'uno dall'altro, tracciano una successione di tre riquadri concentrici che si configurano come una vera e propria cornice.

TAV. VIII



PARETE E (USM 150)



PARETE N-TRATTO OCCIDENTALE (USM 152)



PARETE N-TRATTO CENTRALE (USM 153)



PARETE N-TRATTO ORIENTALE (USM 159)





Non essendosi conservata nella sua interezza la zona mediana non è possibile conoscere con certezza ulteriori dettagli circa l'articolazione delle pitture, tuttavia, non si esclude che nello spazio centrale, inquadrato dalla successione di banda e listelli, si trovassero ulteriori elementi decorativi.

Lo spazio degli interpannelli, invece, è arricchito dalla presenza di un tirso vegetale, finemente realizzato in verde con dettagli floreali in rosso e delimitato, su ciascun lato, da un doppio filetto, anch'esso di colore rosso.

Le pitture così articolate riproducono, dunque, uno schema di tipo modulare, facilmente inquadrabile nel cosiddetto sistema a pannelli che, attestato a partire dalla metà del I secolo d.C., trova maggiore diffusione soprattutto durante il II secolo d.C. per tutta la media età imperiale fino al III-IV sec. d.C. Si tratta di un sistema decorativo caratterizzato dal susseguirsi di pannelli piatti, monocromi, alternativamente larghi e stretti, talvolta arricchiti da decorazioni a carattere ornamentale, molto spesso di tipo vegetale, come steli fioriti e grandi ghirlande o candelabri, più raramente da scorci architettonici, mentre l'elemento figurato risulta assai più raro. Proprio la ripetitività dei moduli e, molto spesso, il contrasto cromatico derivato dall'alternanza dei pannelli, costituiscono la cifra identificativa di questi sistemi decorativi di cui si documenta una predilezione soprattutto nei contesti dell'Italia settentrionale.⁵⁰⁰ Infatti, come è stato già messo in evidenza, mentre a Roma e nel centro Italia, tra la fine del I secolo e la prima metà del II secolo d.C., si registra il prevalere di sistemi decorativi connotati, sebbene in vario modo, dalla riproduzione di elementi architettonici, invece, in area settentrionale, si assiste ad un processo di semplificazione dell'ornato che trova riscontro anche nelle province d'oltralpe.⁵⁰¹

La rigida e ritmata ripartizione in pannelli ed interpannelli, dunque, ma anche il ricorso ad un lessico decorativo essenziale, caratterizzato dalla predominanza di motivi vegetali, consentono un inquadramento delle pitture del Corridoio 7 entro questo orizzonte. Indicativi sono soprattutto gli elementi fitomorfi, la cui predominanza in tali sistemi è stata letta in stretta relazione con l'assenza di elementi architettonici e, ancor

⁵⁰⁰ Per un quadro generale sul sistema a pannelli in Cisalpina cfr. SALVADORI 2012, pp. 258-265.

⁵⁰¹ CARRIVE, pp. 112-113. BALDASSARRE et alii 2006, pp. 336-343. Per la Gallia cfr. BARBET 2008, in particolare Jean-de-Garguier (Gémenos) e di villa Grassi (Aix-en-Provence), p. 194, 260. Per la Germania cfr. ERISTOV 1987, THOMAS 1993.

più, di scene figurate.⁵⁰² In generale, si è osservato come la comparsa del tirso, in corrispondenza degli interpannelli, in alternativa ai più complessi ed elaborati candelabri, sia documentata in misura più consistente a partire dal II secolo d.C.⁵⁰³ Nel Corridoio 7 questo si articola in un esile e sottile filetto che ne costituisce lo stelo, dal quale si dipartono motivi vegetali ripetuti, schematici, piuttosto stilizzati e prevalentemente realizzati su fondo bianco. Il tirso, posto a decorazione degli interpannelli lungo le pareti che cingono a N il Corridoio 7 trova alcuni paralleli in area Cisalpina, sebbene non molto stringenti, in particolare a Brescia, nella *Domus* delle Fontane,⁵⁰⁴ nella Villa dei *Nonii Arrii* di Toscolano Maderno⁵⁰⁵ o nella *Domus* di Via Palazzo a Cividade Camuno.⁵⁰⁶ Molto più significativi sono, invece, i confronti da alcuni contesti domestici di Efeso, in particolare quelle pertinenti all'ambiente 42 dell'unità abitativa 6 ed all'ambiente 32 dell'unità abitativa 7.⁵⁰⁷ Se, invece, si pone attenzione, non tanto alla disposizione quanto, piuttosto, alle modalità di resa e, dunque, all'articolazione delle componenti, numerosi riscontri si trovano nelle *domus* ostiensi, per le quali a titolo esemplificativo si vedano gli esili tirsi del vano 6 dell'*Insula* delle Volte dipinte (III, 5, 1)⁵⁰⁸ o del vano 16 dell'*Insula* delle Muse (III 9,22),⁵⁰⁹ piuttosto, le ghirlande degli ambienti 11 e 19 del Caseggiato su Via Tecta degli Aurighi (III, 14,1),⁵¹⁰ dell'ambiente C del Caseggiato IV, 2, 5 o del corridoio 19 e dell'Ambiente 31 dell'*Insula* di Diana.⁵¹¹ A queste è possibile aggiungere anche le pitture di età antonina dalla *domus* del Gianicolo di Roma⁵¹² e dalla *domus* di Porta Fellonica ad Albe (AQ).⁵¹³

Più difficile è, invece, rintracciare stringenti parallelismi per la ghirlanda stilizzata che decora i pannelli della zoccolatura, le cui caratteristiche come l'esilità quasi

⁵⁰² CARRIVE 2014, p. 290-291.

⁵⁰³ HATHAWAY, SPÜHLER 2018, p. 852.

⁵⁰⁴ MARIANI 2003, pp. 61, 73; PAGANI, MARIANI 2012, p. 346, fig. 52.

⁵⁰⁵ BIANCHI 2015, pp. 6-8, figg. 15-18.

⁵⁰⁶ BIANCHI 2011, figg. 6-7.

⁵⁰⁷ THÜR, RATHMAYER 2014, tavv. 257-258, 362 fig. 2, 364, fig. 14. THÜR, RATHMAYER 2016, tavv. 438 fig. 31, I, 492, 495, 496-497.

⁵⁰⁸ LIEDTKE 2003, tav. 45, fig. 86.

⁵⁰⁹ LIEDTKE 2003, tav. 47, fig. 93.

⁵¹⁰ FALZONE 2005, pp. 103-110.

⁵¹¹ FALZONE 2005, pp. 33-50.

⁵¹² DE ANGELIS D'OSSAT, MOCHEGGIANI CARPANO, FILIPPI 2006, pp. 22-23, figg. 12-14.

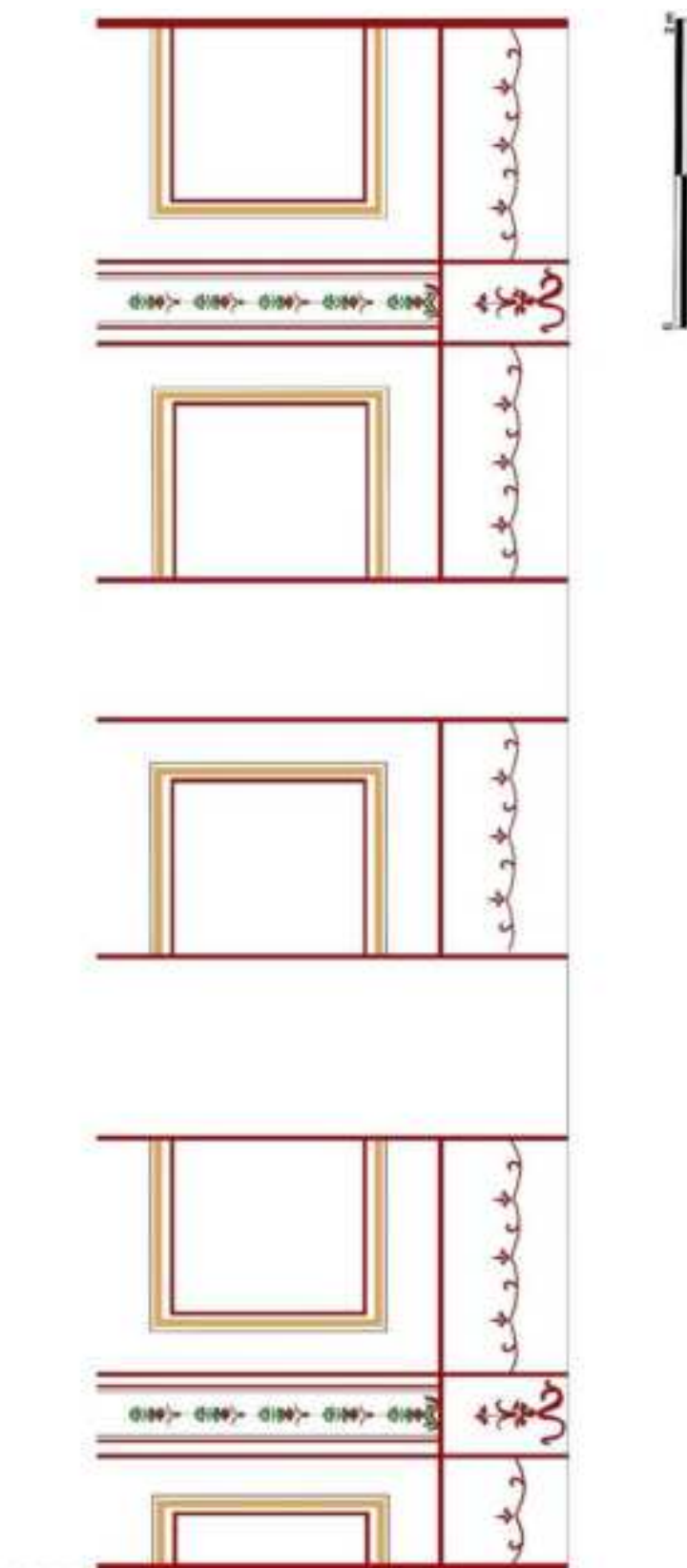
⁵¹³ SALCUNI 2012, p. 43, fig. 68, tav. II a.

impalpabile, la resa calligrafica e la disarticolazione delle componenti, rievocano alcune tendenze peculiari degli schemi di III stile, trovando riscontro nelle pitture a fondo bianco degli ambienti 1 e 2/3 dei *Privata Traiani*, datati alla prima età antonina.⁵¹⁴ Una ghirlanda molto simile per conformazione è attestata nel monumento pubblico, datato alla prima età imperiale, nella vicina Centuripe.⁵¹⁵

⁵¹⁴ LIEDTKE 2003, tav. 53, fig. 111, tav. 54, fig. 112.

⁵¹⁵ Sull'edificio di contrada Vagni cfr. LIBERTINI 1926, pp. 68-73; più recentemente BIONDI 2005.

TAV. X



Rispetto agli schemi più riccamente articolati che caratterizzano alcune pareti con sistema a pannelli, nei contesti cisalpini e nelle province occidentali, soprattutto quelle datate entro il I secolo d.C., le pitture del Corridoio 7 mostrano senz'altro una maggiore semplificazione. Infatti, pur condividendo un medesimo schema, queste ultime riflettono pienamente quel processo di disarticolazione e semplificazione generale che è possibile cogliere, invece, a partire dal II secolo d.C. Si distinguono, anzitutto, per l'estrema essenzialità delle componenti decorative di tipo vegetale, con il ricorso al tirso che, ampiamente ricorrente entro un ampio arco cronologico che si snoda dal I sec. d.C. al III sec. d.C., viene preferito ai più elaborati candelabri, altrettanto frequenti negli interpannelli delle pareti d'area settentrionale e provinciale. D'altra parte anche la *palette* di colori in uso nel Corridoio 7, a partire dal predominare del bianco, cui si affiancano rosso, giallo e verde, è ulteriormente indicativa di quanto appena considerato e pienamente coerente con una tendenza riscontrata, a partire dal II secolo d.C., anche in alcuni contesti settentrionali della penisola.⁵¹⁶

Tale tendenza è ampiamente riscontrata e trova le sue ragioni, presumibilmente, in area centro-italica. Nelle pareti delle *domus* ostiensi, in particolare, è frequente il ricorso al colore bianco per il fondo, suddiviso in moduli mediante bande e listelli colorati, prevalentemente in rosso e giallo, già a partire dall'età adrianea. La medesima articolazione si riscontra nelle pitture dei *Privata Traiani*, datate alla prima età antonina⁵¹⁷ e, risalendo nel tempo, ma rimanendo sull'Aventino, nelle pitture di una *domus* di età traiana rinvenuta sotto il santuario di Giove Dolicheno.⁵¹⁸ Con quest'ultima cronologia, ulteriore riscontro proviene dagli ambienti 1 e 2 dell'Insula della Salita del grillo, alle pendici del colle *Latialis*.⁵¹⁹

È nell'Urbe, infatti, che già a partire dal periodo traiano e, ancor più in età adrianea, si sviluppa un certo gusto per la sobrietà delle decorazioni a fondo bianco che troverà ampia diffusione nei decenni successivi.⁵²⁰ Qui, inoltre, il sistema a pannelli, pur non essendo predominante, trova una configurazione maggiormente schematica, risolvendosi in alcuni casi in una piatta successione di pannelli, senza alternanze, con

⁵¹⁶ DIDONÈ 2021, p. 326.

⁵¹⁷ CARNABUCI, ROSSI 2017, p. 312, figg. 2,5.

⁵¹⁸ BALDASSARRE *et alii* 2006, 279-280.

⁵¹⁹ VITTI 2024, pp. 1045-1050, figg. 4-7.

⁵²⁰ FUCHS, SPÜHLER 2020, p. 16.

pochissimi elementi ornamentali, mentre bande e listelli sono utilizzati al fine di operare la ripartizione degli spazi.⁵²¹

Non a caso, è proprio da questi sistemi, come da quelli altrettanto essenziali ad edicole, che Joyce ritiene derivi il successivo stile lineare, ben esemplificato, tra gli altri, dagli ambienti c e c' del Palazzo sotto San Giovanni in Laterano della fine del II secolo d.C.⁵²² Viene, tuttavia, sottolineata la presenza di pitture schematiche già in precedenza, almeno in corrispondenza degli ambienti secondari, alludendo, in particolare, ad alcuni contesti ostiensi di età adrianea caratterizzati, per l'appunto, da fondo bianco, bande e listelli colorati e piccoli motivi vegetali.⁵²³

Dunque, tale semplificazione degli schemi e così la ridotta gamma di colori attestati nel Corridoio 7 non devono necessariamente essere letti in relazione ad uno scadimento qualitativo ma, piuttosto, nell'ambito di una tendenza che, evidentemente, affermata a Roma e nei contesti centro-peninsulari, trova diffusione, sebbene non capillarmente, anche altrove, in altre aree della penisola e, in misura diversa, in differenti contesti provinciali, come dimostra il caso di Efeso, per la quale i rimandi non sono stati puntualmente inseriti, benché nelle pitture delle *Hanghaus 2*, pertinenti alle fasi di II secolo d.C., sia possibile riscontrare tutti gli elementi sopra citati.⁵²⁴

Infine, a conferma di quanto considerato circa la scelta del colore della parete e dello schema decorativo, è opportuno richiamare la classificazione proposta in Francia per le pitture con pareti bianche, distinte in tre gruppi, dalle più semplici alle più articolate.⁵²⁵ In questo caso, lo schema che decora il Corridoio 7 rientrerebbe nel secondo insieme, ovvero tra le pareti articolate in pannelli ed interpannelli, questi ultimi arricchiti da elementi decorativi. Per questo, come per il terzo gruppo, si è ritenuto che la presenza del colore bianco non vada necessariamente letta in relazione ai principi di economicità e risparmio, potendo, invece, ravvisarvi alcune precise scelte di carattere estetico.⁵²⁶ Nello specifico, il ricorso alle pareti bianche in un corridoio,

⁵²¹ JOYCE 1981, pp. 33-40.

⁵²² Ivi, p. 41, tav. XXI, fig. 34.

⁵²³ Ivi, pp. 40-46.

⁵²⁴ Per un sintetico inquadramento Cfr. FALZONE, TOBER 2010, pp. 635-637. Qui, inoltre, il confronto tra i sistemi decorativi dei contesti efesini con quelli attestati ad Ostia ha rilevato alcuni punti di contatto, i quali sono stati letti in relazione ad una volontà emulativa vigente nelle province orientali che guardano al modello promosso da Roma, ben riflesso nelle pitture ostiensi.

⁵²⁵ ERISTOV, GROETEMBRIL 2006.

⁵²⁶ FUCHS, SPÜLER 2020, pp. 15-16.

molto frequente stando all'analisi condotta sui contesti della Gallia,⁵²⁷ potrebbe leggersi anche in ragione della necessità di conferire maggiore luminosità ad uno spazio che, per propria conformazione, in molti casi, tende a soffrire la ridotta presenza di luce, documentando, dunque, un sapiente e strategico uso del colore, anche in funzione delle specifiche qualità e potenzialità di ciascuno.⁵²⁸

La sequenza stratigrafica documentata nel corso delle indagini condotte nel Corridoio 7 consente di ricostruire un crollo delle strutture avvenuto in maniera graduale; più superficialmente, infatti, è stato intercettato uno strato rossastro con matrice argillosa (US 3088) da ricondurre presumibilmente all'alzato in crudo, il quale copriva un più consistente strato di crollo (US 3100) (**Fig. 93**), costituito da mattoni, elementi di copertura ed intonaci, a contatto con il piano pavimentale (USR 3200).



Fig. 93 Domus 2. Corridoio 7, strato di crollo (US 3100) (da Archivio fotografico UniMe)

I frammenti di intonaco rinvenuti sono numericamente molto esigui e provengono esclusivamente dallo strato di crollo US 3100. Sono perfettamente coerenti con le pitture conservate ancora *in situ*, trattandosi di frammenti monocromi bianchi o con fondo bianco e listelli o bande in giallo e rosso. La presenza dei frammenti esclusivamente in corrispondenza del più antico strato di crollo US 3100 e non in US 3088, relativo alle murature, potrebbe costituire un ulteriore dato a supporto della

⁵²⁷ ERISTOV, GROETEMBRIL 2006, p. 60.

⁵²⁸ HATAWAY, SABRIÈ SPÜLER 2012, p. 13.

ricostruzione di una dinamica di crollo progressiva, per cui, a seguito dell'esposizione alle intemperie, dovuta all'iniziale disfacimento delle coperture, le pitture pertinenti alla porzione più alta della parete si sarebbero staccate dalla stessa, quando ancora si trovava in piedi.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: l'intonachino bianco (0,3-0,4 cm) e l'intonaco grigio chiaro (max 2 cm) con qualche ciottolino. In tutti i casi, i due *layers* aderiscono ad un significativo strato di terra rossastra, argillosa, riconducibile agli alzati.

Nonostante la prolungata esposizione agli agenti atmosferici non abbia favorito un perfetto stato di conservazione delle pitture, l'analisi ha, comunque, rilevato un buon livello esecutivo. Infatti, pure nella semplicità dello schema adoperato si riscontra una certa accuratezza tanto nella resa degli elementi di ripartizione della parete, bande, listelli e filetti, quanto nella realizzazione delle componenti ornamentali. Per queste ultime, in particolare, si osserva una puntuale attenzione nella resa dei dettagli e delicatezza nel tratto che contribuiscono ad ottenere un risultato finale molto armonico, come testimoniato dai tirsi a decorazione degli interpannelli della zona mediana (**Fig. 94**).



Fig. 94 *Domus 2*. Corridoio 6, parete N. Dettaglio del tirso posto a decorazione dell'interpannello (Archivio fotografico UniMe).

A ciò si aggiunge anche l'individuazione di linee incise riconducibili al disegno preparatorio, anch'esso finalizzato ad una più precisa esecuzione dei motivi. Tuttavia, è stato possibile riscontrare alcune differenze nella resa degli stessi che potrebbero essere indicative del maggior numero di soggetti coinvolti nella decorazione delle pareti del Corridoio. Tale aspetto si coglie bene confrontando la resa degli elementi floreali, quello centrale ed i due angolari, a decorazione della parete del basso muretto di delimitazione settentrionale.

In merito, invece, al trattamento della pellicola pittorica, la stessa presenta una superficie piuttosto rugosa, evidentemente non soggetta al processo di levigatura finale.

AMBULACRO ORIENTALE ED AMBULACRO OCCIDENTALE

Gli ambulacri orientale ed occidentale (**Fig. 95**), invece, sono stati indagati parzialmente, entrambi solo in corrispondenza del loro tratto più settentrionale che, sebbene esiguo, ha consentito di ricavare dati utili ai fini dell'inquadramento dell'apparato decorativo che ne ornava le pareti.

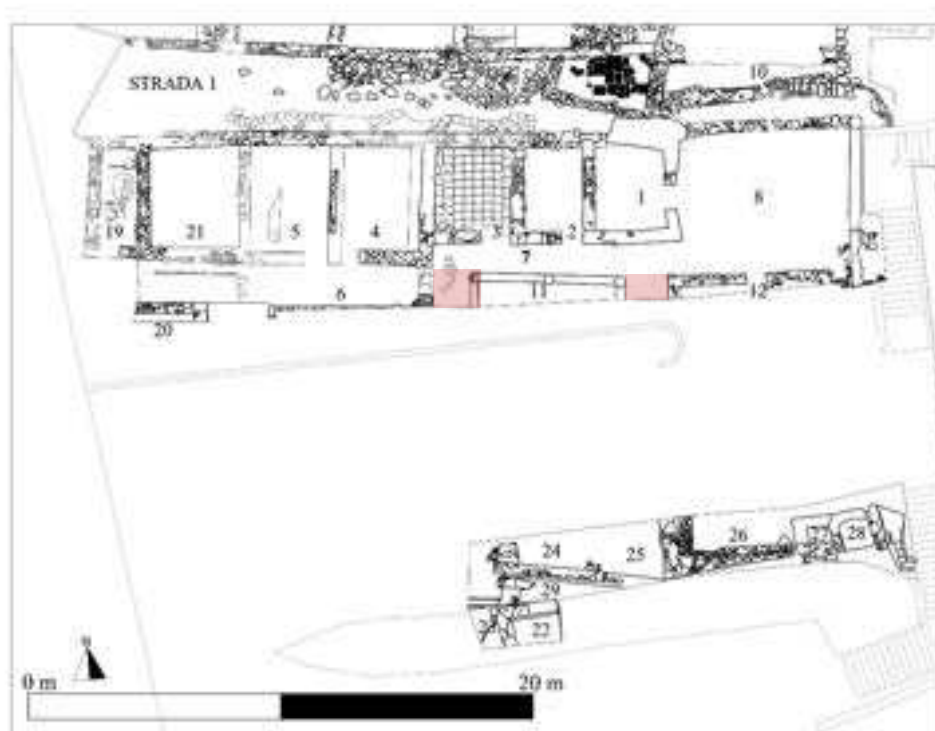


Fig. 95 Domus 2. Planimetria generale, in rosso i due ambulacri Ovest ed Est. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Ambedue conservano, infatti, su entrambi i lati le pitture ancora *in situ* (**TAV. XI**), le quali risultano speculari tra loro, riproducendo esattamente lo stesso schema compositivo e gli stessi elementi visibili in corrispondenza del Corridoio 7. Questo dato consente di operare un'integrale ricostruzione delle stesse, almeno fino alla zona mediana e di ipotizzare, altresì, la medesima decorazione pittorica, come per questi tre, anche per l'ambulacro posto lungo lato meridionale del cortile colonnato.

Unico elemento distintivo emerso dall'analisi delle pitture riguarda le componenti floreali dipinte in corrispondenza degli interpannelli lungo i bassi muretti di delimitazione del cortile centrale. Nell'ambulacro orientale, infatti, l'elemento ubicato nell'interpannello al centro della parete presenta una conformazione differente rispetto

a quelli visibili nella parete settentrionale, sia al centro che in corrispondenza dei due angoli (**Figg. 96-97**).



Fig. 96 Ambulacro orientale. Parete Ovest, particolare decorazione floreale interpannello.

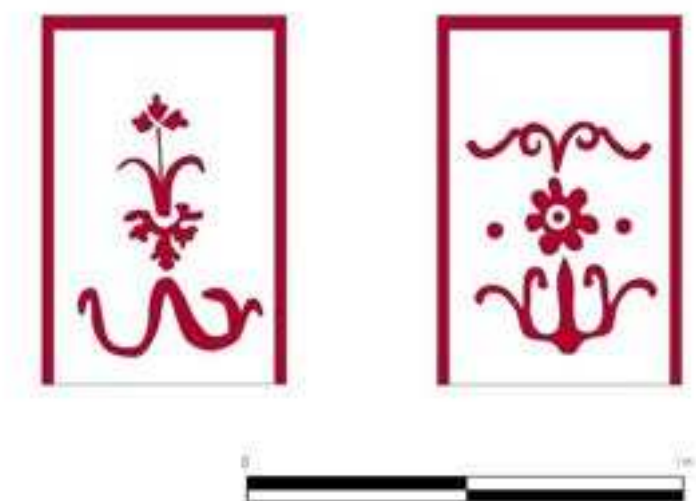


Fig. 97 Elementi floreali dagli interpannelli dei corridoi a confronto. A sx dai corridoi 7 e occidentale, a dx dal corridoio orientale.

Dal punto di vista esecutivo, come già osservato per le pitture del Corridoio 7 si riscontra una certa cura nella realizzazione delle singole componenti, evidente anche

dal ricorso alle linee di disegno preparatorio, ben visibili soprattutto nella parete O dell'ambulacro occidentale.

Nell'ambulacro orientale, inoltre, in corrispondenza del muro E si rileva la presenza di alcune iscrizioni graffite, le quali risultano di difficile lettura a causa del cattivo stato di conservazione in cui versa la pellicola pittorica (**Fig. 98**). Tuttavia, è comunque possibile distinguere chiaramente quanto segue: *X XXX*. Si tratta, con buona probabilità, di numerali che potrebbero rispondere a dei conteggi.⁵²⁹



Fig. 98 Ambulacro orientale, parete Est. Particolare delle iscrizioni graffite.

I casi di iscrizioni con cifre, conteggi e calcoli sono molto ricorrenti.⁵³⁰

Tra gli innumerevoli esempi, vale la pena porre attenzione sui recentissimi scavi condotti nella Casa IX, nella *Regio IX* di Pompei, la quale al momento dell'eruzione sarebbe stata interessata da lavori di ristrutturazione. Nell'abitazione, in corrispondenza di uno degli stipiti, si trovano numerali simili, in parte incisi, in parte

⁵²⁹ Graffiti simili sono visibili a Pompei nella Casa di Paquio Proculo (I 8, 1), in una delle colonne del portico (CIL IV 8101) e, ancora, in un panificio (I 4, 14), in quest'ultimo caso con chiare finalità contabili (CIL IV 4530 e 4531).

⁵³⁰ Sebbene ampiamente diffusi ed attestati, i graffiti numerali sono stati solo sporadicamente registrati e documentati, dunque, a differenza di altre categorie mancano allo stato attuale studi sistematici, probabilmente anche in relazione alla difficoltà di lettura degli stessi. In merito cfr. BENEFIEL 2010, pp. 81-82.

realizzati a carboncino, interpretati come conteggi di materiale o delle giornate di lavoro delle maestranze impiegate nelle attività edilizie.⁵³¹

Tuttavia, l'impossibilità di ricavare dagli stessi graffiti elementi intrinseci utili ad un inquadramento cronologico, rende difficile ipotizzarne la relazione con un particolare momento di vita della *domus*, piuttosto che con una fase successiva all'abbandono della stessa. Dunque, anche potervi leggere il riflesso di una specifica situazione che avrebbe riguardato l'abitazione, come quella della Casa IX di Pompei, per quanto suggestivo, senza il supporto di ulteriori dati di contesto, risulta piuttosto azzardato.

Ulteriore aspetto da considerare è la posizione dei graffiti, ovvero l'altezza alla quale gli stessi sono stati realizzati; si trovano, infatti, in corrispondenza della porzione finale della decorazione dello zoccolo e, dunque, a meno di m 1 dal piano di calpestio, di certo non ad altezza d'uomo. In altra sede per situazioni similari, escludendo possa essere stato il frutto della mano di bambini, è stato ipotizzato che i graffiti siano stati realizzati da qualcuno seduto per terra o su uno sgabello.⁵³²

⁵³¹ ZUCHTRIEGEL *et alii* 2024, pp. 5-7, fig. 16.

⁵³² BENEFIEL 2010, p. 78.

AMBULACRO ORIENTALE
PARETE E (USM 171)



AMBULACRO ORIENTALE
PARETE O (USM 172)



AMBULACRO OCCIDENTALE
PARETE E (USM 177)



AMBULACRO OCCIDENTALE
PARETE O (USM 154)



AMBIENTE 1

Subito ad Ovest del vano 8, con unico accesso da quest'ultimo, si trova l'Ambiente 1 (Fig. 99).

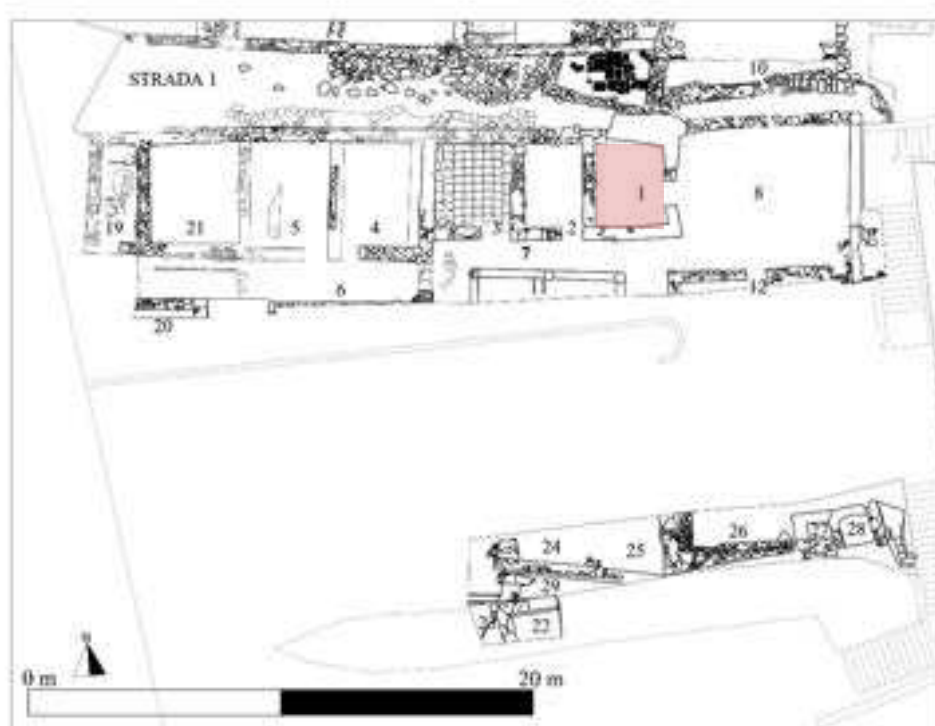


Fig. 99 Domus 2. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 1. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Il vano, dalle dimensioni più contenute (m 2,5 x 3,5) è caratterizzato da una pavimentazione in malta e conserva *in situ* ampie porzioni di pitture parietali, lungo le pareti meridionale, settentrionale ed occidentale (TAV. XI).

Queste sono caratterizzate dal prevalere del fondo monocromo bianco, sul quale sono dipinti sottili filetti di colore rosso, nero e verde, funzionali alla ripartizione verticale dello spazio, definendo un sistema di pannelli ed interpannelli del quale non si conosce il punto di chiusura che avrebbe segnato il passaggio alla zona mediana (TAV. XII). La zoccolatura presenta un'estensione che supera sicuramente i più usuali m 0,80, non essendo riscontrati elementi indicativi della terminazione della stessa fino all'altezza massima conservata di 1 m. Tale aspetto trova riscontro nel vicino Ambiente 8 dove, come già osservato, la zoccolatura, non interamente conservatasi, doveva presentare dimensioni molto ampie, consentendo, per altro, un'attribuzione ad uno specifico orizzonte cronologico, non anteriore agli inizi del II secolo d.C.

In corrispondenza di una lacuna nella porzione settentrionale della parete O, si osserva, inoltre, la presenza di spatolature irregolari realizzate entro uno spazio definito da linee incise, le quali potrebbero essere lette in relazione ad un intervento di restauro effettuato in antico.

La sequenza stratigrafica di crolli che è stata documentata per l'ambiente, ovvero il crollo di murature (US 3099) più superficiale ed il crollo di coperture (US 3103) a seguire, rinvenuto a contatto con il piano pavimentale, suggerisce si sia verificato un iniziale collasso del tetto, in seguito al quale sarebbe avvenuto il graduale disfacimento dei perimetrali rimasti esposti agli agenti atmosferici.

Si spiegherebbe in questo modo il numero contenuto di intonaci rinvenuti nel vano ed il cattivo stato di conservazione in cui versa la pellicola pittorica, sia delle pitture frammentarie sia di quelle ancora *in situ*.

TAV. XII



PARETE O (USM 164)

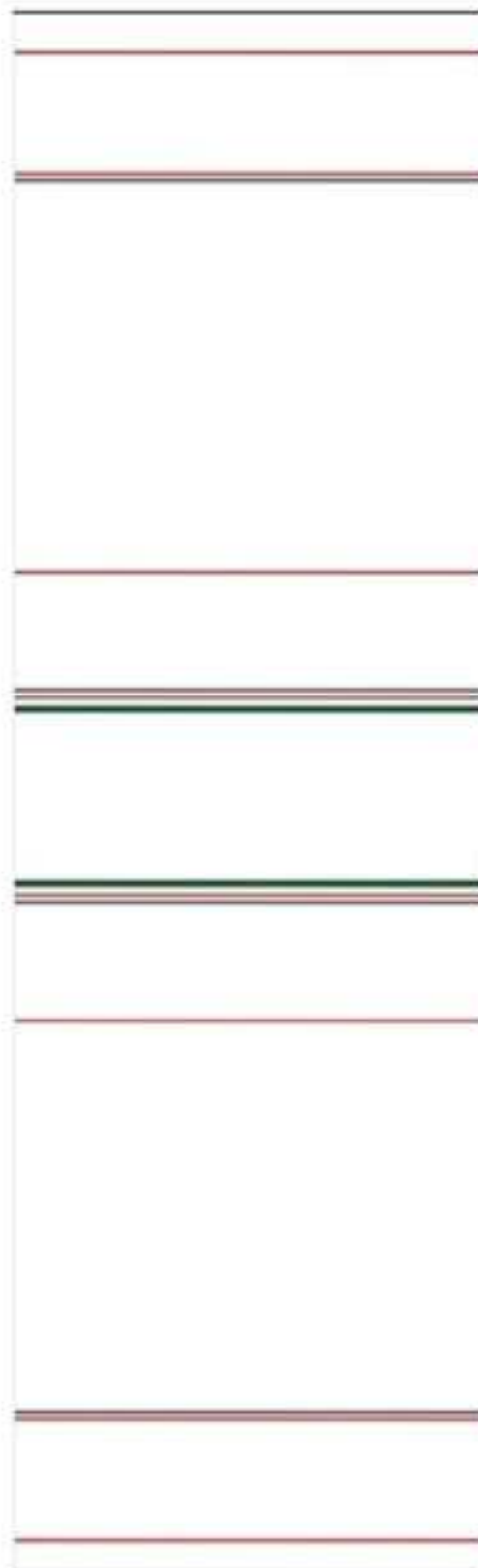


PARETE N (USM 165)



PARETE S (USM 159)





Allo stesso modo, la presenza di frammenti distribuiti in tutta la sequenza stratigrafica, a diversi livelli, consente di confermare la dinamica di crollo e la gradualità con la quale lo stesso si sarebbe verificato.

Dai dati stratigrafici, inoltre, emerge l'assenza di elementi pertinenti ad un secondo piano, riscontrato, invece, negli altri vani. Ciò è quanto documentato anche per il vicino Ambiente 8 con il quale l'Ambiente 1 condivide anche la carenza di elementi di copertura e la totale assenza di frammenti ascrivibili alla decorazione del soffitto.

Gli intonaci rinvenuti nella sequenza stratigrafica (UUS 3099, 3103, 3041) sono perfettamente coerenti con la decorazione pittorica conservata *in situ*, si annovera, infatti, la presenza di frammenti monocromi bianchi, altri caratterizzati da filetti in rosso o in nero, su fondo bianco (TAV. XIII, XIV, 1). Tra i frammenti monocromi bianchi si documenta in alcuni la presenza di linee incise, mentre in un altro caso sono visibili tracce di colore blu.

Se si considerano, invece, le caratteristiche di alcuni frammenti rinvenuti in US 3099 (TAV. XIV, 2), ovvero le tracce di una banda in giallo delimitata, almeno su uno dei due lati, da un listello di colore rosso, è plausibile che questi siano pertinenti alla decorazione del vicino Corridoio 7 e che, crollando il perimetrale di riferimento (USM 159), si siano parzialmente depositati nel vicino Ambiente 1.

Nel caso dei rinvenimenti da US 3072, riempimento del taglio (-US 3073), che ha coinvolto il muro di delimitazione E dell'Ambiente 1, si ritiene che possano essere pertinenti proprio a quest'ultimo perimetrale.

Alcuni tra i frammenti da US 3072 (TAV. XV) consentono di aggiungere ulteriori considerazioni circa l'articolazione dello schema decorativo, oltre quanto già emerso dall'analisi delle pitture *in situ*.

Un frammento presenta su fondo bianco parte del corpo di un piccolo volatile, poggiato su una linea di terra, del quale sono ben visibili oltre il busto, anche la coda e le zampe (TAV. XV, 1). L'animale è realizzato nelle tonalità di rosso/bruno, mediante diverse gradazioni di colore che consentono una resa ben distinta ed accurata delle parti mediante l'uso di pennellate. La linea di terra è, invece, ottenuta attraverso pennellate veloci in verde chiaro, dalle sfumature tendenti al giallo, tipiche di buona parte delle terre da cui si ricavava il colore verde. Si rileva, inoltre, la presenza di una linea incisa, in corrispondenza della porzione sottostante alla linea di terra, la quale sembra

interpretabile come parte integrante della decorazione, sebbene di difficile interpretazione, piuttosto che come una traccia di disegno preparatorio. Tale elemento trova riscontro in altri frammenti rinvenuti nella sequenza stratigrafica, caratterizzati proprio dalla presenza di linee incise, i quali potrebbero essere considerati parte della medesima porzione di parete.

Il volatile è dipinto in maniera realistica, contando su una modalità di realizzazione minuta ed attenta ai dettagli, come possibile apprezzare soprattutto nella zona della zampa. L'animale, dipinto su fondo bianco, non era inserito in alcun contesto narrativo ben definito, come avviene ad esempio nelle pitture da giardino⁵³³ ma, piuttosto, come elemento isolato, con l'intenzione di impreziosire la parete.

Dunque, potendone escludere a priori una collocazione in corrispondenza dello zoccolo, è altamente plausibile immaginarne un'ubicazione al centro di un pannello della zona mediana.

La rappresentazione di piccoli volatili è diffusa a tutti i livelli della parete, con varie soluzioni ed entro un arco cronologico molto ampio, nello specifico la collocazione di singoli animali isolati, disposti al centro dei pannelli è già largamente in uso nei sistemi decorativi di III e IV stile e trova ampio seguito nei secoli successivi, come attestano numerosissimi esempi sia in contesti peninsulari sia provinciali.

La resa più descrittiva, puntuale ed attenta al dettaglio che si osserva per il piccolo volatile dell'Ambiente 1 sembra ancora fortemente legata a quella modalità di rappresentazione che è possibile riscontrare nelle pitture del I secolo d.C. Piuttosto distante, invece, dalla maggiore espressività che, a partire dal tardo II secolo, inizia a dominare la modalità di rappresentazione, come possibile osservare, ad esempio, nella resa del piccolo volatile da Brumath, dipinto su fondo bianco a decorazione della zona mediana, rispetto al quale sono evidenti le sensibili differenze.⁵³⁴

Al frammento con volatile è possibile affiancarne anche altri due (**TAV. XV, 2**), in uno sono visibili solo alcune pennellate verdi, le stesse usate per rendere la linea di terra su cui poggia l'animale; nell'altro, invece, oltre alle pennellate si coglie anche qualche ulteriore dettaglio, un elemento di non facile identificazione, in rosso che sembrerebbe

⁵³³ Per la presenza di uccelli nelle pitture da giardino cfr. SALVADORI 2017, in particolare pp. 51, 59.

⁵³⁴ ALLONSIUS, DEVILLEZ 2013, p. 111-114, figg. 10; 12.

poggiare sul verde il quale, anche in questo caso, potrebbe essere interpretato come una linea di terra e, infine, sulla destra, un elemento con andamento curvo di colore bruno. Nonostante la difficoltà di lettura delle attestazioni, l'affinità con il frammento precedente, indurrebbe ad ipotizzare che possa trattarsi di un altro elemento decorativo, posto in uno degli spazi centrali della porzione mediana di una delle pareti. Un altro frammento (**TAV. XV, 3**) presenta, invece, sull'usuale fondo bianco oltre ai filetti in rosso e nero, del tipo attestato nella decorazione ancora *in situ*, anche tracce di colore blu, le stesse già documentate, sebbene con colore evanido, in un altro frammento rinvenuto in US 3103. In questo caso, la presenza dei filetti costituisce un elemento guida, permettendo la formulazione di alcune ipotesi circa la provenienza e l'originaria ubicazione del frammento, nonché le possibili articolazioni dello schema decorativo. Le tracce di colore blu, infatti, potrebbero essere riconducibili ad una banda di delimitazione o ad una vera e propria specchiatura. Il ricorso al blu su pareti a fondo bianco trova riscontro in più contesti datati al II secolo d.C., a Roma come ad Ostia, dov'è in uso sia per la resa delle sottili partiture lineari, come listelli o filetti,⁵³⁵ sia in più ampi interpannelli.⁵³⁶

Si esclude, invece, che il colore blu possa essere pertinente ad una più grande specchiatura, dal momento che i frammenti rinvenuti in US 3072, forniscono alcuni elementi a supporto di una ricostruzione che prevede una zona mediana con fondo bianco. Nel caso in cui, invece, i filetti siano disposti verticalmente si potrebbe ipotizzare una continuità dello schema visibile nella zoccolatura anche per la zona mediana della parete e, anche in questa circostanza, potrebbe essere valida l'ipotesi di una pertinenza del colore blu ad un interpannello posto nella zona mediana o ad una banda con funzione divisoria, prevedendo molteplici possibilità di ubicazione, incluso il passaggio tra zona mediana e zona superiore o, piuttosto, da mettere in relazione proprio con la decorazione della porzione più alta della parete. Si tratta, purtroppo, di una serie di potenziali ricostruzioni che hanno scarse possibilità di trovare una risoluzione.

⁵³⁵ Si vedano ad esempio le pitture delle *Domus* di Via San Domenico e di Piazza del Tempio di Diana, entrambe sull'Aventino (CHINI 1997, pp. 185-186).

⁵³⁶ Ciò si osserva ad Ostia, nel Caseggiato degli Aurighi; qui, infatti, la zona mediana a fondo bianco è scandita da una successione di pannelli, contenenti ornati miniaturistici e separati da interpannelli a fondo blu, ulteriormente arricchiti da steli vegetalizzati (FALZONE 2007, pp. 90-91, fig. 45 a p. 92).

In sintesi, la presenza di elementi decorativi, sicuramente zoomorfi, il ricorso ad un colore poco comune come il blu, in una tonalità attestata solo in un altro vano della *Domus 2*, contribuiscono a definire in maniera più nitida ulteriori elementi, utili a far chiarezza sullo schema decorativo che caratterizzava le pareti dell'Ambiente 1.

I dati fin qui emersi, infatti, permettono un inquadramento delle pitture nell'orizzonte del cosiddetto stile lineare, le cui prime manifestazioni sono documentate già in età adrianea, incontrando piena diffusione soprattutto dalla fine del II secolo d.C.⁵³⁷ Si è ritenuto di potere individuare l'origine di tale sistema decorativo già nelle pitture degli ambienti secondari di IV stile, dove il ricorso al fondo bianco con pannelli delimitati da semplici bande e listelli consentiva di ottenere una versione più rapida ed economica degli schemi policromi che decoravano, invece, gli ambienti di rappresentanza. Fin da questo momento si osserva il predominare di ampie campiture bianche, i cui spazi sono delimitati da bande e listelli di colore, soprattutto, rosso, giallo e verde, spesso supportate da sottili filetti o listelli di accompagnamento, mentre al loro interno potevano trovare spazio vignette o motivi decorativi di varia natura.⁵³⁸ Anche per questi ultimi si rileva una stretta dipendenza dalla tradizione pittorica precedente, in particolare dai motivi propri del IV stile, inizialmente ubicati in diverse porzioni della parete, da quelli zoomorfi come delfini e uccelli, riprodotti anche nella zoccolatura, ad altri di tipo fitomorfo o oggetti d'uso quotidiano come maschere, *oscilla*, patere, tutti prevalentemente ubicati, con varia posizione, in corrispondenza della zona mediana.⁵³⁹

Il sistema decorativo che caratterizza l'Ambiente 1, a differenza di quanto in precedenza osservato per il Corridoio 7, è riconducibile agli schemi più semplici su fondo bianco identificati in Gallia ed ampiamente diffusi in tutto il mondo romano, soprattutto in ambito provinciale.⁵⁴⁰ Questi offrivano, senz'altro, un vantaggio nell'abbattimento dei costi, che rientra tra le maggiori cause di tale assidua ricorrenza, sebbene sistemi di questo tipo siano indistintamente riscontrabili in abitazioni dal

⁵³⁷ JOYCE 1981, pp. 40-46.

⁵³⁸ LING 1991, pp. 187-188.

⁵³⁹ Tali sistemi, caratterizzati da maggiore semplificazione ricorrono prevalentemente nei vani secondari, come è stato osservato per la Casa dei Vettii. BARBET 1985, p. 202, fig. 127. In generale sulle cosiddette *Nebenzimmer* pompeiane cfr. STROCKA 1975.

⁵⁴⁰ ERISTOV, GROETEMBRIL 2006, p. 59. Per la Spagna si veda una sintesi in FERNÁNDEZ DÍAZ *et alii* 2012, p. 12.

tenore più basso e in ricche *domus*, dove erano più frequentemente adottati in ambienti secondari, costituendo, dunque, anche una scelta di gusto e di natura estetica, oltre che economica.⁵⁴¹

Sebbene sia plausibile ipotizzare una funzione secondaria per l'Ambiente 1, tuttavia, si ritiene che questo non fosse un ambiente di servizio, come si ipotizza, invece, per i vicini ambienti, caratterizzati da sistemi decorativi ancor più semplici. A conferma di ciò si osservi come la differenza nell'articolazione dello schema decorativo tra i vani trovi riflesso anche nell'articolazione planimetrica degli stessi, con accesso dal Corridoio 7 i vicini Ambienti 2 e 3, mentre l'Ambiente 1 esclusivamente dall'Ambiente 8, al quale non è escluso possa essere messa in relazione la funzione assolta dal vano.

Anche in questo caso non si documenta la presenza di pitture certamente ascrivibili alla decorazione del soffitto, dato che, come già rilevato per l'Ambiente 8, non si esclude vada letto in relazione al carente numero di elementi pertinenti alle coperture. L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: l'intonachino bianco (0,4-0,5 cm) pressoché privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm), con la presenza di piccoli ciottoli. In tutti i casi, i due *layers* aderiscono ad un significativo strato di terra rossastra, argillosa da ricondurre agli alzati. Sul retro di alcuni frammenti (US 3099) si riconoscono, inoltre, tracce in negativo di fibre vegetali (**Fig. 95**).



Fig. 100 Retro di alcuni frammenti (US 3099) con traccia in negativo di fibre vegetali

⁵⁴¹ ERISTOV, GROETEMBRIL 2006, p. 60-61.

L'analisi autoptica della pellicola pittorica mostra una stesura del colore poco accurata; in diversi punti, infatti, la superficie presenta alcuni corrugamenti e, in generale, appare poco liscia e levigata. I colori, d'altra parte, sono piuttosto evanidi, come fossero privi di tono, aspetto che, se non necessariamente imputabile alla messa in opera, potrebbe anche essere riconducibile alla lunga esposizione alle intemperie.

La modalità di realizzazione dei pochi elementi decorativi mostra una tendenza piuttosto impressionistica ma descrittiva, l'utilizzo di pennellate veloci, ben visibili ad occhio nudo, non impedisce, comunque, una resa puntuale dei dettagli.

Infine, in merito alla presenza di linee incise, la possibilità di interpretarle come parte integrante dello schema decorativo nel caso del frammento con volatile, lascia ipotizzare che anche negli altri casi siano afferenti alla decorazione, piuttosto che essere pertinenti ad un disegno preparatorio.

D'altro canto, si riscontra, comunque, anche la presenza di linee incise realizzate preliminarmente ai fini di una più precisa realizzazione dei filetti.

TAV. XIII

US 3099

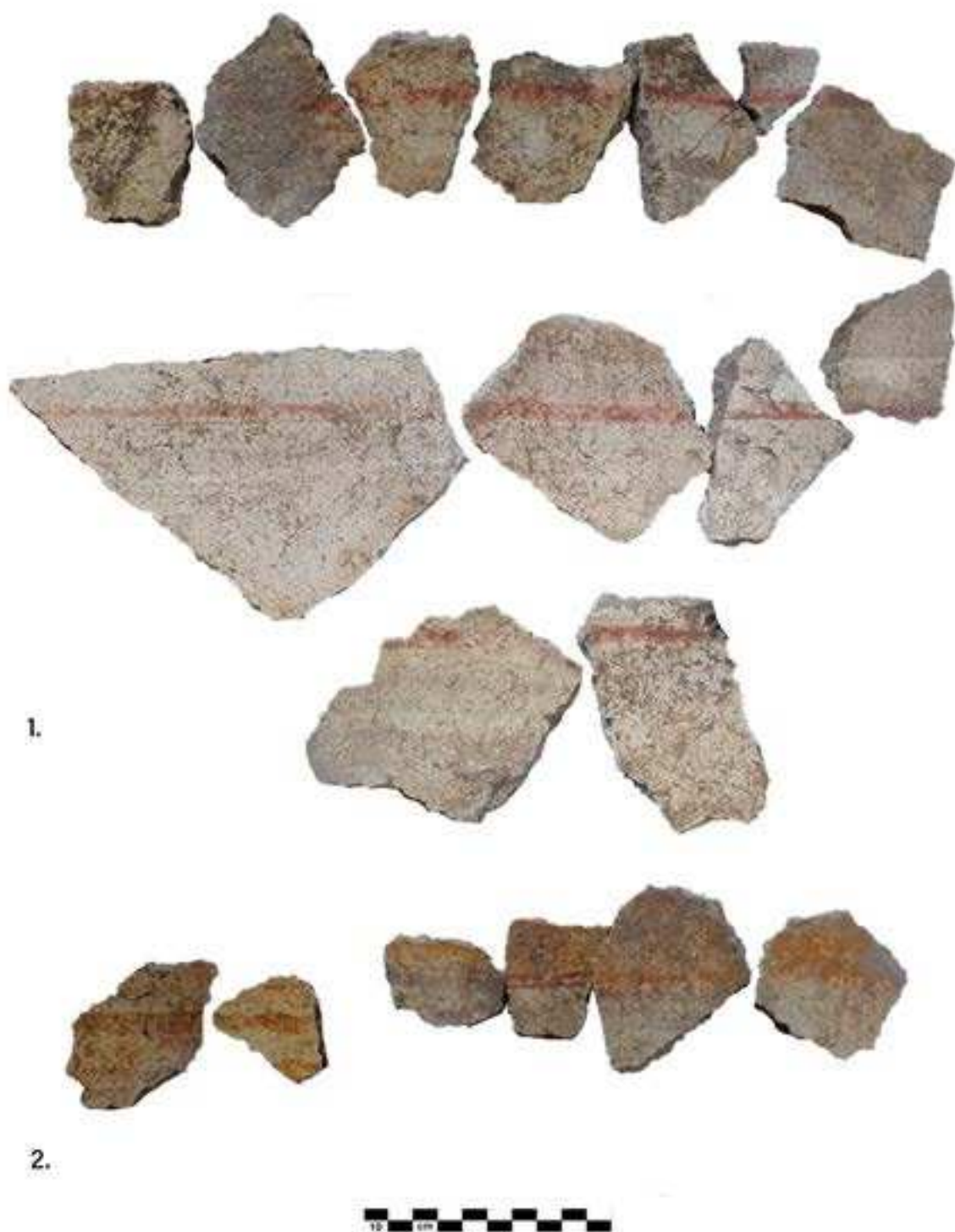


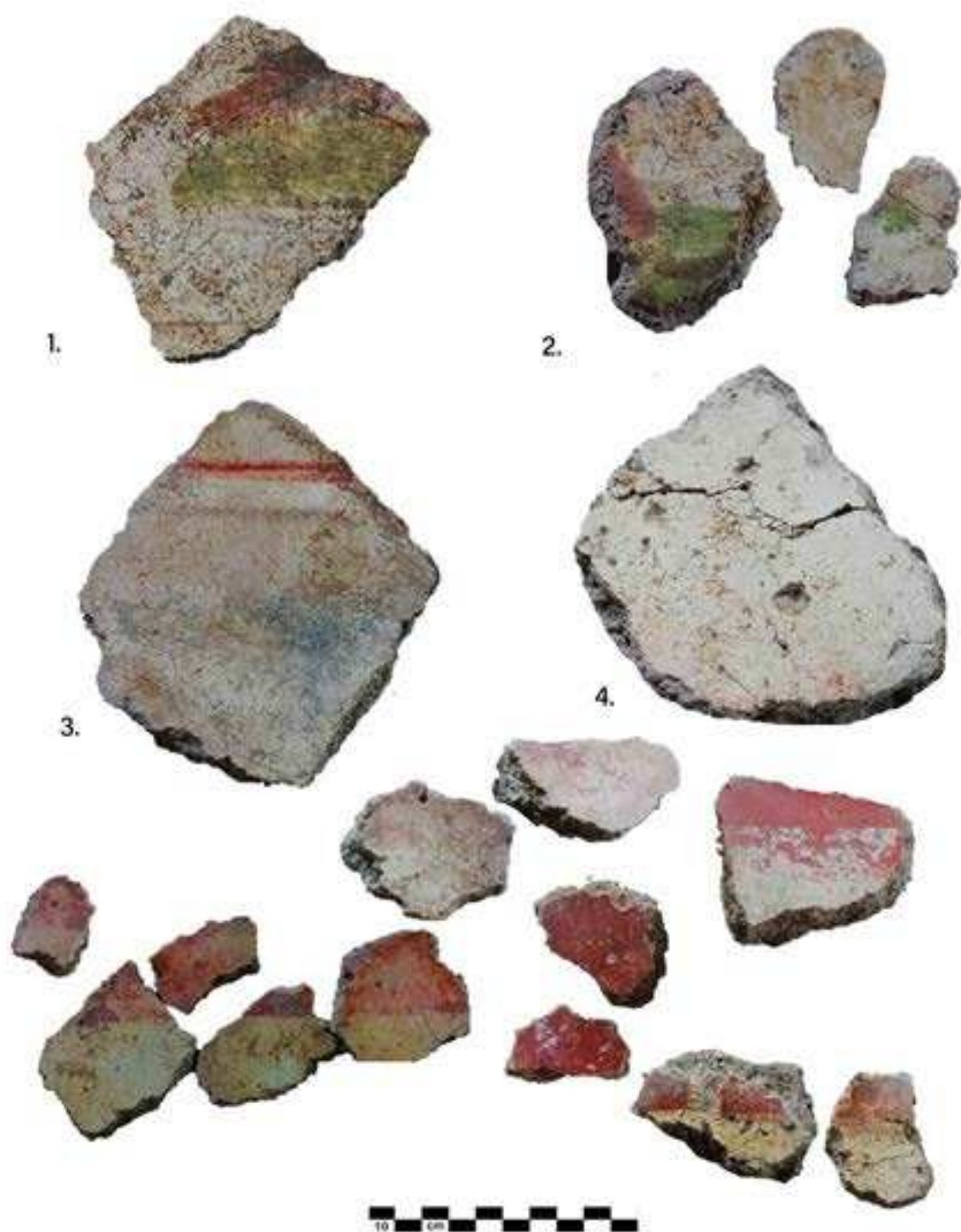
US 3103



US 3041







AMBIENTE 2

Lungo l'ala settentrionale della *domus*, continuando verso Ovest, si trova l'Ambiente 2, accessibile direttamente dall'ambulacro, Corridoio 7 (**Fig. 101**).

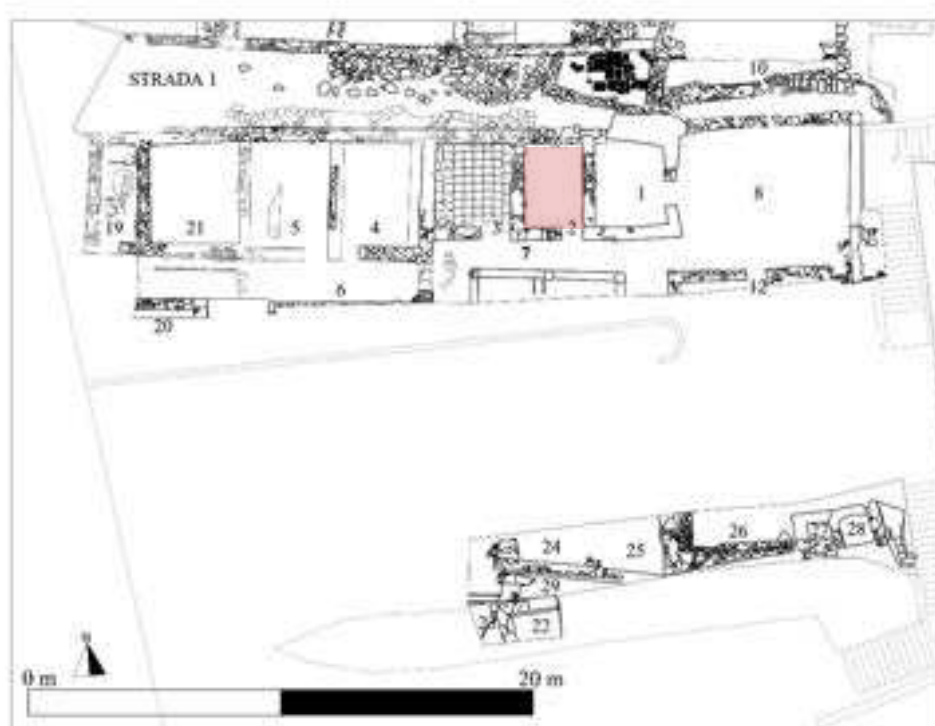


Fig. 101 Domus 2. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 2. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Il vano che, come suggeriscono gli strati di crollo, doveva essere dotato di un secondo piano, presenta una pavimentazione in calce, conservando *in situ* la decorazione parietale (**TAV. XVI**).

Quest'ultima, replicata specularmente in ciascuna parete, è caratterizzata dal fondo bianco, sul quale sono dipinte poche bande di colore rosso. Una banda con andamento orizzontale, a ca. m 0,80 dal piano di calpestio, separa la zoccolatura dalla zona mediana, mentre altre due, disposte verticalmente, agli angoli di ciascuna parete, dovevano percorrere la stessa per tutta la sua altezza. Si ipotizza che un'ulteriore banda rossa orizzontale operasse, inoltre, una distinzione tra zona mediana e superiore. Non si ha traccia, invece, di altre bande funzionali ad una eventuale tripartizione verticale della parete.

Simile articolazione delle pareti con motivo estremamente schematizzato, ridotto a pochi elementi lineari e privo di ulteriori componenti ornamentali, trova puntuali

riscontri a Roma, dove tali schemi decorativi incontrano ampia diffusione soprattutto in età traiano-adrianea.⁵⁴² Si tratta di quelle soluzioni decorative, già richiamate durante l'analisi delle pitture dell'Ambiente 1, anch'esse perfettamente inquadrabili in questo orizzonte, che preludono nelle scelte cromatiche e compositive allo sviluppo dello stile lineare di media e tarda età imperiale.⁵⁴³

Per le pitture che decorano l'Ambiente 2 è possibile trovare un confronto più stringente in uno dei vani della *domus* romana rinvenuta sotto il Tempio di Giove Dolicheno. Anche in questo caso, infatti, gli apparati decorativi sono soggetti ad una maggiore geometrizzazione dello schema, ridotto a poche bande rosse che operano la suddivisione della parete in riquadri mentre, in questo caso, un livello di elaborazione più elevato è riservato alla decorazione del soffitto.⁵⁴⁴

Schemi decorativi così articolati, con semplici bande rosse su fondo bianco, d'altra parte, trovano significative assonanze anche nelle più antiche pareti pompeiane di IV stile, in particolare nelle cosiddette *Nebenzimmer*, ovvero negli ambienti secondari di molte *domus*, anche di un certo livello, come dimostra, ad esempio, il complesso dei *Praedia* di *Iulia Felix* a Pompei.⁵⁴⁵ È in questi sistemi di IV stile, infatti, ben esemplificati dalle pitture pompeiane e presumibilmente elaborati traendo ispirazione dai contesti secondari della *Domus Aurea*, che si ritiene vadano ricercati i riferimenti ed i modelli di derivazione di questa produzione di età traiano-adrianea.⁵⁴⁶

Nel caso dell'Ambiente 2, come già considerato per il vano 1, le differenze intercorse tra gli schemi compositivi che li contraddistinguono, ancor più se esaminati alla luce delle pitture dell'Ambiente 8, potrebbero ritenersi indicative di una chiara gerarchizzazione degli spazi, riflessa nelle scelte operate nell'elaborazione degli apparati decorativi di ciascun ambiente. Ciò considerato, proprio in virtù dell'estrema semplicità che caratterizza le pitture dell'Ambiente 2, sembra plausibile riconoscervi un vano secondario, atto ad assolvere, presumibilmente, una funzione di servizio.

La dinamica di crollo che ha interessato il piano superiore, vista la disposizione delle componenti e le relazioni stratigrafiche, farebbe ipotizzare un primo collasso del tetto

⁵⁴² CHINI 1997, p. 186.

⁵⁴³ FALZONE 2004, pp. 192-197.

⁵⁴⁴ CHINI 1997, p. 185, fig. 3.

⁵⁴⁵ STROCKA 1975.

⁵⁴⁶ CHINI 1997, pp. 185.

e dei perimetrali che si sarebbero depositati sul pavimento e, solo successivamente, il cedimento anche di quest'ultimo. La simultaneità del crollo di tetto e perimetrali del secondo piano, desumibile dalla composizione degli strati e dal rinvenimento più superficiale degli elementi di copertura, potrebbe essere imputabile al cedimento di uno dei perimetrali stessi.

Dallo strato di crollo più superficiale (US 3039) frammisti ad elementi di copertura (numericamente assai contenuti), a componenti delle murature e a lacerti del pavimento pertinente al secondo piano, provengono pochissimi frammenti di intonaco, tutti monocromi bianchi. Non ci sono, invece, attestazioni nel sottostante strato di crollo (US 3043) costituito prevalentemente da elementi di muratura, sempre pertinenti al secondo piano.

L'eccessiva esiguità delle attestazioni potrebbe far ipotizzare che le pareti, al momento del collasso, non fossero intonacate o che, considerati i pochi frammenti, in questo caso da interpretare come residuali, eventuali pitture parietali fossero state asportate già prima del crollo.

Dallo strato con matrice argillosa (US 3044) pertinente al disfacimento dei perimetrali del primo piano, provengono ulteriori frammenti di intonaco. Che si tratti di monocromi bianchi, in questo caso, risulta assolutamente coerente con la decorazione conservatasi *in situ* in corrispondenza dello zoccolo. In questo caso, invece, il numero contenuto di attestazioni, sebbene meno rilevante di quanto riscontrato per il secondo piano, si potrebbe spiegare con un disfacimento delle stesse a seguito dell'impatto avvenuto al momento del crollo.

Anche per l'Ambiente 2, come per i due precedenti 1 e 8, si segnala in associazione con la carenza di elementi di copertura, la totale assenza di frammenti pertinenti alla decorazione del soffitto.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: l'intonachino bianco (0,4-0,5 cm) pressoché privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm), con la presenza di piccoli ciottoli. In tutti i casi, i due *layers* aderiscono ad un significativo strato di terra rossastra, argillosa da ricondurre agli alzati.

Le pitture *in situ* mostrano una qualità piuttosto scadente, evidente dal trattamento della pellicola pittorica e dalla stesura dei colori. La superficie si presenta rugosa,

mentre i colori appaiono evanidi e poco brillanti. Si osserva una modalità di stesura del colore molto veloce e poco accurata, mancano linee di disegno preparatorio, mentre è molto ben riconoscibile il tratto delle pennellate.



PARETE E (USM 158), PARETE N (USM 165), PARETE O (USM 164)



PARETE S (USM 153)



DETTAGLIO ANGOLO PARETE N-O



AMBIENTE 3

A seguire, subito ad Ovest dell'Ambiente 2, si trova l'Ambiente 3 (**Fig. 102**), anch'esso accessibile dal Corridoio 7 e, come attestato dai crolli, caratterizzato dalla presenza di un secondo piano.

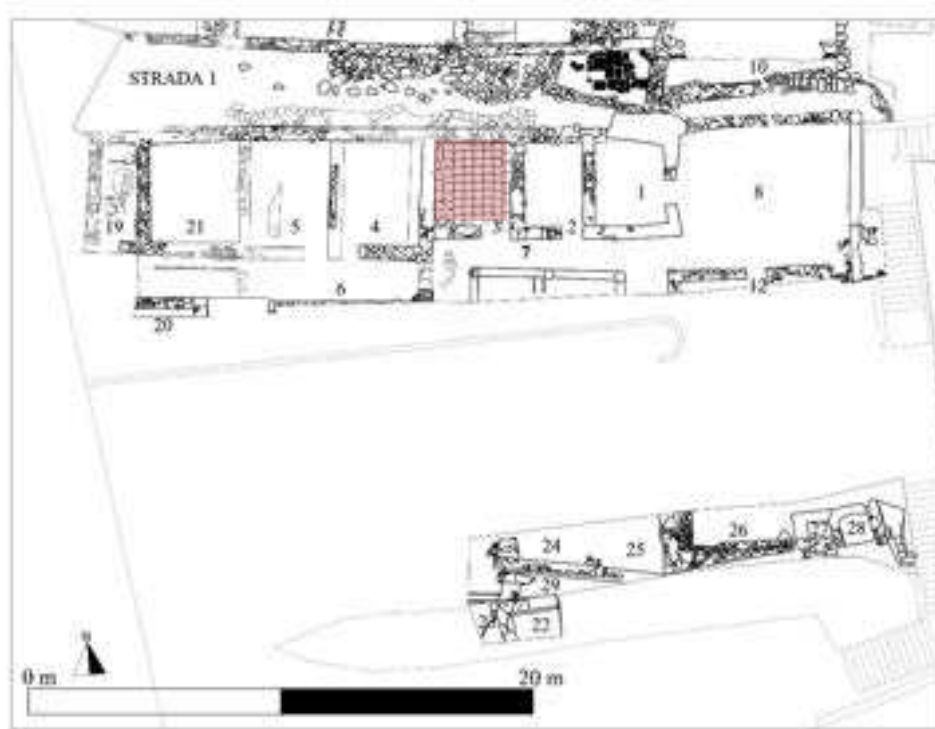


Fig. 102 *Domus 2*. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 2. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Il vano è assimilabile al precedente per caratteristiche e, probabilmente, per funzione. Anche in questo caso, infatti, ricorre *in situ* la medesima decorazione pittorica con fondo bianco e bande rosse (**TAV. XIV**), sebbene sia differente la pavimentazione, realizzata con mattoni di forma quadrangolare, parzialmente dissestata in corrispondenza della fascia occidentale, probabilmente a seguito del cedimento di un canale di scolo ubicato sotto il piano pavimentale e funzionale al deflusso delle acque del peristilio.⁵⁴⁷

Gli interventi moderni, ai quali va imputato il grande taglio circolare (US -3049) intercettato in corrispondenza del versante occidentale del vano, ne hanno inevitabilmente alterato la stratigrafia (**Fig. 103**). Il rinvenimento delle componenti, rimescolate, pertinenti al crollo di coperture, perimetrali e piano pavimentale del

⁵⁴⁷ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 115.

secondo piano (US 3048), non ha consentito di risalire all'originaria disposizione in giacitura delle stesse, né di ricostruire alcuna modalità di crollo.

Se da una parte il taglio circolare ha, certamente, contribuito ad alterare la sequenza

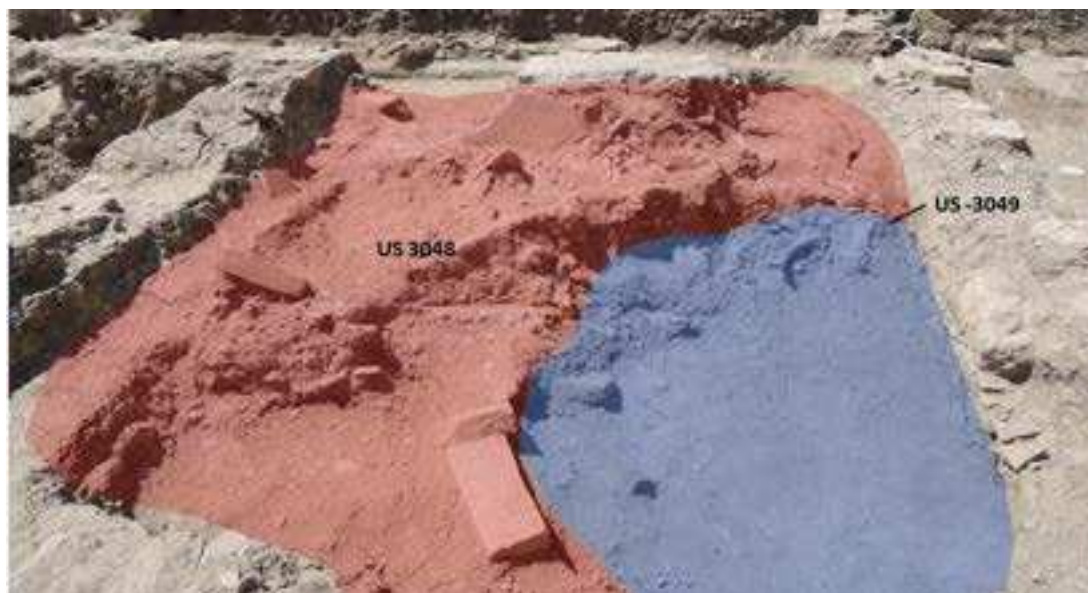


Fig. 103 *Domus 2*. Ambiente 3 strato di crollo (US 3048) e taglio circolare (US -3049)

stratigrafica, il rinvenimento delle diverse componenti (coperture, perimetrali e pavimenti) rimescolate, tuttavia, potrebbe anche essere indicativo di una modalità di crollo avvenuta simultaneamente e in un'unica soluzione, non diversamente da quanto accaduto nel vicino vano 2. L'unica differenza, in questo caso, risiede nell'immediato cedimento del pavimento del piano superiore che non avrebbe resistito nel sorreggere il peso dei crolli depositatisi.

Gli unici intonaci rinvenuti, molto pochi, si ipotizza anche a causa degli interventi moderni, provengono dai crolli del piano superiore (**TAV. XV**).

TAV. XIV

PARETE O (USM 151)



PARETE E (USM 158)



PARETE S (USM 152)



I frammenti sono, prevalentemente, monocromi bianchi e rossi, bicromi bianchi e rossi e, in minor numero, a fondo bianco con spruzzature in rosso, questi ultimi ascrivibili, con buona certezza, alla decorazione della zoccolatura, trovando pieno riscontro, come si vedrà, nelle pitture rinvenute negli ambienti vicini. La presenza di frammenti bicromi o monocromi in bianco e rosso consente di ipotizzare che, almeno la zoccolatura, fosse delimitata da una banda di colore rosso, secondo uno schema ampiamente attestato, come si vedrà anche nella stessa *Domus* 2. Altri frammenti, invece, sebbene numericamente molto esigui e di piccole dimensioni, permettono di chiarire qualche altro aspetto pertinente alle pitture che decoravano l'ambiente al piano superiore. Infatti, è possibile ipotizzare la presenza di una banda di colore giallo ocre, arricchita da listelli in rosso di differenti dimensioni; di questa non è, tuttavia, possibile ricostruire l'esatta ampiezza, disponendo solo di uno dei due margini. La stessa è, inoltre, contigua ad un campo caratterizzato da qualche traccia di colore verde, mal conservatosi, probabilmente lo stesso che si osserva in un piccolo frammento monocromo e in un ulteriore frammento con campo verde, piuttosto sbiadito, contiguo ad un campo giallo. Si tratta di pochi elementi, certamente pertinenti alla decorazione della zona mediana o superiore, tuttavia, sufficienti a riconoscere una maggiore vivacità ed un sistema decorativo più articolato per le pitture che decoravano l'ambiente disposto al piano superiore rispetto a quelle, invece, del piano terra.

Anche in questo caso non è attestata la presenza di intonaci certamente ascrivibili alle decorazioni del soffitto.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: l'intonachino bianco (0,4-0,5 cm) privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm) con la presenza di ciottoli di piccole dimensioni. In tutti i frammenti, i due *layers* aderiscono ad un significativo strato di terra rossastra, riconducibile agli alzati in crudo.

Nel caso della pellicola pittorica, invece, si documenta una qualità non elevata, evidente nell'opacità dei colori, molto spesso mal conservati e solo appena identificabili o nei tratti delle pennellate visibili ad occhio nudo. La superficie è caratterizzata, inoltre, dalla presenza di corrugamenti e, in generale, appare poco liscia e piuttosto grezza nella fattura, soprattutto nel caso dei frammenti pertinenti alla zona della zoccolatura del piano superiore.



CORRIDOIO 6

Alla sua estremità occidentale il Corridoio 7 è delimitato da un breve tratto di muro che segna il passaggio al vicino ambulacro dell'ala Ovest, denominato Corridoio 6, il quale garantiva l'accesso agli ambienti più occidentali della *domus* (Fig. 104).

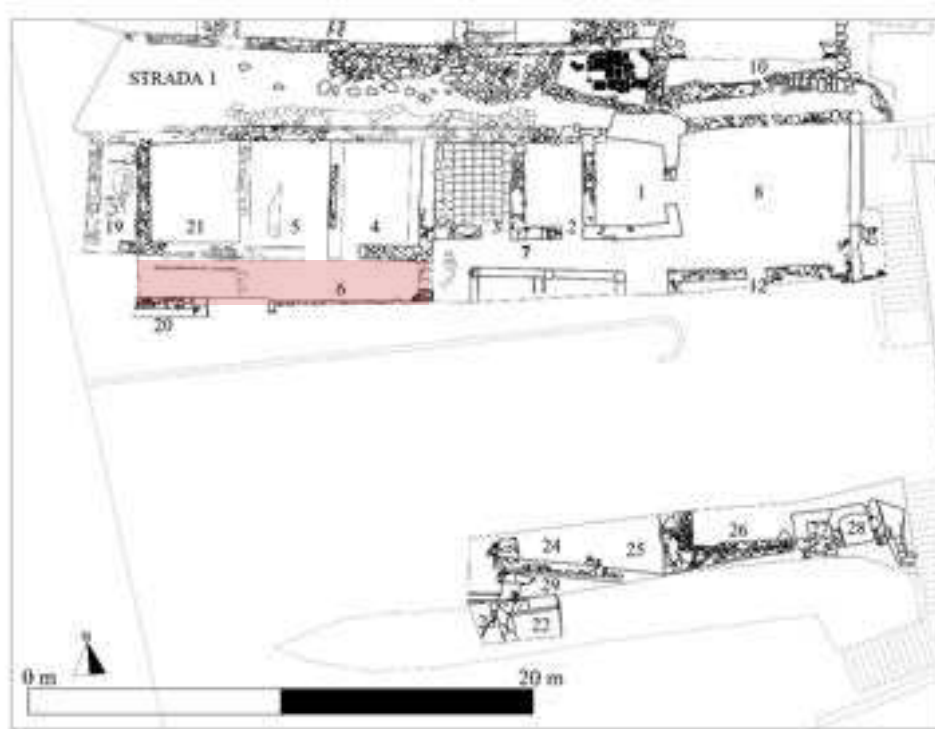


Fig. 104 Domus 2. Planimetria generale, in rosso il Corridoio 6. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Tale passaggio era definito da una soglia, larga m 2,40, con stipiti in blocchi squadrati ed ulteriormente evidenziato dalla discontinuità tra i due corridoi, non perfettamente in asse tra loro; il Corridoio 6, infatti, è leggermente disassato e posto più a Sud rispetto al Corridoio 7. I due si trovano alla stessa quota e presentano la medesima pavimentazione in calce.

Ad una quota più bassa, invece, rispetto a suddetto piano in calce (USR 3306), in corrispondenza del versante sud-occidentale del Corridoio 6, è stato rinvenuto un lacerto di una differente pavimentazione in *opus spicatum* (USR 3308).

Sebbene non sussistano elementi utili a definire un quadro più chiaro e dettagliato a riguardo, il lacerto di *opus spicatum* documenta, indubbiamente, una più antica e differente articolazione dello spazio occupato dal Corridoio 6.

La sequenza stratigrafica documentata nell'ambulacro consente di ricostruire un crollo avvenuto gradualmente. Infatti, dalla composizione e dalla successione degli strati è evidente un lento disfacimento delle coperture, seguito da quello delle murature e dei rispettivi rivestimenti (**Fig. 105**).



Fig. 106 Corridoio 6. Strato di crollo (US 3094) (da Archivio fotografico UniMe)



Fig. 105 Corridoio 6. Crollo di intonaci (US 3095) nell'area NO del Corridoio 6 (da Archivio fotografico UniMe)



Fig. 107 Corridoio 6. Intonaci in crollo (US 3095) (da Archivio fotografico UniMe).

La maggior parte degli intonaci rinvenuti nel Corridoio 6 proviene dallo strato di crollo US 3095 (**Figg. 106-107**). Questo è stato intercettato lungo il versante settentrionale dell'ambulacro, soprattutto a ridosso del muro di delimitazione NO dello stesso (USM 148) e nel vicino Ambiente 21.

Ciò ha reso plausibile l'ipotesi che l'US 3095 possa essere, almeno in parte, il risultato dell'azione di crollo di USM 148, rispettivamente muro di delimitazione SE dell'Ambiente 21 e NO del Corridoio 6, il quale sarebbe crollato in parte verso N all'interno del vano e in parte verso S, depositandosi su strati di crollo già esistenti, relativi al disfacimento delle strutture del Corridoio 6.

Gli intonaci rinvenuti in US 3095 presentano un buono stato di conservazione ed un livello di frammentarietà poco elevato, diversamente dalla tendenza riscontrata negli altri ambienti della *domus*. I frammenti sono caratterizzati da fondo bianco sul quale, in alcuni casi, sono dipinti semplici bande e listelli in rosso o in rosso e giallo, mentre in altri frammenti si rilevano anche motivi stilizzati, a carattere fitomorfo e zoomorfo, realizzati in verde e rosso (**TAV. XVI**). Si tratta di componenti decorative, in larga misura, riscontrabili quasi specularmente nelle pitture conservate *in situ* nel Corridoio 7. Questo dato, unito alla constatazione di una certa ripetitività e rigidità nella scelta degli stilemi adottati nei vani della *Domus 2*, ha consentito di ipotizzare che, almeno lungo le pareti di delimitazione settentrionale del Corridoio 6, si trovasse replicato lo stesso schema decorativo che caratterizza le pitture dell'ambulacro vicino, sebbene con qualche variazione (**TAV. XVII**).

Per la zoccolatura il rinvenimento di frammenti a fondo bianco con bande rosse consente di ipotizzare una medesima articolazione dello spazio visibile nel Corridoio 7, sebbene manchino gli elementi per potere ricostruire anche la presenza degli stessi motivi decorativi, dei quali non sembra esservi traccia. Per la zona mediana, invece, alla luce dei numerosi frammenti con banda rossa e listello rosso si ritiene che queste, come nel Corridoio 7, operassero la medesima suddivisione della parete in pannelli ed interpannelli. Per lo stesso principio è plausibile che i frammenti con banda in giallo e listelli rossi, disposti concentricamente, in maniera speculare al vicino ambulacro, siano pertinenti ai pannelli centrali.

Nello spazio interno di questi ultimi si ipotizza la presenza di ulteriori vignette, dalle dimensioni di non facile ricostruzione, la cui esistenza è documentata da pochi

frammenti con una banda rossa a delimitazione di un campo occupato da un volatile, come attesta la presenza di una zampa, unico elemento conservatosi. Vignette di questo tipo, ubicate al centro dei pannelli disposti nella zona mediana e raffiguranti nature morte o soggetti zoomorfi sono ampiamente diffusi già nelle pareti di IV stile, visibili in innumerevoli esempi pompeiani,⁵⁴⁸ continuando ad avere ampia fortuna anche durante i secoli successivi, come dimostrano le attestazioni provenienti dalle *domus* di Ostia, ma anche dai contesti di Efeso e dal comparto settentrionale della penisola.⁵⁴⁹ In merito agli interpannelli, anche questi sarebbero stati arricchiti, come nel Corridoio 7, da tirsii vegetali, tuttavia, con alcune differenze nella resa esecutiva. La realizzazione degli elementi compositivi appare, infatti, molto più grossolana nel caso del Corridoio 6, con una scarsa attenzione alla resa dei dettagli e senza ricorso a linee di disegno preparatorio.

Inoltre, ulteriori frammenti consentono di ricostruire la presenza di un'ampia fascia a carattere ornamentale delimitata, sia in basso che in alto, da una banda di colore giallo ed un listello rosso, internamente decorata da elementi stilizzati e dipinti in rosso: una componente floreale con piccolo stelo tra due soggetti fitomorfi disposti specularmente, la cui conformazione fa propendere per l'identificazione di delfini o cigni.⁵⁵⁰ L'ipotesi è che suddetta fascia svolgesse una funzione divisoria dello spazio parete, operando una separazione tra la zona mediana e la zona superiore. Infatti, più in basso, oltre il listello rosso di delimitazione inferiore si conserva traccia di un

⁵⁴⁸ A titolo esemplificativo si vedano il *cubiculum* k della Casa dei Vettii (VI, 15, 1), PPM V, pp. 471-472; il *cubiculum* 49 della Casa di Fabio Rufo (VII, 16, 22), PPM VII, pp. 992-998.

⁵⁴⁹ Per Ostia si vedano, a titolo esemplificativo, gli ambienti 26 e 34 del Caseggiato degli Aurighi (III,X,1), MOLS 1999, pp. 168-171; l'ambiente 5 dell'*Insula* delle volte dipinte (III, V, 1), FALZONE 2007, pp. 86-87. Per Efeso si vedano l'ambiente 22, unità abitativa 4, *Hanghaus* 2, THÜR 2005, tavv. 55, 58; l'ambiente 42, unità abitativa 6, *Hanghaus* 2, THÜR, RATHMAYER 2014, tavv. 257-258, 362. Per l'area settentrionale si veda l'esempio offerto dalla *Domus* di Dioniso a Brescia, DIDONÈ 2021, p. 108, tav. XXXV, BS10/4.

⁵⁵⁰ Per una disposizione speculare dei delfini, tra i vari esempi, si vedano le pitture del Criptoportico (92) della Domus Aurea (IACOPI 1999, p. 101, fig. 95), i frammenti di IV stile su fondo bianco dal Caseggiato delle Taberne finestrate di Ostia, TOMASSINI 2022, p. 245, fig. 315; sempre su fondo bianco il muro nord dell'ambiente 28 della Casa di Sirico (VII, 1, 25), PPM VI, 347-350, figg. 218-220. È, inoltre, possibile osservare una frequente rappresentazione degli animali in coppia, come ben si constata dalle attestazioni provenienti dalla Villa di Poppea ad Oplontis, dove sono gli unici tra i vari soggetti zoomorfi rappresentati a figurare sempre in due, per altro, sempre stilizzati. RICCIARDI 2015, p. 63, figg. 18, 23. Per il cigno si vedano alcuni esempi di raffigurazioni stilizzate da Ostia, in cui l'animale appare singolarmente, *Insula* di Diana, volta del corridoio 12, Caseggiato IV, II, 5, parete dell'ambiente 5, FALZONE 2005, pp. 170-171, figg. 89-90.

elemento floreale riconducibile al tirso vegetale che occupava lo spazio dell'interpannello posto nella zona mediana.

Tra gli ulteriori elementi identificati si annovera anche una banda a fondo giallo delimitata, almeno su un lato, da un listello rosso ed arricchita da una successione di elementi vegetali, foglie d'edera o di vite, sovradipinte, alternativamente, in viola e verde (**TAV. XVIII, 1**). Potrebbe trattarsi di una banda di separazione tra pannelli che, come di frequente nelle pitture d'età medio-imperiale, trae ispirazione dall'ampio repertorio di IV stile. Una banda con caratteristiche molto simili, infatti, si osserva nella parete di un retrobottega pompeiano (I, 6,10); la stessa, sebbene di ampiezza maggiore, è caratterizzata da fondo giallo ed arricchita da foglie di edera, con medesima colorazione riscontrata nel Corridoio 6, ovvero in viola e verde.⁵⁵¹

Infine, in più di un frammento si riscontra anche la presenza di alcuni piccoli elementi floreali dipinti in rosso su fondo bianco e associati, in tutti i casi, sebbene mal conservati, ad un listello rosso (**TAV. XVIII, 2**). In uno tra questi frammenti, inoltre, si osserva la presenza di alcune linee incise, certamente non interpretabili come tracce del disegno preparatorio, sia in ragione della profondità del solco sia della disposizione e, d'altro canto, le stesse non sembrano direttamente correlate agli elementi decorativi visibili nel frammento.

Di questi ultimi elementi, ovvero la banda con foglioline sovradipinte e i fiori in rosso, è impossibile risalire con esattezza alla collocazione entro una specifica porzione della parete né, per altro, è certa la pertinenza al sistema decorativo appena descritto, certamente riconducibile alla parete di delimitazione settentrionale del Corridoio 6.

Ulteriori attestazioni pittoriche rinvenute nell'ambulacro provengono, invece, dallo strato di ultima frequentazione (US 3305), a contatto con il piano pavimentale (**TAV. XIX**). Per questi frammenti, numericamente molto esigui, il rinvenimento in corrispondenza dello strato più antico, coperto dalla successione di crolli, denoterebbe un distacco degli stessi quando il supporto murario era ancora in piedi. Va, tuttavia, considerato come di queste pitture non si abbia alcun'altra traccia nella sequenza stratigrafica e, in particolare, nei successivi strati di crollo. Infatti, le nette differenze

⁵⁵¹ PPM I, pp. 358-359, figg. 6, 8,9. Bande con medesime caratteristiche si ritrovano anche nella Bottega di *Niraemius* (I,7,18), parete N, PPM pp. 732-733, figg. 1,3. Tale motivo risulta già diffuso nelle pitture di III stile, come si osserva nel *tablinium* della Casa di Trebius Valens (III, 2,1), pp. 370, fig. 44.

stilistiche e tecniche, rispetto ai frammenti provenienti dallo strato US 3095, consentono di escludere la pertinenza al medesimo sistema decorativo.

Il primo discrimine è costituito dall'assenza del bianco come colore di fondo, al pari di quanto riscontrato per le pareti settentrionali dell'ambulacro. Nell'US 3305 sono attestati, infatti, intonaci a fondo nero, giallo e rosso. Tra questi ultimi, in particolare, alcuni si distinguono per la presenza di uno strato di colore verde sovradipinto su un fondo di colore rosso (TAV. XIX, 1).

Ulteriori frammenti, tra loro piuttosto omogenei, in cui predominano il giallo ed il bianco per il fondo, si ritiene possano essere pertinenti ad una porzione di zona mediana. Alla luce degli elementi decorativi individuati, infatti, si ipotizza che questa zona della parete, caratterizzata da fondo giallo, fosse interessata dalla presenza di almeno un pannello o specchiatura a fondo bianco. Un frammento, infatti, attesta l'esistenza di una banda a giorno che avrebbe delimitato, almeno su un lato, un pannello centrale di colore bianco (TAV. XIX, 2). Presenta due campi in giallo e bianco separati da un listello di colore rosso, dal quale si diparte una linea curva che, avanzando, procede sul fondo bianco. Quest'ultima, alla quale è senz'altro pertinente un piccolo elemento ovoidale in rosso appena visibile, sembra riconducibile ad una banda a giorno, della quale è difficile, tuttavia, ricostruire l'esatto schema decorativo. I pochi elementi a disposizione fanno pensare ad una banda con motivo a tre-quarti di semicerchio, ovvero del tipo esemplificato dai bordi a giorno di IV stile classificati nel *groupe X* individuato dalla Barbet⁵⁵² oppure con andamento cordiforme, esemplificato, invece, dal *groupe XIII*.⁵⁵³ In entrambi i casi, nei contesti campani sono note ricorrenze realizzate su fondo bianco, come in questo caso, sebbene il colore prediletto per la resa del motivo sia il marrone.

Ulteriori dettagli circa questa porzione di parete provengono da altri due frammenti, anch'essi caratterizzati dai campi contigui in bianco e giallo, sui quali si snoda una successione di sottili listelli di colore bianco/grigio, rosso e giallo, con diversa articolazione degli stessi in ciascuno dei frammenti (TAV. XIX, 3). In uno dei due, in particolare, la disposizione dei listelli di colore rosso in modo da formare un angolo

⁵⁵² Si vedano in particolare *type* 128-135, BARBET 1981, figg. 30-31, p. 987.

⁵⁵³ Si vedano in particolare *types* 173-175, BARBET 1981, fig. 37, p. 997.

ne ha suggerito la possibile pertinenza ad un'ulteriore banda ornamentale, come la precedente con motivo in rosso, su fondo bianco. Gli elementi a disposizione sono infinitamente esigui, tuttavia, non è inverosimile che le linee rosse, così disposte, siano pertinenti ad un fiore di loto rovesciato e stilizzato o ad un motivo a P, alla stregua di quello realizzato, piuttosto grossolanamente, sulla banda di passaggio tra la zoccolatura e la zona mediana delle pareti del cubicolo 4 della Casa di Venere in conchiglia a Pompei (II, 3, 3) ⁵⁵⁴ o, ancora, nella banda posta tra la zona mediana e la zona superiore del cubicolo (d) della Casa dei *Vettii* (VI, 15, 27).⁵⁵⁵

Ulteriore ipotesi è che questo frammento con motivo a P ed il precedente con andamento curvilineo, possano essere pertinenti alla medesima banda ornamentale. La conformazione delle due componenti consentirebbe, infatti, di rivedervi una successione di fiori stilizzati, in svariate combinazioni, diffuse già nelle pitture di III stile maturo e, generalmente, realizzati proprio su fondo bianco.⁵⁵⁶

Ancora, alla zona mediana va senz'altro attribuito anche un altro frammento che documenta l'esistenza di una ghirlanda frondosa, presumibilmente una ghirlanda tesa (TAV. XIX, 4),⁵⁵⁷ la quale a sua volta avrebbe costituito un elemento di delimitazione o dello stesso o di un ulteriore pannello a fondo bianco. L'elemento vegetale è realizzato in maniera molto accurata, si articola in una fitta successione di foglie, forse di pino, dipinte in due diverse gradazioni di verde, evidentemente funzionali alla resa chiaroscurale. Interessante, in questo caso è anche la tonalità di verde adottata, non altrove attestata nella *Domus* 2, la quale potrebbe essere il risultato del ricorso alla malachite o ad una mistione di un pigmento verde con uno blu.

Un ulteriore frammento è caratterizzato da un motivo vegetale attraversato da un filetto bianco, questa volta su fondo rosso, per il quale è abbastanza certa l'identificazione di

⁵⁵⁴ PPM III, pp. 120-121, figg. 12-13.

⁵⁵⁵ PPM V, p. 482, fig. 234.

⁵⁵⁶ BASTET, DE VOS 1979, pp. 128-129.

⁵⁵⁷ Ghirlande simili, a piccole foglie o anche ad aghi di pino, sono attestate nella zona mediana e in quella superiore della parete, a partire dalla fase I c del III Stile, BASTET, DE VOS 1979, pp. 120 e 127, divenendo piuttosto comuni nel IV Stile. Sulla ricorrenza, varietà e le differenze nella riproduzione di ghirlande nei vari sistemi decorativi cfr. SALVADORI 2017, pp. 57-58, 61. A partire dal IV stile la ghirlanda viene realizzata anche con funzione di cornice ai margini dei pannelli in cui è suddivisa la superficie della zona mediana. Si vedano in contesto pompeiano: il peristilio della Casa della Venere in conchiglia (II,3,3), PPM III, pp. 138-139, fig. 1; il giardino Casa dei Ceii (I, 6, 15), PPM I, p.473, fig. 100; il triclinio 19 e 20 della Casa del Bracciale d'oro (VI, 17, 42), PPM IV, pp. 69-70, 78, figg. 58-60, 76, 182.

una ghirlanda tesa, tuttavia, con dimensioni di gran lunga inferiori rispetto alla precedente, dalla quale si distingue anche per le tonalità più scure del verde in uso (TAV. XIX, 5). Anch'essa è realizzata accuratamente e mostra la stessa attenzione nell'uso dei colori al fine di rendere luci e ombre. Riguardo alla posizione, invece, è difficile tentarne un'attribuzione, potendo essere pertinente a qualsiasi porzione della parete. L'estrema frammentarietà del pezzo, al quale non ne sono associati altri, non consente di acquisire ulteriori elementi utili.

Eccezionalmente, inoltre, si riscontra la presenza di due soli frammenti con tracce di incannucciato sul retro, rinvenuti in US 3305, nei quali, tuttavia, non si conserva la pellicola pittorica.

I pochi dati emersi dall'analisi delle pitture rinvenute nello strato di ultima frequentazione, sebbene non consentano di operare una puntuale ricostruzione dello schema decorativo né la possibilità di risalire al perimetrale di pertinenza dello stesso, tuttavia, documentano alcune significative differenze rispetto ai frammenti rinvenuti in US 3095, rendendone impossibile qualsivoglia connessione, sebbene si tratti di pitture provenienti dal medesimo contesto. Infatti, lo schema ricostruito alla luce dei rinvenimenti da US 3095, speculare a quello del Corridoio 7, rientra tra i sistemi decorativi di tipo modulare, con pannelli ed interpannelli, che trova maggiore riscontro nella produzione pittorica di II secolo d.C. Diversamente, invece, i frammenti provenienti da US 3305, sebbene troppo esigui perché si possa risalire allo specifico schema decorativo, si distinguono anzitutto per il ricorso ad una più ampia *palette* di colori, presentando elementi come la ghirlanda a chiusura di uno dei lati di un pannello e le presunte bande ornamentali che, dal punto di vista stilistico, denotano una maggiore affinità con la tradizione pittorica di IV stile. D'altra parte, come si vedrà di seguito, alcune specifiche caratteristiche tecniche, contribuiscono ad ipotizzare un inquadramento entro la fine del I secolo d.C.

La discrepanza tra le attestazioni rinvenute nel Corridoio 6 suggerirebbe, dunque, che le pitture presenti nell'ambulacro siano state realizzate in due distinti momenti. Tuttavia, i frammenti rinvenuti in US 3305 costituiscono la testimonianza, anche piuttosto contenuta, di una decorazione pittorica della quale non si conosce il perimetrale di pertinenza, né si ha ulteriore riscontro nella sequenza dei crolli. Se ci si attiene ai dati stratigrafici se ne dovrebbe concludere che, già prima del collasso delle

strutture, queste pitture, qualunque fosse la loro ubicazione nel Corridoio 6, non fossero più *in situ* e, dunque, i pochi frammenti rinvenuti nello strato di ultima frequentazione sarebbero da leggere, piuttosto, come residuali.

Uno scenario simile potrebbe trovare spiegazione in una volontaria azione di smantellamento dell'apparato decorativo, le cui ragioni rimangono da chiarire, così come è difficile comprendere in che modo tale intervento si relazioni con la realizzazione delle restanti pitture rinvenute in crollo e, con buona certezza, pertinenti al perimetrale settentrionale del Corridoio. Se cioè queste ultime, cronologicamente più tarde rispetto alle pitture delle quali si ipotizza lo smantellamento, fossero già state realizzate quando è operata l'asportazione o se, piuttosto, la realizzazione delle stesse sia la diretta conseguenza dell'azione di smantellamento, da leggere, dunque, nell'ambito di un momento di *restyling*.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: lo strato di intonachino bianco (0,4-0,5 cm) con qualche incluso e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm) con ciottolini. In alcuni casi i due *layers* aderiscono ad un significativo strato di terra rossastra, argillosa da ricondurre agli alzati.

Non è possibile, tuttavia, registrare una situazione omogenea poiché, a fronte della presenza di non oltre due strati, si constata una significativa differenza nello spessore, nella consistenza, molto più compatta e dalla granulometria degli inerti più contenuta nei frammenti rinvenuti in US 3305. Diversamente, invece, negli intonaci provenienti da US 3095 il *tectorium* mostra una maggiore fragilità delle componenti, scarsa compattezza e una granulometria piuttosto grossolana.

Tali differenze emergono anche rispetto al trattamento della pellicola pittorica. Tutti i frammenti rinvenuti in US 3305 mostrano, infatti, la superficie ben levigata e luminosa; i colori sono molto ben aderenti alla superficie pittorica, corposi e brillanti. A ciò si aggiungono la vasta *palette* in uso ed il buon livello esecutivo, come visibile dalla sapiente resa dei chiaroscuri e l'attenzione ai dettagli. Inoltre, nel frammento con ghirlanda frondosa si documenta anche la presenza di linee incise pertinenti al disegno preparatorio, attraverso le quali è stato delimitato lo spazio entro cui realizzare l'elemento decorativo.

Nei frammenti rinvenuti in US 3095, invece, la scarsa luminosità e la rugosità della pellicola pittorica, nella quale si riconoscono le pennellate, dimostrano un diverso

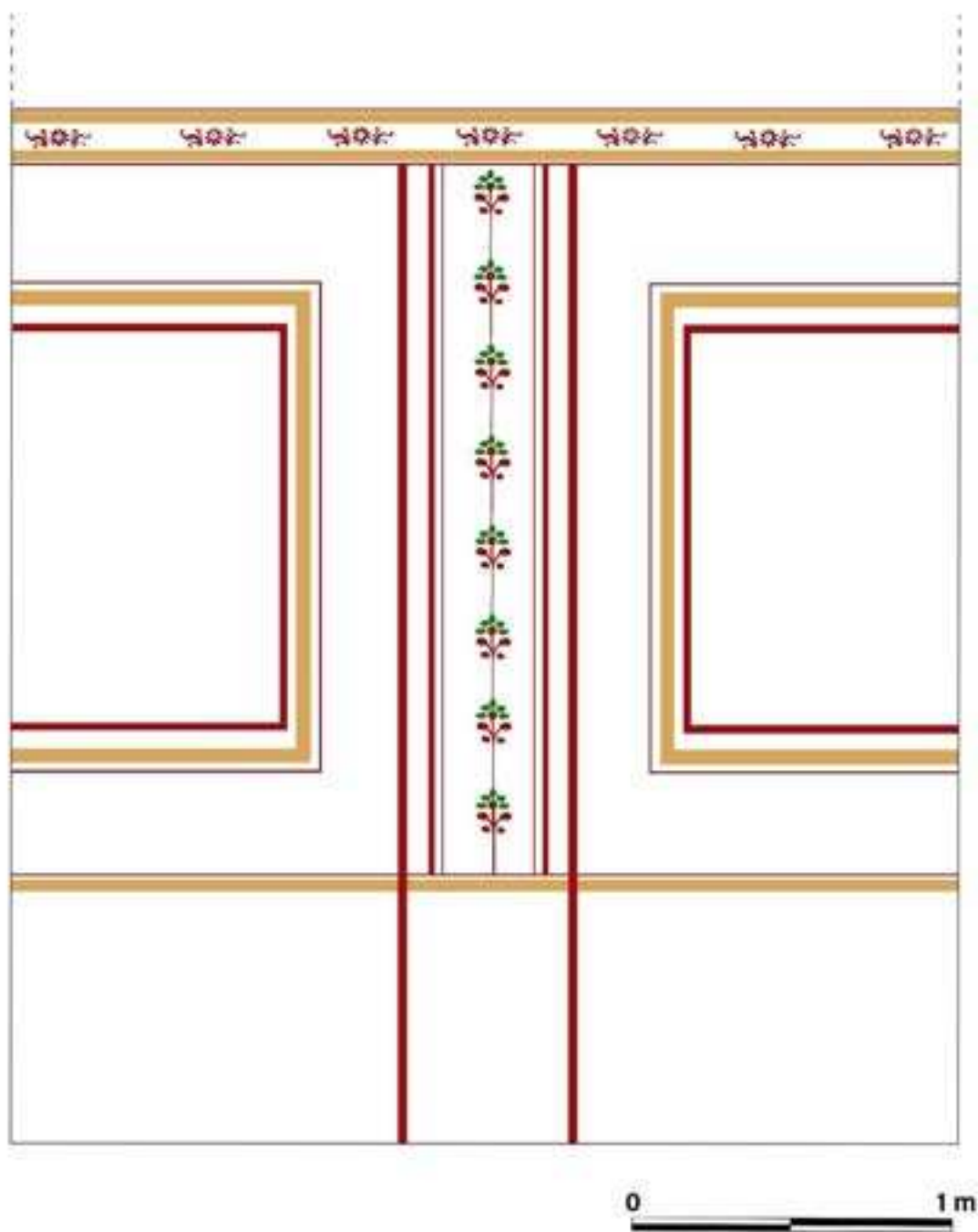
trattamento della stessa, evidentemente, non sottoposta al processo di levigatura. Anche i colori appaiono meno brillanti e non sempre perfettamente aderenti alla superficie pittorica. Allo stesso modo, l'esecuzione degli elementi è molto più grossolana e schematica, senza alcuna attenzione per i dettagli, come evidente anche dalle modalità d'uso del colore, non funzionale a creare giochi di luci ed ombre, ma molto più piatta e semplicistica.

La carente cura nell'esecuzione, evidente anche dall'assenza di linee di disegno preparatorio, costituisce, altresì, un elemento di discriminazione rispetto al vicino Corridoio 7 con il quale, come evidenziato, l'ambulacro condivide il medesimo schema decorativo. Tale aspetto, unito ad alcune differenze evidenti anche nella resa, molto più abbozzata del tirso, è indicativo delle diverse mani impegnate nella realizzazione delle pitture dei due corridoi.

Infine, le caratteristiche documentate per i frammenti provenienti dallo strato di ultima frequentazione risultano piuttosto insolite rispetto alle tendenze prevalentemente riscontrate nella *Domus* 2. Gli unici casi in cui sono rilevati aspetti simili, sia pertinenti al *tectorium* che alla pellicola pittorica, come si vedrà, sono gli sparuti frammenti riconducibili alle decorazioni del piano terra degli Ambienti 4 e 5 che, proprio come avviene per gli intonaci del Corridoio 6, oltre ad essere numericamente contenuti, sono stati rinvenuti non in strato di crollo ma, di ultima frequentazione.



TAV. XVII

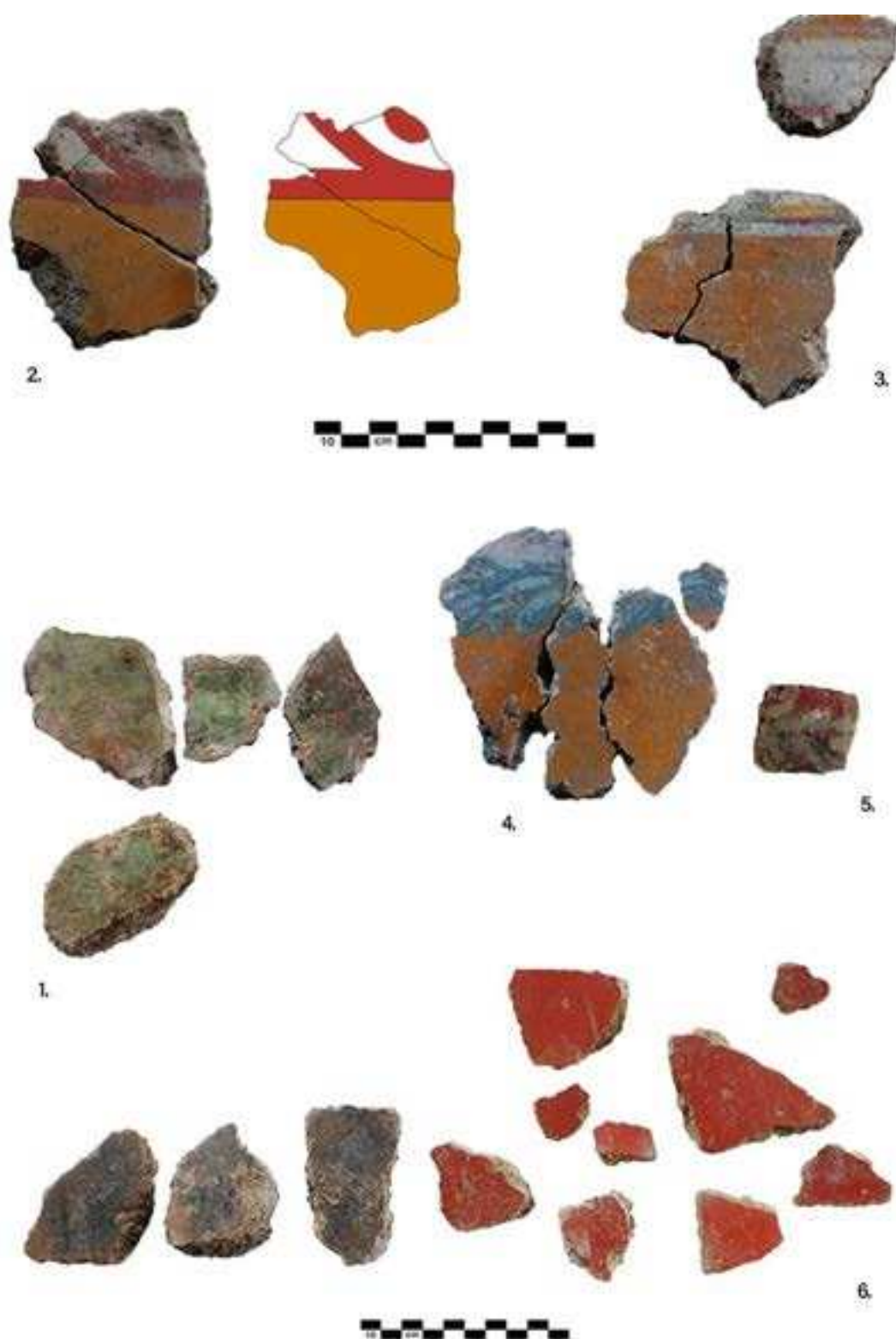


1.



2.





AMBIENTE 4

Lungo l'ala settentrionale della *domus*, il primo degli ambienti accessibili dal Corridoio 6 è l'Ambiente 4 (**Fig. 108**) il quale, diversamente dagli altri fin qui esaminati, presenta un piano in battuto posto ad una quota più bassa (m - 0,20) rispetto alla soglia di accesso ed è privo di pitture *in situ*.

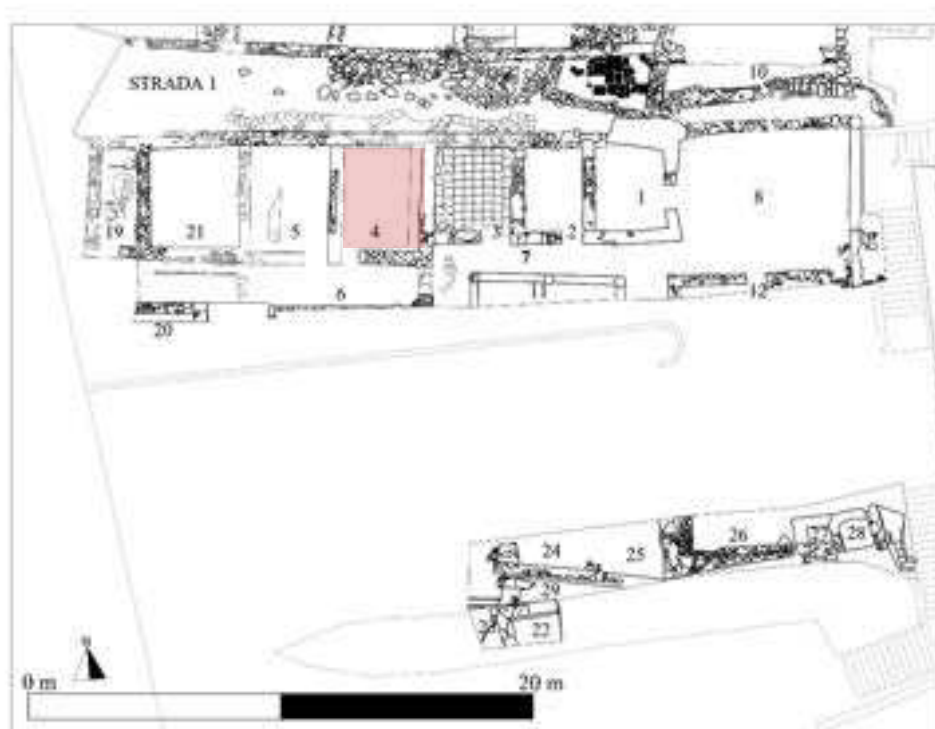


Fig. 108 *Domus 2*. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 4. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

A ridosso del muro di delimitazione E del vano (USM 151) è stato rinvenuto un ulteriore setto murario, realizzato con diversa tecnica edilizia, ovvero ricorrendo a mattoni e tegole legati con malta, interpretato come muro di rinforzo, realizzato in una fase successiva.⁵⁵⁸

Anche per l'Ambiente 4, come per i vicini Ambienti 2 e 3, è attestata l'esistenza di un secondo piano, del quale sono stati rinvenuti in crollo i lacerti del pavimento, disposti di taglio lungo i perimetrali.

⁵⁵⁸ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 115.

Come per il vano 2, anche per l'Ambiente 4 è possibile ipotizzare un collasso del piano pavimentale avvenuto solo in un momento successivo rispetto al crollo dei perimetrali del piano superiore e delle coperture, concentratosi prevalentemente in corrispondenza della zona centrale, in particolare lungo la diagonale SO/NE (**Fig. 109**).



Fig. 109 Ambiente 4. Strato di crollo (US 3077) (Archivio fotografico UniMe)

I rapporti stratigrafici ed i livelli a cui sono attestati i crolli delle murature del piano superiore (US 3112), di parte degli intonaci e delle coperture (US 3077) sembrerebbero provare, invece, una simultaneità nel collasso delle strutture e quindi una dinamica di crollo non graduale.

In merito, invece, alle pitture che decoravano il piano superiore dell'Ambiente 4, considerata la sequenza stratigrafica, è possibile ricostruire più e diversi momenti in cui si sarebbe verificato il distacco. Infatti, lo strato di crollo di intonaci (US 3177) (**Fig. 110**) è in rapporto di anteriorità con gli strati pertinenti al collasso delle murature e delle coperture (UUSS 3112, 3077) dai quali provengono ulteriori frammenti pittorici. Tale relazione induce a ritenere che il distacco degli intonaci rinvenuti in US 3177 non sia avvenuto in concomitanza o, conseguenzialmente, al crollo delle strutture, ma si sia verificato già prima, quando i perimetrali erano ancora in piedi; diversamente da quanto avvenuto, invece, per quegli intonaci rinvenuti negli strati di crollo UUSS 3112, 3077 che, come dimostra il rimescolamento con elementi di copertura e muratura, sarebbero crollati insieme a queste ultime.



Fig. 110 Ambiente 4. Strato di crollo di intonaci (US 3177) (Archivio fotografico UniMe)

Questa ipotesi troverebbe ulteriore riscontro nella posizione di caduta di alcuni frammenti, a diretto contatto con i lacerti di piano pavimentale in crollo (US 3164) (**Figg. 111-112**).

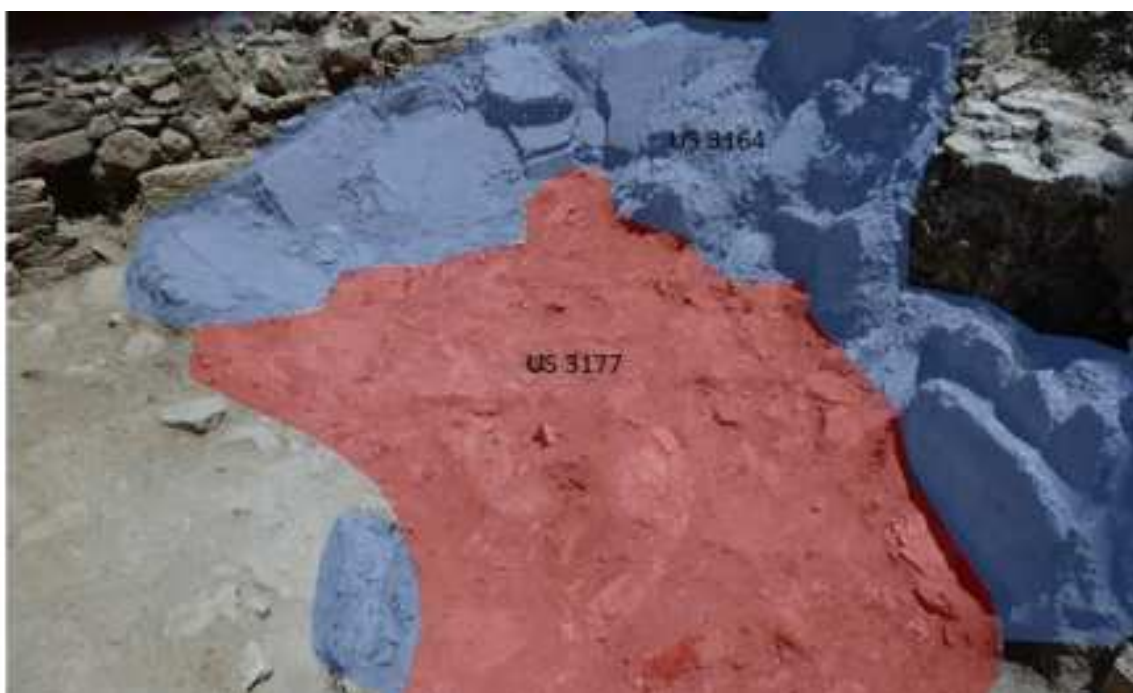


Fig. 111 Ambiente 4. Disposizione del crollo di intonaci (US 3177) in rosso e del crollo del piano pavimentale (US 3164) in blu.



Fig. 112 Ambiente 4. Frammento di intonaco in crollo (US 3177) su lacerto di piano pavimentale (US 3164) (Archivio fotografico UniMe)

Indipendentemente dalle diverse modalità di crollo, gli intonaci rinvenuti nelle UUSS 3077 e 3177 sono tra loro pienamente coerenti e ascrivibili al medesimo apparato pittorico che doveva decorare l'ambiente ubicato al secondo piano.

In US 3077 predominano intonaci con fondo bianco e banda rosso/viola, alcuni dei quali, vista la presenza di porzioni di angoli, suggeriscono uno sviluppo della banda sia in verticale sia in orizzontale. Altrettanto numerosi, sebbene prevalentemente attestati in US 3177, sono gli intonaci caratterizzati da fondo bianco con spruzzature in verde e rosso/viola (**TAV. XX, 1**).

Altri frammenti, invece, sempre con fondo bianco, sono pertinenti ad una cornice nelle tonalità che virano dal rosso al blu, la quale delimitava uno spazio, ulteriormente arricchito da alcuni elementi decorativi di tipo vegetale, tra cui si riconosce con certezza una spiga che si diparte dall'angolo sinistro della cornice (**TAV. XX, 2**). Ulteriori frammenti attestano l'esistenza di almeno un altro elemento simile, mentre la presenza di ulteriori motivi decorativi, sebbene di difficile identificazione, è documentata da alcuni intonaci caratterizzati da ampie pennellate in giallo, con andamento circolare e dettagli realizzati in verde.

Tra i frammenti rinvenuti in US 3177, inoltre, si registra la presenza di una doppia fase pittorica, la quale attesterebbe un restauro avvenuto in antico, operando l'obliterazione delle pitture con spruzzature in verde e rosso su fondo bianco (**Fig. 113**).



Fig. 113 Frammenti con doppia fase pittorica dallo strato di crollo di intonaci (US 3177)

È certo che anche la decorazione della seconda fase fosse caratterizzata dal prevalere del fondo bianco, sul quale si riscontra la presenza di bande rosse, funzionali alla delimitazione dello spazio. Non è possibile ricostruire con certezza, invece, se, anche in questo caso, si sia ricorso al motivo con spruzzature, delle quali non sembra esservi traccia nei frammenti rinvenuti.

Se è valida l'ipotesi che gli intonaci relativi all'US 3177 si siano staccati dal supporto murario ancora in piedi, si potrebbe anche ritenere che proprio il maggior peso, imputabile alla presenza di più strati pittorici sovrapposti, ne abbia agevolato il distacco. La decorazione con spruzzature costituisce un indizio sufficiente a sostenere che gli intonaci rinvenuti in US 3177, oblitterati da una seconda fase pittorica e staccatisi prima del crollo dei perimetrali, siano da ricondurre alla zona della zoccolatura.

Il motivo con spruzzature, anche detto *mouchetè*, sebbene attestato fin dal I e II stile,⁵⁵⁹ trova massima affermazione a partire dal I secolo d.C., venendo adottato, pressoché esclusivamente, in corrispondenza dello zoccolo. La decorazione, definita anche *dripping* con riferimento all'effetto ottenuto,⁵⁶⁰ si trova replicata con molteplici varianti, soprattutto cromatiche, durante tutta l'età imperiale fino al IV secolo d.C. nella penisola e in ambito provinciale, grazie alla velocità di esecuzione e alla sua economicità. Almeno per la pittura provinciale romana sono stati rilevati alcuni aspetti in grado di fornire delle utili indicazioni di carattere cronologico. Se fino alla metà del I secolo d.C., infatti, le screziature sono realizzate in maniera molto puntuale e precisa, evocando verosimilmente materiali come il granito,⁵⁶¹ prevalentemente su fondo scuro – soprattutto nero –, dalla suddetta data, iniziano ad essere dipinte su fondali più chiari, in prevalenza di colore bianco, perdendo qualsiasi intenzione imitativa dei modelli reali, secondo una resa del tutto libera, più veloce e grossolana.⁵⁶²

Il frequente ricorso in letteratura alla locuzione “zoccolo spruzzato” indica proprio lo stretto nesso esistente tra la zona inferiore della parete ed il motivo decorativo. È stato notato, infatti, come gli esempi attestati, quasi tutti di bassa qualità, salvo poche

⁵⁵⁹ Cfr. DE VOS 1975, p. 202.

⁵⁶⁰ MULLIEZ 2014, p. 119

⁵⁶¹ DE VOS 1975b, p. 202.

⁵⁶² BARBET 1987, p. 20; BELOT 1986, p. 58.

eccezioni, realizzati rapidamente e senza grande cura, si adattino bene ad una posizione bassa e poco visibile. D'altra parte, essendo la porzione inferiore del muro quella più soggetta a danneggiamenti, si è supposto che il motivo offrisse due vantaggi pratici: sarebbe risultato meno disordinato che con una tinta unita, offrendo una parvenza illusoria di materiali pregiati, potendo essere più facilmente soggetto ad eventuali interventi di restauro o rifacimento, con una tecnica semplice da eseguire e relativamente economica.⁵⁶³

Dunque, appurato che gli intonaci caratterizzati da spruzzature siano riconducibili alla zona dello zoccolo e considerato che le attestazioni con doppia fase sono limitate a questi frammenti - non trovando ulteriori riscontri nelle altre unità stratigrafiche - non è da escludere che l'intervento di rifacimento delle pitture sia stato esclusivamente limitato alla zoccolatura, ipotesi che spiegherebbe anche perché a staccarsi per primi siano stati proprio gli intonaci che decoravano la porzione inferiore. Questi, infatti, di norma, proprio per la posizione che garantisce spessori più ampi ed una maggiore aderenza al supporto, sono quelli a mantenersi *in situ* più a lungo. Evidentemente la scarsa qualità che caratterizzava il *tectorium* di tutto l'apparato pittorico a decorazione del vano, è risultata maggiormente problematica in una zona più esposta e sensibile come la zoccolatura, rendendo necessario un intervento puntuale e circoscritto.

Alla luce dei frammenti rinvenuti è possibile ricostruire anche alcuni degli aspetti pertinenti allo schema decorativo che caratterizzava le pitture dell'ambiente al piano superiore. Come osservato per i vani precedenti, infatti, anche in questo caso si riscontra la predominanza del colore bianco ed il ricorso alle bande rosse usate al fine di ripartire lo spazio parete. La zoccolatura, come già evidenziato, era caratterizzata dal motivo a spruzzature, realizzate con tratti brevi e veloci, in rosso e verde. Riguardo alla zona mediana, invece, i pochi elementi a disposizione fanno escludere un'articolazione dello spazio in pannelli ed interpannelli. Sembra, infatti, più plausibile immaginare una semplice ripartizione della parete in una successione di pannelli contigui, entro i quali avrebbero trovato posto pochi altri elementi decorativi. Circa l'articolazione di queste ulteriori componenti, dai rinvenimenti emerge la presenza di un'insolita cornice, ottenuta mediante una serie di pennellate giustapposte,

⁵⁶³ MULLIEZ 2014, p. 151.

dalle varie tonalità di colore, delimitate internamente da alcune linee con andamento sinusoidale. Non è chiaro se si tratti di un elemento decorativo astratto o se l'intenzione fosse quella di riprodurre o alludere a qualcosa di reale. Dall'angolo inferiore sinistro del riquadro si dipartiva una spiga di grano molto grossolanamente realizzata in giallo, con dettagli in verde mentre, un'altra, chiaramente attestata dal rinvenimento di ulteriori frammenti, si ipotizza fosse dipinta, specularmente, in corrispondenza dell'angolo opposto.

In generale, dunque, si tratta di uno schema molto essenziale, riconducibile ai sistemi decorativi di tipo modulare, dei più semplici su fondo bianco che, associati al motivo con spruzzature in corrispondenza della zoccolatura, riflettono le tendenze più ampiamente diffuse in tutto l'impero ed entro un orizzonte cronologico piuttosto ampio, a partire dal II secolo d.C.

Del tutto diversi sono, invece, i frammenti rinvenuti nello strato di ultima frequentazione (US 3264), a contatto con il piano pavimentale, in numero molto contenuto e chiaramente riconducibili ai perimetrali dell'ambiente al piano terra (**TAV. XXII**).

Di questi, alcuni sono caratterizzati da fondo giallo con sovradipinture in rosa, ad eccezione di un frammento nel quale sono dipinti elementi in verde riconducibili ad una ghirlanda tesa, molto sottile, con foglioline. Pochi altri frammenti, invece, sono monocromi rossi. La tonalità che caratterizza questi ultimi, aranciata e luminosa, appare certamente differente rispetto a quella più frequentemente attestata nella *domus*, più scura e poco brillante. In questo caso, non si esclude che il pigmento in uso sia il rosso cinabro, a conferma di una differenza qualitativa delle pitture rinvenute in US 3264, già ravvisabile nella stesura del colore, oltre che nella resistenza e compattezza dello strato preparatorio.

Al fine di ricostruire le dinamiche che hanno coinvolto le pitture che decoravano il piano inferiore dell'Ambiente 4, delle quali i pochi frammenti rinvenuti nello strato di ultima frequentazione costituirebbero l'unica attestazione, è opportuno prendere le mosse da alcune considerazioni di natura stratigrafica.

Infatti, nella sequenza stratigrafica pertinente al vano disposto al piano terra non è attestato alcuno strato di crollo di pitture, né è stata rilevata traccia di un disfacimento

di intonaci, il quale si traduce, molto spesso, in strati polverosi e dalla colorazione biancastra.

Inoltre, non è secondario ricordare l'assenza di pitture *in situ* in corrispondenza delle pareti dell'Ambiente 4, dato che può considerarsi rilevante alla luce della presenza, invece, riscontrata in tutti gli ambienti finora analizzati che conservano la decorazione della zoccolatura.

Tutti questi elementi, dunque, se letti insieme e confrontati con quanto riscontrato per gli ambienti vicini sembrano documentare un'assenza dell'apparato pittorico già prima che si verificasse il crollo delle strutture.

Ipotesi che, sebbene con circostanze e dati parzialmente differenti, è stata già formulata per il vicino Corridoio 6, nel quale - come per l'Ambiente 4 - pochi e residuali frammenti rinvenuti in uno strato di ultima frequentazione attestano l'esistenza di un apparato pittorico del quale, tuttavia, non si ha traccia negli strati di crollo.

Quanto consente, invece, di differenziare le situazioni dei due vani è la condizione dei rispettivi piani pavimentali. Diversamente dal Corridoio 6, infatti, nell'Ambiente 4 non si documenta la presenza di un piano pavimentale ma, piuttosto, di un battuto, ad una quota sensibilmente più bassa rispetto al livello di calpestio della *domus*, la quale potrebbe essere indicativa di un'assenza, al momento del crollo, di un piano pavimentale al pari di quanto rilevato nei vani fin qui esaminati.

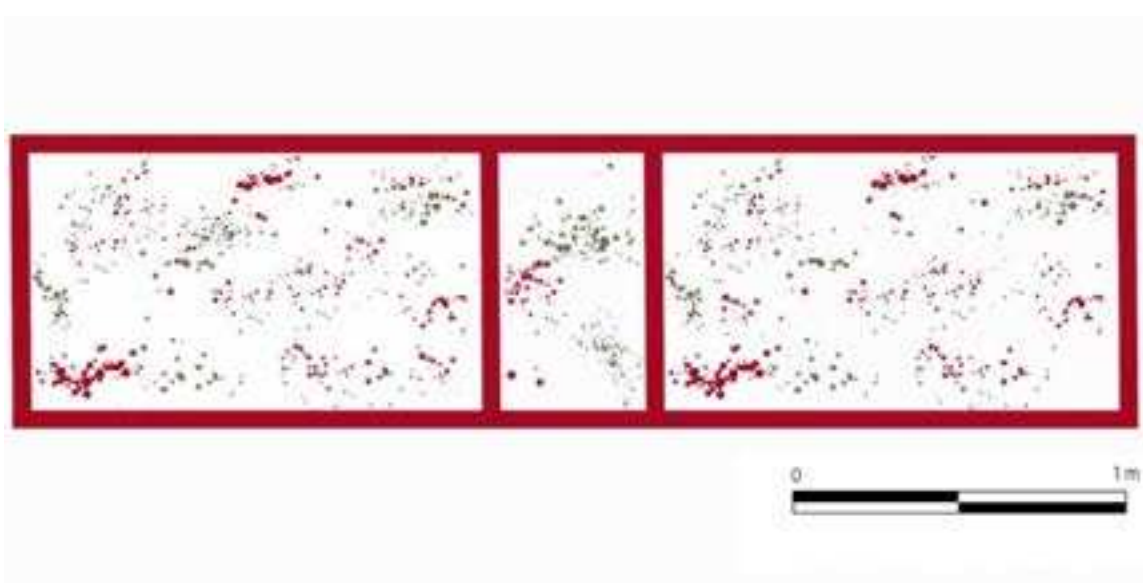
I pochi frammenti pittorici, dunque, rinvenuti a contatto con il battuto potrebbero essere interpretati come elementi residuali, non necessariamente riconducibili alla *Domus 2*.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: lo strato di intonachino bianco (0,4-0,5 cm) privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm) con ciottoli di piccole dimensioni. I due *layers* aderiscono, sempre, ad un significativo strato di terra rossastra, argillosa riconducibile agli alzati. Nel caso di frammenti che attestano una doppia fase pittorica, per quella più recente si osservano spessori più contenuti: uno strato di intonachino (0,3 cm) bianco e l'intonaco grigio chiaro (max 2 cm). Le pitture pertinenti al piano superiore sono caratterizzate da fragilità degli strati, poco compatti, con una granulometria molto grossolana. Anche l'analisi della pellicola pittorica conferma un livello esecutivo piuttosto basso. La superficie, infatti, si presenta poco liscia, i colori, sebbene ben

aderenti, sono privi di luminosità. Sono evidenti le tracce delle pennellate ed è possibile osservare la presenza di colature e grumi che evidenziano l'assenza di azioni di rifinitura mirate. Anche la resa dei motivi decorativi come la spiga che campeggia su fondo bianco, appare piuttosto grossolana e poco accurata. Se, come in altri ambienti della *domus* si riscontra la predominanza del fondo bianco, tuttavia, diversamente che in altri casi si osserva il ricorso ad una *palette* di colori più ampia, tra i quali il blu, in una tonalità che, benché apparentemente più scura di quella attestata nell'Ambiente 1, potrebbe essere riconducibile al medesimo pigmento.

Diverso è, invece, il quadro emerso dall'analisi dei pochi frammenti pertinenti alle pitture del piano terra, per i quali è impossibile aggiungere qualcosa circa le caratteristiche dello schema decorativo. Tuttavia, questi si distinguono per la luminosità dei colori, la lucentezza e compattezza della pellicola pittorica, evidentemente soggetta a quel processo di levigatura che denota maggiore attenzione e cura rispetto a quanto riscontrato per le pitture al piano superiore.

Anche per il *tectorium* è possibile cogliere alcune sostanziali differenze, infatti, mentre gli spessori degli strati sono pressoché gli stessi, si riscontra una maggiore compattezza e solidità degli stessi, cui si aggiunge una granulometria degli inerti molto più contenuta.







AMBIENTE 5

Situazione molto simile a quella evidenziata per l'Ambiente 4 si documenta anche nel vicino Ambiente 5 (**Fig. 114**), subito ad Ovest, anch'esso accessibile dal Corridoio 6 ed interessato dalla presenza di un secondo piano.

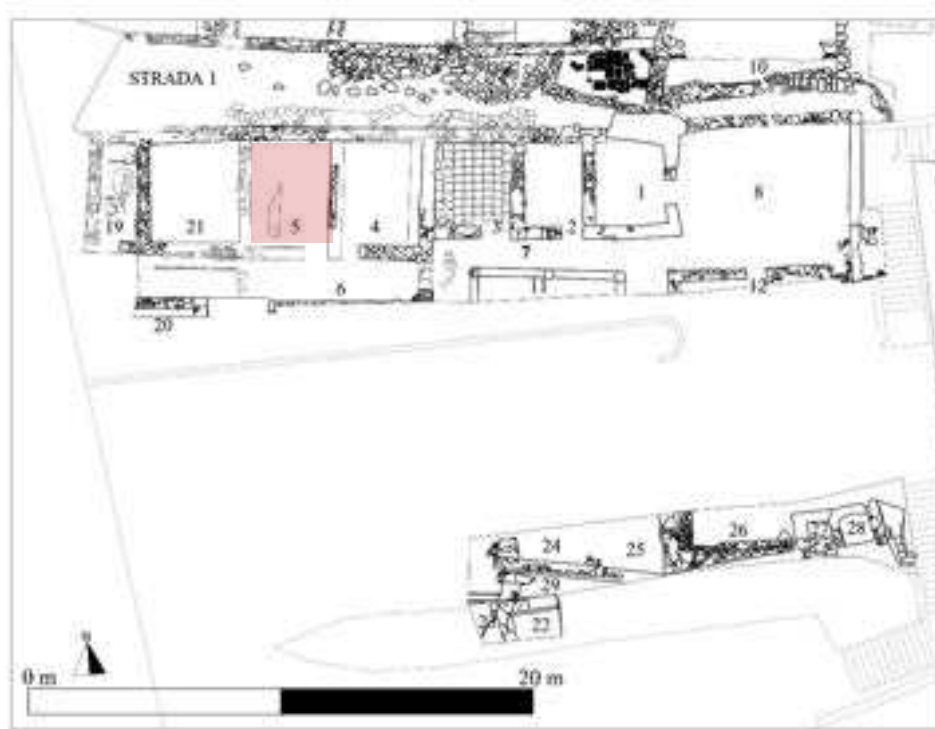


Fig. 114 *Domus 2*. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 5. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Come il vicino Ambiente 4, anche questo vano è caratterizzato da un piano in battuto, posto ad una quota più bassa rispetto a quella d'accesso. A questo livello, inoltre, lungo il versante occidentale, si documenta la presenza di un setto murario, del quale è visibile solo la cresta rasata, che procede per m 2, con andamento N-S, evidentemente riconducibile ad una più antica sistemazione, forse preesistente alla stessa *domus*. Anche qui, inoltre, non sono attestate pitture *in situ*, ad eccezione di un esiguo lacerto, monocromo rosso, in corrispondenza dell'angolo SO del perimetrale N-S, USM 224.

Dall'analisi delle sequenze stratigrafiche è stato possibile ricostruire una dinamica di crollo molto simile a quella già delineata per gli Ambienti 2 e 4. Infatti, la posizione più superficiale dello strato di crollo pertinente alle coperture (US 3109), al di sopra del crollo di murature e dei relativi intonaci (US 3123), misti ai lacerti di pavimento del secondo piano, è indicativa di un collasso delle strutture avvenuto simultaneamente (Fig. 115).



Fig. 115 Ambiente 5. Strato di crollo di murature e intonaci (US 3123) (Archivio fotografico UniMe)

La composizione e la natura degli strati, nonché la distribuzione dei frammenti di intonaco nella sequenza stratigrafica, suggeriscono che il crollo delle pitture sia avvenuto in associazione al cedimento dei perimetrali e non prima dello stesso, come si è avuto modo di ipotizzare per altri ambienti.

Diversamente da quanto osservato per i vani 2 e 4, si registra un maggiore livello di frammentarietà delle componenti, riscontrabile sia per il piano pavimentale sia per i frammenti pittorici, numericamente molto contenuti. Durante la graduale asportazione dello strato di crollo US 3123 è stato registrato un progressivo grado di disfacimento degli intonaci, man mano sempre maggiore, provato anche dalla colorazione biancastra e dalla consistenza molto polverosa dello strato. Un dato che consentirebbe di sostenere l'ipotesi di un impatto più forte, certamente connesso alle dinamiche di

crollo che hanno riguardato l'ambiente, le quali avrebbero causato un maggiore disfacimento delle componenti coinvolte, tale da spiegare i più elevati livelli di frammentarietà e il rinvenimento di intonaci in quantità più esigua.

I frammenti pertinenti alla decorazione del secondo piano (US 3123) sono prevalentemente monocromi bianchi e, solo in qualche caso, è possibile riscontrare tracce di colore rosso o giallo (**TAV. XXIII, 1**). Pochi altri, invece, sono caratterizzati dalla presenza di una banda di colore rosso e di spruzzature in rosso, che consentono di ricostruire, anche per questo vano, una decorazione della zoccolatura con motivo a spruzzature, come osservato nel precedente Ambiente 4.

In merito agli strati inferiori (UUSS 3266 e 3271), riconducibili al primo piano, anche in questa circostanza, il numero di attestazioni è molto contenuto. Nel caso dei frammenti dall'US 3266 (**TAV. XXIII, 2**) la posizione di giacitura consente di ascriverli, con buona certezza, al perimetrale di delimitazione occidentale del vano (USM 224). Si tratta di qualche frammento monocromo nero e pochi altri bicromi in bianco e rosso, pienamente coerenti, dunque, con l'esiguo lacerto di colore rosso conservatosi ancora *in situ* in corrispondenza dello stesso perimetrale USM 224.

In merito agli intonaci rinvenuti, invece, in US 3271 (**TAV. XXIII, 3**), a contatto con il piano in battuto, si tratta anche in questo caso, di pochi frammenti, tuttavia, con caratteristiche tecnico-stilistiche differenti rispetto a quelle rilevate negli intonaci provenienti da US 3266. Si tratta di frammenti monocromi rossi ma dalla tonalità aranciata, per la quale non si esclude il ricorso al cinabro, come già considerato per il vicino Ambiente 4. Altri frammenti, invece, sono monocromi neri, ad eccezione di uno solo, in cui si coglie la presenza, anche se molto mal conservato, di un elemento in verde, presumibilmente una fogliolina.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti gli intonaci dell'Ambiente 5 la presenza di non più di due strati: l'intonachino (0,4-0,5 cm) bianco privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm) con la presenza di piccoli ciottoli. Se ne rilevano la fragilità e la scarsa compattezza, mentre la granulometria degli inerti è piuttosto consistente. Questi aderiscono ad uno strato di terra rossastra, argillosa, riconducibile agli alzati in terra cruda. In un caso specifico tale strato argilloso si distingue per il consistente spessore di ca. 4,5-5 cm.

La pellicola pittorica presenta una fattura di scarsa qualità, appare rugosa e difficilmente mantiene in sé ancora il colore, aspetto che potrebbe essere imputabile ad una modalità di stesura dello stesso veloce e poco accurata.



Fig. 116 Frammento con traccia di cordicella battuta (US 3123).

L'unica eccezione rispetto al quadro appena delineato è costituita dagli sparuti intonaci provenienti dall'US 3271, i quali mostrano una differente esecuzione, sia della pellicola pittorica, liscia, compatta e dai colori ancora ben aderenti e luminosi, sia del *tectorium*, caratterizzato da significativa coesione tra gli strati, con granulometria molto più contenuta.

Tali aspetti, tuttavia, come anticipato, contrastano fortemente con le caratteristiche degli altri pochi frammenti relativi all'US 3266, insieme ai quali dovrebbero costituire quel che resta dell'apparato decorativo del vano posto al piano terra. Questi ultimi, invece, si inquadrano perfettamente nella tendenza generale sopra enucleata, caratterizzandosi per l'estrema fragilità del *tectorium* ed un trattamento della pellicola pittorica molto poco accurato.

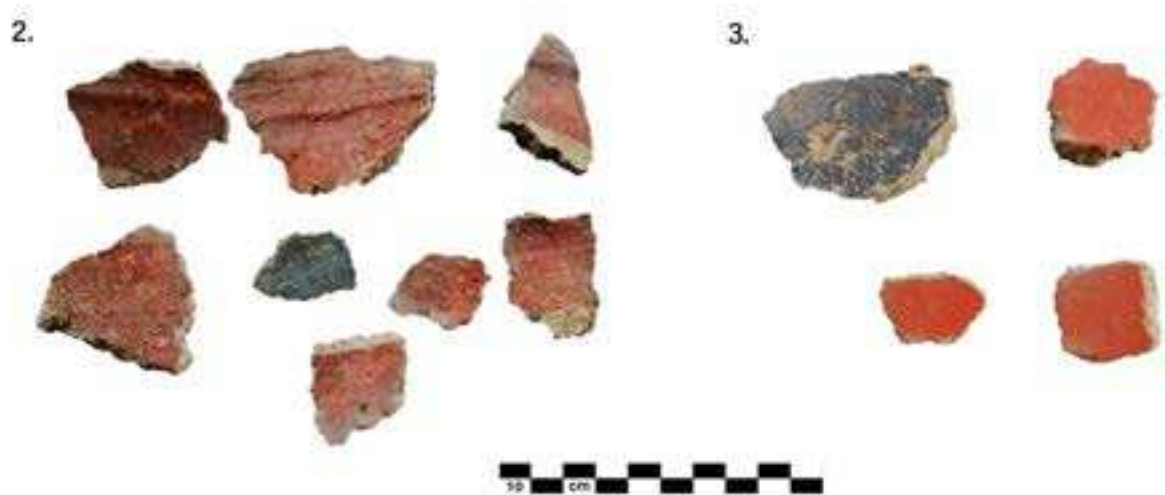
Dunque, pur trattandosi per entrambe le unità stratigrafiche di frammenti monocromi neri e monocromi rossi, dato che potrebbe far pensare ad una pertinenza di tutti questi al medesimo apparato decorativo, le caratteristiche specifiche, invece, consentono di escludere tale possibilità.

Per i frammenti provenienti dall'US 3266 la pertinenza alla decorazione del vano potrebbe trovare conferma nel lacerto di pittura ancora *in situ* nella parete occidentale, con il quale i monocromi rossi condividono la medesima tonalità di colore, diversamente dal rosso aranciato che caratterizza gli intonaci provenienti dall'US 3271. Di questi ultimi, dunque, rimarrebbe un'incognita la reale pertinenza. Tornando al rosso aranciato, come già considerato, si tratta di una gradazione non altrove attestata nella *Domus* 2, ad eccezione del vicino Ambiente 4 dove è documentata in alcuni tra i pochi frammenti rinvenuti a contatto con il battuto ed interpretati come elementi residuali, non pertinenti alla decorazione del vano. Medesima ipotesi potrebbe essere avanzata anche per i frammenti rinvenuti in US 3271, sempre a contatto con il battuto. Questi non sarebbero da ricondurre alla decorazione pittorica del vano, ma sarebbero la traccia di una realtà preesistente, alla stessa stregua della cresta rasata del muro documentata alla quota del battuto, con la quale, non si esclude che i frammenti possano essere messi in relazione.

Il rinvenimento di sparuti intonaci accomunati da peculiari caratteristiche tecnico-stilistiche che, per certi aspetti, non trovano altro riscontro nella *domus*, esclusivamente nei due vani 4 e 5 potrebbe spiegarsi proprio in relazione al raggiungimento del battuto, ad una quota più bassa rispetto al piano di calpestio dell'abitazione, a causa dell'assenza degli effettivi piani pavimentali. Si può presumere che al momento dell'abbandono entrambi i vani ne fossero sprovvisti a causa di interventi di carattere edilizio che ne avrebbero previsto il rifacimento mai realmente portato a termine. Ciò consentirebbe, d'altro canto di spiegare la presenza della cresta rasata del setto murario nel vano 5 ed i rinvenimenti pittorici difficilmente interpretabili non solo all'interno di ciascun ambiente ma, in generale, alieni rispetto alle più generali tendenze rilevate nella *domus*, sul piano stilistico, tecnico ed esecutivo.

Insieme al rifacimento dei pavimenti, in entrambi gli ambienti, potrebbe essere stato pensato anche quello degli apparati decorativi i quali, a maggior ragione, in un contesto con alzati in crudo, come si è avuto modo di considerare, necessitavano di più frequente manutenzione. Anche nell'Ambiente 5, infatti, come è stato osservato per il vano 4, la sequenza stratigrafica non documenta alcun crollo di intonaci per il vano al piano terra, per il quale le uniche testimonianze di un apparato decorativo consistono

nel piccolo lacerto monocromo rosso ancora *in situ* e nei pochi frammenti pertinenti all'US 3266 che sarebbero così quel che resta delle pitture del vano smantellate già prima del crollo.



AMBIENTE 21

A seguire, lungo la fascia settentrionale, ancora più ad Ovest, si trova l'Ambiente 21 (**Fig. 117**), accessibile, anch'esso dal Corridoio 6 e, come gli altri ambienti, dotato di un secondo piano.

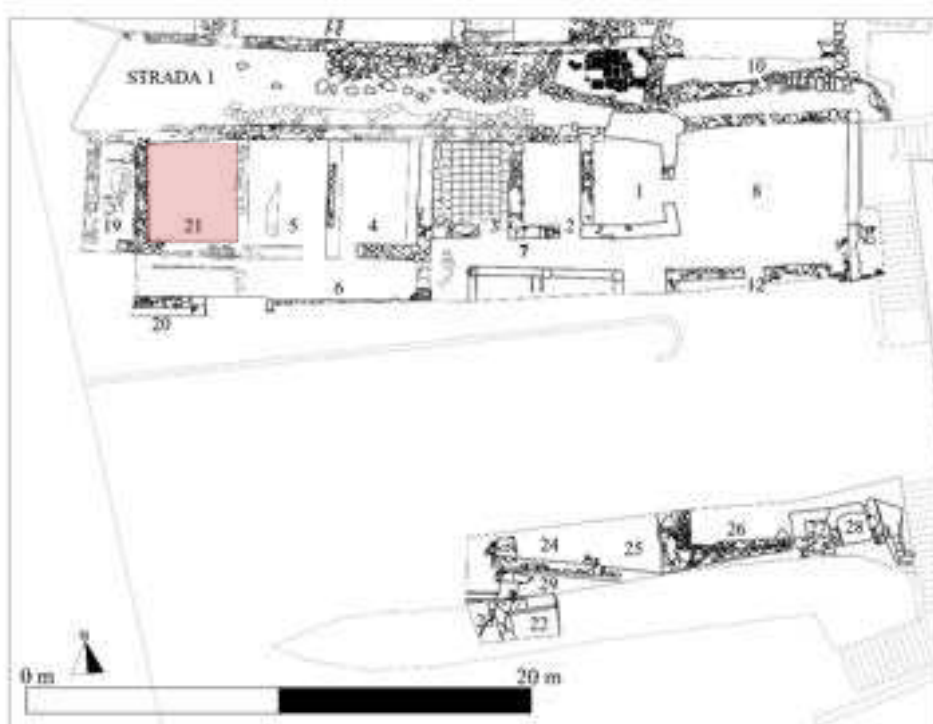


Fig. 117 Domus 2. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 21. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Durante l'indagine si è stabilito di non procedere oltre il crollo del pavimento pertinente al secondo piano (US 3259), avvenuto con disposizione orizzontale, in maniera ordinata (**Fig. 118**).



Fig. 118 Ambiente 21. Crollo ordinato del pavimento del secondo piano (US 3259)

Pure limitando l'indagine al livello superiore, dall'analisi delle pitture frammentarie rinvenute emerge una situazione assai diversa rispetto a quanto riscontrato nei precedenti vani, non solo per la quantità di materiale, paragonabile esclusivamente al lotto dell'Ambiente 8, ma anche in ragione del migliore stato di conservazione e della maggiore varietà stilistica riscontrata.

L'Ambiente 21 presenta una successione di strati di crollo molto simile a quella attestata in alcuni degli ambienti precedentemente considerati, ovvero caratterizzata dal crollo delle coperture, più superficiale, seguito dai crolli delle murature e delle relative pitture (**Fig. 119**).

La differenza, in questo caso, risiede proprio nella diversa configurazione del crollo del piano pavimentale che, alla luce della modalità di rinvenimento, non sarebbe avvenuto, come ricostruito per altri ambienti, in seguito all'eccessivo peso delle componenti strutturali già crollate e depositatesi sullo stesso. In questo caso, infatti, è plausibile che il crollo sia stato causato dal cedimento di uno dei perimetrali del piano inferiore; la differenza di quota a cui è stato rinvenuto il crollo del piano pavimentale,

ovvero più in alto nell'angolo SE e più in basso nell'opposto NO, potrebbero suggerire un cedimento proprio del perimetrale al primo piano, disposto in corrispondenza di quest'ultimo angolo. Il buono stato di conservazione attestato per i frammenti dell'Ambiente 21, nonché il numero molto più consistente dei rinvenimenti, potrebbero essere correlati proprio a questa dinamica di crollo.

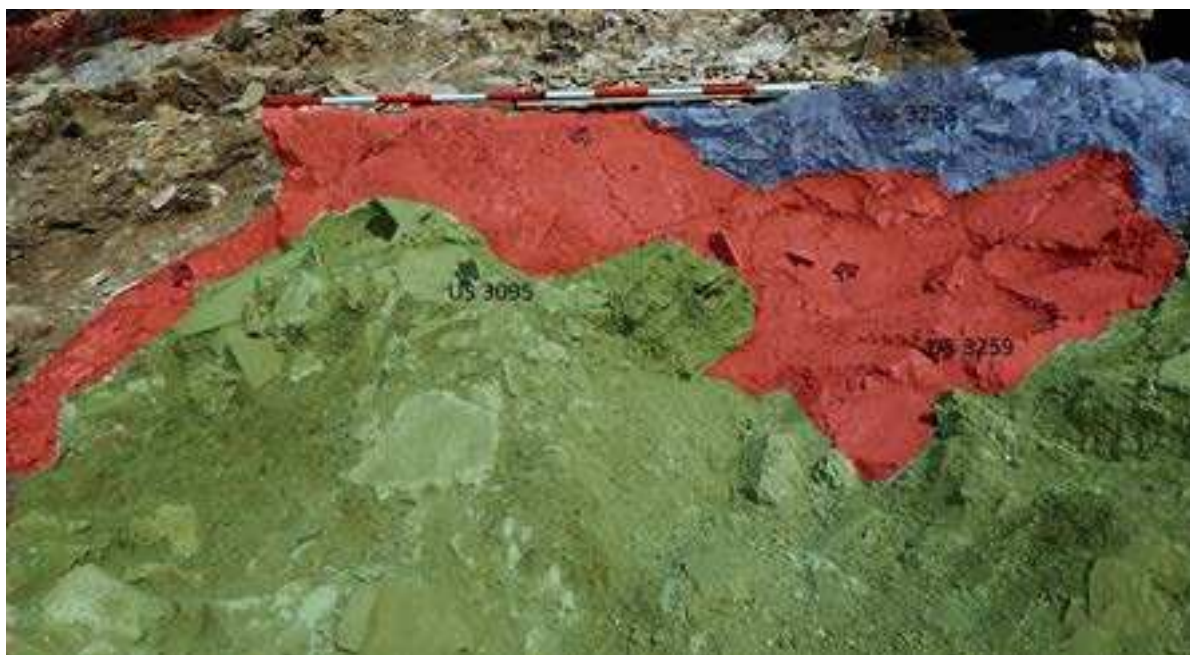


Fig. 119 Ambiente 21. Successione stratigrafica degli strati di crollo intercettati nel vano. In verde lo strato di crollo più superficiale costituito da coperture, laterizi e intonaci (US 3095). In blu lo strato di crollo di intonaci circoscritto al margine E dell'Ambiente 21. In rosso lo strato di crollo del piano pavimentale (US 325)



Fig. 121 Ambiente 21. Strato di crollo di intonaci e laterizi (US 3265) a contatto con il crollo del piano pavimentale (US 3259) nell'area centro orientale del vano.

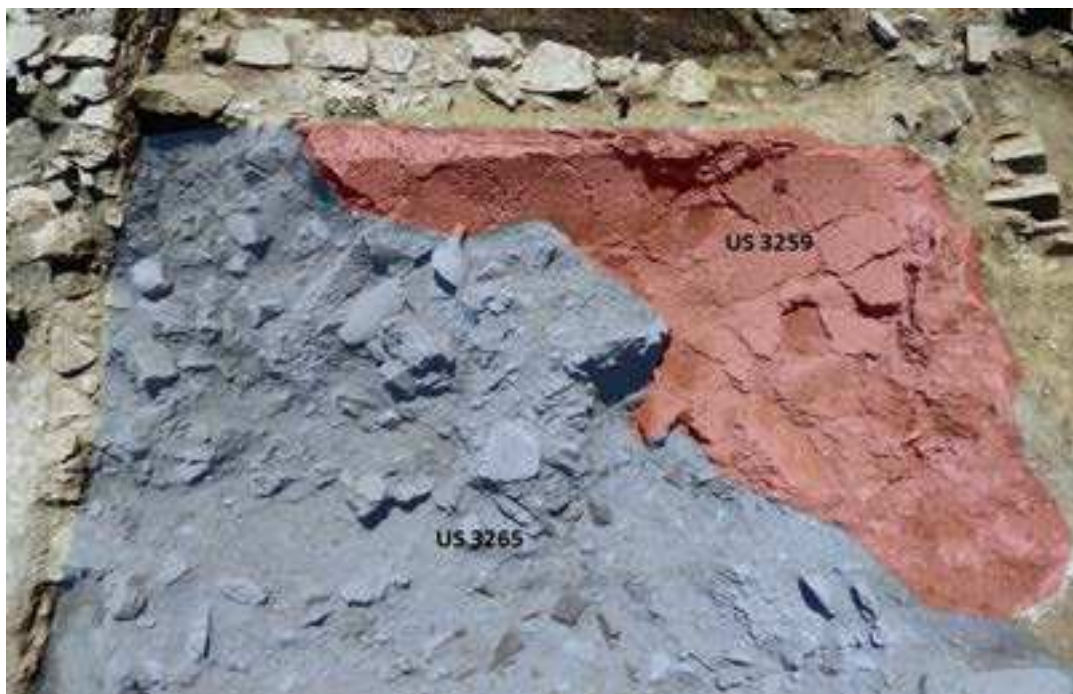


Fig. 120 Ambiente 21. In blu il crollo di intonaci e laterizi (US 3265) a contatto con il crollo del piano pavimentale (US 3259), in rosso.

Lo strato US 3095, il più superficiale tra i livelli di crollo, è attestato, senza soluzione di continuità, sia in corrispondenza dell'ambiente in questione sia, come già evidenziato, nel vicino Corridoio 6.

Nel vano 21, US 3095 copriva ulteriori strati caratterizzati dalla presenza di pitture in crollo, UUSS 3258 e 3265 (**Fig. 121-122**).

L'elevato numero di intonaci provenienti dall'ambiente e le differenti caratteristiche riscontrate durante l'analisi hanno reso indispensabile il raggruppamento degli stessi in insiemi omogenei e coerenti.



Fig. 122 Ambiente 21. Intonaci in crollo. In alto da US 3095, in basso da US 3258.

INSIEME 1

Il primo insieme si compone di pochissimi frammenti, tutti accomunati da fondo nero, per i quali si potrebbe ipotizzare la pertinenza ad una pittura con *hortus conclusus* (TAV. XXIV).⁵⁶⁴ In due frammenti, infatti, gli elementi ortogonali ed obliqui, sovradipinti in rosa, disposti a formare un angolo, potrebbero essere riconducibili agli assi orizzontale e diagonale di un *cancellum* o una balastra a graticcio,⁵⁶⁵ oltre la quale si immagina dovesse aprirsi un giardino. A quest'ultimo potrebbe ricondursi, un solo frammento che conserva traccia di un elemento floreale, una margherita, tra i fiori più frequentemente attestati in rappresentazioni di giardini. Ulteriori occorrenze sono certamente riconducibili allo stesso insieme, malgrado la difficoltà di lettura dovuta all'eccessiva frammentarietà. Questi, benché i colori in uso siano diversi dal rosa attestato nei precedenti frammenti, potrebbero essere pertinenti ad un'altra struttura, ad esempio ad un'edicola, sempre nell'ambito dello stesso schema decorativo. In questo caso, infatti, il ricorso a tonalità dal rosso all'arancio, al marrone, al giallo suggerirebbe l'identificazione di componenti strutturali, mentre la varietà cromatica è, senza dubbio, indicativa dell'attenzione alla resa chiaroscurale degli elementi.

Infine, l'ipotesi di una pertinenza dell'insieme ad una pittura con *hortus conclusus* si deve anche alle dimensioni delle componenti, le quali sarebbero indicative di una scena da giardino miniaturistica, sulla scorta dell'esempio fornito dalle più famose pitture del *tablinum* della Casa di Marco Lucrezio Frontone (V 4, 11), in cui l'*hortus conclusus* decora la zoccolatura a fondo nero.⁵⁶⁶ Si tratta di uno tra i soggetti più replicati nel repertorio iconografico di III stile, già meno diffuso, durante il IV stile, per il quale le attestazioni sono molto più contenute.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Per il motivo del finto giardino nella pittura romana cfr. SAMPAOLO 2006; GHEDINI 2015; SALVADORI 2017. Per un censimento delle pitture da giardino nella pittura romana SETTIS 2008.

⁵⁶⁵ Sull'elemento della balastra in pitture da giardino e le differenti tipologie di rappresentazione dello stesso Cfr. SALVADORI 2017, p. 39-40. Per il ricorso alle tonalità di rosa per la realizzazione del *cancellum* si veda, ad esempio, in area settentrionale, il caso attestato nelle pitture di età flavia della Villa di Toscolano Maderno (BIANCHI 2015, p. 170, fig. 1).

⁵⁶⁶ Per altri esempi in area campana si veda Villa di San Marco a Stabia (BARBET, MINIERO 1999, pp. 139-140, figg. 255-258), mentre ulteriori ricorrenze da Pompei in BASTET, DE VOS 1979, pp. 121-122. Dall'area Cisalpina proviene un'ulteriore attestazione, attribuita al sito di Veleia, oggi conservata al Museo Archeologico di Parma, Cfr. MIRANDA 1997.

⁵⁶⁷ Per le attestazioni di IV stile si veda l'esempio proveniente dall'Auditorium di Mecenate, con ulteriori riferimenti per l'area campana in DE VOS 1983, pp. 243-245, figg. 8-10. Alla fase di passaggio tra III ed IV stile sono ascritti, inoltre, alcuni frammenti con giardino miniaturistico dalla *Domus* del colle di San Giusto a Trieste (ORIOLO *et alii* 2007, tav. 61).

Il motivo si trova per lo più in corrispondenza delle zoccolature e delle predelle o della porzione inferiore della zona mediana, com'è documentato, ad esempio, a Pompei dal *cubiculum* 10 della Casa di *Spurius Mesor* (VII, 3, 29).⁵⁶⁸ Ulteriori riscontri si hanno anche in corrispondenza della zona superiore della parete, mentre scorci ed aperture prospettiche trovano posto nei riquadri che decoravano gli interpannelli della zona mediana, evocando, in forma più semplificata, le vedute di giardino.

Per l'insieme in questione, il numero fin troppo esiguo di frammenti non rende incerta solo l'identificazione del soggetto ma anche difficile risalire alla puntuale ubicazione degli stessi in parete.

INSIEME 2

Certamente, invece, alla decorazione della zoccolatura è pertinente un più corposo insieme, le cui componenti sono caratterizzate dal ricorrente motivo a spruzzature (**TAV. XXV**), attestato in due distinte varianti, ovvero in giallo e azzurro/grigio, in giallo e viola, per questi ultimi alcuni frammenti consentono anche di ricostruire la presenza di una banda di colore rosso scuro, tendente al viola, che doveva delimitare lo zoccolo alle sue estremità ed un'altra, di dimensioni più contenute, presumibilmente funzionale alla scansione interna, in più riquadri, di questa porzione di parete.

INSIEME 3

Alla decorazione della zona mediana, invece, si ascrive il terzo insieme costituito da frammenti pertinenti ad una *bordure ajourée* (**TAV. XXVI**), molto semplice, realizzata in azzurro/grigio, su fondo bianco e delimitata da filetti in giallo, riconducibile al *groupe V, type 33 f*, ovvero "*lignes de motif avec alternance*",⁵⁶⁹ uno schema che trova paralleli in molte pitture campane di IV stile, sebbene sia documentato l'uso di colori differenti. Un significativo confronto proviene dal sito di Lilibeo, si tratta dell'ampia porzione di parete, oggi al Museo Archeologico di Marsala, con *bordure ajourée* della medesima tipologia, realizzata interamente in giallo ocre su fondo bianco.⁵⁷⁰ Con stesse cromie, è documentata anche a Pompei nel

⁵⁶⁸ PPM VI, pp. 927-929, figg. 46-49.

⁵⁶⁹ BARBET 1981, pp. 951-953.

⁵⁷⁰ BARRESI, 2014, p. 426, tav. CXLVI, fig. 6.

triclinio (14) della Casa dei Quattro stili (I 8, 17)⁵⁷¹ e ad Ostia, nel Caseggiato delle Taberne Finestrate,⁵⁷² mentre per l'area settentrionale della penisola è possibile annoverare i frammenti dalla *Domus* dell'edificio di corso Magenta⁵⁷³ o dal teatro di Cividate Camuno.⁵⁷⁴

In generale, come notato dalla Barbet, il ricorso al fondo bianco è spesso associato alla realizzazione di bordi a giorno molto semplici e di immediata esecuzione, come quello in questione, tuttavia, nelle pareti campane il motivo è abitualmente realizzato in una gamma di colori caldi come il marrone o il rosso, il giallo, ma senza la presenza dell'azzurro.⁵⁷⁵ Per altro, questa tonalità, tendente al grigio, non trova alcun tipo di riscontro e potrebbe essere imputabile alle scelte operate dalle maestranze impegnate nella *domus* che, pure guardando a modelli ampiamente in circolazione alla metà del I secolo d.C. intervengono, operando alcune autonome rielaborazioni, forse anche in funzione delle disponibilità economiche della committenza.

INSIEME 4

Ad altre due *bordure ajourée* è possibile ascrivere un numero più consistente di frammenti (TAV. XVIII, 1). La prima è realizzata in giallo su fondo rosso ed è possibile ascriverla al *groupe VII, type 52*, ovvero *quadrilateres avec alternance* (TAV. XVIII, 2).⁵⁷⁶ In questo caso non solo lo schema ma anche l'associazione di colori, il motivo in giallo su fondo rosso, trovano stringente corrispondenza in area campana, dimostrando come le maestranze abbiano attinto ad un repertorio ampiamente diffuso ed evidentemente in circolazione anche sull'Isola. Pochissimi frammenti sono, inoltre, pertinenti ad un'ulteriore banda a giorno realizzata con medesime cromie della precedente, sebbene con schema diverso. L'esiguo numero di attestazioni non ne rende del tutto certa l'identificazione, tuttavia, i pochi elementi a disposizione consentono di ricostruire un motivo molto semplice, scandito dalla successione di triangoli, nei quali sembra plausibile riconoscere il *type 40* del *groupe VI, triangle tête bêche sans*

⁵⁷¹ PPM I, pp. 879-881, figg. 54-57.

⁵⁷² TOMASSINI 2022, pp. 245-247, fig. 315.

⁵⁷³ PAGANI 1996, fig. 114.

⁵⁷⁴ MARIANI 2004, fig. 4.

⁵⁷⁵ BARBET 1981, pp. 935-936.

⁵⁷⁶ BARBET 1981, p. 963

alternance des motifs ou de formes (TAV. XVIII, 3).⁵⁷⁷ Si tratta di una tipologia che trova enorme diffusione nei contesti campani, tanto da essere stata definita *tres banals*,⁵⁷⁸ tuttavia, a fronte della scelta di un motivo così tanto ricorrente, la novità apportata dai rinvenimenti dell'Ambiente 21, consiste nell'uso del colore verde in associazione al giallo per la realizzazione del motivo. Si tratta, infatti, di una combinazione non rilevata dalla Barbet in area campana, dove il giallo su fondo rosso appare associato all'azzurro e mai al verde che, d'altro canto, non figura tra i colori in uso per la realizzazione dei motivi ma, solo in alcune circostanze, come colore di fondo. Tale aspetto, dunque, in assenza di riscontri e confronti da altre aree, potrebbe costituire un ulteriore elemento di novità introdotto dalle maestranze impegnate nella decorazione della *domus*.⁵⁷⁹

Le *bordures ajourées* dovevano trovare posto in corrispondenza della zona mediana, dove sono più frequentemente riscontrate, a delimitazione di ampi pannelli, dove ci si immagina fossero ubicate anche in questo caso specifico, sebbene non manchino anche attestazioni d'uso nelle zoccolature o nella fascia di passaggio alla zona superiore e, più raramente, nella delimitazione di campo per soffitti e volte.⁵⁸⁰

INSIEME 5

Alla zona mediana va ricondotto anche un altro consistente insieme di frammenti, i quali attestano la presenza di almeno una cornice su fondo bianco (TAVV. XIX- XX, 1). Tuttavia, sebbene sia possibile ricostruirne le caratteristiche di massima, l'eccessiva frammentarietà degli intonaci non permette di operare ulteriori distinzioni ed attribuire ad una sola o a più d'una cornice i frammenti in questione. Quanto li accomuna, in generale, consentendo di ascrivere tutte le occorrenze al medesimo insieme, non è solo il fondo bianco ma anche il ricorso univoco al colore giallo, adoperato in diverse tonalità e con differenti articolazioni, indicative senz'altro di una particolare attenzione per gli effetti luministici. Infatti, la successione di listelli e filetti campiti in diverse gradazioni di giallo è evidentemente funzionale a ricreare in maniera

⁵⁷⁷ BARBET 1981, fig. 9, p. 957

⁵⁷⁸ BARBET 1981, p. 963.

⁵⁷⁹ Per la ricorrenza dei colori in uso per la realizzazione di bordi a giorno in area campana cfr. BARBET 1981, pp. 935-936.

⁵⁸⁰ BARBET 1981, p. 919

realistica luci ed ombre, dando l'idea di una vera e propria cornice. Non è escluso, dunque, che tutti i frammenti rinvenuti possano essere pertinenti al medesimo riquadro, sebbene ascrivibili a lati diversi, in ciascuno dei quali l'articolazione sarebbe mutata in base alla provenienza reale della luce. Il lavoro di ricomposizione (**TAV. XIX**) ha consentito, inoltre, di ricostruire oltre alla cornice più esterna in giallo, anche un ulteriore elemento di inquadramento più interno, costituito da una banda realizzata con ampie pennellate di colore rosso scuro, in una tonalità quasi tendente al viola. Rispetto, invece, alla delimitazione esterna della cornice, alcuni frammenti attestano la presenza di un campo contiguo in rosa con sovradipinture dello stesso colore, ma con diverse gradazioni che arrivano fino al viola, con ricorso, sebbene attestato in un solo caso, anche all'azzurro. In questo caso l'eccessiva frammentarietà dei dati a disposizione non consente di avanzare ipotesi né sul motivo decorativo, né sull'esatta ubicazione nello spazio.

Inoltre, a ridosso dell'angolo interno della cornice, tracciato dalla banda rossa, un elemento di difficile interpretazione, dipinto in viola, documenta anche la presenza di motivi decorativi che dovevano arricchire lo spazio delimitato dal riquadro.

Diversi frammenti, infatti, possono essere ricondotti a questi riempitivi (**TAV. XX, 2**); tuttavia, anche in questo caso, la difficoltà dovuta alla condizione frammentaria ed al numero contenuto di attestazioni non permette di operare una distinzione puntuale degli stessi, né una chiara identificazione, rendendo complesso comprendere se si trattasse di scene figurate. L'elemento in viola di cui si è detto sopra, infatti, potrebbe essere pertinente al busto di una figura, sebbene l'assenza di altri frammenti riconducibili all'eventuale soggetto non consenta di accertare tale ipotesi. A supporto della stessa potrebbe considerarsi il ricorso al viola, usato in diverse gradazioni, esattamente come nelle pitture, certamente pertinenti a scene figurate, provenienti dall'Ambiente 8. Ad una testa femminile, inoltre, potrebbe essere pertinente un altro frammento, nel quale sembra potersi riconoscere una capigliatura, realizzata con veloci pennellate nelle tonalità del giallo e del viola, tra le quali si distingue una fascia centrale di colore bianco (un diadema?) e parte del sopracciglio sinistro (**TAV. XX, 2 A**). La possibilità che entro la cornice fosse rappresentato il busto di un soggetto

femminile, evoca le *imagines clipeatae* ampiamente diffuse nelle pitture di IV stile,⁵⁸¹ che trovano seguito anche successivamente ad esempio con rappresentazioni delle stagioni, tema che latamente diffusosi soprattutto nella decorazione musiva in Italia ed in provincia a partire dal II sec. d.C.⁵⁸² Per quest'ultima iconografia, sebbene ricorrente prevalentemente in corrispondenza dei soffitti, si vedano i frammenti provenienti dalla domus di *Urvinum Hortense*⁵⁸³ e le pitture del vano II della villa di La Mellière⁵⁸⁴, entrambe datate al II sec. d.C. e, ancora, della *Chambre blanche* nell'Insula 10 di Avenche, di fine II- inizi III secolo d.C..⁵⁸⁵ Altri frammenti, certamente pertinenti alla medesima decorazione, non consentono di aggiungere ulteriori dettagli, né di confermare tale suggestione. Alcuni tra questi sono certamente riconducibili a un medesimo elemento decorativo (**TAV. XX, 2 B**), non chiaramente identificabile, forse un aplustre vegetalizzato o una palmetta acroteriale che avrebbero potuto trovare posto agli angoli esterni delle cornici, a coronamento delle stesse o piuttosto una fiaccola, magari proprio pertinente alla scena figurata posta all'interno della cornice.

Infine, si annovera un cospicuo gruppo costituito da frammenti monocromi bianchi, evidentemente riconducibili a più porzioni delle pareti, su qualcuno dei quali si registra la presenza di elementi graffiti, tuttavia, di difficile lettura.

Sono stati rinvenuti, inoltre, pochi frammenti con incannucciata, per i quali non si conserva la pellicola pittorica. Si tratta dell'unico ambiente, insieme al vicino Corridoio 6, per il quale si ha la certezza che anche la zona del soffitto dovesse essere decorata, sebbene, in entrambi i casi, le attestazioni si riducano ad esigui frammenti, sempre privi della pellicola pittorica.

Analizzando la posizione in crollo degli intonaci e l'unità stratigrafica di provenienza è stato possibile, inoltre, operare una puntuale attribuzione di alcune delle pitture appena descritte al perimetrale di pertinenza, procedendo con una ricostruzione di massima.

Al perimetrale sud-orientale dell'ambiente è riconducibile la *bordure ajourée* su fondo bianco in giallo e azzurro/grigio, la quale decorava la zona mediana, mentre alla zona

⁵⁸¹ LING 1991, pp. 157-159.

⁵⁸² Sull'argomento CANUTI 1994.

⁵⁸³ SCIARAMENTI 2024, pp. 879-880, figg. 3-4.

⁵⁸⁴ BLIN 2018, 99, fig. 9.

⁵⁸⁵ FUCHS, DUBOIS 2018, pp. 833-834, fig. 6.

della zoccolatura pertengono i frammenti con spruzzatura in giallo e azzurro/grigio che ripropongono le medesime tonalità del bordo a giorno. Mancano, tuttavia, elementi che consentano di ricostruire quali componenti decorative fossero state adoperate per operare la suddivisione tra le due porzioni di parete, sebbene sia plausibile pensare ad una banda (TAV. XXX).

Al perimetrale orientale, invece, sono attinenti i frammenti con spruzzature in giallo e viola che ne decoravano la zoccolatura, delimitata da una banda in rosso/viola. In corrispondenza della zona mediana trovavano posto, su fondo bianco, le cornici in giallo, che consentono di ipotizzare un'articolazione dello spazio in pannelli, arricchiti internamente dalla presenza di elementi decorativi, forse figurati (TAV. XXXI). Resta arduo stabilire se la parete fosse caratterizzata da una paratattica successione di pannelli, come è stato ipotizzato per il piano superiore dell'Ambiente 4 o se, piuttosto, questi fossero intervallati da interpannelli. Rimane, infatti, la difficoltà di interpretare alcune componenti, come il campo contiguo alla cornice in giallo, caratterizzato da una ricca varietà cromatica, costituita da una *palette* di colori inusuale, con altrettanti insoliti accostamenti, come il rosa sgargiante, in associazione al viola ed all'azzurro, quest'ultimo molto diverso, per gradazione, dall'azzurro/grigio adoperato nella banda a giorno che decorava la zona mediana della parete meridionale. Tutti questi elementi, pure rimanendo di difficile lettura, attestano chiaramente un'articolazione più complessa dello schema, evidentemente interessato da una maggiore ricchezza decorativa, suggerita già dai colori in uso.

Nei restanti casi, il mancato posizionamento delle pitture al momento del rinvenimento non permette di operare alcuna puntuale attribuzione, rendendo difficile chiarire come si articolassero le pitture dei restanti perimetrali sud-occidentale, occidentale e settentrionale.

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati, questi nella percentuale più alta dei frammenti sono costituiti dall'intonachino bianco (0,4-0,5 cm) privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm) con la presenza di ciottoli di piccole dimensioni. Nella maggior parte dei casi, di questi emerge la fragilità, sono infatti poco compatti e con inerti dalla granulometria piuttosto consistente.

Alcuni frammenti, diversamente, si distinguono sia per il maggiore spessore del *tectorium*, che si aggira intorno ai 4-5,5 cm, ma anche per la maggiore compattezza degli strati e la granulometria più fine degli inclusi, i quali ne attestano una migliore fattura.

In tutti i casi, come emerso anche per gli intonaci degli altri ambienti, si rileva la presenza sul retro di uno strato di terra rossastra, argillosa riconducibile agli alzati. Per quel che riguarda i pochi frammenti pertinenti al soffitto, invece, è attestato un solo strato, con spessore massimo 2,5 cm, bianco gessoso e piuttosto poroso.

Dal punto di vista della qualità e della tecnica esecutiva, così come emerso dall'analisi del *tectorium*, non si coglie omogeneità tra i frammenti. A fronte di intonaci in cui è evidente un trattamento della pellicola pittorica meno accurato ed una resa degli elementi poco attenta, si riscontra, invece, la presenza di frammenti la cui qualità e tecnica esecutiva risultano di gran lunga superiori.

Le pitture che decoravano le pareti sud-orientale ed orientale si mostrano affini anzitutto negli schemi decorativi adottati, in entrambi i casi la zoccolatura presenta una decorazione con spruzzature, sebbene con varianti cromatiche, colori e tonalità che, in ciascuna, vengono riproposti anche nella zona mediana, dimostrando l'esistenza di un preciso progetto. Dunque, pure trattandosi di sistemi decorativi in cui domina la pittura e bidimensionale scansione in pannelli è, comunque, evidente l'attenzione prestata fin dalla fase di progettazione delle stesse. Anche l'analisi delle componenti tecniche e stilistiche attesta una medesima fattura, documentando una qualità piuttosto scadente che emerge tanto dalle caratteristiche del *tectorium*, quanto da quelle della pellicola pittorica. In quest'ultima si riscontra anche la presenza di linee incise, riconducibili alla trama del disegno preparatorio, sebbene si osservi poca cura in fase esecutiva, come evidente dalle pennellate veloci con cui viene steso il colore, visibili ad occhio nudo. I colori sono piuttosto opachi e pochi brillanti, in molte circostanze si conservano solo esigue tracce degli stessi, evidentemente non bene aderenti alla pellicola, a causa di una modalità di stesura piuttosto frettolosa e poco accurata. Aspetto altrettanto visibile in alcuni frammenti pertinenti alla zoccolatura della parete orientale dell'ambiente, in cui si registra la presenza di impressioni, forse tracce del lavoro degli artigiani, lasciate erroneamente, in corso d'opera.

Le differenze tra queste pitture e le restanti attestazioni emergono molto bene comparando la *bordure ajourée* che decorava la parete SE dell'ambiente con le altre a fondo rosso. La prima, infatti, pienamente assibilabile alle pitture appena descritte, presenta un livello qualitativo non molto elevato; il *tectorium* si mostra poco compatto, mentre la superficie pittorica appare piuttosto rugosa e priva di luminosità, aspetto quest'ultimo che si coglie anche nei colori, i quali appaiono privi di tono e mal si conservano, dimostrando scarsa aderenza alla pellicola.

Le altre due, invece, si distinguono subito per il colore di fondo non più opaco, ma di un rosso che conserva la sua luminosità, perfettamente aderente alla superficie, liscia e compatta, evidentemente soggetta al processo di levigatura finale, attestando non solo un differente livello qualitativo, più elevato di quello sopra descritto ma, plausibilmente, anche la pertinenza ad un diverso orizzonte cronologico. In questo caso, inoltre, è stato possibile rilevare la presenza di linee incise con funzione di disegno preparatorio. Anche per il *tectorium*, come già evidenziato, la maggiore compattezza degli strati, gli spessori più consistenti e la composizione priva di inclusi grossolani, denotano una fattura di più alto livello.

Le caratteristiche evidenziate per le *bordures ajourée* su fondo rosso, le quali segnano una netta differenza rispetto alle pitture che decoravano i perimetrali E e SE del vano, sono ravvisabili anche nell'insieme 1 con frammenti presumibilmente pertinenti al motivo con *hortus conclusus*.

I due gruppi, accomunati da medesime peculiarità di ordine tecnico-esecutivo, trovano riscontro anche dal punto di vista stilistico, evocando un linguaggio altrettanto differente, inquadrabile entro un orizzonte cronologico di I sec. d.C. Nel caso della rappresentazione dell'*hortus conclusus*, infatti, si tratta di un motivo prevalentemente ricorrente nelle pitture di III stile che, tuttavia, fa la sua comparsa solo nelle fasi più avanzate dello stesso, ovvero a partire dalla fase II b, tra 35-45 d.C.,⁵⁸⁶ trovando poi continuità, sebbene in misura più contenuta, anche nella produzione di IV stile, a partire dalla metà del I secolo d.C., entro la quale sono senz'altro inquadrabili le *bordures ajourée*.

⁵⁸⁶ Per la fase II b Cfr. BASTET, DE VOS 1979, pp. 66-99.

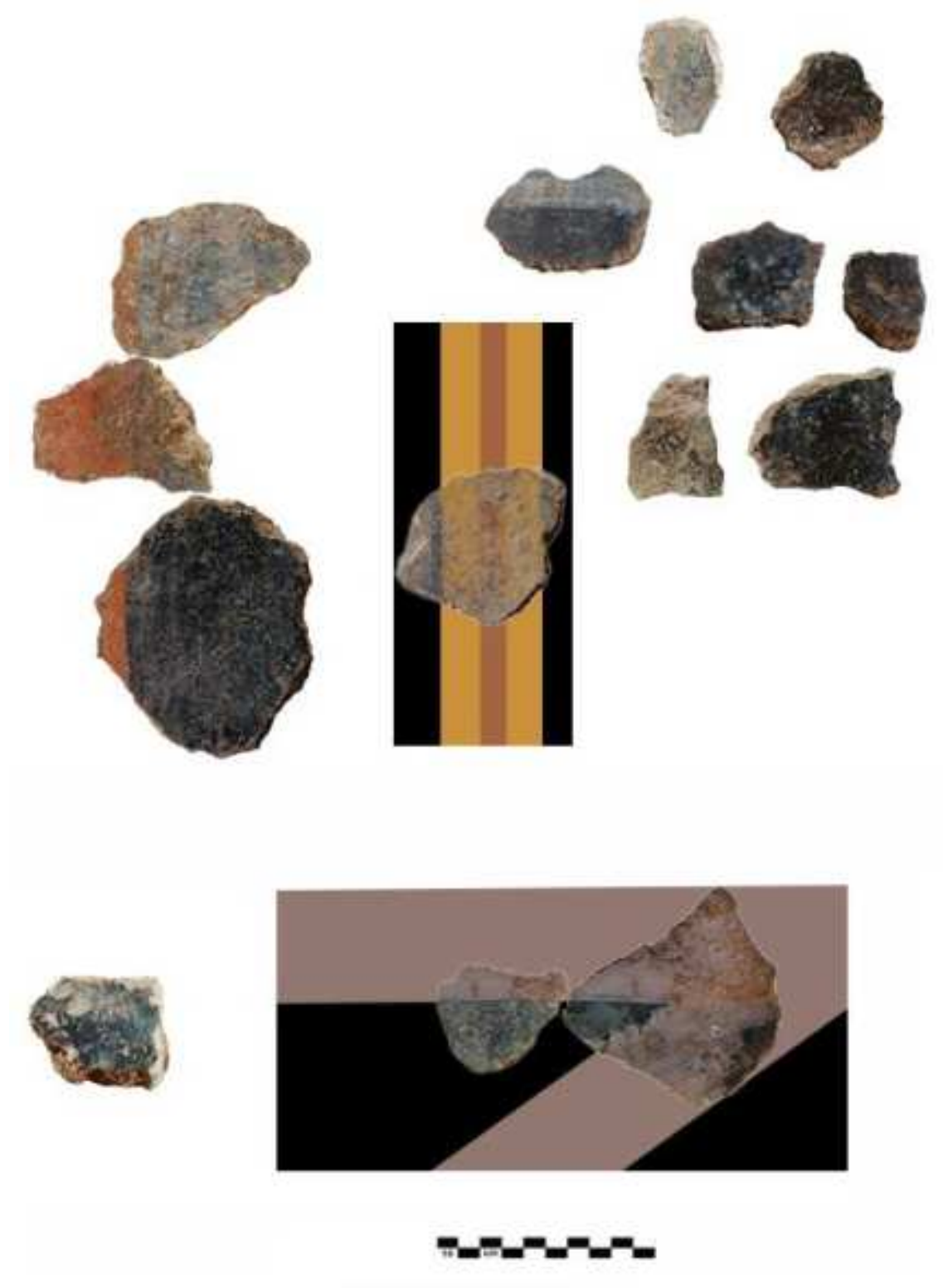
Inoltre, per entrambi gli insiemi, la possibilità di trovare riscontro nelle pitture di area campana, dimostra come l'operato delle maestranze fosse influenzato da una diretta conoscenza degli schemi e delle tendenze di ascendenza centro-italica e, al contempo, da una certa abilità di riproduzione degli stessi. Diversamente, invece, le restanti pitture, quantitativamente predominanti, presentano motivi e caratteristiche che richiamano tendenze più tarde, suggerendo un inquadramento delle stesse entro un orizzonte cronologico diverso. Infatti, anche laddove, come accade per l'insieme 3, con bordo a giorno su fondo bianco, si registri una continuità nella riproposizione di motivi ripresi da un repertorio precedente, tuttavia, i risultati ottenuti sono ormai distanti dai modelli di riferimento. Per il bordo a giorno su fondo bianco ciò non è solo documentato dall'elaborazione dell'ornato attraverso una gamma di colori insolita ma, soprattutto, dalle modalità di esecuzione, a partire dal trattamento della pellicola pittorica che, come si registra per buona parte delle pitture datate dopo il II secolo d.C., cessa di essere sottoposta al processo di levigatura finale. Per quel che concerne l'attribuzione di bande ornamentali, di chiara derivazione dalle *bordures ajourée*, ad un orizzonte cronologico successivo al I secolo d.C., sono diversi gli esempi provenienti dai contesti provinciali, datati tra la fine del I secolo d.C. e la prima metà del II secolo d.C. che testimoniano una continuità d'uso e di circolazione di determinati motivi, soprattutto nel caso dei più semplici, come quello in questione e più facilmente replicabili.⁵⁸⁷

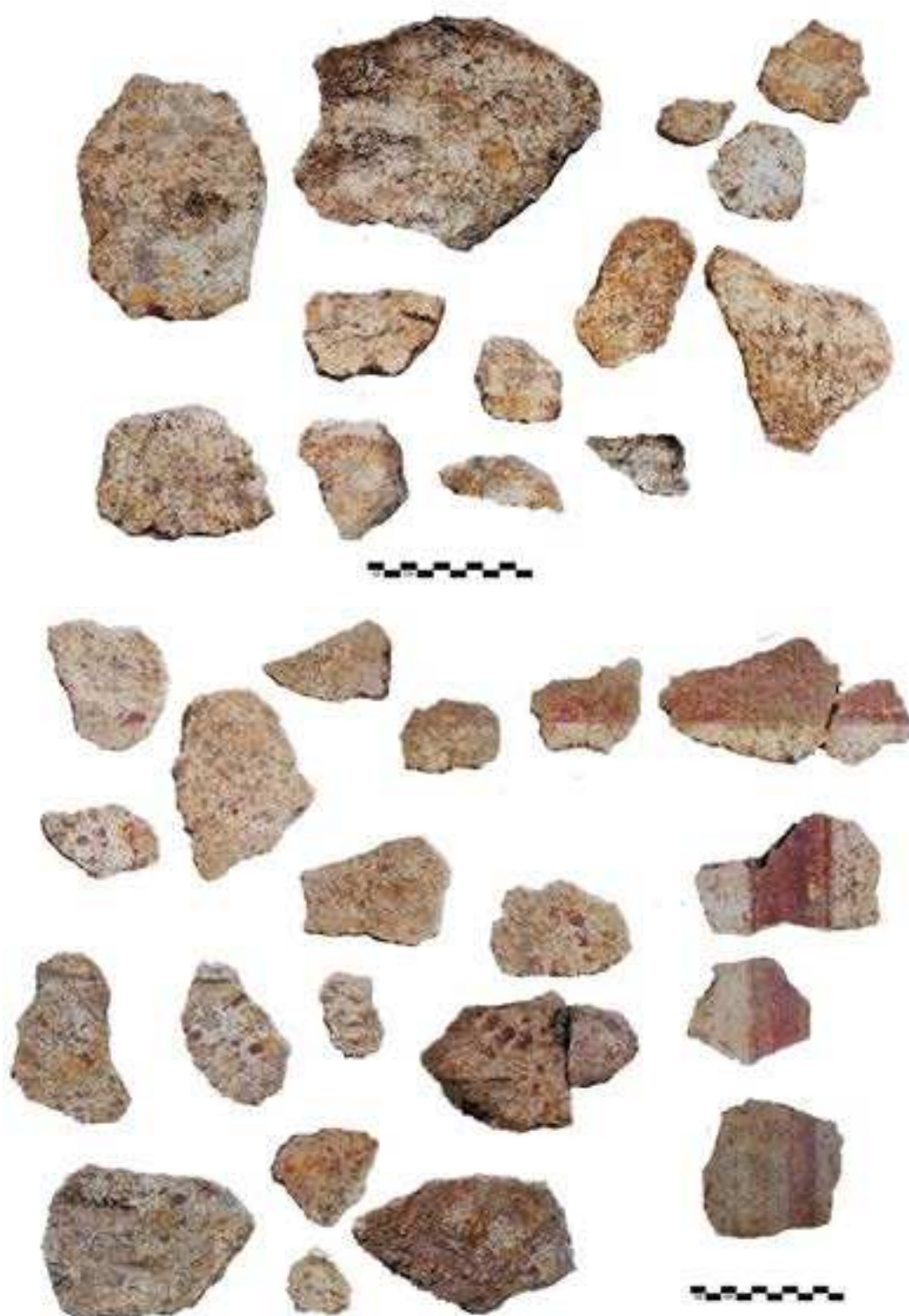
Tutti questi aspetti dimostrano chiaramente l'impossibilità di considerare tutte le pitture rinvenute nell'Ambiente 21 come parte di un solo apparato decorativo, realizzato in un'unica soluzione, trattandosi, piuttosto, dell'esito di due distinti momenti in cui operano botteghe che agiscono seguendo tendenze assai differenti, espressione del diverso orizzonte cronologico in cui ci si muovono. Dunque, sebbene nei modelli di riferimento sia possibile cogliere una certa continuità, gli aspetti tecnico-esecutivi documentano, invece, più chiaramente una netta cesura.

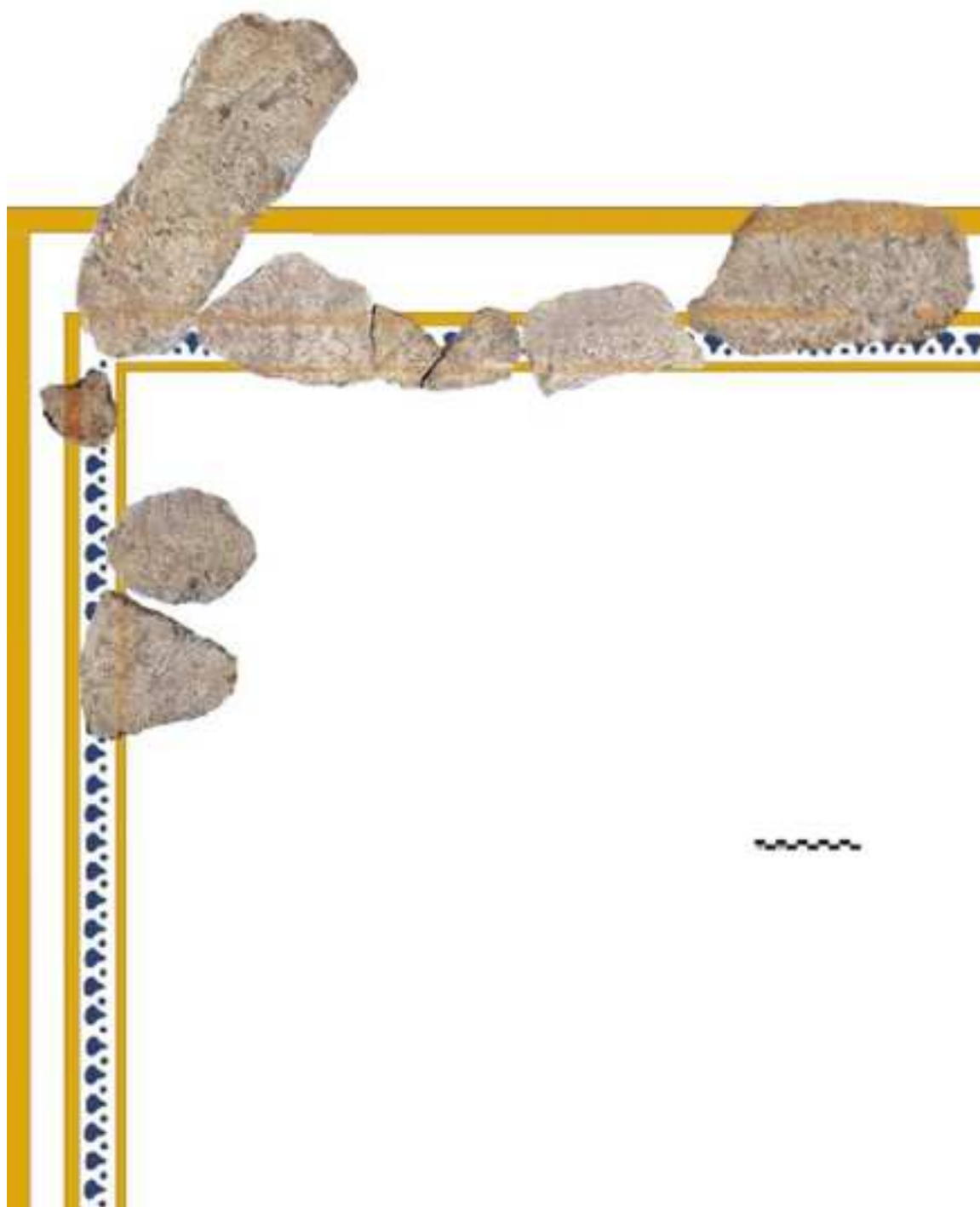
⁵⁸⁷ A titolo esemplificativo si vedano le pitture dall'ambiente 6a della *Domus* La Fontainotte di Grand (FROELIGER, MONDY 2017, p.75, fig. 6), fine I secolo- inizi dal II secolo d.C., da rue Saint-Patrice a Bayeux (AMADEI, BUJARD 2007) inizi II secolo d.C. C., dall'insula 27 di Xanten (JANSEN *et alii* 2001, fig. 26), della prima metà del II sec. d.C., dalla curia del Vieux Forum (BOISLÈVE, JARDEL 2014, pp. 632-633, tav. CLXXXIII, fig. 2), della metà del II secolo d.C.

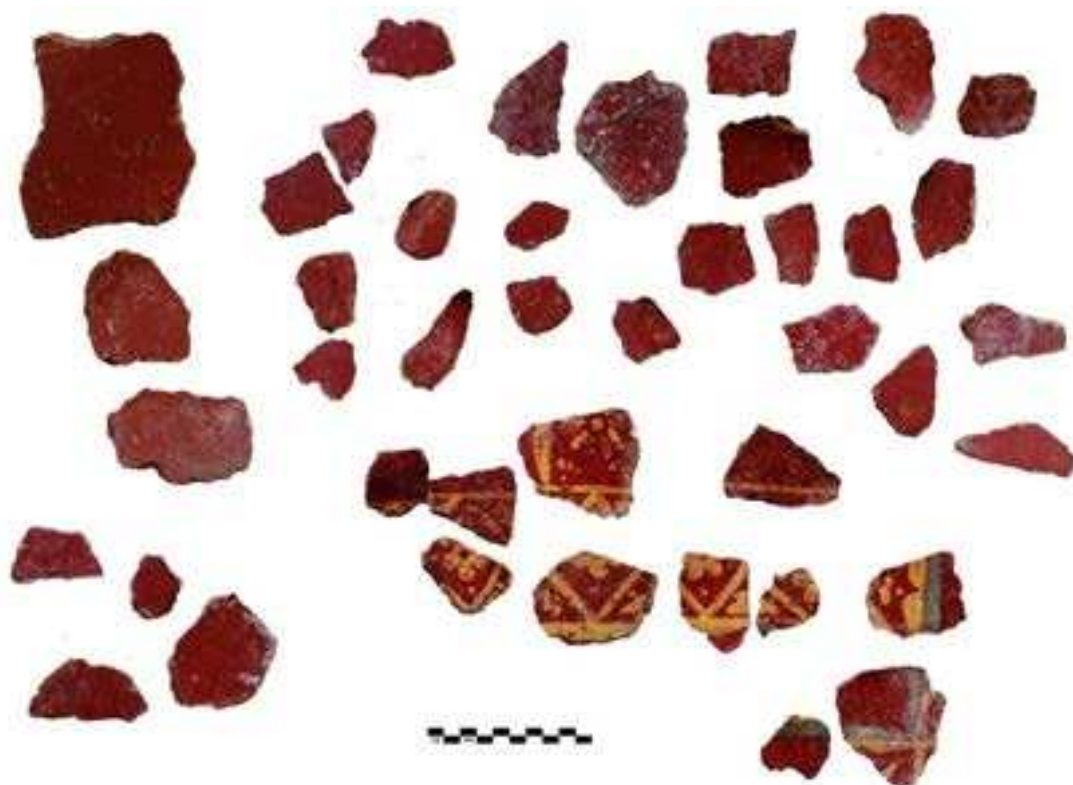
Tuttavia, risulta assai difficile immaginare la coesistenza delle pitture, così differenti tra loro, sulle pareti di un unico vano. D'altra parte, il rinvenimento di tutte le attestazioni in strati di crollo non permette di metterne in discussione la pertinenza al medesimo vano né sussistono le condizioni, considerata la posizione dell'Ambiente 21, perché i frammenti provengano da altri ambienti vicini. Tale convivenza, dunque, si potrebbe spiegare ipotizzando che i frammenti con cronologia più alta, in quantità minoritaria fossero pertinenti al vano ubicato al piano terra. Sebbene, infatti, la sequenza stratigrafica relativa a quest'ultimo non sia stata indagata, il crollo del pavimento del secondo piano è stato, comunque, rinvenuto ad una quota più bassa rispetto a quella che doveva essere l'altezza massima delle pareti del piano inferiore. Un'ipotesi, dunque, difficile da convalidare potrebbe essere che, sui crolli delle strutture gradualmente depositatisi sul piano pavimentale già collassato, si siano depositati anche alcune porzioni delle pitture che decoravano i muri dell'ambiente al piano terra.

Dunque, come già constatato per altri ambienti ubicati nell'ala più occidentale della *domus*, anche in questo caso si riscontra la coesistenza di pitture afferenti ad apparati decorativi inconciliabili e cronologicamente distinti. Tuttavia, diversamente da quanto osservato per gli Ambienti 4 e 5, per i quali il numero assai esiguo dei frammenti ed il rinvenimento degli stessi a contatto con il battuto ha consentito di ipotizzare che si trattasse di elementi residuali, nell'Ambiente 21 il numero più elevato di rinvenimenti e la provenienza degli stessi da strati di crollo non lascia dubbi circa l'appartenenza degli stessi al vano in questione.









1.

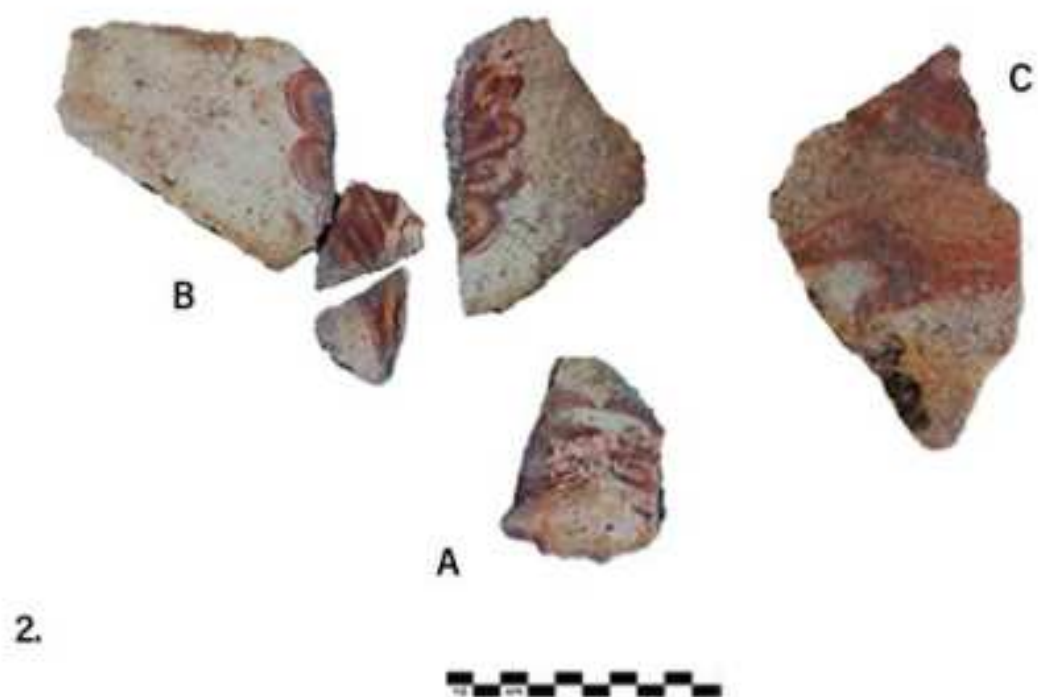
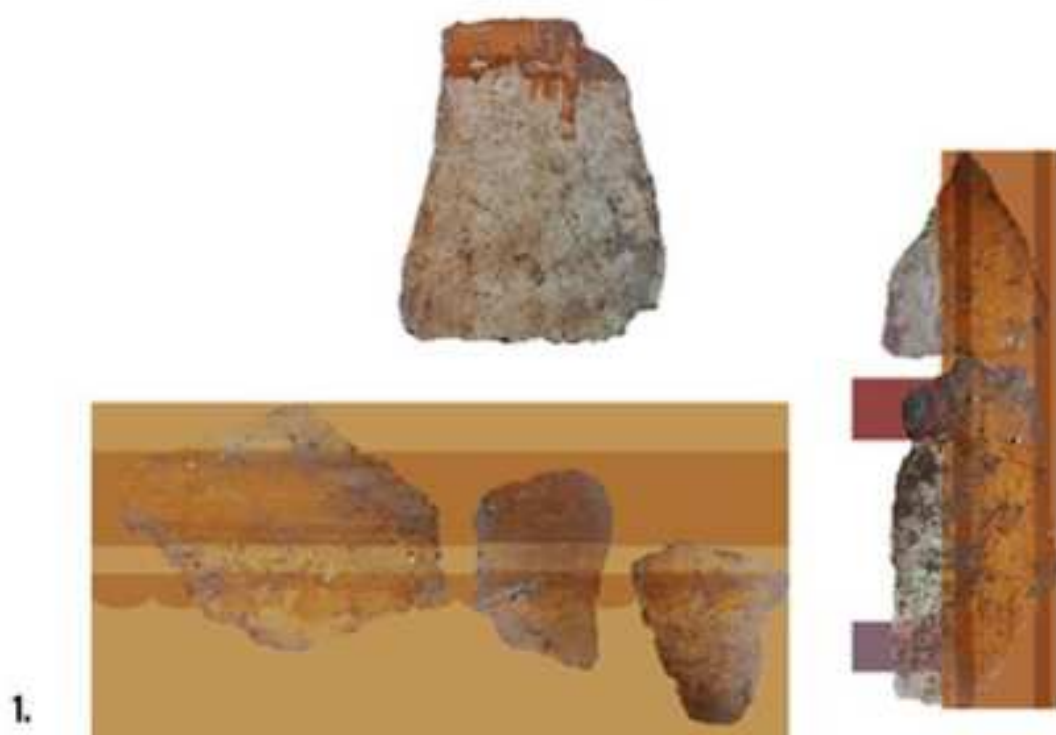


2.



3.





TAV. XXX



TAV. XXXI



0 1 m

AMBIENTE 19

Il più occidentale tra i vani indagati lungo l'ala settentrionale della *domus* è l'Ambiente 19 (Fig. 123).

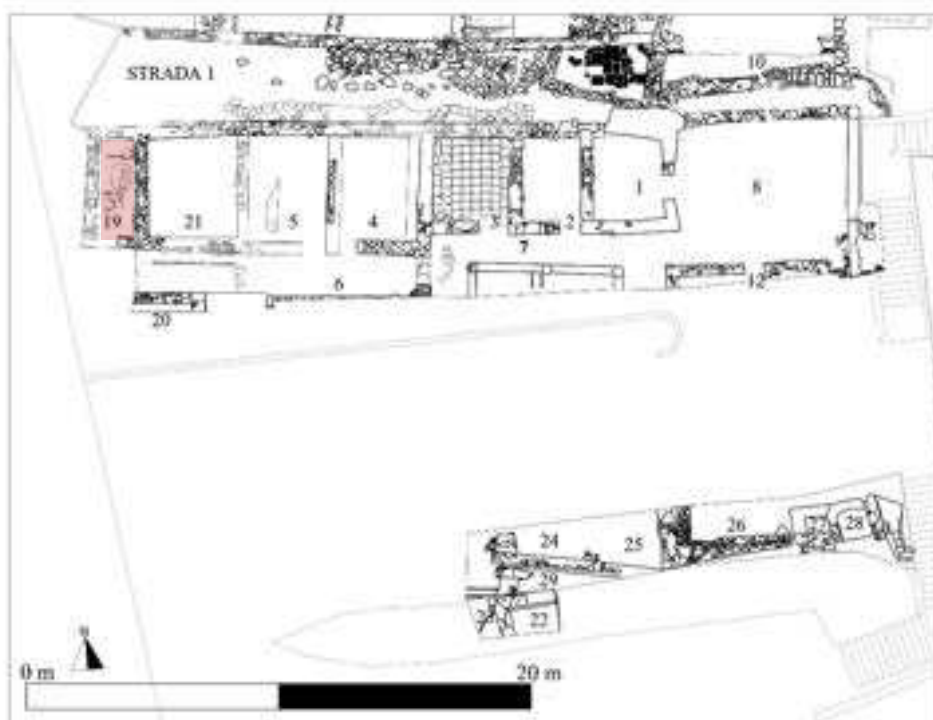


Fig. 123 Domus 2. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 19. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Caratterizzato da un piano pavimentale con una sensibile pendenza da S verso N, anch'esso, come gli ultimi ambienti esaminati, privo di pitture *in situ* e, a differenza di questi, a giudicare dalla sequenza stratigrafica, sprovvisto di un secondo piano.

Le dimensioni contenute e la conformazione del vano (Fig. 124), uniti all'individuazione di un sistema di canalizzazione funzionale allo smaltimento delle acque ed al rinvenimento di materiali come unguentari in terracotta e spilloni in osso per capelli, ne hanno suggerito un'interpretazione come bagno.⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 117.



Fig. 124 Ambiente 19 visto da N (da Archivio fotografico UniMe).

Inoltre, anche in questo caso, come già rilevato per il vano 5, in corrispondenza del versante settentrionale, ad una quota più bassa rispetto a quella del piano pavimentato, si documenta la presenza di due setti murari, dei quali sono visibili le creste rasate, anch'essi evidentemente riconducibili ad una realtà preesistente alla costruzione della *Domus 2*.

La sequenza stratigrafica attesta una dinamica di crollo graduale, con un iniziale cedimento delle coperture (US 3267) sul quale, successivamente, si sarebbe depositato il crollo delle murature (US 3260).⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ Rispetto a quest'ultimo si evidenzia una maggiore concentrazione dello stesso lungo la fascia orientale, mentre le modalità di rinvenimento lasciano supporre una pertinenza delle componenti in crollo al perimetrale occidentale, il quale sarebbe stato realizzato in altra tecnica e non in crudo, come rilevato per le murature degli altri ambienti. Nella sequenza stratigrafica, infatti, si registra l'assenza di uno strato con matrice argillosa, puntualmente rilevato altrove.

Alcuni tra i frammenti pittorici, numericamente piuttosto esigui, rinvenuti nel vano provengono, tuttavia, da uno strato più superficiale che sigillava suddetti crolli (**TAV. XXII, 1**). Tale dato, unito all'analisi degli stessi intonaci, anche alla luce degli ulteriori rinvenimenti documentati nel vano, ha favorito l'ipotesi di un'attribuzione dei frammenti alla decorazione pittorica del vicino Ambiente 21, piuttosto che all'Ambiente 19. Questi, infatti, paiono perfettamente coerenti con i ben più numerosi rinvenimenti dagli strati di crollo del vano contiguo (UUSS 3258 e 3265).

È plausibile credere che tali frammenti siano pertinenti alla decorazione pittorica della parete O dell'Ambiente 21, ovvero muro divisorio rispetto al vano 19 (USM 147) (**Fig. 125**). Quest'ultimo, dunque, sarebbe crollato verso E, nell'Ambiente 21, mentre solo alcune sole poche componenti si sarebbero depositate nel vicino vano 19, sugli strati di crollo delle restanti strutture, evidentemente già avvenuto. Questo dato consentirebbe, inoltre, di ipotizzare che il muro occidentale dell'Ambiente 21 presentasse una decorazione pittorica speculare al perimetrale opposto, del quale è stato possibile ricostruire lo schema generale.

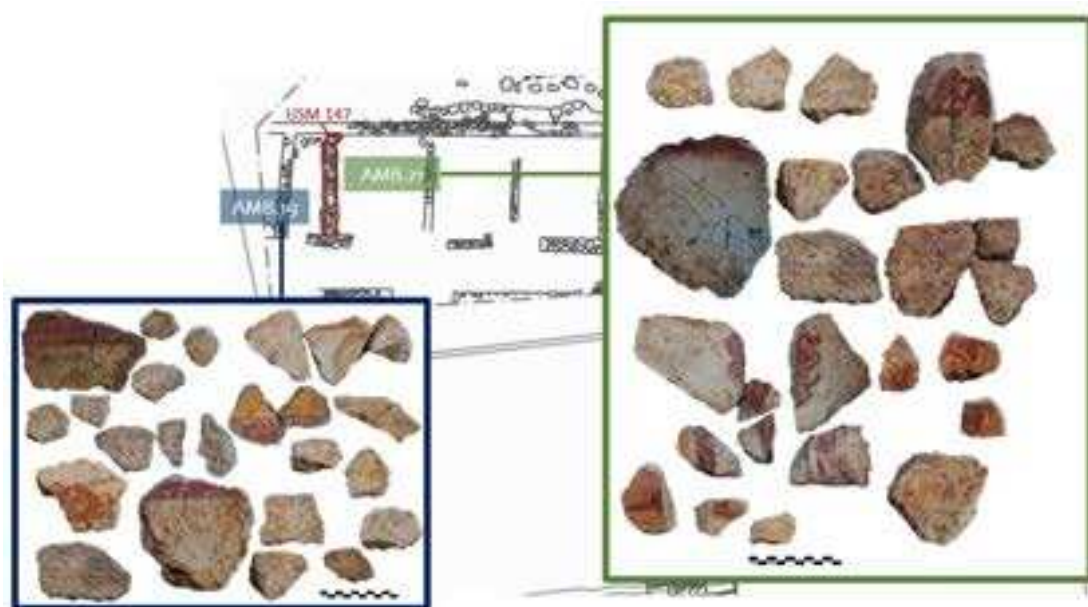


Fig. 125 Schema di sintesi. Corrispondenza tra i frammenti dall'Ambiente 19 e dall'Ambiente 21

I pochi altri intonaci, invece, provengono dal crollo US 3260 e sono caratterizzati da tracce di bruciato, dovute alla presenza di una lente nello strato (**TAV. XXII, 2**). Si

tratta di pochi elementi, privi di coerenza tra loro, ciascuno con caratteristiche diverse, insieme ai quali si annovera anche un frammento di cornice a dentelli (TAV. XXIII).

A proposito della cornice a dentelli,⁵⁹⁰ l'eccessivo livello di frammentarietà e l'assenza di ulteriori modanature ne rende difficile un puntuale inquadramento. La presenza di cornici a dentelli, infatti, ampiamente attestata già negli apparati decorativi di età ellenistica, continua ad essere documentata almeno fino al IV secolo d.C.

Mancano, dunque, dei criteri sufficientemente validi ad operare un netto discernimento, dal momento che né il trattamento formale dei dentelli, né le dimensioni degli stessi appaiono risolutivi in tal senso. Se si guarda, infatti, alle misure dei dentelli, è possibile constatare come queste trovino riscontri anche in esemplari di I stile, come i frammenti provenienti dalla *Domus publica* sul Palatino.⁵⁹¹ Diversamente, esaminando le varianti di cornici a dentelli di I stile individuate dalla De Vos tra le attestazioni provenienti dallo scarico della Casa di Championnet, a Pompei, l'esemplare della *Domus 2* non risulta pienamente assimilabile a nessuna di queste, soprattutto per via della larghezza dei dentelli, talvolta maggiore anche di cm 1.⁵⁹² D'altra parte, già la cronologia ipotizzata per la costruzione della *domus* appare inconciliabile con un inquadramento della cornice entro un orizzonte di I stile.

La quasi totale assenza di frammenti pittorici, unita al rinvenimento della cornice, tra le poche attestate in tutta l'area, la quale mal si concilierebbe con la funzione di bagno attribuita al vano, inducono a dubitare dell'effettiva pertinenza della stessa all'Ambiente 19. In questo caso, tuttavia, non ci sono sufficienti dati a disposizione per avanzare un'ipotesi di attribuzione ad un altro vano, che porterebbe a ricostruire una situazione di assenza dell'apparato pittorico nell'ambiente al momento del crollo. L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: l'intonachino bianco (0,4-0,5 cm) privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3 cm) con ciottolini. È evidente la fragilità delle componenti, poco compatte, con una granulometria molto grossolana.

⁵⁹⁰ L'elemento presenta le seguenti misure: largh. max cm 7,2; alt. max cm 6,7. Ciascun dentello: largh. cm 1,9; lung. cm 4,5; ampiezza interstizio cm 0,7.

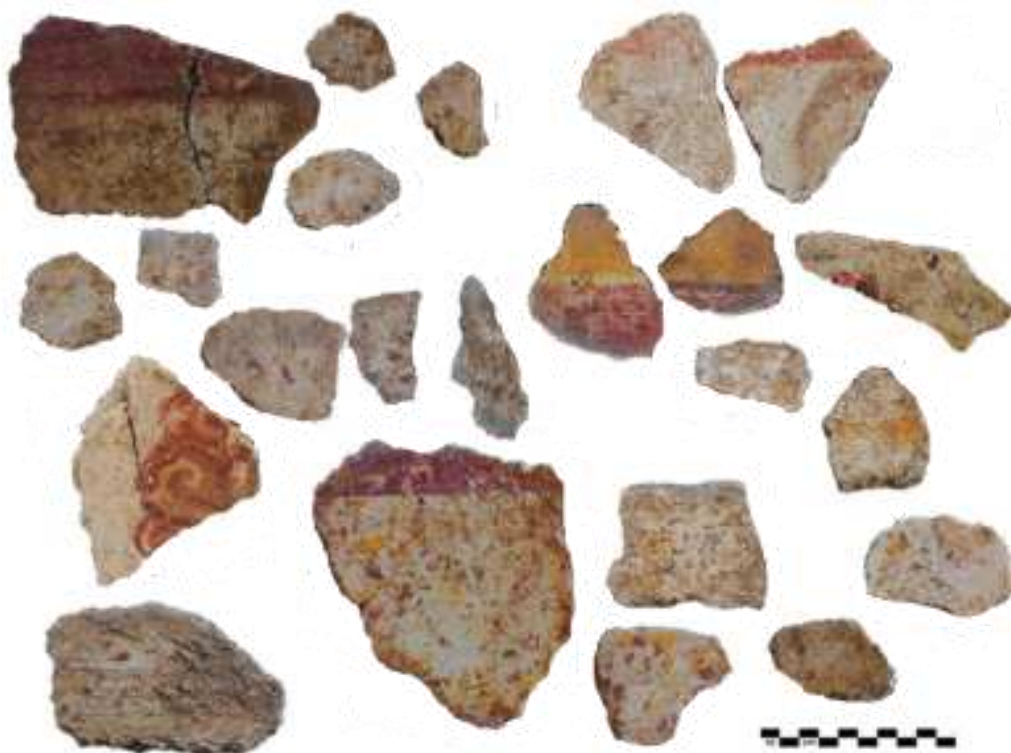
⁵⁹¹ MAURINA 2018, p. 19, fig. 26a.

⁵⁹² DE VOS 1977, pp. 30-31, tavv. 27-29.

In merito al frammento di cornice si osserva un solo strato continuo (2,5 cm) e compatto, caratterizzato da una colorazione tendente al rosa. Questa potrebbe essere imputabile alla miscelazione della malta dell'intonachino con ocre rosse⁵⁹³ o con polvere di mattone, per la quale l'utilizzo è prevalentemente attestato in corrispondenza delle zoccolature, dove garantisce una maggiore resistenza all'umidità, ma anche in funzione di compattare maggiormente le componenti costitutive il *tectorium*.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Per attestazioni d'uso della malta pigmentata cfr. WEBER, PROCHASKA, ZIMMERMANN 2009, 590; DILARIA, SBROLLI 2018, pp. 154, 156; BRACCI *et alii* 2021, p. 19.

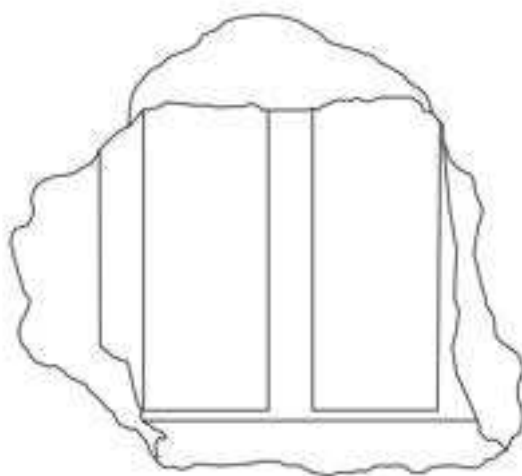
⁵⁹⁴ BARBET, ALLAG 1972, pp. 967-978.



1.



2.



AMBIENTE 20

L'Ambiente 20 è l'unico tra i vani posti lungo il lato meridionale del Corridoio 6 ad essere stato oggetto di indagini (**Fig. 126**); sicuramente non accessibile da quest'ultimo, con buona probabilità, doveva avere il suo ingresso dall'ambulacro che lambiva ad Ovest il cortile colonnato.

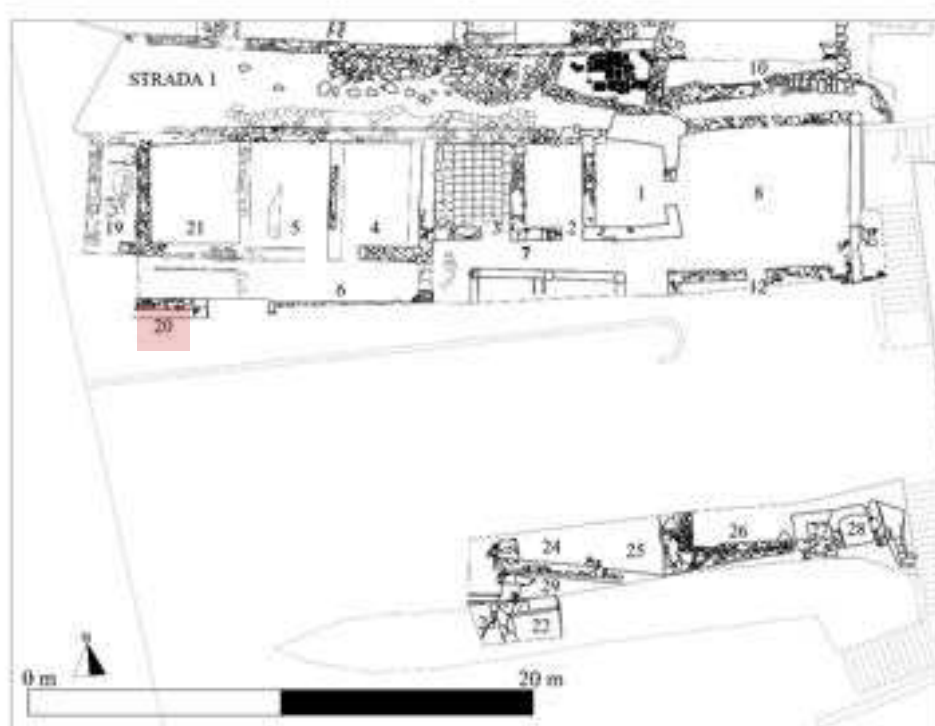


Fig. 126 Domus 2. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 20. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Anche per questo vano è documentata l'esistenza di un secondo piano e, come in tutti gli ambienti dell'ala occidentale, non si conservano pitture *in situ*.

L'analisi delle sequenze stratigrafiche relative al piano superiore ha consentito di ricostruire una dinamica di crollo graduale. Si ipotizza, infatti, che sia avvenuto un primo, parziale distacco delle pitture dal supporto murario, che si sarebbero depositate sul piano pavimentale e, solo in un secondo momento, sarebbero crollate le pareti con le restanti pitture ancora aderenti. Il crollo, invece, del pavimento pertinente al secondo piano, sul quale giacevano già gli intonaci ed alcuni elementi di copertura, sarebbe crollato in seguito al cedimento di uno dei perimetrali del primo piano.

L'analisi degli intonaci rinvenuti negli strati di crollo pertinenti al secondo piano ha permesso l'individuazione di alcuni degli elementi compositivi dello schema

decorativo. È certo, ad esempio, che la zoccolatura fosse caratterizzata, come già osservato in altri ambienti posti al piano superiore, da un motivo con spruzzature in rosso, arricchito dalla presenza di listelli con andamento verticale, anch'essi in rosso e di duplice spessore (0,4-0,5 cm e 2,5-2,7 cm), funzionali alla ripartizione della porzione in più riquadri, mentre una banda rossa fungeva da elemento di delimitazione esterna dell'intera zoccolatura (**TAV. XIV**). Tale schema decorativo, con medesima articolazione ed aspetti cromatici, trova riscontro nelle pitture conservate *in situ* nell'ambiente dei riquadri rossi, presso la *Domus* delle Fontane di Brescia, datata al II secolo d.C.⁵⁹⁵

Più difficile è, invece, risalire all'articolazione delle pitture che decoravano zone mediana e superiore; la varietà ed il livello di frammentarietà delle attestazioni, infatti, non ne consentono una puntuale ricostruzione, sebbene sia possibile formulare alcune considerazioni. Anzitutto la predominanza di frammenti con fondo giallo, molti dei quali monocromi, altri con sovradipinture nei toni del bianco e del rosa, suggeriscono la presenza di almeno una specchiatura a fondo giallo o una lesena che si ritiene fosse ubicata nella zona mediana della parete (**TAV. XXXV**). Tale ipotesi è avvalorata anche da qualche frammento con fondo bianco sul quale sono dipinti filetti e listelli sui toni del rosa, funzionali a delimitare un campo di colore giallo. La specchiatura o lesena, dunque, sarebbe stata realizzata su una parete a fondo bianco.

Alcuni frammenti, inoltre, sempre in giallo, sono caratterizzati dalla presenza di graffiti (**TAV. XXXVI, 1**), tra questi, in un caso, si distingue la parte posteriore di un animale quadrupede, in altri, più semplici linee curve ed, infine, un frammento presenta parte di un'iscrizione, della quale si conservano solo due caratteri non ancora identificati (**TAV. XXXVI, 2**). Nonostante la difficoltà di fornire un quadro più articolato sulle soluzioni pittoriche adottate, già questi aspetti, tuttavia, consentono di richiamare possibili confronti, che confermano un inquadramento delle pitture nella tradizione di II secolo d.C. Sono numerose infatti, le pitture che, soprattutto nei contesti ostiensi di età antonina, sono strutturate, sebbene in misura più o meno

⁵⁹⁵ MARIANI 2003, pp. 71-73.

complessa, secondo una successione paratattica di pannelli in cui predomina il ricorso del giallo, spesso associato anche al rosso, alternati al bianco.⁵⁹⁶

Altrettanto numerosi sono, inoltre, gli intonaci con fondo azzurro, colore che trova riscontro esclusivamente in uno degli ambienti dell'ala meridionale della *Domus* 2; si tratta di frammenti prevalentemente monocromi, solo alcuni caratterizzati da sovradipinture di colore rosso, in pochi altri casi, invece, le sovradipinture sono di colore giallo/marrone. Infine, un frammento presenta un campo azzurro contiguo ad un altro di colore bianco, quest'ultimo arricchito da un filetto giallo e da alcuni motivi di difficile identificazione in rosso e verde (TAV. XXXVII, 1). In questo caso a differenza dei precedenti si ipotizza che l'azzurro fosse adoperato in una banda funzionale alla delimitazione di un riquadro a fondo bianco. È plausibile, dunque, che i frammenti in azzurro provengano da differenti porzioni della parete e che il colore sia stato impiegato ripetutamente in più punti.

Gli intonaci con fondo azzurro e sovradipinture in rosso sono certamente riconducibili ad una decorazione caratterizzata da una successione di bande e listelli di vario colore (TAV. XXXVII, 2). Il campo azzurro, caratterizzato dalla presenza di un filetto in rosso, è contiguo ad un listello, anch'esso di colore rosso, affiancato da un più ampio listello in bianco. A seguire, ancora, due campi in nero, dalle dimensioni ignote, dunque, pertinenti a bande, listelli o filetti, tra i quali si trovano due sottili filetti, alle estremità ed al centro un altro ampio listello di colore rosa/violetto. Tale articolata successione, presumibilmente funzionale a riprodurre, pittoricamente, una successione di modanature, è plausibile che chiudesse, al culmine, proprio con una cornice. Di quest'ultima si conserva un solo frammento e presenta, in corrispondenza delle due estremità, qualche traccia di colore nero che, come si è visto, si riscontra anche nel motivo appena descritto. La cornice a rilievo è estremamente semplice, caratterizzata in basso da un sottile listello, seguito da una fascia liscia, di dimensioni contenute e priva di decorazione a rilievo o dipinta; questa è superiormente delimitata da un tondino ed un piccolo toro, alla terminazione del quale, la sezione si fa nuovamente piana. L'associazione della cornice all'insieme di frammenti con successione di

⁵⁹⁶ A titolo esemplificativo si vedano l'Amb. 12, 2, 11 dell'Insula delle Volte Dipinte (FALZONE 2007, pp. 82-84, fig. 37-38) o l'Amb. 4 dell'Insula delle Ierodule (FALZONE 2007, pp. 70-74, figg. 29, 32-33).

elementi lineari consentirebbe di ipotizzare la pertinenza di questi ultimi o alla terminazione della zona mediana o superiore.

La presenza della cornice, una tra le pochissime rinvenute nella *domus*, ma anche il ricorso ad una più vasta gamma di colori, tra i quali l'azzurro, il cui uso è poco attestato, potrebbero essere indicativi di una funzione di maggiore rilevanza assoluta dall'ambiente.⁵⁹⁷ Infatti, diversamente dalla zona della zoccolatura, in cui viene reiterato, come in tutti gli altri casi, il motivo con spruzzature, è evidente che le restanti porzioni di parete non fossero interessate dall'assoluto predominio del fondo bianco ma, piuttosto, vivacizzate dal ricorso ad una più vasta gamma di colori.

Anche per il piano inferiore l'analisi della sequenza stratigrafica ha permesso di chiarire le dinamiche di crollo; anche in questo caso, parte delle pitture si sarebbero staccate già prima del collasso dei muri, mentre il resto sarebbe crollato solo in seguito, insieme ai supporti.

Inoltre, considerate le relazioni stratigrafiche e le condizioni di giacitura degli intonaci è stato altresì possibile operare l'attribuzione di alcune delle pitture rinvenute, ad uno dei vani contigui all'Ambiente 20, non ancora indagati.

Nello specifico, le due unità stratigrafiche US 3326 e 3327, rispettivamente, strato di crollo di intonaci e strato di disfacimento di crudo corrispondente al muro, sono riconducibili ad una medesima azione di crollo, ascrivibile al cedimento della parete meridionale dell'Ambiente 20. Considerato il rapporto stratigrafico tra le due, US 3326 copriva US 3327, il crollo omogeneo di intonaci (US 3326) è necessariamente da ricondurre al filo meridionale della parete crollata, come dimostra anche il rinvenimento faccia a vista dei frammenti i quali, dunque, sono necessariamente pertinenti alla decorazione pittorica del vano vicino, posto a Sud dell'Ambiente 20. Mentre l'ulteriore strato di crollo di intonaci (US 3328), coperto da US 3327 è, invece, da ricondurre alla decorazione della parete meridionale dell'Ambiente 20.

Simile distinguo tra le pitture dei due vani sarebbe stato possibile esclusivamente attraverso una corretta lettura della stratigrafia dal momento che le pitture presentano caratteristiche speculari. Considerate le caratteristiche stilistiche, entrambi i vani,

⁵⁹⁷ Sul colore come indicatore nell'identificazione della funzione assoluta dall'ambiente Cfr. BARBET 1990.

infatti, esattamente come già riscontrato per gli Ambienti 2 e 3, posti al piano terra, erano caratterizzati da una semplice decorazione con fondo bianco e bande rosse (TAV. XXXVIII).

L'analisi del *tectorium* ha evidenziato in tutti i frammenti la presenza di non più di due strati: lo strato di intonachino bianco (0,3-0,5 cm), privo di inclusi e l'intonaco grigio chiaro (max 2-3,5 cm) con piccoli ciottoli. In tutti i casi, i due *layers* aderiscono ad uno strato di terra rossastra, argillosa riconducibile agli alzati. In generale si osserva un'evidente fragilità degli strati, poco compatti, con una granulometria molto grossolana. Anche l'analisi della pellicola pittorica denota un livello qualitativo piuttosto basso, sebbene, infatti, i colori si presentino ben compatti e aderenti alla stessa, la superficie appare rugosa e poco levigata, resta riconoscibile il tratto delle pennellate, a suggerire una fattura piuttosto veloce e poco accurata. Nel caso delle sovradipinture, invece, si osserva frequentemente il distacco dei colori dal fondo, con buona probabilità imputabile alla modalità di stesura messa in atto per le sovradipinture. Anche nell'esecuzione è possibile constatare una scarsa attenzione al dettaglio, la resa delle componenti appare piuttosto frettolosa e corsiva, come suggerito anche dalla totale assenza di disegni preparatori.

Inusuale, invece, è il ricorso alla tecnica del graffito, poco attestata nell'area di Villa San Pancrazio e qui adoperata per realizzare elementi decorativi ed iscrizioni, che non si esclude possano essere tra loro correlati. Le incisioni sono realizzate mediante uno strumento a punta dura, presumibilmente in metallo, a mano libera, con una tecnica esecutiva piuttosto approssimativa, contraddistinta da un tratto poco profondo.

Difficile risalire con precisione all'epoca di pertinenza e stabilire il rapporto, di contemporaneità o posteriorità, vigente con le pitture, per via del carattere estemporaneo che le contraddistingue e l'assenza di intrinseci elementi datanti.⁵⁹⁸

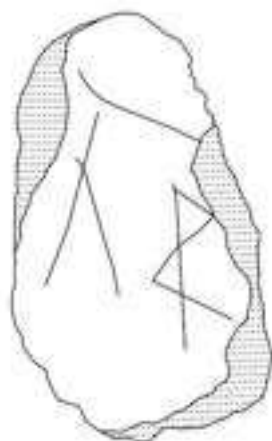
⁵⁹⁸ Per una sintesi sulle diverse tipologie di graffito cfr. LANGNER 2002. Per Un quadro d'insieme circa le caratteristiche e le principali problematiche di lettura dei graffiti Cfr. SOLIN 2008, pp. 99-214.





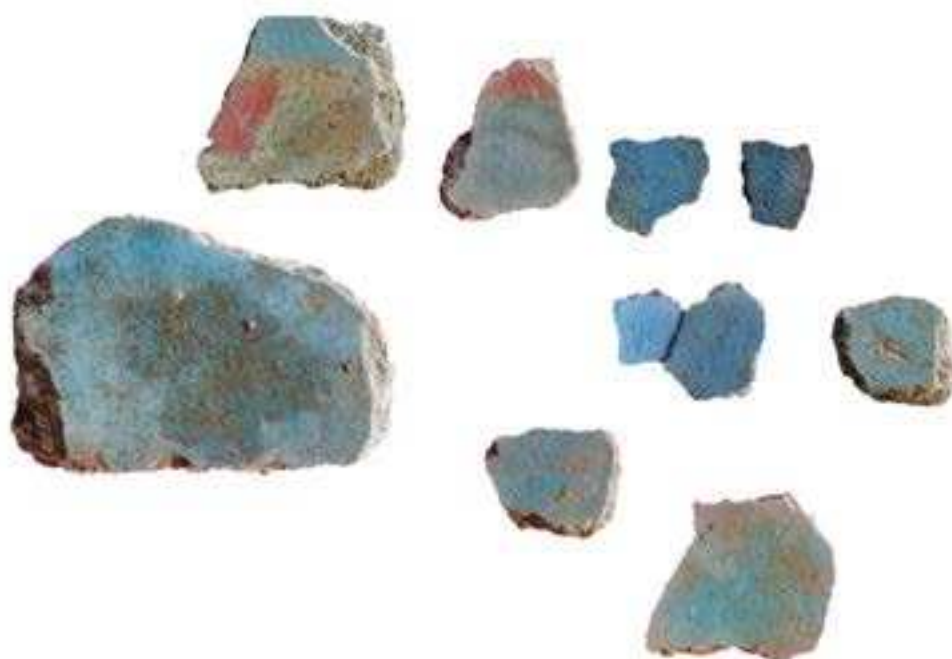


1.



2.





1.



2.



DOMUS 2. ALA MERIDIONALE, TERRAZZO I

Del Terrazzo I, il più meridionale dell'area di Villa San Pancrazio, è stato possibile indagare solo una stretta fascia, effettuando un saggio di m 20x5 (**Figg. 127-128**), che ha consentito di intercettare alcuni ambienti (24-26) presumibilmente riconducibili all'ala meridionale della *Domus 2* ed altre strutture, invece, pertinenti ad una fase di occupazione più tarda.

Già l'impossibilità di effettuare un'indagine estensiva dell'area e, inoltre, la presenza di interri piuttosto consistenti che hanno imposto, per questioni di sicurezza, un'interruzione delle attività di scavo prima del raggiungimento dei piani pavimentali, hanno reso le stesse particolarmente complesse e, ancora più difficile, la lettura e comprensione dei dati.

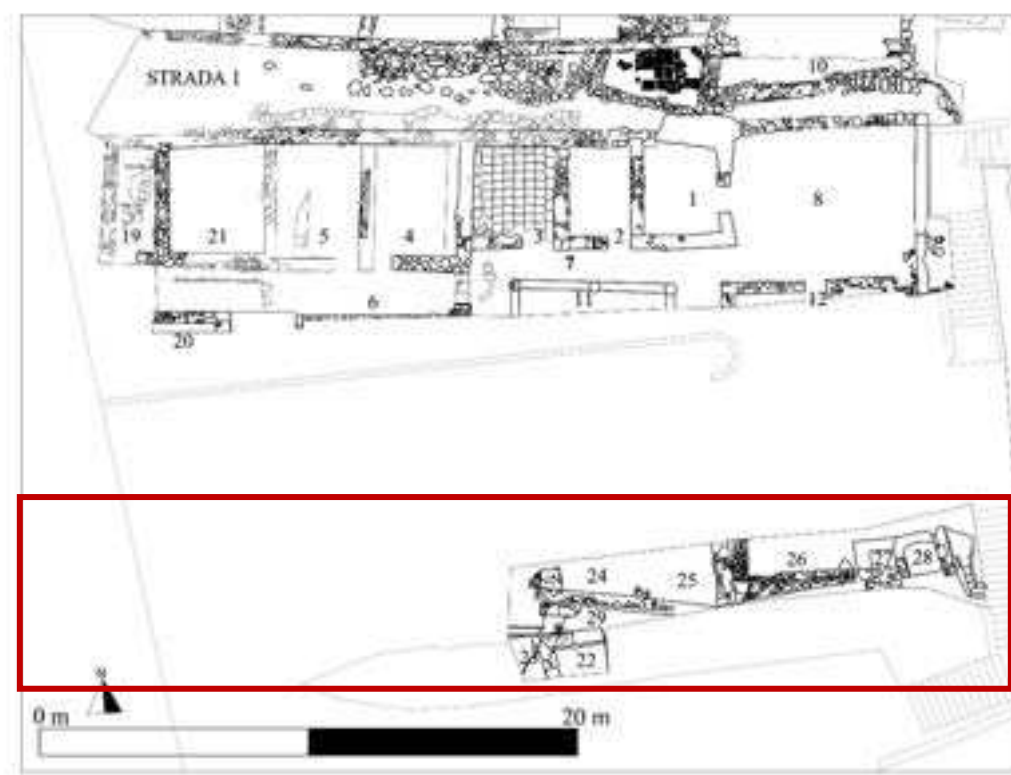


Fig. 127 Terrazzi I. Planimetria generale. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)



Fig. 128 Terrazzo II. In alto vista zenitale, in basso vista Ovest (da Archivio fotografico UniMe).

Gli Ambienti 24, 25 e 26 allineati, da Ovest verso Est, lungo la fascia più settentrionale del Terrazzo I, sarebbero stati parte della *Domus* 2. Tuttavia, proprio in virtù delle difficoltà di cui si è detto, non è stato possibile comprendere in che modo questi si relazionassero con gli altri spazi dell'abitazione emersi in corrispondenza del Terrazzo II.

Per nessuno dei tre vani è nota la delimitazione settentrionale, in quanto ricadente oltre la sezione di scavo, mentre sono stati intercettati gli altri setti murari di delimitazione. Unica eccezione è costituita dal muro N-S che doveva separare gli Ambienti 24 e 25, del quale rimane *in situ* soltanto un breve lacerto, in legatura con il muro di fondo

(USM 121); si ritiene plausibile che, nell'ultima fase d'uso, i due vani siano stati unificati, comportando la distruzione del setto murario, al fine di ottenere un unico e più ampio ambiente (**Fig. 129**).



Fig. 129 Terrazzo II. Ambienti 24 e 25 separati dal breve lacerto di USM 121 (da Archivio fotografico UniMe).

AMBIENTI 24-25

I due ambienti, posti nell'area nord-occidentale del saggio, sebbene originariamente separati da un setto murario, sono stati indagati come un unico, grande vano (**Fig. 130**).

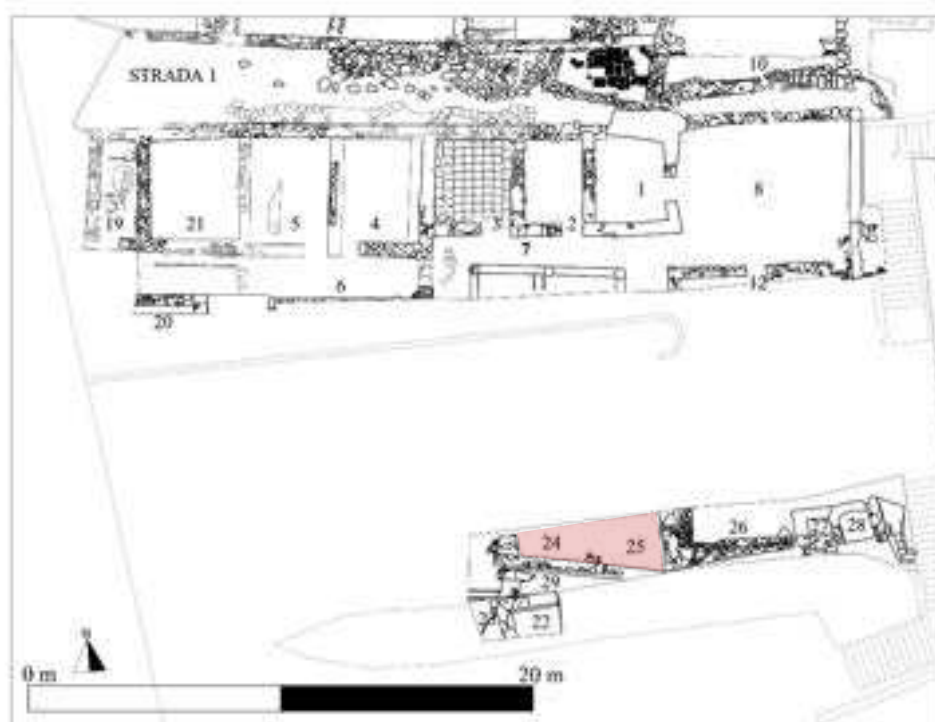


Fig. 130 *Domus 2*. Planimetria generale, in rosso gli Ambienti 24-25. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

La sequenza stratigrafica sembra attestare l'esistenza di un secondo piano del quale alcuni lacerti dei pavimenti sono stati rinvenuti in crollo insieme a frammenti di intonaco (USSF 1028, 1038), coperti da ulteriori strati di crollo ascrivibili alle coperture (US 1018) e, i più superficiali, presumibilmente, alle murature, con frammenti di intonaco (USSF 1016, 1017) inglobati in una matrice argillosa ascrivibile, così come per gli ambienti dell'ala settentrionale, ad un alzata in crudo. Un elemento di difficile lettura in relazione alla sopracitata ipotesi di crollo è il rinvenimento nella sequenza stratigrafica sia di frammenti di pavimentazione a mosaico⁵⁹⁹ (US 1038) che di grossi lacerti di cocciopesto (US 1028), i quali documenterebbero due distinti piani pavimentali, con caratteristiche, tra l'altro, ben diverse. Tale aspetto, tuttavia, potrebbe trovare spiegazione proprio nell'originaria

⁵⁹⁹ I mosaici con tessere bianche e nere presentano una decorazione a carattere geometrico, in alcuni casi alternati dal cosiddetto nodo di salomone. CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 119

articolazione in due distinti ambienti, con differenti pavimenti e, presumibilmente, pitture parietali, unificati solo in un secondo momento.

Si tratta dell'unico contesto del Terrazzo I dal quale provengono attestazioni pittoriche. Gli intonaci, tuttavia, sono tra loro piuttosto diversificati, sia stilisticamente che dal punto di vista tecnico, certamente anche a causa degli interventi di riorganizzazione planimetrica alla quale i due vani sono stati sottoposti. Tale varietà non ha consentito, in alcun modo, di sviluppare un ragionamento di ampio respiro finalizzato alla ricostruzione unitaria di sistemi decorativi, consentendo solo riconoscere ed evidenziare, in maniera disarticolata, gli elementi ed i tratti peculiari, utili alla distinzione ed individuazione di insiemi omogenei e coerenti.

INSIEME 1

Un primo insieme è composto da frammenti accomunati dal fondo rosso, intercettati nell'intera sequenza stratigrafica (UUSS 1017, 1016, 1018, 1038). Tra questi si distinguono alcune attestazioni, tutte rinvenute in US 1017, caratterizzate dalla presenza di elementi vegetali di varia tipologia, tra i quali alcune foglie lanceolate, realizzate in verde, con lumeggiature di una gradazione diversa e, ancora, una pianta a rami sottili con piccole foglie d'edera, anch'esse di colore verde (**TAV. XXXIX, 1**). In merito alla tonalità del colore, sembra potersi rivedere quella già riscontrata nei frammenti con ghirlanda provenienti dal Corridoio 6. Si documenta, inoltre, la presenza di ulteriori elementi ornamentali, realizzati in giallo e bianco, tra i quali la corolla a calice, frequentemente ricorrente nelle pitture con composizioni vegetalizzate, sia nel caso di candelabri che di ghirlande, come si osserva, ad esempio per i racemi ubicati nella porzione di parete subito sopra alle predelle con amorini della Casa dei *Vettii* a Pompei.⁶⁰⁰ Ulteriori frammenti, invece, presentano semplici listelli di colore giallo, mentre altri sono pertinenti ad una banda di colore verde, delimitata su un lato da un semplice filetto bianco e sull'altro da una successione di filetti di diverse tonalità di giallo/marrone (**TAV. XXXIX, 2**).

I doppi listelli ed il carattere ripetitivo delle componenti vegetali, potrebbero essere indicativi della pertinenza dell'insieme alla zona mediana della parete e, dunque,

⁶⁰⁰ PPM V, p. 537, fig. 117.

ipotizzare che gli elementi assolvessero ad una funzione di delimitazione di uno o più pannelli. Per le componenti vegetali, in particolare, si ipotizza fossero pertinenti ad una cornice di derivazione dalle edicole fronzute, per la quale sono numerose le attestazioni provenienti dalle pareti di IV stile, come dimostrano, ad esempio, gli Ambienti b e f della Casa di *Octavius Quartio* (II 2, 2),⁶⁰¹ a Pompei. Diverse testimonianze provengono anche dal comparto provinciale, ad esempio, dalla Gallia.⁶⁰²

È anche possibile che almeno i frammenti con elementi vegetali siano pertinenti proprio ad un'edicola fronzuta, per la quale sarebbe, invece, più opportuno pensare ad un'ubicazione in corrispondenza della zona superiore della parete, come ben esemplificato dalle pitture del *tablinium* della Villa imperiale di Pompei (I 11, 17).⁶⁰³ Anche in questo caso si tratta di una componente stilistica che, affermata nella fase di transizione tra III e IV stile,⁶⁰⁴ trova piena diffusione nelle pareti IV stile, più frequentemente in corrispondenza della zona superiore, caratterizzandosi per la presenza, soprattutto lateralmente, di un intrico di fronde semplificato in corti rami di foglie, per le quali è molto diffuso il ricorso a quelle di forma lanceolata.⁶⁰⁵

È evidente che lo stato di frammentarietà dei rinvenimenti e la molteplicità di soluzioni plausibili rendano impossibile risalire all'esatta posizione dei frammenti; tuttavia, nel complesso, tutti gli elementi stilistici riscontrati: le due varianti vegetali con foglie lanceolate ed esili foglie d'edera, la presenza di componenti ornamentali come le corolle a calice, evocano un linguaggio decorativo peculiare di IV stile, del quale sono

⁶⁰¹ PPM III, pp. 54, fig. 20, pp. 70-71, figg. 46-47.

⁶⁰² Si vedano l'ambiente 4 della *Maison des Nones de Mars*, Limoges (LOUSTAUD, BARBET, MONIER 1993, pp. 93-94, tavv. A, C), il groupe I, secteur A dalla villa de Commugny (FUCHS, RAMJOUÉ 1994, pp. 39-40, fig. 47).

⁶⁰³ PPM II, pp. 666-683. Si vedano, inoltre, le pitture della Casa di *Maius Castricius* (VII 16, 17), PPM VII, p. 304, fig. 31 o della Casa di *Pinarius Cerialis* (III 4, 4), PPM II, p. 457, fig. 26.

Diverse attestazioni in stato frammentario provengono anche da differenti contesti peninsulari, si vedano le pitture dagli scavi di Vigna Barberina, sul Palatino (MAURINA 2021, pp. 412-413, fig. 13) o quelle provenienti dalla *Domus C* di Santa Giulia a Brescia (BAGGIO *et alii* 2005, 197-198, fig. 122) e quelle del triclinio della *domus* di via Trieste, sempre a Brescia (MARIANI 1996, p. 133, fig. 71, 147, fig. 82). Infine, sempre per l'area cisalpina si vedano gli esempi dalla *domus* del Quartiere degli Artigiani a Calvatone-Bedriacum (GIACOBELLO 2010, p. 806) e dalla *domus* di via Illica a Milano (FEDELI, PAGANI 2024, pp. 1059-1062, figg. 6-7).

⁶⁰⁴ In tal senso si veda anche la parete sud del *tablinium* della Casa di Marco Lucrezio Frontone (V 4, 11). BASTET, DE VOS 1979, tav. XXXII a p. 204.

⁶⁰⁵ BASTET, DE VOS 1979, pp. 51-52; ERISTOV 1994, tipo 1, pp. 75-76. A titolo esemplificativo si vedano le foglie dei pannelli della zona superiore del cubicolo 7 nella Casa degli Amanti (I 10, 10.11) a Pompei (PPM II, 469 fig. 45).

un esempio l'atrio della Casa dei *Vettii* (VI 15, 1)⁶⁰⁶ o l'atrio della *Fullonica di Stephanus* (I 6, 7),⁶⁰⁷ in cui si ritrovano tutti gli elementi appena citati.

L'analisi del *tectorium* dei frammenti ha permesso di individuare tre strati: l'intonachino bianco (0,7 mm) e due strati di intonaco bianco-grigiastro (2,1; max 1,3). Questi si presentano poco compatti, con scarsa capacità di aderenza gli uni agli altri. In qualche caso si riscontrano tracce in negativo di elementi vegetali, mentre sul retro di alcuni frammenti è attestata la presenza di uno strato con matrice argillosa, pertinente agli alzati.

La pellicola pittorica, invece, diversamente, testimonia un buon livello qualitativo, provato sia dalla brillantezza e compattezza dei colori, ben aderenti alla pellicola pittorica che dalla superficie liscia, evidentemente sottoposta al processo di levigatura finale. Anche nella resa delle componenti decorative si osserva una certa attenzione e precisione esecutiva. Tuttavia, in alcuni casi, come la banda verde, il colore non sempre si conserva in ottimo stato, probabilmente a causa della tecnica adoperata per la stesura.

INSIEME 2

Dalle UUSS 1017, 1016 e 1018 provengono, inoltre, alcuni frammenti monocromi azzurri (**TAV. XL, 1**), contraddistinti da minute dimensioni e da un solo strato di intonachino bianco, di spessore 0,7 mm.

Sebbene il colore si mostri compatto e ben aderente alla pellicola, questa appare poco luminosa, con una superficie piuttosto ruvida, diversamente da quanto riscontrato per l'insieme precedente. In merito alla presenza dell'azzurro, si tratta di un colore poco attestato nell'area di Villa San Pancrazio, unico contesto dal quale provengono intonaci con caratteristiche molto simili è l'Ambiente 20 della *Domus* 2, per il quale se ne è ipotizzato un utilizzo in differenti zone della parete.

Ulteriori insiemi sono stati distinti tra i più numerosi intonaci rinvenuti in US 1038.

INSIEME 3

⁶⁰⁶ PPM V, pp. 475-476, figg. 9-10.

⁶⁰⁷ PPM I, pp. 341-342, figg. 16-17.

Il terzo gruppo si compone di frammenti riconducibili ad una banda ornamentale, di non facile lettura, in verde con una decorazione sovradipinta in viola (TAV. XL, 2). Solo tre frammenti, infatti, documentano il motivo che doveva articolarsi in una successione di elementi, uno dei quali potrebbe rappresentare una palmetta stilizzata. L'ipotesi ricostruttiva lascia chiaramente emergere la derivazione della banda dai precedenti bordi a giorno di IV stile; si osserva, infatti, una certa affinità nell'articolazione sia con il *groupe IV* sia con il *groupe V* individuati dalla Barbet.⁶⁰⁸ Da questi, d'altra parte, si differenzia sia nel modulo, più ampio, sia nella *palette* adoperata.

Lungo uno dei due lati, presumibilmente quello inferiore, la banda è delimitata da due filetti in marrone, non contigui, disposti a poca distanza, su fondo bianco, mentre lateralmente doveva essere chiusa, almeno, in corrispondenza di una delle estremità, da una banda verticale di colore marrone. Ulteriori frammenti, pertinenti al medesimo insieme, sono caratterizzati - come i precedenti - dal campo verde, diversamente, delimitato da un listello rosso affiancato da un listello bianco il quale opera una suddivisione rispetto ad un campo in rosso, decorato da un listello sovradipinto in azzurro.

L'analisi del *tectorium* ha consentito di individuare tre strati: l'intonachino bianco (0,5 mm) e due strati di intonaco bianco-grigiastro con qualche ciottolino (1,2; max 1,5). Questi si presentano piuttosto compatti, mentre in alcuni dei frammenti sul retro è ravvisabile la presenza di uno spesso strato di terra pertinente agli alzati.

La pellicola pittorica, invece, non presenta lo stesso livello qualitativo riscontrato nei precedenti insiemi, è evidente infatti una resa delle componenti decorative meno precisa nell'esecuzione e più approssimativa. Inoltre, la superficie piuttosto rugosa ed i colori meno lucidi e compatti attestano il venir meno del passaggio di levigatura finale.

INSIEME 4

Un ulteriore insieme è costituito da soli frammenti rinvenuti in US 1038 e caratterizzati dal fondo bianco. Qui viene riproposto uno schema decorativo ampiamente ricorrente

⁶⁰⁸ BARBET 1981, pp. 948-954, figg. 4-8.

nella *Domus* 2, con motivo a spruzzature, questa volta realizzate in blu e rosso (TAV. XLI, 1). La decorazione consente, dunque, con certezza, l'attribuzione di buona parte dei frammenti ad una zoccolatura, mentre ulteriori intonaci, caratterizzati da listelli e bande di colore blu potrebbero essere pertinenti alla zona mediana. Anche in questa circostanza, come già documentato per le pitture della zoccolatura del piano superiore dell'Ambiente 4 si riscontra la presenza di una doppia fase pittorica che, esattamente come in quel caso, comporta l'obliterazione della decorazione con spruzzature mediante la stesura di un nuovo strato di intonaco, caratterizzato da un motivo ancora più semplice, con fondo bianco e banda rossa.

Anche altri frammenti attestano un preponderante ricorso al fondo bianco sul quale sono realizzate alcune decorazioni in verde, presumibilmente riconducibili a motivi vegetali, forse foglie (TAV. XLI, 2). Uno si distingue, tra tutti, per la presenza di una decorazione più elaborata, di difficile lettura, realizzata in diverse gradazioni di rosa ed in verde. Non ci sono, tuttavia, sufficienti elementi utili a sostenere l'associazione di questi ultimi frammenti con quelli relativi alla zoccolatura con spruzzatura, sebbene in entrambi si riscontrino le medesime caratteristiche sia del *tectorium* sia della pellicola pittorica.

INSIEME 5

Un ulteriore insieme è composto da frammenti a fondo giallo ocre sul quale sono dipinti in successione listelli e filetti di differente spessore, realizzati in molteplici gradazioni di giallo e marrone (TAV. XLII, 1).

Dall'analisi del *tectorium* è stato possibile individuare tre strati, piuttosto compatti: l'intonachino bianco (0,5 mm) e due strati di intonaco bianco-grigiastro con qualche ciottolino (1,3; max 1,8). Sul retro di alcuni frammenti, è ravvisabile la presenza di uno spesso strato di terra, pertinente agli alzati. Per la pellicola pittorica, invece, si documenta un cattivo stato di conservazione; il colore non sempre aderente alla pellicola, è privo di compattezza e luminosità, mentre la superficie pittorica si mostra piuttosto rugosa, con crepature, certamente imputabili alla tecnica di stesura adoperata.

INSIEME 6

L'insieme 6 è costituito da un esiguo gruppo di frammenti, anch'essi caratterizzati da fondo giallo, sul quale è dipinta una successione di filetti in differenti gradazioni di rosa, culminanti in un campo di colore verde (TAV. XLII, 2). A questi è possibile associare anche alcuni frammenti monocromi gialli, caratterizzati da una superficie con andamento convesso (US 1017), evidentemente riconducibili allo stipite di una porta o finestra. La necessità di distinguere questo insieme, pure molto contenuto di intonaci, dal precedente (Insieme 5), nonostante la condivisione del fondo giallo, si deve alla evidente discrepanza nel trattamento della pellicola pittorica. In quest'ultimo caso infatti, il livello qualitativo è evidentemente migliore: il colore giallo del fondo è ben conservato, si mostra compatto e brillante, sebbene le sovradipinture, presumibilmente realizzate a secco, mostrino una tendenza al distacco dalla pellicola e non si conservino in stato ottimale. È possibile, inoltre, riconoscere la presenza di linee incise riconducibili al disegno preparatorio che documentano una certa cura nell'esecuzione dell'apparato decorativo.

Dall'analisi del *tectorium* è stato possibile individuare tre strati: l'intonachino bianco (0,6 mm) e due strati di intonaco bianco-grigiastro con qualche ciottolino (1,6; max 1,2). Questi, a differenza del precedente insieme, si presentano poco compatti e ed poco aderenti tra loro; anche in questo caso, sul retro di alcuni dei frammenti è ravvisabile la presenza di uno spesso strato di terra, pertinente agli alzati.

INSIEME 7

Infine, sempre da US 1038 proviene un insieme di intonaci riconducibile ad una decorazione di soffitto, come dimostra la presenza di tracce in negativo di incannucciata sul retro. Nel complesso i frammenti sono caratterizzati da fondo giallo, il quale sembra essere animato dalla rappresentazione di più soggetti, realizzati nelle gradazioni di rosa e in azzurro (TAV. XLIII). Tra questi è certamente riconoscibile una maschera con una testa dalla forma tondeggiante, realizzata di tre quarti, in rosa con lueggature in bianco, mentre in una tonalità più scura, tendente al rosso, sono resi i tratti del viso ed il ciuffo che ricade appena sulla fronte. Le brevi pennellate che si sovrappongono, accostando sapientemente i colori, consentono di ottenere un effetto di chiaro scuro che conferisce un certo realismo al viso. L'elemento sembra poter rientrare tra i motivi impropriamente detti *têtes lunaires*, definiti dalla Barbet *têtes*

joufflues, già visibili nelle pareti di III stile, ma molto più diffuse nel IV stile, con molteplici varianti ed ubicazioni.⁶⁰⁹ Quanto maggiormente distingue il frammento rinvenuto in US 1038 dagli esemplari noti è la tonalità con la quale è realizzata la *tête*, la stessa con cui si è soliti rendere l'incarnato umano, mentre abitualmente le *têtes joufflues* si caratterizzano per il ricorso a colori più tenui, con ampi tocchi di colore bianco che, in una prima fase, avevano suggerito l'aggettivo *lunaire*, come se, per l'appunto, fossero illuminati da forti luci lunari.⁶¹⁰ Inoltre, in corrispondenza della tempia, la testa è caratterizzata da un elemento in azzurro, presumibilmente una delle due ali. Quest'ultimo attributo consente l'identificazione di un *gorgoneion*, soggetto diffusissimo nelle pitture pompeiane,⁶¹¹ tra le quali un confronto molto stringente proviene da una delle pareti dell'*atrium* della *Fullonica* di *Stephanus*, dove nella porzione superiore, è rappresentato un *gorgoneion*, nei toni del giallo, con ali di colore azzurro che si dipartono dalla tempie.

In merito agli altri frammenti che compongono l'insieme, in alcuni si riscontra la presenza di elementi sovradipinti in azzurro, con andamento sinuoso che, proprio alla luce di queste caratteristiche, potrebbero essere riconducibili ad almeno un soggetto marino, forse un delfino o cavalluccio marino, come quelli che decoravano il soffitto della latrina della Casa delle Nozze d'argento a Pompei (V 2, I).⁶¹² Inoltre, alcune pennellate di colore bruno, di una gradazione di poco più scura rispetto al giallo del fondo, accompagnano e riprendono il movimento sinuoso del soggetto, forse con l'intenzione di evocare le onde del mare.

Tra gli altri frammenti, inoltre, è possibile distinguerne altri due, caratterizzati da elementi sovradipinti, entrambi come la *tête joufflue*, nelle gradazioni di rosa, con esigue lumeggiature bianche. Mentre per uno dei due lo stato di conservazione e

⁶⁰⁹ Per il motivo si veda BARBET 2008, pp. 359-360. Tra i contesti pompeiani di III e IV stile si vedano l'*atrium* b della Casa di *Casca Longus* (I, 6, 11), PPM I, 372-374; il *tablinum* h della Casa di Marco Lucrezio Frontone (V, 3, 11), PPM III; l'*oecus* 32 della Casa del Bracciale d'Oro (VI, 17, Insula Occidentalis 42), PPM VI, figg. 60-67; *triclinium* 38 della Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6), BARBET 2008, p. 197, fig. 137). Per la presenza degli stessi in corrispondenza di soffitti si veda BARBET 2008, pp. 152-155, fig. 10. Per le diverse tipologie individuate in Gallia cfr. BARBET 1983, pp. 128-130, fig. 13.

⁶¹⁰ BARBET 1983, p. 130.

⁶¹¹ Si vedano a titolo esemplificativo le attestazioni dalla Casa del Citarista (I, 4, 25), PPM I, p. 168, fig. 84; dalla Casa di Paquio Proculo (I, 7, 1), PPM I, p. 505, figg. 36-37; dalla Casa dell'Efebo (I, 7, 11), PPM II, p. 770, fig. 33; dalla Casa del Bracciale d'oro (VI, 17, 42), PPM III, p. 89, fig. 99.

⁶¹² BARBET 2008, p. 226, fig. 162.

l'elevato livello di frammentarietà non ne consentono l'identificazione, nel secondo caso, invece, si riconosce la zampa di un animale, forse lo zoccolo di un cavallo. Considerati i soggetti finora individuati, non si esclude che possa trattarsi di un ippocampo.⁶¹³

L'esiguità degli elementi a disposizione non consente di individuare alcun altro elemento in grado di suggerire lo schema compositivo del soffitto, tuttavia, i soggetti animali, alcuni dei quali certamente afferenti alla sfera marina e la presenza della *tête joufflue* rievocano uno specifico vocabolario ornamentale tipico del IV stile, che trova ampio riscontro nei contesti campani, sebbene con distinte varianti, entro sistemi più o meno complessi ed articolati, per i quali a titolo esemplificativo si richiama il soffitto del corridoio 41 della Villa di Poppea ad Oplontis, in cui tutti gli elementi sopra menzionati trovano riscontro.⁶¹⁴

Dall'analisi del *tectorium* è stato possibile individuare tre strati: l'intonachino bianco (0,6 mm) e due strati di intonaco bianco-grigiastro con qualche ciottolino (1,8; max 1,1). Questi si presentano poco compatti, mentre sul retro è ravvisabile la presenza delle tracce in negativo di incannucciata.

La pellicola pittorica mostra, invece, un buon livello qualitativo, il colore di fondo è lucido e ben compatto, ancora perfettamente aderente alla pellicola. Anche le componenti decorative sovradipinte, testimoniano attenzione nella resa del dettaglio, evidente soprattutto dal sapiente uso del colore per ottenere effetti chiaroscurali. Anche il tratto sembra molto preciso ed accurato.

INSIEME 8

Infine, stando alle sequenze stratigrafiche, i pochi frammenti provenienti dall'US 1069, sarebbero ascrivibili alle decorazioni degli spazi ubicati al piano terra.

Degli intonaci, alcuni sono facilmente riconducibili ad un motivo decorativo caratterizzato da una cornice ornamentale con fondo giallo e sovradipinture, in una gradazione più scura di giallo, a questa segue una banda o campo di colore nero,

⁶¹³ Si veda, ad esempio, la decorazione della volta a botte della latrina della Casa delle Nozze d'argento (V, 2,1), PPM III, p. 728, fig. 108.

⁶¹⁴ BARBET 2008, pp. 229-231, figg. 166-167.

adiacente ad un campo in rosso, la cui tonalità fa ipotizzare una derivazione dal cinabro (TAV. XLIV).

Dall'analisi del *tectorium* è stato possibile individuare due strati, ben compatti: l'intonachino bianco (0,5 mm) e uno strato di intonaco bianco-grigiastro con qualche ciottolino (max 2 mm).

La pellicola pittorica, come già evidenziato, non presenta un ottimo stato di conservazione, i colori sembrano aver perso luminosità, tuttavia risultano compatti e ben aderenti alla pellicola. L'accostamento dei colori e la presenza del rosso cinabro, in particolare, sebbene manchino elementi più indicativi consentono, tuttavia, un generico inquadramento delle pitture entro un orizzonte non più tardo del I secolo d.C. Pochi altri frammenti, invece, sono ascrivibili a decorazioni di soffitto. Tuttavia, le diverse caratteristiche stilistiche e, soprattutto, le differenze riscontrate nel *tectorium* e nelle tracce di incannucciata sul retro, non consentono di ricondurli tutti alla medesima unità architettonica.

I primi due frammenti sono caratterizzati dal fondo di colore viola scuro sul quale sono realizzati alcuni motivi in giallo di non chiara identificazione; questi presentano un'ottima qualità e ad elevato livello esecutivo, i colori si conservano perfettamente, luminosi e compatti, mentre la resa delle componenti decorative risulta precisa ed attenta.

Diversamente, un altro solo frammento è caratterizzato da una banda in verde, di ampiezza cm 8, delimitata ai lati da due filetti bianchi, uno dei quali adiacente ad un campo in rosso, l'altro ad un campo di colore scuro, poco conservatosi, forse nero. Qui i colori non mostrano le caratteristiche evidenziate per i frammenti precedenti, essendo privi di lucentezza, piuttosto evanidi, anche a causa di incrostazioni presenti sulla pellicola pittorica.

Per quel che riguarda il *tectorium*, in entrambi i casi si registra la presenza di tre strati: l'intonachino bianco (cm 0,5) e due strati di intonaco. Questi, nei primi due frammenti sono l'uno bianco-grigiastro con ciottolini e compatto (cm 1,2), l'altro bianco, gessoso (cm 1,7). Diversamente nel terzo frammento, mentre il primo dei due strati è, anch'esso, bianco-grigiastro con ciottolini e compatto (cm 1,8), l'ultimo strato (cm 1,7), invece, si presenta a sua volta compatto, con qualche ciottolino e dalla

colorazione rosa, indicativa di una composizione con impiego di ocra rossa o polvere di mattone.⁶¹⁵

Tutti gli insiemi analizzati, pertinenti ai crolli del primo e del secondo piano, denotano una situazione estremamente diversificata, la cui difficoltà di lettura e corretta interpretazione sono aggravate dall'eccessiva frammentarietà delle attestazioni e dall'altrettanto complessa situazione stratigrafica.

Se si considera esclusivamente il dato della presenza di pitture parietali in crollo e le si analizza in relazione alla loro disposizione all'interno della sequenza stratigrafica, ne emerge una situazione piuttosto coerente. Basti pensare al rinvenimento degli intonaci pertinenti al soffitto nello strato di crollo più antico della sequenza relativa al piano superiore, ovvero US 1038, in associazione con i lacerti di piano pavimentale; documentando una tra le più consuete dinamiche di crollo, per cui la decorazione del soffitto, in una condizione di incuria, essendo la prima a cedere e staccarsi, si deposita, appunto, sui piani pavimentali, venendo coperta, in un secondo momento, dai successivi crolli delle restanti componenti strutturali. Allo stesso modo, l'individuazione e la ricomposizione in insiemi, effettuata raggruppando frammenti provenienti da tutte le unità stratigrafiche, conferma una dinamica di crollo lineare, avvenuta in maniera dilazionata nel tempo.

Tuttavia, la situazione si rivela più complessa se si considerano i dati specifici emersi dall'analisi dei frammenti, come la convivenza in uno stesso contesto, di pitture caratterizzate da significative differenze di carattere stilistico e tecnico-esecutivo. L'interpretazione di tale compresenza, in parte documentata anche in alcuni degli ambienti nord-occidentali della *Domus* 2, è resa ulteriormente difficile dalla quantità più cospicua di attestazioni afferenti ad una fase decorativa più antica, nonché dalla presenza delle stesse nei medesimi strati di crollo, denotando una simultaneità del distacco e, dunque, la loro coesistenza entro lo stesso contesto.

Tale complessità emerge ancor più chiaramente per il piano terra, a cui rispondono le due UUS 1066 e 1069: la prima presenta esigui frammenti, di per sé poco indicativi, monocromi bianchi e rossi, mentre per la seconda, sebbene si tratti di un numero contenuto di frammenti, tuttavia, nel caso di quelli ascrivibili alla zona del soffitto,

⁶¹⁵ A riguardo si vedano note 148-147.

come è stato notato emerge la loro inconciliabilità per caratteristiche tecnico-esecutive, oltre che stilistiche.

Allo stato attuale, dunque, dall'intera sequenza stratigrafica si avrebbero attestazioni di decorazioni pertinenti a tre diversi soffitti, cosa non del tutto anomala se si considera che si sta analizzando del materiale proveniente da un contesto originariamente suddiviso in due ambienti, ciascuno con un piano terra ed un piano superiore.

Operando un ulteriore macro-raggruppamento degli insiemi già individuati, tenendo conto esclusivamente della qualità ed esecuzione del *tectorium* e della pellicola pittorica, è stato possibile giungere ad una distinzione in due macrogruppi: l'uno caratterizzato da un ottimo livello esecutivo della pellicola pittorica ma con un *tectorium* molto poco compatto e resistente; l'altro, con una buona qualità esecutiva della pellicola, sebbene di livello inferiore rispetto al primo gruppo, con caratteristiche migliori del *tectorium*, dotato di maggiore compattezza.

Nel primo gruppo rientrano unicamente frammenti sicuramente pertinenti alla decorazione pittorica del secondo piano, pertinenti agli insiemi 1, 6 e 7 e, nel tentativo di operare una massima semplificazione, anche l'insieme 2, considerata l'assenza di strati preparatori, ad eccezione dell'intonachino, dato che definisce la medesima scarsa compattezza delle pitture del primo gruppo.

Al secondo gruppo, invece, nel quale rientrano i restanti insiemi (Insiemi 3, 4, 5) sono stati ascritti anche i frammenti pertinenti all'US 1069 (Insieme 8), presumibilmente pertinenti alla decorazione del primo piano, associazione ulteriormente suffragata dall'affinità stilistica.

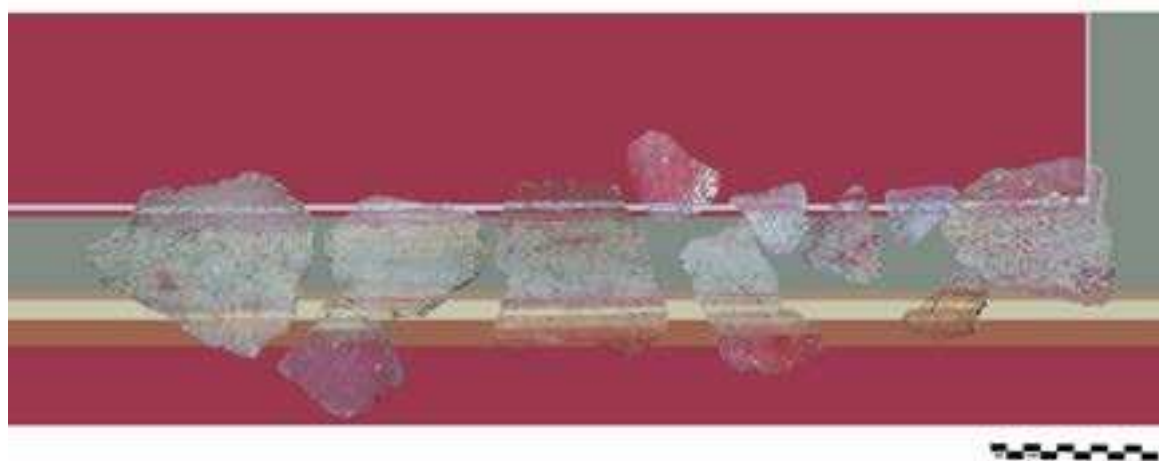
Difficile, invece, l'attribuzione dei pochi frammenti di soffitto, anch'essi rinvenuti in US 1069; infatti, mentre in un caso, alla luce della qualità della pellicola, si potrebbe considerare una pertinenza al secondo gruppo, assolutamente estranei alle caratteristiche di entrambi i raggruppamenti sono i due frammenti a fondo viola, la cui qualità esecutiva assai elevata, tanto per la pellicola pittorica che per il *tectorium* non trovano alcun effettivo riscontro tra gli altri intonaci degli Ambienti 24-25.

Siffatta operazione permette così di ipotizzare una pertinenza dei frammenti agli apparati decorativi di almeno due distinte unità architettoniche, la cui principale differenza risiede nella tecnica adoperata per la messa in opera e nella qualità esecutiva

delle pitture. In tal senso, pesa la mancanza del dato relativo all'esatta posizione dei frammenti in crollo, che avrebbe, forse, permesso di fare maggiore chiarezza.



1.



2.



1.



2.



1.



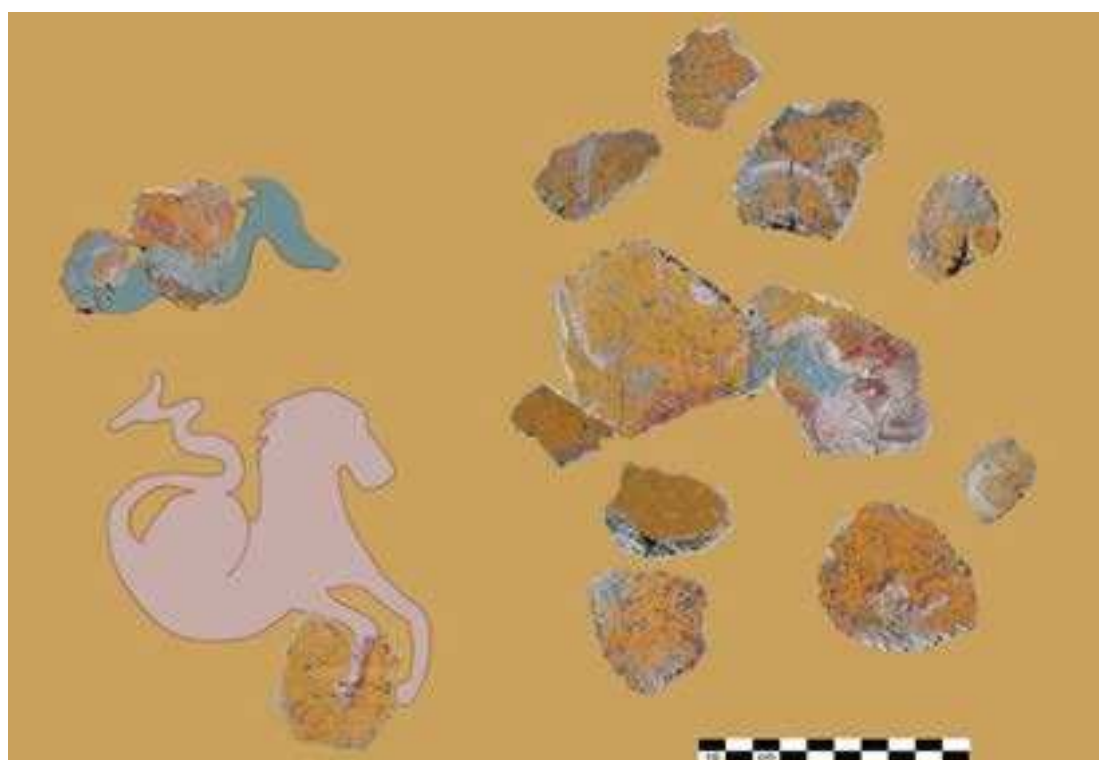
2.



1.



2.



TAV. XLIV



AMBIENTI 26, 22, 23, 27, 28.

Per il vicino ambiente 26 le indagini non sembrano fare emergere elementi riconducibili ad un secondo piano, sebbene ciò sia suggerito dalla presenza sul muro di delimitazione S (USM 127-128) di incassi rettangolari, che ben potrebbero spiegarsi in funzione dell'alloggiamento di travi lignee di sostegno per il solaio.

Delle trasformazioni a cui questi vani e, più in generale l'area del Terrazzo I, sono stati soggetti, sono attestazione gli altri ambienti emersi nel corso delle attività di scavo, ovvero Ambienti 22-23-27-28 che, pure sfruttando le preesistenti murature della *Domus 2*, si trovano a quote più alte.

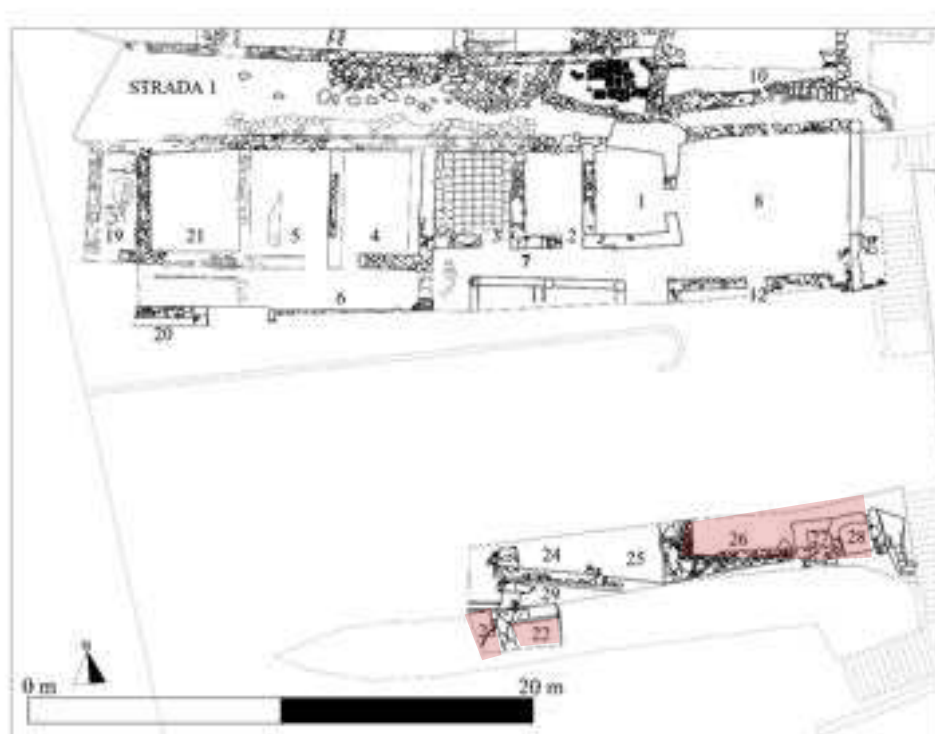


Fig. 131 *Domus 2*. Planimetria generale, in rosso gli Ambienti 22-23-26-27-28. (da CAMPAGNA *et alii* 2017)

Tuttavia, l'impossibilità di ampliare ulteriormente lo spazio di indagine verso N e S, nonché la compromissione delle sequenze stratigrafiche causata dagli interventi moderni di realizzazione del percorso carrabile ed alberato, hanno reso particolarmente difficile la lettura delle trasformazioni e delle dinamiche intercorse nell'area. Dunque, pur potendo ipotizzare che gli ambienti 22-23-27-28 non fossero pertinenti alla *Domus 2* non è possibile chiarirne la funzione e l'articolazione. Infatti, i setti murari di delimitazione dei vani si conservano per soli cm 30 di altezza e le unità stratigrafiche

consistono prevalentemente di uno strato superficiale nel quale, in tempi moderni, sono stati piantati alcuni alberi. Uniche indicazioni di natura cronologica, provengono dall'Ambiente 28 nel quale è stato intercettato, a contatto con il piano pavimentale, uno strato riferibile al crollo delle murature (US 1049) e all'ultima frequentazione dello stesso (US 1053). L'Ambiente, frutto di un frazionamento di uno spazio più ampio, ha nella sua ultima fase una superficie assai contenuta e continua a sfruttare la pavimentazione musiva già esistente. I materiali ceramici recuperati, sebbene quantitativamente esigui, consentono di fissare un *terminus post quem* per l'abbandono da collocarsi alla metà/terzo quarto del V secolo che trova un preciso riscontro anche nei materiali rinvenuti a contatto con il piano stradale della Strada 1.

5.1.3 CONSIDERAZIONI GENERALI

L'analisi condotta sulle pitture della *Domus 2* ha restituito significativi dati, utili a ricostruire un'immagine più nitida del contesto, delle sue fasi di vita e dei momenti successivi all'abbandono.

Innanzitutto, la possibilità di esaminare le pitture attenendosi scrupolosamente alle sequenze stratigrafiche ha permesso di ricostruire le dinamiche di crollo che hanno coinvolto gli apparati decorativi ed i rispettivi vani di rinvenimento. Ciò ha consentito, altresì, di operare una corretta attribuzione delle pitture agli esatti ambienti di pertinenza, non sempre coincidenti con quelli di rinvenimento e, nel caso, molto frequente, in cui sia attestata l'esistenza di due livelli per vano, di effettuare una corretta distinzione tra le pitture pertinenti al piano terra e quelle relative al piano superiore.

Dal quadro complessivo delle attestazioni è emersa, inoltre, una distribuzione disomogenea dei frammenti all'interno dei vani, imputabile a differenti fattori, ancora una volta, desumibili dalle dinamiche di contesto.

In alcuni casi, infatti, il numero più contenuto di intonaci trova spiegazione nelle dinamiche di crollo intervenute nell'ambiente, le quali avrebbero causato una maggiore frammentarietà delle pitture e delle altre componenti strutturali coinvolte, come i piani pavimentali. È quanto, presumibilmente, accaduto al piano superiore dell'Ambiente 5, nel quale si registra un elevato livello di frammentarietà degli intonaci, così come del piano pavimentale e la dissoluzione delle pitture, successiva all'impatto, è documentata anche dalle caratteristiche degli strati di crollo: polverosi e dalla colorazione biancastra.

Non sempre, tuttavia, l'assenza o il ridotto numero di attestazioni pittoriche in un vano si spiega in relazione alle dinamiche di crollo. È il caso del piano superiore dell'Ambiente 2, nel quale le dimensioni dei lacerti pertinenti al piano pavimentale non mostrano livelli di frammentarietà così elevati ed indiziari di una dinamica di crollo tale da aver causato il totale disfacimento delle componenti, né è documentato il rinvenimento di strati che attestino un eventuale dissolvimento delle pitture a causa dell'impatto, come nel caso dell'Ambiente 5. Mancando, dunque, dati sufficienti ad ipotizzare un disfacimento in seguito al crollo, la quasi totale assenza di frammenti di

intonaco nell'Ambiente 2 andrebbe, piuttosto, interpretata come testimonianza dell'inesistenza di un apparato pittorico nel vano al momento del crollo delle strutture. Certamente prive di pitture devono essere state anche le pareti degli Ambienti 4 e 5, al piano terra e, con buona probabilità, dell'Ambiente 19. A supporto di tale ipotesi, infatti, nei vani 4 e 5, come già considerato, non sono documentati strati di crollo che attestino la presenza di pitture o le cui caratteristiche, eventualmente, ne documentino un disfacimento. Le uniche attestazioni provengono da strati di ultima frequentazione e sono numericamente troppo esigue. Dunque, sebbene sia certo, in particolare, per l'Ambiente 5, nel quale si osserva *in situ* un lacerto di pittura, che gli ambienti, in qualche momento, abbiano avuto un apparato decorativo, quanto sembra opinabile è che ne fossero provvisti al momento del crollo. Nel caso, invece, dell'Ambiente 19, pur essendo documentato il rinvenimento di frammenti in strato di crollo, la totale assenza di coerenza tra gli stessi, la difficoltà di lettura all'interno del vano e la ricostruzione di dinamiche che hanno consentito, almeno per una parte, una sicura riattribuzione al vano contiguo, lasciano ipotizzare anche per le poche restanti una pertinenza ad uno o più contesti differenti dall'Ambiente 19.

Altro significativo dato riguarda l'assenza, riscontrata in quasi tutti gli ambienti indagati nell'ala settentrionale, di pitture pertinenti alle decorazioni di soffitto, di norma le prime soggette al distacco.⁶¹⁶ Ci si sarebbe aspettati di ritrovarle a contatto con i pavimenti, sepolte sotto i livelli di crollo successivi se è vero - come si è detto più volte e come attestano le sequenze stratigrafiche - che la *Domus* 2 è stata interessata da un disfacimento delle strutture lento e graduale. Ad eccezione degli ambienti meridionali della *domus*, per i quali ne è documentata la presenza, sebbene contenuta, per i vani posti lungo il versante settentrionale si registra, invece, una totale assenza di pitture da soffitto che sarebbe fin troppo semplicistico imputare ad un disfacimento dovuto all'impatto del crollo. Si considera, invece, più plausibile che questa zona fosse sprovvista di decorazione pittorica; dato per il quale non si esclude un nesso con la modesta quantità di elementi di copertura rilevati in crollo nella *domus*.

⁶¹⁶ In merito alle dinamiche di crollo che coinvolgono per prime le pitture del soffitto si veda lo schema di caduta indicato in SABRIÈ 1980.

Nel complesso, dunque, i dati presentati sembrano suggerire una situazione di incompiutezza dell'abitazione, forse indicativa di una fase di ristrutturazione degli spazi, o almeno di alcuni. Queste operazioni, tuttavia, potrebbero non essere state ultimate, si presume a causa dell'abbandono dell'abitazione, a meno che quest'ultimo evento non sia proprio imputabile all'eccessivo prolungamento o all'interruzione di tali interventi di rinnovamento.

L'assenza di pitture parietali *in situ* ed in crollo dagli Ambienti 19, 4 e 5 al piano terra e dal piano superiore dell'Ambiente 2, a cui va aggiunta anche la mancanza di attestazioni pertinenti al lungo muro di delimitazione meridionale del Corridoio 6, troverebbe spiegazione proprio in virtù delle attività di rifacimento degli apparati decorativi. Ulteriormente esemplificativa, negli Ambienti 4 e 5, sarebbe anche l'assenza dei piani pavimentali ed il rinvenimento di un battuto, ad una quota inferiore rispetto al livello di calpestio attestato nell'abitazione.

Tutti gli elementi annoverati consentono anche di circoscrivere tali interventi ai vani posti nel versante occidentale della *domus* mentre, in tutta l'ala settentrionale, potrebbe essere stato previsto il rinnovamento delle decorazioni dei soffitti che, non si esclude, possa essere connesso anche ad alcuni interventi pertinenti alle coperture.

L'ipotesi di lavori di rifacimento nella *domus* spiegherebbe anche il rinvenimento molto contenuto di frammenti ceramici in tutti i vani indagati e, al contrario, il numero assai elevato di vasellame unicamente concentrato nell'Ambiente 20. Ai fini dell'esecuzione di tali interventi edilizi gli ambienti potrebbero essere stati svuotati di tutte le suppellettili, temporaneamente stipate in un solo ambiente, evidentemente, non direttamente coinvolto in queste operazioni.

Ci si chiede, ancora, se a questo momento di rinnovamento dell'abitazione non vadano riferiti anche i graffiti con numerali rinvenuti in corrispondenza della parete orientale dell'ambulacro Est che, letti alla luce di suddetta ipotesi, potrebbero essere interpretati, al pari del caso citato di Pompei, come conteggi di cantiere.

Negli spazi dell'abitazione sono documentati anche ulteriori interventi, puntuali, effettuati sugli apparati decorativi. I frammenti con doppia fase pittorica provenienti dai piani superiori degli Ambienti 4 e 24-25 attestano - limitatamente alla zoccolatura - la stesura di ulteriori strati pittorici su quelli esistenti, si presume con l'obiettivo di consolidare quella specifica zona. Anche nell'Ambiente 1 la presenza di spatolature

irregolari in corrispondenza della zoccolatura della parete occidentale attesterebbe l'esecuzione di interventi, di difficile interpretazione, di rifacimento o manutentivi. È impossibile, tuttavia, stabilire se questi siano riconducibili alla stessa ampia fase di ristrutturazione appena ipotizzata o se, piuttosto, siano pertinenti a momenti diversi.

L'analisi delle pitture rinvenute nella *domus*, inoltre, ha consentito di rilevare una situazione non pienamente omogenea tra le stesse, dovuta alla presenza di frammenti difficilmente inquadrabili nel complesso delle pitture pertinenti alla *domus*. Per alcuni frammenti (Insiemi 1 e 4 dell'Ambiente 21, Insiemi 1 e 7 degli Ambienti 24-25), infatti, sono state registrate nette dissonanze stilistiche ed altrettante, significative differenze di carattere tecnico ed esecutivo rispetto alle più consistenti attestazioni pittoriche *in situ* e frammentarie ascrivibili ad un'unica e ben definita fase pittorica.

Suddetti frammenti si distinguono, anzitutto, per le caratteristiche del *tectorium*: molto solido e compatto, con strati di spessore più ampio, molto ben aderenti tra loro e contraddistinti da inclusi finissimi. Altrettanto differente è la qualità della pellicola pittorica, con superficie liscia, priva di rugosità e luminosa, sintomo dell'avvenuto processo di levigatura finale. È stato considerato come il trattamento della superficie dell'intonaco, a seconda che sia più o meno liscio, striato o rugoso, presenti una differente capacità di attrarre la luce in contesti come quelli delle *domus* romane in cui le piccole aperture, come finestre e porte che si affacciavano sugli ambulatori non garantivano elevati livelli di illuminazione. Dunque, il mutamento nel trattamento delle superfici pittoriche non risente esclusivamente delle capacità economiche e delle tecniche esecutive degli artigiani, più o meno abili, ma costituisce anche il riflesso di un'evoluzione e del cambiamento dei gusti intercorsi nei secoli, tanto da poter essere esso stesso considerato un indicatore cronologico. La levigatura della superficie che è caratteristica delle pareti di I secolo d.C., alla quale allude lo stesso Vitruvio parlando di *politiones*,⁶¹⁷ sembra, infatti, lasciare il posto gradualmente ad un trattamento diverso che si impone a partire dal II secolo d.C.⁶¹⁸

Tra queste attestazioni, tuttavia, è indispensabile considerare una differenza di natura stratigrafica, alla luce della quale è stata fornita una diversa lettura ed interpretazione

⁶¹⁷ Vitr., *De Arch.* VII, 3, 7.

⁶¹⁸ ALLAG, BARBET 2000, p. 54-58.

dei rinvenimenti. Infatti, nei vani 21, 24-25 e nel Corridoio 6 la provenienza dei frammenti, rispettivamente, da strati crollo e dallo strato di ultima frequentazione, a contatto con il piano pavimentale, rende indiscutibile la pertinenza degli stessi alla decorazione della *domus*. Diversamente, nel caso dei pochissimi intonaci dagli Ambienti 4 e 5, il rinvenimento a contatto con il battuto, ad una quota più bassa rispetto al livello di calpestio della *domus*, ha indotto ad interpretare i frammenti come una presenza residuale, non ritenendoli, dunque, pertinenti all'abitazione.

Il rinvenimento di questi ultimi, tra loro coerenti, proprio nei vani 4 e 5 non andrebbe letto, infatti, come un evento accidentale ma, piuttosto, consequenziale e strettamente legato all'assenza di un piano pavimentale in entrambi gli ambienti. Il battuto a contatto con il quale si trovavano gli intonaci, infatti, potrebbe costituire uno strato di livellamento del suolo, risultante da un'azione effettuata al momento della costruzione della *Domus* 2. In due vani privi di piani pavimentali e, presumibilmente, coinvolti da interventi di rifacimento rimasti incompiuti, non sarebbe strano rinvenire, al di sotto della quota dei piani di calpestio, in un possibile strato di livellamento, pochi frammenti pittorici, dispersi casualmente e, dunque, estranei alla *domus*.

D'altronde, anche la difficoltà di lettura degli stessi come parte dell'apparato decorativo dell'abitazione costituisce un ulteriore dato a sostegno dell'ipotesi che quel livello raggiunto, in entrambi gli ambienti, non corrisponda ad un piano di frequentazione e che non si tratti di una condizione permanente e peculiare dei due vani ma che sia, effettivamente, riflesso di un momento di ristrutturazione degli stessi, privati, solo temporaneamente, dei rispettivi piani pavimentali.

Alla luce di tale interpretazione, i pochi intonaci rinvenuti - in quanto elementi residuali - costituirebbero, dunque, una traccia, anche se molto labile, di una realtà preesistente alla *Domus* 2, esattamente come i setti murari documentati nel vano 5 e nel vano 19, forse da mettere in relazione anche con il lacerto di *opus spicatum* intercettato nel Corridoio 6.

Vanno, altresì, considerati anche i dati emersi da un saggio di approfondimento effettuato in una estesa lacuna nel pavimento del vano 8, che ha restituito una sequenza di strati di livellamento e/o di riempimento con quantità elevate di materiali ceramici. Tra questi, oltre ai più antichi reperti relativi all'occupazione dell'area durante l'età ellenistica, è documentata una percentuale di frammenti più tardi, piuttosto eterogenei,

con datazione nella prima metà del I sec. d.C., prolungabili solo in qualche caso nella seconda metà. Tali rinvenimenti, esattamente come è stato considerato per i frammenti pittorici degli ambienti 4 e 5, sono stati interpretati come materiali dispersi nella terra utilizzata per livellare il suolo al momento della realizzazione del pavimento del vano 8.⁶¹⁹

Si avrebbero, dunque, sparuti frammenti ceramici e pittorici in strati di terra sotto i livelli della *Domus* 2, questi ultimi interpretabili come il risultato di azioni antropiche effettuate proprio nell'ambito delle attività inerenti alla costruzione della stessa. L'esistenza di un nesso tra suddetti reperti ceramici e i frammenti pittorici è ulteriormente indiziata da elementi di natura cronologica. Infatti, nonostante l'esiguo numero e l'eccessiva frammentarietà delle attestazioni non consentano di rilevare caratteristiche stilistiche di per sé eloquenti, mentre le peculiarità tecniche suggeriscono una generica datazione entro un orizzonte di I secolo d.C., è indicativa la perfetta corrispondenza riscontrata tra i frammenti dell'Ambiente 4 ed alcuni provenienti da uno strato di livellamento intercettato nel vicino Terrazzo III, dei quali si parlerà in seguito.⁶²⁰ Questa uguaglianza, infatti, suggerisce inequivocabilmente l'esistenza di un nesso tra i rinvenimenti, permettendo di ricondurre anche le poche attestazioni dai vani della *Domus* 2 ad un orizzonte di prima metà/metà del I secolo d.C., al quale su base stilistica, è stato possibile, come si vedrà, ricondurre il più cospicuo ed articolato gruppo di pitture dal Terrazzo III. Una datazione che rispecchia perfettamente quella documentata dai frammenti ceramici e che costituirebbe, dunque, un *terminus post quem* per la costruzione della *Domus* 2.

Necessariamente differenti sono, invece, le considerazioni pertinenti al rinvenimento dei frammenti nel Corridoio 6 e negli Ambiente 21, 24-25.

La difficoltà nel ritenere verosimile una convivenza tra queste pitture e le altre, nonché maggioritarie, attestazioni pittoriche della *Domus* 2, come già osservato, ha indotto a vagliare altre ipotesi. Le differenze sostanziali, già in parte estrinseche, rendono molto arduo un inquadramento dei frammenti entro il medesimo orizzonte cronologico delle

⁶¹⁹ CAMPAGNA 2020, p. 190.

⁶²⁰ *Infra*, p. 403.

altre pitture, per cui la loro presenza non riesce a risolversi valutando, ad esempio, l'eventuale coinvolgimento di differenti artigiani o di più botteghe.

Dal punto di vista stilistico, infatti, sebbene non sia stato possibile operare un'esaustiva ricostruzione degli schemi decorativi di pertinenza, si rileva la presenza di specifiche componenti ornamentali che consentono un inquadramento dei frammenti in un orizzonte differente da quello prevalentemente documentato nella *domus*. È evidente, infatti, l'adesione ai modelli ed alle tendenze in circolazione in area centro-italica dalla metà del I secolo d.C. ed una certa omogeneità culturale rispetto a Roma e all'area campana, dalle quali è mutuato il repertorio decorativo.

Si documenta il ricorso a sistemi con campiture delimitate da elementi lineari e motivi vegetali, come ghirlande o edicole fronzute, variamente articolate, ma anche ritmati da diverse tipologie di bordi a giorno. A ciò si aggiunge il ricorso ad una più ampia *palette* e la predilezione per colori di fondo come il giallo ed il rosso, tonalità calde, o il nero, pienamente coerenti con le tendenze pittoriche caratteristiche della metà del I secolo d.C.⁶²¹ Emergono, altrettanto nitidamente, la qualità e l'accuratezza esecutiva esemplificate dal ricorso alle linee incise con funzione di disegno preparatorio, dalla resa dettagliata delle componenti decorative e dal sapiente uso del colore per ottenere realistici effetti chiaroscurali. Tutti aspetti che attestano l'ottima abilità e capacità tecnica degli artigiani.

Questi frammenti inquadrabili entro la fine del I secolo d.C. forniscono, senz'altro, un'importante indicazione cronologica, documentando una fase costruttiva della *domus*, alla quale sono indubbiamente pertinenti, precedente al II secolo d.C. come buona parte dei rinvenimenti pittorici potrebbe, invece, fare pensare. Si tratta di un dato altresì corroborato dal *terminus post quem* per la costruzione della *domus* che, alla luce del dato ceramico, è stato posto non oltre il terzo o il quarto venticinquennio del I sec. d.C.⁶²²

Il numero contenuto di attestazioni afferenti a questo momento iniziale ed il rinvenimento degli stessi esclusivamente negli Ambiente 21, 24-25 e nel Corridoio 6, costituiscono un limite perché si possa pensare ad una vera e propria prima fase

⁶²¹ BALDASSARRE *et alii* 2002, p. 228.

⁶²² CAMPAGNA 2020, p. 190.

pittorica che avrebbe coinvolto tutti gli spazi della *domus*, poi soppiantata, nel corso del II secolo d.C., da nuovi apparati decorativi.

In alternativa sembra più plausibile ipotizzare un più lento processo di definizione e rifinitura degli spazi domestici, durante il quale l'esecuzione degli apparati decorativi, sarebbe stata interrotta o rinviata, per essere ripresa e poi portata a termine solo successivamente, con un cambio delle maestranze coinvolte. Ciò farebbe pensare ad una coesistenza entro gli stessi spazi domestici di pitture ascrivibili a periodi, tendenze e maestranze tra loro diversi, come ampiamente documentato, ad esempio, nelle case pompeiane, soprattutto in seguito al terremoto del 62 d.C.

L'eventuale interruzione dei lavori o, comunque, il prolungamento degli stessi, che avrebbe comportato un dilazionamento dell'esecuzione degli apparati decorativi dell'intera *domus*, potrebbe anche avere causato una revisione del progetto iniziale, almeno per quel che concerne l'articolazione interna degli spazi. Questo, forse, potrebbe anche spiegare la disposizione asimmetrica tra i due Corridoi 6 e 7, il cui passaggio costituisce, per altro, un discrimine tra la porzione occidentale ed orientale della *domus*, come se fosse avvenuto un adattamento dell'una all'altra parte, forse proprio al fine di assecondare una situazione già parzialmente in essere, interrotta e poi ripresa con un progetto diverso e rinnovato.

In merito alla fase pittorica più consistente attestata dalle pitture *in situ* e dalle restanti rinvenute in stato frammentario, questa si distingue, anzitutto, per un certo scadimento tecnico oltre che per la maggiore semplificazione delle componenti decorative.

La fattura meno accurata è documentata sia per la pellicola pittorica sia per il *tectorium*. La prima, infatti, evidentemente non soggetta a *politiones*, si presenta rugosa e poco brillante, mostrando i segni lasciati dalle pennellate, talvolta, grumi e colature. L'apparenza grezza potrebbe essere indicativa non solo di specifiche scelte, come si diceva, legate ai cambiamenti di gusto e a differenti tendenze, ma anche ad un'esecuzione delle pitture non più prevalentemente a fresco ma avvenuta a secco, mediante il ricorso a leganti di natura organica.⁶²³ Il *tectorium*, invece, è caratterizzato da strati poco coesi e classati, dalla granulometria piuttosto consistente. Proprio tale

⁶²³ LOPEZ MARTÍNEZ *et alii* 2016, p. 167.

fragilità che caratterizza gli strati preparatori potrebbe avere comportato, in alcuni ambienti la necessità di eseguire quegli interventi puntuali di cui si è detto, localizzati in corrispondenza della zoccolatura, in cui si documenta la sovrapposizione di un'ulteriore fase pittorica, dallo spessore più contenuto, tuttavia, limitata a questa sola zona della parete.

In merito alla qualità esecutiva delle pitture, non si riscontra piena omogeneità e sembra, perciò, indispensabile operare un distinguo. Si documentano, infatti, decorazioni di più elevato livello, caratterizzate da maggiore accuratezza nella resa degli elementi decorativi, supportata dalla realizzazione di linee di disegno preparatorio ed affiancata da un uso sapiente del colore. Al contempo, sono attestate anche pitture con qualità inferiore, realizzate in maniera corsiva e poco accurata, senza ricorrere a linee guida, ottenendo un risultato finale privo di precisione e attenzione ai dettagli. Si registrano tracce di colatura del colore, sbavature ed imprecisioni.

Dal punto di vista stilistico è evidente quella tendenza alla semplificazione, caratteristica dei sistemi decorativi di II secolo d.C., la quale prevede una ripetizione quasi standardizzata dei motivi e degli schemi decorativi all'interno degli spazi, sebbene la presenza di specifiche componenti decorative abbia, altresì, consentito la definizione di una gerarchizzazione tra gli stessi.

Degli ambienti disposti al piano terra, alcuni (Amb. 2, 3, 20) sono interessati da una decorazione estremamente semplice con sole bande rosse su fondo bianco, le quali operano una ripartizione orizzontale e verticale di ciascuna parete, definendone, indubbiamente, un ruolo secondario e, presumibilmente, una funzione di servizio.

Il colore bianco del fondo costituisce una componente predominante anche negli ambienti al piano superiore, nelle cui pareti è reiterato sempre il medesimo schema, sebbene con qualche variazione, essenzialmente di natura cromatica. Tutti i vani dai quali provengono pitture (Ambienti 3, 4, 5, 20, 21, 24-25), infatti, presentano una zoccolatura ad imitazione marmorea, ottenuta con motivo a spruzzature, queste ultime realizzate in differenti modi: con un unico colore, ad esempio solo in rosso, o con associazioni di più tonalità, come verde e rosso, giallo e viola, giallo e azzurro/grigio. Per la porzione mediana, invece, nonostante gli elevati livelli di frammentarietà, si ipotizza un'articolazione con una piatta successione di pannelli ottenuta mediante cornici più o meno complesse o bande che, in versioni più semplificate, ripropongono

motivi già caratteristici dei bordi a giorno. Gli spazi interni, così delimitati, dovevano essere variamente arricchiti da motivi vegetali, come spighe di grano o più articolate decorazioni, forse a carattere figurato.

La maggiore o minore complessità dell'ornato che decorava la porzione mediana delle pareti potrebbe essere indicativa di una diversa funzione assolta dagli ambienti. Si ritiene sia questo il caso dell'Ambiente 21 per il quale è stata ipotizzata la presenza, in corrispondenza della zona mediana, di scene a carattere figurato e dell'Ambiente 20 nel quale, diversamente dagli altri vani, si documenta il ricorso ad una più ampia gamma di colori che spaziano dal giallo, al rosso, all'azzurro, al nero, il cui ricorso avrebbe reso possibile un maggiore contrasto cromatico, conferendo più vivacità alle pareti. Per quest'ultimo, inoltre, è stato rinvenuto un frammento di cornice, l'unica documentata nella *domus*.

Gli elementi a disposizione non sono sufficienti a stabilire se in tutti gli ambienti la scansione della zona mediana fosse limitata ad una monotona successione di pannelli o se, piuttosto, a questi fossero alternati più stretti interpannelli, dei quali non sembra esservi traccia tra le attestazioni esaminate.

Lo schema con pannelli ed interpannelli, ben visibile nelle pareti del Corridoio 7, doveva caratterizzare, invece, le pitture di tutti gli ambulacri della *domus*, come è stato possibile ricostruire alla luce dei rinvenimenti *in situ* nei corridoi orientale ed occidentale ed in stato frammentario dal Corridoio 6. In tutti i casi, le pareti a fondo bianco erano scandite da una successione di pannelli ed interpannelli, i cui spazi, definiti da listelli e filetti, erano ulteriormente arricchiti da elementi a carattere vegetale.

Il colore bianco che continua a risultare prevalente tra gli spazi della *domus* è adoperato anche per le pareti dell'Ambiente 1, nel quale - pure osservando alcune significative differenze rispetto agli altri vani con pitture *in situ* - lo schema decorativo si mostra altrettanto semplice ed essenziale.

A differenziarsi significativamente, invece, da tutti gli altri spazi è l'Ambiente 8 le cui pitture, in parte ancora visibili *in situ*, se stilisticamente si inquadrano nel medesimo orizzonte cronologico di II secolo d.C., si allontanano dal resto delle attestazioni per via della maggiore complessità dello schema decorativo. L'analisi congiunta delle pitture *in situ* e di quelle frammentarie sebbene non abbia consentito di operare una

completa ed esaustiva ricostruzione, ha comunque permesso di identificare la presenza di un'alta zoccolatura ad imitazione marmorea sopra la quale dovevano trovare posto delle scene figurate, si presume a carattere mitologico, mentre in una zona non facilmente accertabile della parete, mediana o superiore, si trovavano anche rappresentazioni con architetture prospettiche.

Dunque, alla luce di quanto emerso, ovvero considerati gli elementi di contatto tra gli schemi decorativi adoperati in ciascun vano e le differenze tra questi, è evidente come gli apparati decorativi non concorressero solo alla caratterizzazione degli spazi, intervenendo anche nella definizione del rapporto di gerarchizzazione tra gli stessi ed accentuando alcuni aspetti già in parte esemplificati dalle caratteristiche planimetriche di ciascuno.

Nel caso dell'appena citato Ambiente 8 il complesso ed articolato apparato decorativo, che non trova altri eguali nella *domus*, concorre, in associazione alle sue ampie dimensioni, a definirne una funzione di rappresentanza. Infatti, il variegato lessico decorativo in uso, dall'imitazione marmorea, alle architetture prospettiche fino alla presenza di quadri a carattere mitologico, definisce molto chiaramente l'importanza rivestita dal vano.

Difficile stabilire, invece, quale fosse il ruolo assolto dal vicino Ambiente 1, il quale è caratterizzato da dimensioni piuttosto contenute, le stesse dei contigui Ambienti 2 e 3, dai quali si distingue, però, nell'articolazione planimetrica e nella decorazione pittorica. L'accesso direttamente ed esclusivamente dal vano di rappresentanza, farebbe pensare ad un'attività collaterale allo stesso che, dunque, avrebbe trovato riflesso anche nella scelta dello schema decorativo, piuttosto essenziale rispetto a quello dell'Ambiente 8 ed esecutivamente meno accurato ma, allo stesso modo, adottato unicamente in questo vano.

Certamente secondaria è, invece, la funzione assolta dai sopracitati Ambienti 2 e 3, disposti lungo l'ambulacro settentrionale, a cui si aggiunge anche l'Ambiente 20, tutti disposti al piano terra, per i quali l'estrema semplicità dell'apparato decorativo potrebbe suggerire lo svolgimento di attività di servizio.

La reiterazione di uno stesso schema in più ambienti accomunati da medesima funzione è ulteriormente provata dagli ambulacri della *domus*, nei quali si riscontra l'adozione del medesimo schema decorativo, evidentemente riservato solo a questa

tipologia di spazio. Ulteriore conferma proviene poi dagli ambienti disposti al piano superiore, nei quali - sebbene manchi una ricostruzione integrale degli schemi decorativi – si documenta la reiterazione della medesima decorazione con spruzzature in corrispondenza della zoccolatura; un motivo che, invece, non è mai adoperato negli ambienti posti al piano terra.

Guardando, inoltre, ai dati emersi dall'analisi delle pitture, soprattutto quelle in cui è replicato il medesimo schema decorativo, emergono alcune evidenti differenze nella modalità di esecuzione dei singoli elementi decorativi che dovrebbero essere pressoché speculari. Queste sono state rilevate, ad esempio, nel ricorso o meno alle linee di disegno preparatorio, a cui è seguita, di conseguenza, una resa finale diversificata, talvolta dettagliata ed accurata, in altri casi più veloce e grossolana. Ciò consente di ipotizzare il coinvolgimento di più soggetti impegnati nella realizzazione delle pitture, le cui differenti modalità di lavoro potrebbero essere riconducibili all'esperienza ed abilità di ciascuno.

Infine, come più volte rilevato, gli aspetti di natura stilistica documentano molto chiaramente una piena adesione ai modelli urbani di II secolo d.C., sostanziata dai confronti con le pitture provenienti da contesti dell'Urbe e della vicina Ostia, già variamente richiamati.

Alcuni punti di contatto sono stati colti anche con l'area settentrionale della penisola, la cui produzione pittorica risulta, a sua volta, parzialmente soggetta all'influenza proveniente dall'Urbe, la quale sembra costituire proprio la causa di fondo di tali affinità. L'acquisizione di modelli comuni di ascendenza urbana avrebbe comportato, infatti, l'elaborazione di schemi decorativi similari, per cui per alcune delle pitture della *Domus 2* è stato possibile trovare riscontro, ad esempio, negli apparati decorativi di più contesti della *Regio X*. Diversamente, invece, analizzando quegli aspetti riconosciuti come peculiari ed identificativi della produzione pittorica di area settentrionale, elaborati autonomamente rispetto ai modelli provenienti dall'Urbe, per questi non è possibile trovare alcun riscontro nelle pitture che decoravano la *Domus 2*. Appaiono chiari, dunque, i riferimenti ed i modelli ai quali guardano gli artigiani coinvolti nell'esecuzione degli apparati decorativi della *Domus 2* che, lungi delle tendenze originatesi in contesti più distanti geograficamente, come quelli d'area settentrionale ed ampiamente in voga anche Oltralpe, acquisiscono e rielaborano senza

troppe pretese quegli schemi decorativi sviluppati in area centrale, forse arrivati sottoforma di cartoni o disegni.

Quanto emerso, dunque, sembra fornire alcune valide indicazioni ai fini di un inquadramento delle pitture della *Domus 2* all'interno di una tradizione decorativa di II secolo d.C., caratterizzata in massima parte da una semplificazione delle intelaiature architettoniche e dal ricorso ad un repertorio di motivi rielaborati ed ampiamente in uso nei contesti urbani di età adrianea e antoniniana. Questi sembrano muoversi lungo quella direttrice che dall'Urbe muove verso Sud, coinvolgendo anche il bacino del Mediterraneo orientale, come documentano le pitture delle *Hanghauser* di Efeso, per le quali - soprattutto nel caso della produzione di età adrianea e della metà del II secolo d.C. - è stata rilevata la forte influenza esercitata dalla capitale.

Le soluzioni elaborate, sebbene ancora nel caso di Taormina il campione sia piuttosto contenuto, sembrerebbero suggerire una maggiore fedeltà nella ripresa dei modelli, diversamente da quanto documentato, invece, nel comparto settentrionale in cui si osserva un maggiore distacco dagli stessi e l'elaborazione autonoma di un proprio linguaggio pittorico.

5.2 TERRAZZO III

Il Terrazzo III corrisponde ad una fascia piuttosto stretta, con ampiezza m 6,20 circa, posta tra il muro di fondo della *Domus* 1 (USM 31) a Nord ed il muro di contenimento settentrionale della Strada 1 (USM 161)⁶²⁴ a Sud (**Fig. 132**).

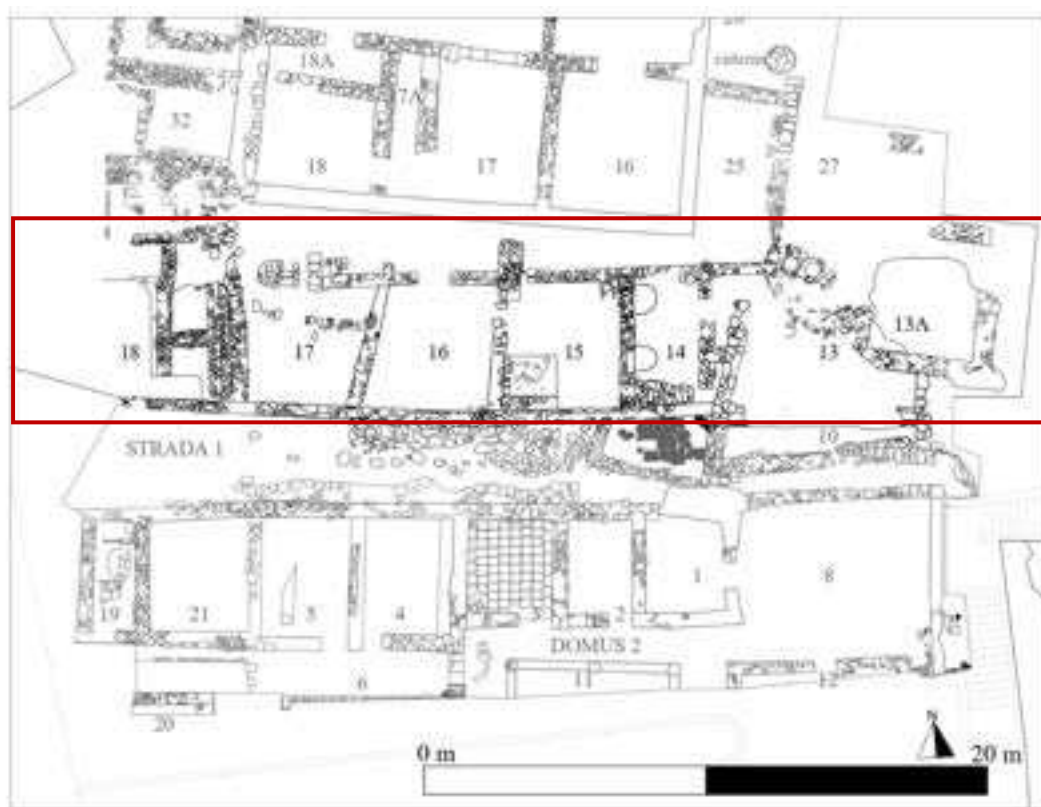


Fig. 132 Terrazzo III. Planimetria generale (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

Lungo il Terrazzo sono stati intercettati sei ambienti, non comunicanti tra loro, disposti in successione da Est ad Ovest (Ambienti 13, 13 A, 14, 15, 16, 18) ed una cisterna pseudo-campaniforme, definita Cisterna 2.

L'area è stata indagata a più riprese e mai in maniera estensiva; infatti, alle prime indagini condotte tra il 2017 e il 2018 è seguita, più recentemente, la realizzazione di ulteriori saggi, effettuati in differenti momenti, nell'ambito delle attività connesse al progetto di ristrutturazione e restauro conservativo della struttura alberghiera.

⁶²⁴ Il perimetrale è realizzato in opera cementizia, si conserva in elevato per tutto il tratto individuato, per oltre m 2, interrompendosi bruscamente verso E in corrispondenza dell'Ambiente 14. Sull'interruzione del perimetrale si veda l'interpretazione fornita in VENUTI 2024, p. 130, fig. 13.

Tale aspetto ha reso ancora più difficile operare un'esaustiva lettura e ricostruzione dei contesti, già di per sé coinvolti da complesse dinamiche insediative.

L'analisi delle sequenze stratigrafiche di ciascuno degli ambienti indagati, infatti, attesta l'esistenza di più fasi, riconducibili a molteplici interventi e diversi momenti di occupazione e riorganizzazione degli spazi.⁶²⁵ Soprattutto per questa zona dell'area di Villa San Pancrazio emerge chiaramente come la risistemazione in terrazzi e, dunque, la definizione del Terrazzo III, abbia costituito un momento di radicale trasformazione, comportando l'obliterazione delle preesistenti strutture delle quali, nel corso delle indagini, è stato possibile rinvenire alcune tracce. Tale operazione è correlata anche ad un generale innalzamento delle quote dei livelli di calpestio del Terrazzo III, documentata in tutti i vani indagati. A questo momento di riorganizzazione dell'area si associa anche la costruzione della Strada 1 e del suo muro di contenimento (USM 161) che costituisce, come già anticipato, la delimitazione meridionale del Terrazzo III. Anche quest'ultimo muro, dunque, concorre a coprire le strutture più antiche presenti nel terrazzo, mentre è in rapporto di legatura o gli si appoggiano tutti i setti murari pertinenti ai nuovi ambienti costruiti contemporaneamente o subito dopo la nuova sistemazione del Terrazzo III. Suddetto momento, dunque, soprattutto per questo spazio, costituisce un vero e proprio spartiacque tra due distinte fasi alle quali è possibile ricondurre buona parte delle evidenze archeologiche intercettate. A queste fasi, infatti, seguiranno ulteriori momenti di intervento, sebbene non così radicali, che testimoniano la lunga frequentazione del terrazzo, sebbene con possibili cambiamenti nella destinazione d'uso degli spazi. Le attestazioni pittoriche rinvenute nell'area del Terrazzo III, benché quantitativamente contenute, come si vedrà, risultano di significativa importanza non solo per la varietà e diversificazione stilistica, ma anche in virtù delle indicazioni che sono in grado di fornire ai fini della lettura e comprensione delle dinamiche occorse nell'area. Non tutti gli ambienti indagati sono interessati dalla presenza di attestazioni pittoriche; infatti, non sono documentati rinvenimenti in corrispondenza degli Ambienti 13, 14 e 17. Porzioni più o meno consistenti di pitture *in situ* sono attestate nei vani 13 A e 16, mentre pitture in stato frammentario nella Cisterna 2 e nell'Ambiente 18.

⁶²⁵ Sulle dinamiche che, nelle fasi più tarde, coinvolgono il Terrazzo III cfr. VENUTI 2024.

5.2.1 TERRAZZO III. CISTERNA 2

La cisterna è situata nella porzione più orientale del Terrazzo, subito a Nord dell'Ambiente 13 ed è collegata ad un pozzetto di decantazione mediante un condotto di comunicazione (**Fig. 133**).



Fig. 133 Terrazzo III. Rielaborazione ripresa aerea con posizionamento Cisterna 2. (da Archivio fotografico UniMe)

L'area della cisterna è stata fortemente disturbata a causa delle attività di costruzione della moderna struttura alberghiera e ciò rende difficile anche riuscire a ricostruire la relazione intercorsa con gli altri vani ubicati nello stesso terrazzo, a partire dal contiguo Ambiente 13.

La cisterna è direttamente ricavata nel banco di roccia e presenta una conformazione pseudo-campaniforme, con un'imboccatura di circa 1 m ed una profondità di 6 m. Le pareti interne sono interamente rivestite di malta idraulica, mentre l'imboccatura, attestata alla quota del piano d'uso del terrazzo, è in muratura (**Fig. 134**).



Fig. 134 Cisterna 2. A sx imboccatura e pozzetto di decantazione, a dx pareti interne con rivestimento in malta idraulica (da Archivio fotografico UniMe)

Le attività di scavo hanno permesso di documentare la presenza di uno strato di terra nerastra, abbastanza friabile, caratterizzata da poche pietre di piccole dimensioni, laterizi e numerosi frammenti ceramici (US 7010), il quale copriva un sottile strato di terra argillosa a diretto contatto con il fondo della cisterna (US 7011).

Al momento del rinvenimento la cisterna era coperta da un grande blocco squadrato in pietra calcarea (**Fig. 135**), pertinente al un muro E-O (USM 200), funzionale alla delimitazione settentrionale degli ambienti del Terrazzo III E-O.

Sebbene non sia possibile stabilire con esattezza quando sia avvenuta la costruzione della Cisterna 2, tuttavia, proprio suddetto rapporto stratigrafico con USM 200 consente di inquadrare tale momento al Periodo I. Il riempimento, vista la presenza in entrambi gli strati documentati, di frammenti ceramici in attacco pertinenti agli stessi individui, si sarebbe formato contemporaneamente, trattandosi del risultato di una volontaria defunzionalizzazione della cisterna. L'obliterazione sarebbe avvenuta nell'ambito di un'ampia riorganizzazione cui l'area sarebbe stata soggetta, nel corso della quale sarebbe avvenuta la realizzazione degli ambienti più antichi del terrazzo III. Lo studio recentemente condotto sui materiali ceramici del riempimento ha

permesso di datare tale momento di defunzionalizzazione, fornendo un *terminus post quem* per l'obliterazione e la costruzione del setto murario USM 200, al I secolo d.C.⁶²⁶



Figura 135 Cisterna 2 al momento del rinvenimento, con obliterazione (da Archivio fotografico UniMe)

In merito agli intonaci rinvenuti nella cisterna, questi provengono tutti da US 7010. Si tratta di frammenti monocromi, di colore bianco, nero e giallo, esclusivamente riconducibili alla decorazione degli elevati (**TAV. XLIV**).

I frammenti monocromi bianchi presentano una superficie piuttosto rugosa, interessata da incrostazioni e caratterizzata dalla presenza di increspature probabilmente imputabili alla scarsa attenzione impiegata nella stesura del colore.

I monocromi neri, invece, si mostrano caratterizzati da un colore opaco, quasi evanido, probabilmente imputabile alle modalità di messa in opera. In un solo caso si conserva traccia di un listello sovradipinto di colore verde. Inoltre, in pochissimi frammenti si riscontra la presenza di linee incise interpretabili come disegno preparatorio.

Il *tectorium* si presenta compatto con una granulometria degli inerti piuttosto

⁶²⁶ I reperti ceramici rinvenuti sono pertinenti ad un arco cronologico che si inquadra tra il III sec. a.C. e la prima metà del I sec. d.C. Lo studio sui reperti rinvenuti nel contesto in esame è stato svolto dal dott. Mariano Morganti nell'ambito della sua tesi di dottorato Indagini sulla ceramica comune di età ellenistica e romana nella cuspide Nord-orientale della Sicilia: il caso studio di Taormina (ME).

contenuta. In tutti i casi è stato possibile rilevare la presenza di tre strati: intonachino bianco (0,4 cm), intonaco bianco-grigiastro con ciottolini (3,5 cm) e intonaco bianco-grigiastro con ciottolini (max 3 cm).

I frammenti monocromi gialli, invece, pochissimi e di piccole dimensioni, sono caratterizzati da colore ben aderente alla pellicola la cui superficie, tuttavia, si mostra piuttosto ruvida. I frammenti diversamente dai precedenti conservano solo lo strato di intonachino bianco, con spessore 0,5 cm.



5.2.2 TERRAZZO III. SEQUENZA DI VANI E-O

AMBIENTE 13 A

L'ambiente 13 A, ubicato all'estremità N-E del Terrazzo III (**Fig. 136**), conserva *in situ* un esiguo lacerto di pittura parietale, in corrispondenza nell'angolo SE (**Fig. 137**).

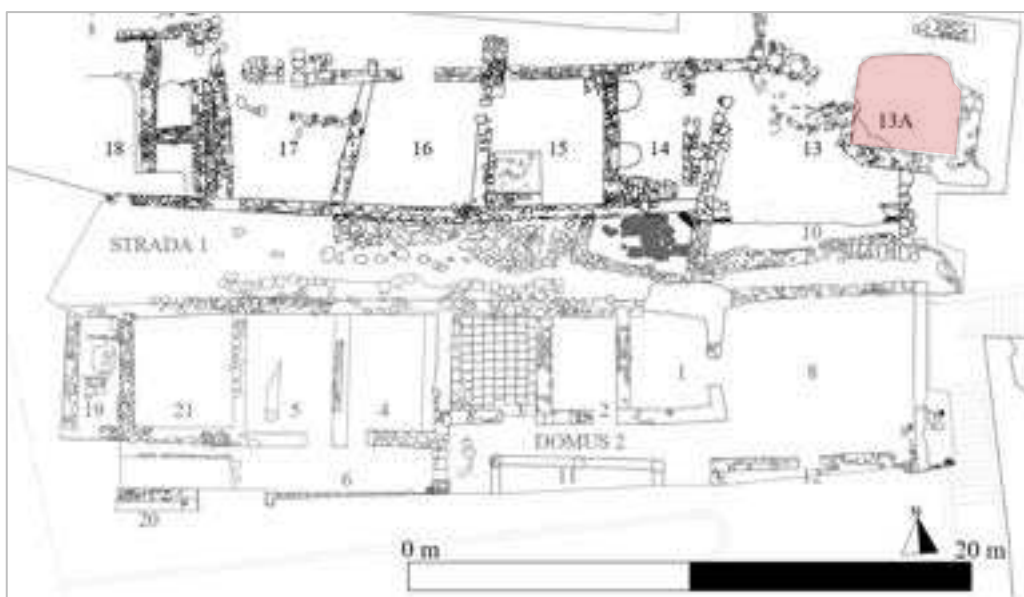


Fig. 136 Terrazzo III. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 13 A (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)



Fig. 137 Ambiente 13 A., vista zenitale (da Archivio fotografico UniMe)

La pittura si trova in corrispondenza dei setti murari di delimitazione S (USM 197) e E (USM 3349) e si conserva per una lunghezza massima, rispettivamente, di m 1,04 ca. e di m 0,40 ca. e per un'altezza massima di m 0,30 ca. L'esiguità dell'attestazione ed il cattivo stato di conservazione ne rendono difficile, tuttavia, la lettura; infatti, solo a ridosso dell'angolo, su entrambi i perimetrali, è possibile distinguere due stretti pannelli, speculari, di colore verde, forse ad imitazione di una specchiatura marmorea, delimitati da uno stretto listello di colore rosso (**Fig. 138**).



Fig. 138 Ambiente 13 A. Lacerti di pitture *in situ*.

Nonostante il rinvenimento attesti l'esistenza, originariamente, di pitture parietali poste a decorazione del vano, nel corso delle indagini non sono stati rinvenuti frammenti in crollo.

Uno strato superficiale di *humus* copriva buona parte dei perimetrali ed il successivo strato; quest'ultimo, composto da tegole, pietre e frammenti ceramici, è stato rinvenuto direttamente a contatto con un piano pavimentale in *opus signinum* (US 3350). Quest'ultimo è caratterizzato da tessere di colore bianco che definiscono un motivo geometrico articolato in quadrati alternati a rombi. Alcune tessere di colore scuro, inoltre, sono poste nei punti di giuntura tra quadrati ed rombi e, inoltre, al centro e agli angoli di ciascun quadrato.

L'anomala assenza di ulteriori attestazioni pittoriche testimonia che il vano, in un momento imprecisato, sarebbe stato coinvolto da interventi che hanno comportato l'alterazione o la compromissione della sequenza stratigrafica.

Altrettanto impossibile, allo stato attuale, è comprendere ed avanzare ipotesi circa la natura del vano ed il suo contesto di pertinenza, risultando questo isolato e privo di qualsivoglia relazione diretta con gli altri vani, tale da consentire la ricostruzione del rapporto in antico vigente tra questi.

AMBIENTE 15

L'ambiente 15 è il terzo da Est tra i vani individuati lungo il Terrazzo III (**Fig. 139**), delimitato a S dal muro settentrionale di contenimento della Strada 1 (USM 161), mentre ad E ed O da USM 194 e USM 195 riconducibili, certamente, ad una fase di occupazione più tarda dell'area, i quali separano il vano, rispettivamente, dai vicini ambienti 14 e 16.

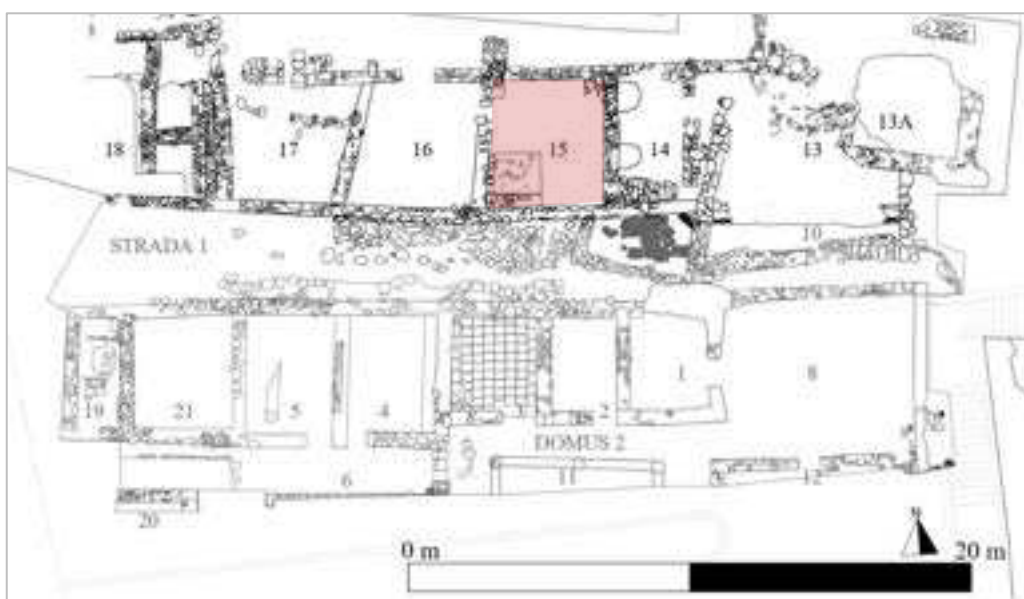


Fig. 139 Terrazzo III. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 15 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

Il rinvenimento, a quote più basse, di ulteriori setti murari, in corrispondenza dello spazio occupato dall'Ambiente 15, documenta almeno una fase di vita più antica e precedente a quella in cui sono stati realizzati i perimetrali USM 194 e USM 195 (**Fig. 140**).

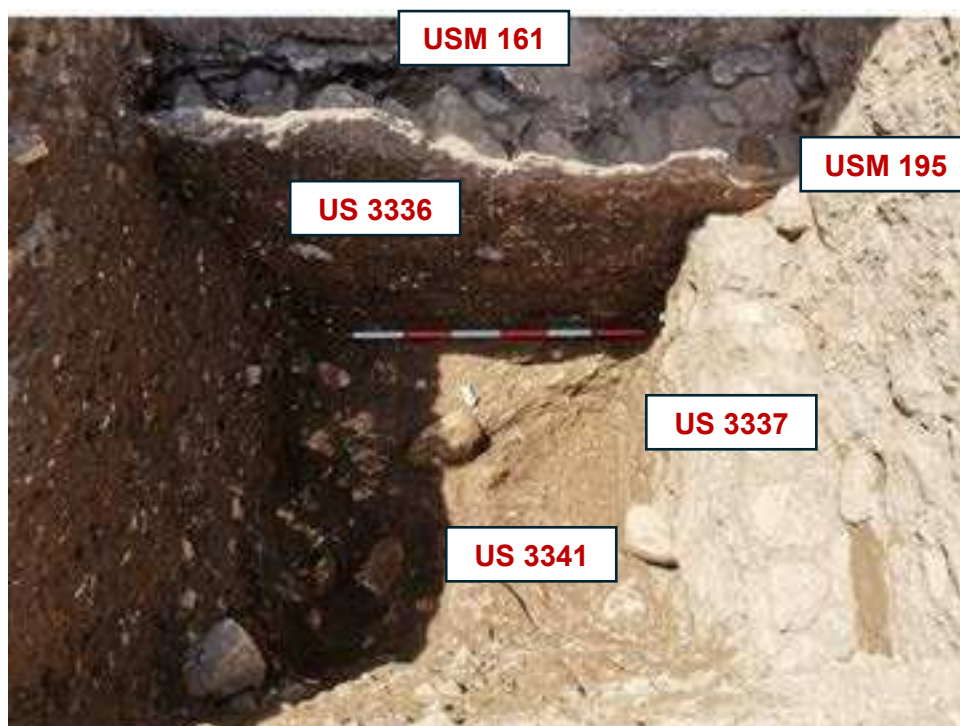


Fig. 140 Ambiente 15 visto dall'alto. Le strutture afferenti a più fasi edilizie (da Archivio fotografico UniMe)

Ad una precedente sistemazione sono riconducibili, infatti, un piano in battuto (US 3341), realizzato direttamente a contatto con il banco di roccia ed un perimetrale con andamento E-O (US 3336), rivestito da un grezzo strato di intonaco bianco. Quest'ultimo setto murario (US 3336) è coperto dal muro di contenimento della Strada 1 (USM 161), mentre gli si appoggia, ad Ovest, un setto murario con andamento N-S (US 3337). Quest'ultimo muro, potrebbe essere funzionale alla messa in opera di USM 195 e, dunque, essere pertinente alla seconda fase documentata nel vano, alla quale si ascrive la realizzazione dei due perimetrali USM 194 e USM 195.

Questi ultimi due si appoggiano al muro di contenimento della Strada 1 (USM 161) e sono, dunque, sicuramente successivi al momento di risistemazione dell'area di Villa San Pancrazio in terrazzi. In questa seconda fase, inoltre, sebbene non se ne conservi traccia, sembra plausibile ipotizzare anche la realizzazione di un nuovo piano pavimentale, conseguenziale a quell'innalzamento dei livelli di calpestio documentato in tutti i vani del terrazzo. Il mancato rinvenimento di un piano pavimentale in fase con i setti murari UUSMM 194 e 915, d'altra parte, testimonierebbe l'attuazione di interventi ancora più tardi che avrebbero alterato la conformazione del vano, come sembra documentare anche la sequenza stratigrafica. Al di sotto di uno strato

superficiale (US 3174), direttamente coperto dall'*humus*, nel quale si registra, comunque, la presenza di frammenti pittorici e lacerti di pavimentazione, è stata intercettata una successione di strati la cui natura rimane ancora da chiarire. Questi ultimi (UUSS 3338, 3335, 3334) sono, infatti, caratterizzati dalla presenza di frammenti ceramici, elementi di copertura e pochi frammenti di intonaco; solo nel più recente dei tre (US 3334), oltre alla presenza di intonaci, tegole e mattoni, si rinvenivano anche lacerti di pavimentazione in signino.

In merito alle pitture frammentarie rinvenute nel corso delle indagini nell'Ambiente 15, le difficoltà incontrate nella ricostruzione delle dinamiche che hanno coinvolto il vano, imputabili agli sconvolgimenti che in più tarde fasi di occupazione lo hanno interessato, unite all'esiguità numerica delle attestazioni rendono difficile formulare considerazioni di ampio respiro. Tuttavia, è significativo osservare come, ad eccezione dei frammenti provenienti dallo strato di accumulo US 3174, per i quali si registrano caratteristiche nettamente differenti, gli intonaci provenienti dalle restanti unità stratigrafiche intercettate si presentano tra loro coerenti.

Da queste ultime (UUSS 3338, 3335, 3334) provengono esclusivamente frammenti monocromi neri e monocromi bianchi, i quali appaiono accomunati da medesime caratteristiche del *tectorium* che ne consentono l'associazione. In tutti i casi, infatti, si riscontra uno spessore considerevole e la presenza di tre strati, dotati di scarsa compattezza ed inerti dalla granulometria piuttosto elevata: l'intonachino bianco (0,4 - 0,6 cm) e l'intonaco grigio chiaro (1,6 - 2 cm) con pochi inclusi ed un ulteriore strato di intonaco di un grigio più scuro (max 3 cm).

In merito alla pellicola pittorica, invece, mentre nel caso dei frammenti bianchi si coglie una certa luminosità del colore ed un'ottima aderenza alla superficie, senza che siano visibili tracce di pennellate, diversamente, nel caso dei frammenti neri si registrano caratteristiche differenti. Infatti, il colore, sebbene uniformemente conservatosi, manca di tono e luminosità, caratterizzandosi per una tendenza accentuata a dileguarsi, che non ha permesso di effettuare le consuete operazioni di pulitura.

Ben diversi sono, invece, gli aspetti rilevati nei frammenti provenienti da US 3174. Anzitutto, oltre a monocromi bianchi, si documenta la presenza di attestazioni a fondo rosso, alcune delle quali con listelli di colore giallo ed altri, invece, a fondo nero,

qualcuno con un listello di colore bianco. Il *tectorium* si mostra più compatto e dagli spessori più contenuti; si documentano due soli strati: l'intonachino bianco (0,4- 0,6 cm) e l'intonaco grigio chiaro (max 2 cm) con pochi inclusi e granulometria piuttosto fine. La pellicola pittorica, invece, appare quasi sempre liscia, con colori luminosi e aderenti alla superficie, ad eccezione dei frammenti a fondo nero, mal conservati, probabilmente a causa delle modalità di stesura del colore.

In un frammento, inoltre, si documenta la traccia di cordicella battuta.

In merito ai monocromi bianchi, invece, in cui il colore appare ben steso e compatto, si rileva, in alcuni casi, la presenza di una patina di colore giallino sulla superficie della pellicola, sulla cui natura ed interpretazione non si è in grado di fornire chiarimenti.

Per quanto si tratti esclusivamente di frammenti monocromi, aspetto che ne rende molto difficile una proposta di inquadramento, le caratteristiche rilevate consentono di formulare alcune considerazioni se messe a confronto con le ulteriori attestazioni pittoriche provenienti dall'area di Villa San Pancrazio.

Il trattamento della pellicola pittorica, infatti, appare ben diverso da quello riscontrato nella maggioranza dei frammenti provenienti dalla *Domus* 2, per i quali si è più volte avuto modo di sottolineare la rugosità della superficie, la scarsa luminosità dei colori, spesso opachi e la frequente presenza di pennellate visibili ad occhio nudo. Divesamente da questi, infatti, nei frammenti rinvenuti nell'Ambiente 15, almeno nel caso dei monocromi bianchi, tutte le caratteristiche rilevate per la pellicola pittorica sembrerebbero indicare che quest'ultima sia stata sottoposta a quel processo di lisciatura finale potenzialmente indicativo di una cronologia più alta, in quanto più frequentemente riscontrato nelle pitture parietali datate entro il I secolo d.C.

Anche nel caso nei frammenti provenienti dallo strato di accumulo le caratteristiche del *tectorium* e della pellicola pittorica farebbero propendere per un inquadramento entro il I secolo d.C. che, in questa circostanza, troverebbe conferma anche nell'affinità con alcuni degli intonaci provenienti dall'Ambiente 18, di cui si parlerà a breve, riconducibili al III stile maturo.

Un simile inquadramento delle pitture - prescindendo dallo strato di accumulo superficiale, la cui natura implica altre considerazioni - ne farebbe escludere una pertinenza ai più recenti setti murari di delimitazione dell'Ambiente 15 per i quali,

considerato il rapporto di posteriorità con il muro di contenimento della Strada 1, non è plausibile una cronologia entro il I secolo d.C.

D'altro canto, tuttavia, la difficoltà di lettura delle dinamiche occorse nell'ambiente, la natura incerta degli strati e l'assenza di un piano pavimentale, plausibilmente esistente in un determinato momento, suggeriscono la possibilità che più recenti azioni abbiano alterato l'assetto del contesto.

Per tali ragioni è altrettanto complesso risalire con certezza al contesto di provenienza dei frammenti pittorici, per i quali la coerenza tra loro riscontrata, rende altamente plausibile l'ipotesi che siano tutti pertinenti al medesimo.

1.



2.



AMBIENTE 16

Subito ad Ovest dell'Ambiente 15 si trova l'Ambiente 16 (**Fig. 141**), la cui indagine, diversamente da quanto accaduto nel precedente vano, si è interrotta a ca. 0,50 m dal livello dell'*humus*, in seguito al rinvenimento di un piano pavimentale in calce (US 3393) (**Fig. 142**).

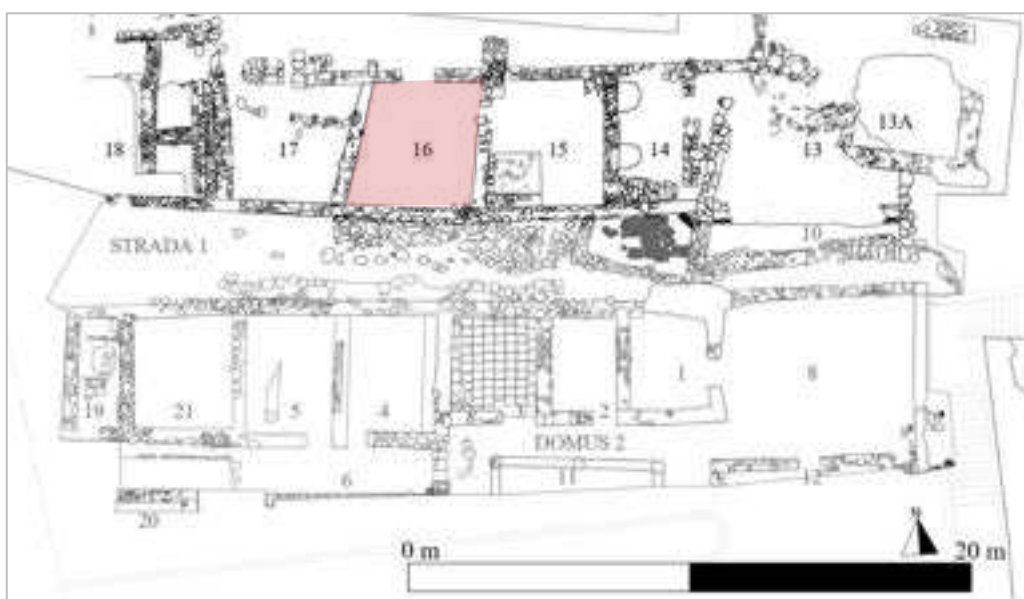


Fig. 141 Terrazzo III. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 16 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

L'ambiente conserva, in corrispondenza dei muri di delimitazione orientale (USM 195) ed occidentale (USM 196), parte degli apparati decorativi ancora *in situ*, sebbene con sostanziali differenze tra i due.



Fig. 142 Ambiente 16, ripresa fotografica da Ovest.

Nonostante la presenza di pitture *in situ*, la sequenza stratigrafica indagata non ha restituito ulteriori frammenti.⁶²⁷ Tale aspetto, in associazione alla condizione di rinvenimento dei perimetrali, che si conservano in elevato per un'altezza non superiore a 0,50 m, come già considerato per i precedenti vani, potrebbe essere la conseguenza di successivi interventi occorsi nel Terrazzo.

Dei due perimetrali, quello orientale (USM 195) è in rapporto di legatura con il muro di contenimento della Strada 1 (USM 161) che costituisce, al contempo, il muro di fondo dell'Ambiente 16. Quest'ultimo doveva essere interamente intonacato, come dimostra il lacerto di pittura conservatosi ancora *in situ* nell'angolo tra lo stesso muro e USM 195. Il perimetrale di delimitazione occidentale del vano (USM 196), invece, in rapporto di legatura con il muro di delimitazione settentrionale (US 3394), si appoggia ad USM 161, testimoniando diversamente da quanto riscontrato per gli altri due perimetrali, un rapporto di posteriorità.

⁶²⁷ Sotto lo strato di accumulo superficiale (US 3000) è stato intercettato un unico strato di crollo (US 3391) a diretto contatto con il piano pavimentale in calce, composto da tegole, pietre e frammenti ceramici.

In USM 195 le pitture non si conservano per l'intera estensione dello stesso e presentano uno stato di conservazione non ottimale; ciononostante alcuni elementi visibili si sono rivelati assai utili alla ricostruzione parziale dello schema decorativo della zoccolatura (TAV. XLVI).

Nella porzione inferiore della parete si distingue un plinto di cm 29, delimitato da un listello in rosso e caratterizzato da un motivo ad imitazione marmorea, con elementi ovoidali in rosso realizzati su fondo bianco.

A seguire, la zoccolatura era caratterizzata da un ampio riquadro con una cornice in giallo di ampiezza cm 20, delimitata anche internamente da un altro listello rosso. Inoltre, all'estremità meridionale, la parete era chiusa da una banda di colore rosso che si sviluppava verticalmente a partire dal plinto. Lo spazio interno alla cornice in giallo, del quale si conserva molto poco ed in cattivo stato, presentava una campitura di colore scuro, presumibilmente nero.

Estremamente rilevante è la perfetta corrispondenza tra il motivo ad imitazione marmorea con ovoli in rosso che si rileva in corrispondenza del plinto e quello replicato nella zoccolatura dell'Ambiente 8 della *Domus 2*. Qui, infatti, come si è avuto modo di osservare, la cornice di delimitazione esterna del riquadro, ad imitazione del giallo antico, è caratterizzata proprio da ovoli in rosso su fondo bianco, atti, presumibilmente, ad evocare il cipollino.

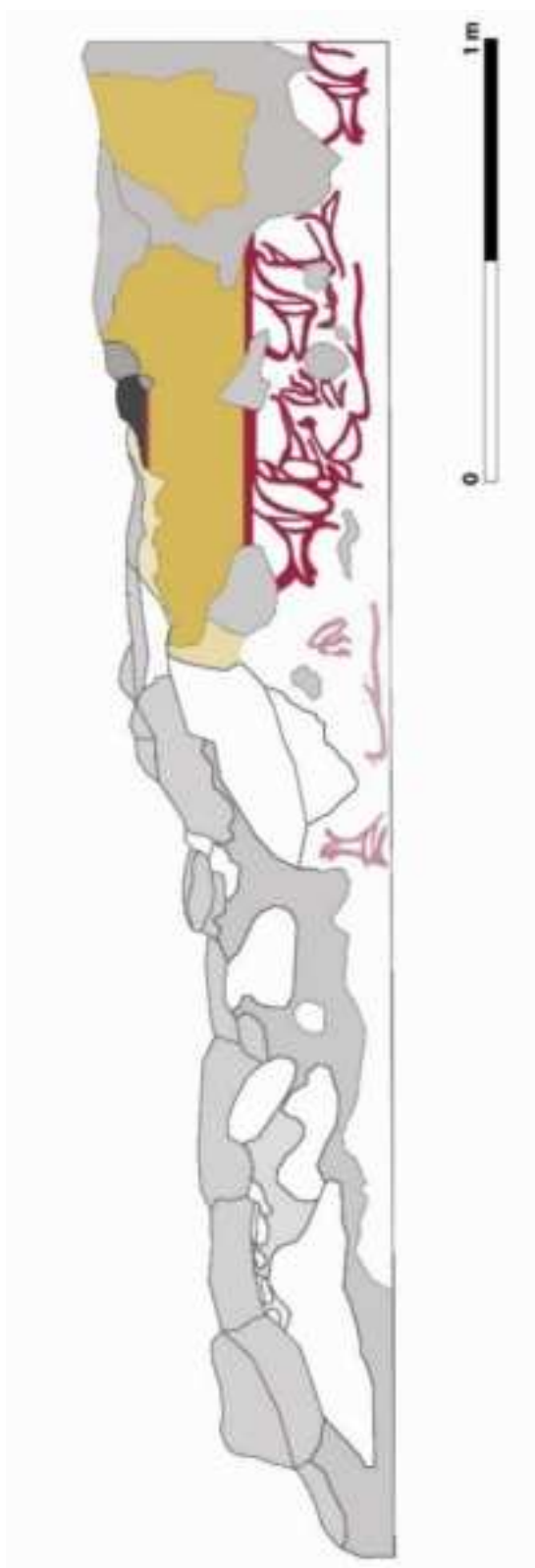
Tale riscontro non si limita esclusivamente alla *palette* di colori in uso, evidentemente dovuta alla volontà di replicare il medesimo litotipo ma anche alla modalità di realizzazione delle componenti decorative, la quale consente di ipotizzare che le pitture siano state realizzate dalla medesima bottega.

Gli elementi identificati, dunque, permettono di ricostruire uno schema caratterizzato da un basso plinto ad imitazione marmorea, si suppone possa trattarsi del cipollino, su cui si sviluppavano degli ampi riquadri delimitati da una cornice esterna in giallo ed un campo interno di una tonalità scura. Alla luce dell'affinità riscontrata con la zoccolatura dell'Ambiente 8 non si esclude che la cornice esterna degli ampi riquadri potesse, a sua volta, presentare delle venature in rosso, non più conservatesi, a riproduzione del giallo antico.

Alla luce di questa articolazione è piuttosto certo, inoltre, che la zoccolatura, esattamente come nel vano della *Domus 2*, dovesse avere un'altezza superiore ai

canonici 0,80 m; quest'ultimo aspetto, in associazione agli elementi stilistici appena considerati, consente un inquadramento delle pitture in un orizzonte di II sec. d.C.

Diversamente, i lacerti pittorici conservati *in situ* in corrispondenza del perimetrale occidentale del vano non presentano tracce di motivi decorativi, essendo interamente monocromi bianchi. Tale differenza è imputabile alla realizzazione più tarda del perimetrale stesso - come testimoniato dalle relazioni stratigrafiche - che potrebbe essere riconducibile ad un ulteriore momento di riorganizzazione degli spazi. Si può supporre, infatti, che la costruzione del perimetrale sancisca il ridimensionamento del vano, già delimitato ad E da USM 195 e dotato, invece, di una maggiore estensione verso Ovest. Ipotizzare una fase in cui l'Ambiente 16 avrebbe avuto dimensioni più ampie, induce a formulare ulteriori considerazioni circa la funzione assolta dallo stesso, magari di rappresentanza, come suggerirebbero anche le pitture con alta zoccolatura ad imitazione marmorea, ancora una volta, come nel caso del vano 8 della *Domus 2*.



AMBIENTE 18

Il più ad ovest tra i vani intercettati nel Terrazzo III è l'Ambiente 18, la cui indagine ha permesso di rilevare un'articolata successioni di fasi (**Fig. 143**).

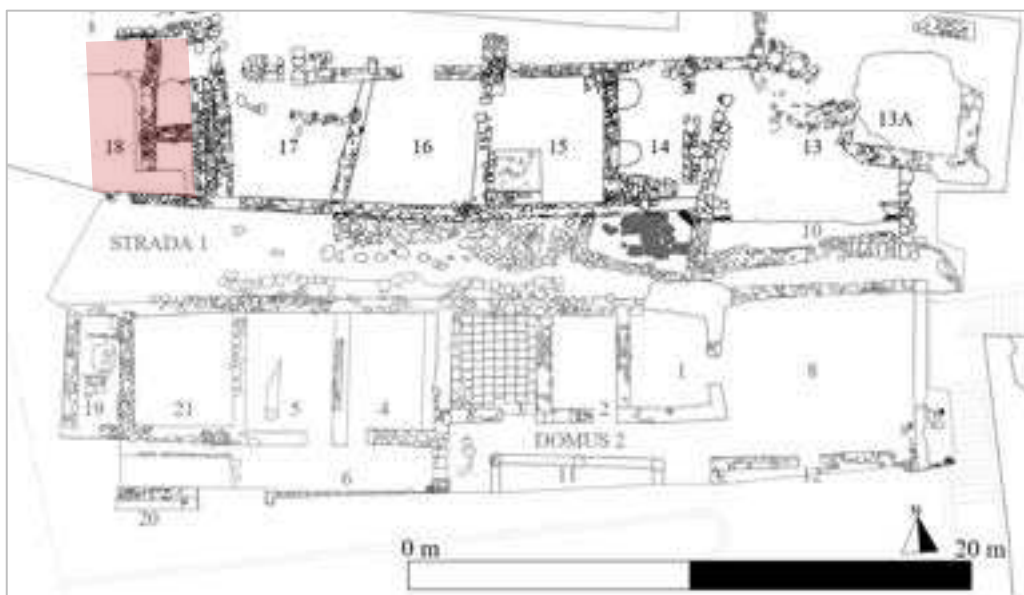


Fig. 143 Terrazzo III. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 18 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

Una più antica sistemazione è documentata dal rinvenimento di un setto murario in blocchi squadrati con andamento N-S (US 3368), interamente intonacato in bianco e da un piano in battuto (US 3386), realizzato sopra un sottile strato argilloso (US 3388), a diretto contatto con il banco di roccia.

Il rapporto di posteriorità che intercorre tra il suddetto setto murario (US 3368) ed il muro E-O di contenimento della Strada 1 (USM 161), per cui il primo è coperto dal secondo, consente di ricondurre tale prima fase ad un momento precedente rispetto alla riorganizzazione che ha coinvolto l'area di Villa San Pancrazio, attestata dall'articolazione in terrazzi e dalla costruzione della Strada 1.

Questa iniziale sistemazione è alterata dalla realizzazione di due setti murari in legatura tra loro: US 3376 con andamento N-S e US 3378 con andamento E-O. Quest'ultimo si appoggia al muro in blocchi squadrati (US 3368), dal quale i due setti murari si distinguono per la tecnica edilizia e per l'assenza di intonaco.

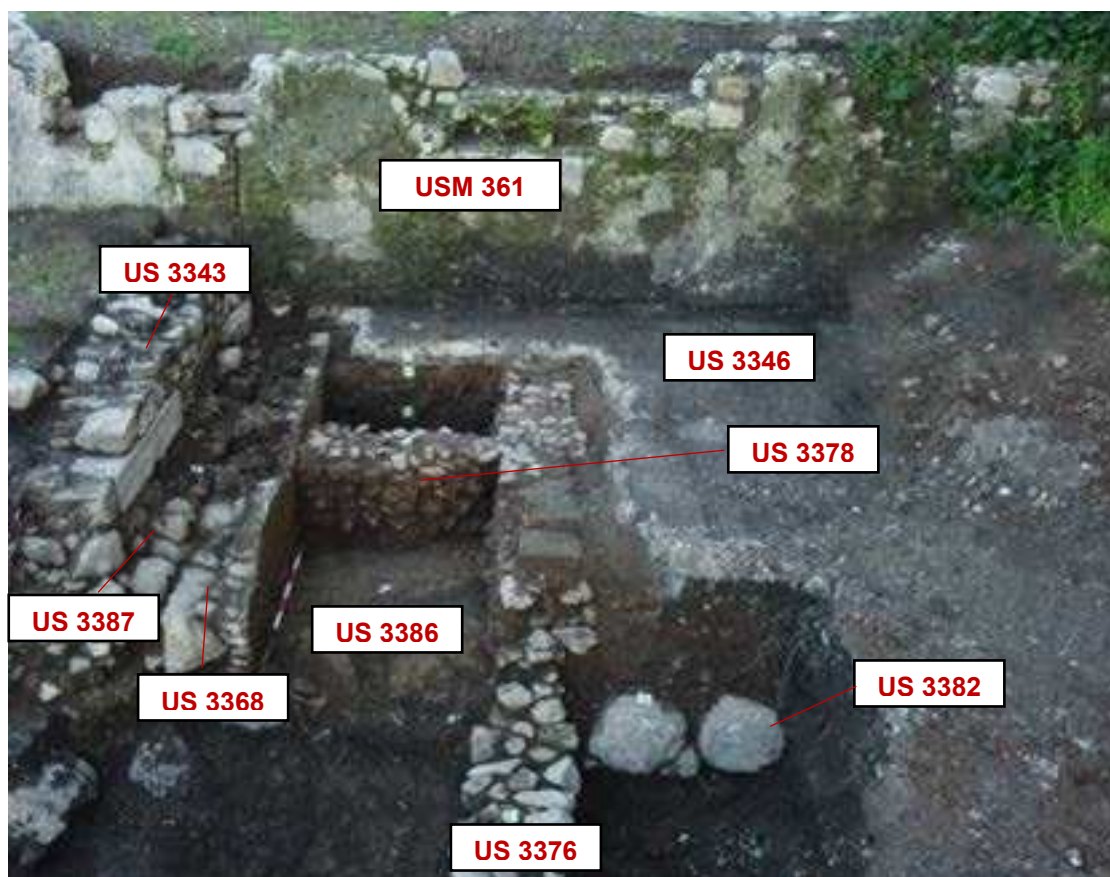


Fig. 144 Ambiente 18 visto da N. Le strutture afferenti a più fasi edilizie (da Archivio fotografico UniMe)

I due muri sono quindi posteriori ed ascrivibili ad una fase successiva, nel corso della quale, obliterate le preesistenti strutture, viene operato un innalzamento del livello delle quote pavimentali. I due setti murari e gli spazi ricavati tra questi, con i rispettivi strati di riempimento, infatti, sono coperti da uno strato di livellamento (US 3374), costituito da un buon numero di frammenti di intonaco e lacerti di pavimenti, funzionale alla messa in opera di un piano in calce (US 3346) (**Fig. 144**).



Fig. 145 Ambiente 18. Dettaglio dello strato di livellamento con intonaci (US 3374) coperto dal piano pavimentale in calce (US 3346)

In questa seconda fase, dunque, si documenta la realizzazione di un nuovo ambiente, con suddetto pavimento in calce, delimitato dai setti murari US 3372, con andamento N-S e US 3343, con andamento E-O, quest'ultimo, in appoggio rispetto al muro di delimitazione della Strada 1 (USM 161) che costituisce anche il muro di fondo del vano. Ciò documenta la posteriorità di tale seconda fase rispetto al momento di riorganizzazione dell'area in terrazzi ed alla concomitante realizzazione della Strada 1 che, dunque, come già rilevato per l'Ambiente 15, sembrano costituire uno spartiacque tra le due distinte fasi edilizie attestate.

Dalla più recente sequenza stratigrafica pertinente alla vita del nuovo ambiente non provengono frammenti pittorici, mentre si documentano i crolli delle altre componenti strutturali. Il vano, pertanto, sembra essere stato privo di un apparato decorativo.

Le uniche attestazioni pittoriche provenienti dall'Ambiente 18 sono, dunque, quelle rinvenute nello strato di livellamento (US 3374) (**Fig. 145**), funzionale alla messa in opera del piano pavimentale in calce (US 3346), pertinente alla fase edilizia più recente del vano. L'analisi dei rinvenimenti pittorici, perciò, consente di ottenere un *terminus post quem* per quest'ultima fase.

D'altra parte, tuttavia, il rinvenimento delle pitture in giacitura secondaria rende impossibile risalire all'originario contesto di provenienza, non potendo avere certezza, altresì, che la pertinenza sia la medesima per tutti i frammenti pittorici.

In mancanza di indicazioni più specifiche, tenendo conto delle caratteristiche del *tectorium* e degli aspetti tecnico-stilistici, si è proceduto con l'individuazione di insiemi omogenei e coerenti.

L'attività di schedatura ha consentito di riscontrare una certa uniformità tra i frammenti, caratterizzati da un *tectorium* compatto, solido e resistente che testimonia una buona accuratezza esecutiva. Tale attenzione trova riscontro, sebbene non uniformemente, nelle caratteristiche della pellicola pittorica, la quale si mostra, quasi sempre, accuratamente pressata e lisciata ed i colori ancora compatti e brillanti. La raffinatezza e il buon livello esecutivo sono ulteriormente attestati dall'individuazione, in più circostanze, dei disegni preparatori, nonché dall'evidente attenzione e precisione nella resa dei dettagli.⁶²⁸

Sulla base di queste considerazioni solo per alcuni frammenti è stato, altresì, possibile procedere con l'attribuzione a diverse unità architettoniche, ovvero stabilire la provenienza da differenti contesti che potrebbero essere anche solo diversi ambienti di un'unica *domus*. Che si tratti di una residenza privata, infatti, sembrerebbe la stessa area di rinvenimento a dirlo, se è vero che gli intonaci non hanno fatto molta strada prima di essere riversati nello strato di livellamento e che la zona in questione fu certamente un quartiere residenziale.

La distinzione tra due unità architettoniche è stata effettuata sulla scorta dell'analisi congiunta delle caratteristiche del *tectorium* e degli aspetti tecnico-stilistici. In fase di schedatura, infatti, è stata rilevata sul retro di alcuni frammenti la presenza di impronte di incannucciato, la quale ha consentito di distinguerli dagli altri e identificarli come resti di rivestimenti di soffitto.

Si è, dunque, potuto procedere suddividendo i frammenti in due distinti insiemi, le cui evidenti differenze tecnico-stilistiche hanno consentito di escludere la pertinenza ad un medesimo sistema decorativo e sostenere l'attribuzione a due soffitti, ovvero due diverse unità architettoniche.

⁶²⁸ Sulla preparazione del *tectorium* ed il trattamento della pellicola pittorica si veda ESPOSITO 2009, pp. 22-24.

UNITÀ ARCHITETTONICA 1

La prima unità architettonica è un soffitto a fondo nero, arricchito da un motivo ripetuto che riproduce un rivestimento a cassettoni (TAV. XLVII).

La decorazione, infatti, si articola in una serie di quadrati a doppio contorno, definiti più esternamente da listelli bianchi, mentre i lacunari sono realizzati mediante listelli di colore giallo ocra e bruno, funzionali alla resa degli effetti di luci e ombre. Al centro di ciascun quadrato si trovano fiorellini a quattro petali di colore bianco. Dell'insieme fa parte anche un frammento nel quale, invece, si conserva parte di un fiore a sei petali lanceolati, giallo ocra, di maggiori dimensioni, delimitato da un listello di colore bruno. È plausibile che anche quest'ultimo, come i fiori a quattro petali, dovesse essere disposto al centro di un quadrato, allo stesso modo delimitato da listelli bruno e giallo ocra, ma di modulo maggiore, proporzionale a quello del fiore. Tenendo conto delle tracce in negativo dell'incannucciato per orientare e disporre correttamente il frammento ai fini della ricostruzione dello schema, l'ipotesi più plausibile è che, anche in questo caso il cassettone avesse una forma quadrata. Si verrebbe così a delineare un sistema scandito dall'alternarsi di sole forme geometriche quadrate, di moduli differenti, fondato su un rapporto proporzionale dei lati di 1:2, arricchiti da decorazioni floreali, anch'esse diversificate. In merito alla ricostruzione dello schema con cassettone grande alternato a cassettone piccolo, in assenza di elementi indicativi, è stata stabilita esclusivamente in base ai confronti esterni, tenendo conto delle ricostruzioni per soffitti a modulo ripetuto che sono state effettuate ad esempio per Ostia, Isera o Roma.⁶²⁹

Il motivo denota chiaramente un gusto per la riproduzione di elementi geometrici ripetuti, uno schema canonico nel repertorio di III stile. Si tratta, infatti, di una tra le soluzioni più note e frequenti, diffuse in età giulio-claudia (30-50 d.C.), nella fase più matura.⁶³⁰ Numerosi confronti provengono dal comparto campano, per i quali si veda, a Pompei, il soffitto di un triclinio della Casa di Giulio Polibio (IX, 13, 1-3) o dell'ambiente 8 della Casa del Fabbro (I, 10, 7)⁶³¹ mentre, sebbene in stato

⁶²⁹ Per Ostia si veda la ricostruzione in FALZONE 2017, p. 338, fig. 3, per Isera in MAURINA 2011, pp. 309-311, figg. 207-212., per Roma CASALE *et alii* 2015, pp. 176-178, figg. 1-2.

⁶³⁰ Il soffitto rientra nella tipologia definita da Barbet "*composition a caissons et dérivées de caissons*" BARBET 1985, pp. 140-146.

⁶³¹ BARBET 1985, pp. 141-143, figg. 88-89.

frammentario e in numero contenuto, alcune attestazioni provengono anche dall'area laziale, anzitutto da Roma, dallo scavo di un interro a Villa Medici⁶³² e da Ostia, dallo scavo delle c.d. Terme Bizantine.⁶³³ Altrettanto numerose sono le ricorrenze dall'area settentrionale della penisola, dalla *Regio X*, in particolare, si annoverano, tra gli altri, Isera,⁶³⁴ Aquileia⁶³⁵ o Trieste.⁶³⁶

Tale schema compositivo, così ampiamente diffuso, è realizzato preferibilmente su fondo nero, con differenti soluzioni e varianti determinate dalla conformazione e da una resa, sempre diversa, degli elementi compositivi. Pure in una generale standardizzazione dello stesso, infatti, si osserva, comunque, una certa mutevolezza, anzitutto, nelle forme geometriche a cui si ricorre, le quali vengono combinate tra loro in vario modo, approdando ad esiti più o meno complessi. Anche l'uso che viene fatto del colore contribuisce ad ottenere risultati differenti; infatti, alla ricerca di effetti illusionistici ottenuti mediante l'alternanza di linee chiare e scure, in grado di simulare profondità, si alternano riproduzioni più piatte, in cui i filetti che definiscono la trama geometrica sono ottenuti senza ricorrere al contrasto cromatico tra diverse colorazioni. Questo gioco di luce-ombra, volto a dare l'illusione dell'oggetto all'interno dei cassettoni, si riscontra anche nei frammenti rinvenuti nel Terrazzo III, mentre lo schema, caratterizzato da soli quadrati di moduli differenti, riflette una sintassi più semplificata, che trova maggiore riscontro in alcuni soffitti della *Regio X*, dunque, distante dai più complessi schemi in circolazione, come quello riprodotto nel soffitto della Casa di Ganimede (VII, 13, 4) a Pompei, caratterizzato da un'alternanza di cassettoni con ottagoni, quadrati, triangoli e losanghe.⁶³⁷

UNITÀ ARCHITETTONICA 2

Alla seconda unità architettonica, anch'essa, come detto, ascrivibile ad un soffitto, sono ricondotti non moltissimi frammenti, il cui raggruppamento in un unico insieme nasce dalla ricorrente presenza di incisioni (**TAV. XLVIII**). Il grado di profondità e lo

⁶³² CASALE *et alii* 2015, pp. 176-178, figg. 1-2.

⁶³³ FALZONE 2017, p. 338, fig. 3.

⁶³⁴ MAURINA 2011, pp. 309-311, figg. 207-212.

⁶³⁵ ORIOLO 2012, p. 405, fig. 6 a-c.

⁶³⁶ ORIOLO *et alii* 2007, tav. 52.

⁶³⁷ DE VOS 1982, pp. 331-333, figg. 12-13.

scarso livello di precisione con cui sono state tracciate le linee non consentono di assimilarle *tout court* a disegni preparatori,⁶³⁸ sebbene sembrano averne l'aspetto, mentre, non si esclude una funzione ornamentale, alla stregua di decorazioni graffite.⁶³⁹ Sebbene non in area peninsulare, infatti, in alcuni contesti provinciali, nel I secolo d.C., contemporaneamente al III Stile, è stato rilevato il ricorso a decorazioni con incisioni, mediante la quale si realizzano forme geometriche e vegetali atte a definire lo schema compositivo.⁶⁴⁰

Tra questi è possibile distinguere un primo gruppo di intonaci bicromi, caratterizzati dai colori bianco e rosso, quest'ultimo campo arricchito dalla presenza di un filetto appena accennato in giallo ed un secondo gruppo di monocromi neri, con pellicola pittorica mal conservata, al quale si aggiunge un frammento contraddistinto dalla presenza oltre che del nero, anche di colori verde-azzurro e rosa, dalla tonalità molto accesa. Per questi ultimi è opportuno evidenziare l'eccezionalità della *palette* adoperata, le cui tonalità non trovano altri riscontri nell'area di Villa San Pancrazio.

Diversamente che per i frammenti pertinenti al soffitto, nel caso degli intonaci riconducibili alle decorazioni pittoriche degli elevati, ci si è limitati alla sola distinzione di insiemi, rilevando eventuali casi di inconciliabilità e tangibili differenze tra gli stessi che rendono plausibile, sebbene non certa, la pertinenza almeno ad ambienti diversi.

INSIEME 1

Un primo insieme è costituito da numerosi frammenti caratterizzati dal fondo nero, nella maggior parte dei casi monocromi, con una pellicola pittorica compatta, uniforme e luminosa (TAV. XLIX).

La predilezione per i grandi fondali monocromi, sebbene le prime attestazioni si riscontrino già nel II stile, trova la sua massima affermazione nelle pareti di III stile.

⁶³⁸ Sulle incisioni graffite realizzate nell'intonaco ancora fresco con funzione di disegno preparatorio cfr. ESPOSITO 2016, pp. 182-183.

⁶³⁹ La presenza di linee incise, dal tratto ben deciso e con funzione decorativa, si riscontra nelle pareti alcuni contesti provinciali, tutti datati tra I-II secolo d.C. In Gallia: Santuario di Aulnay-de-Saintonge (COUTELAS, MONIER 2012, p. 197, fig. 6); in Spagna: *apodyterium* delle Terme di Popilio a *Lucentum* (FERNÁNDEZ DÍAZ, OLCINA 2006, p. 173, fig. 4), *Domus* alto-imperiale di *Salvius* a Cartagena (FERNÁNDEZ DÍAZ, OLCINA 2006, p. 174, figg. 5-6).

⁶⁴⁰ FERNÁNDEZ DÍAZ, CASTILLO ALCÁNTARA 2024, pp. 637-638.

In questo periodo, tra i colori adottati il nero è tra i più ricorrenti, attestato in ambienti conviviali, come *triclinia* e *tablina*, ma anche negli *atria* e in ambienti privati, come *cubicula*.⁶⁴¹ La predilezione per il colore nero, che Vitruvio suggeriva soprattutto di adottare per le specchiature nelle pareti dei triclini invernali,⁶⁴² non sembra rispondere esclusivamente a ragioni pratiche ma, piuttosto, ad una tendenza che trova maggiore affermazione soprattutto nelle fasi iniziali del III stile e nelle sue fasi finali.⁶⁴³

In alcuni frammenti è attestata la presenza di tralci vegetali e porzioni di ghirlande di differenti tipologie (TAV. XLIX, 1).

Tra queste, una prima ghirlanda è arricchita da finissimi elementi vegetali, con sottili steli ritmati da boccioli in rosa, con lueggiate di tonalità più scura e fiori a quattro petali dipinti in bianco e viola, a cui si accompagnano foglie di colore verde. Colpiscono non solo la minuzia esecutiva e la cura nella resa dei dettagli, ottenuti anche attraverso il sapiente uso del colore, ma anche la varietà delle componenti rappresentate. Le differenti tipologie botaniche dipinte denotano una resa non standardizzata e quella stessa attenzione nell'esecuzione attenta che caratterizza anche molte pitture da giardino di III stile in cui la *varietas* del repertorio costituisce un mezzo per rappresentare una natura rigogliosa e lussureggiante. Gli elementi compositivi, sebbene non puntualmente, per la resa e per i colori adottati, trovano riscontro in alcuni frammenti provenienti da contesti romani,⁶⁴⁴ mentre per l'area settentrionale della penisola è possibile richiamare alcune attestazioni dalla Villa di Torre di Pordenone.⁶⁴⁵ La ghirlanda, diversamente dagli esemplari ricorrenti nel II stile e nelle fasi di transizione al III, ha ormai perso la robustezza e solidità che è ancora visibile nelle pitture della cosiddetta Sala gialla della Casa di Livia, rispondendo, invece, a quel carattere di leggerezza, quasi immateriale che porterà alla diffusione ed affermazione delle ghirlande filiformi.⁶⁴⁶ In tal senso, dunque, i confronti si ritrovano

⁶⁴¹ BARBET 1985, p. 124; BASTET, DE VOS 1979, p. 135.

⁶⁴² Vitr. *De Arch.* VII, 4, 4.

⁶⁴³ De VOS 1976, p. 61.

⁶⁴⁴ Si vedano ad esempio un frammento proveniente da Villa Medici (FALZONE 2015, p. 171, fig. 3), altri frammenti da Vigna Barberini, sul Palatino (MAURINA 2018, p. 130 fig. 21).

⁶⁴⁵ DIDONÈ 2021, p. 224, tav. XCVI, TP01/6-8.

⁶⁴⁶ A partire dalla fase I c del III stile le linee prendono una piega vegetale, divenendo ghirlande filiformi, caratterizzate da esili fiori e foglie dai colori tenui, la *straff gespannte ghirlande* di cui parla Mau (MAU 1882, p. 305). Questo tipo di ghirlande si trova frequentemente in corrispondenza della

nelle pitture inquadrature nella fase matura del III stile, come la ghirlanda ubicata nella parete nord dell'*oecus* della Casa I, 11, 14, a Pompei.⁶⁴⁷ Difficile, tuttavia, stabilire in che modo la stessa partecipasse alla definizione del sistema pittorico.

Le ulteriori ghirlande attestate sono, invece, di tipo miniaturistico. Si tratta di ghirlandine a festone, l'una insaccata, arricchita da minutissimi fiori di colore bianco, l'altra realizzata in maniera corsiva; entrambe, come frequentemente riscontrabile nelle pareti di III stile, dovevano pendere da un epistilio, piuttosto che da un candelabro o dalle partiture di esili e complesse strutture ad edicola, tanto nella zona mediana, come in quella superiore.⁶⁴⁸ La ghirlandina insaccata trova numerosi riscontri in area campana,⁶⁴⁹ dov'è in uso fin dal III stile iniziale, come visibile nelle pitture della Villa di Agrippa a Boscotrecase, datata tra l'11 a.C. e il 7 d.C., sia in corrispondenza della zona mediana che superiore.⁶⁵⁰ La ricorrenza anche nelle fasi più mature di III stile è attestata, invece, ad esempio dalle pitture del cubicolo (t) della Casa di *Edipius Sabinus* (IX, 1, 20),⁶⁵¹ inquadrata nella fase II a (25-35 d.C.) o del triclinio (6) della Casa dei Cinque scheletri (VI, 10, 2),⁶⁵² nella fase IIb, in entrambi i casi le ghirlandine sono ubicate in corrispondenza della zona mediana

Allo stesso insieme con fondo nero si ascrivono anche ulteriori frammenti caratterizzati, invece, dalla presenza di elementi lineari, quali listelli e filetti, anch'essi aderenti al repertorio di III stile, realizzati con andamento rettilineo, in vario colore, che dovevano assolvere ad una funzione separatoria all'interno della composizione.

In altri casi, invece, si trovano elementi riconducibili a partiture architettoniche (**TAV. XLIX, 2**). Tra questi si riconosce una colonnina con fusto scanalato, minuziosamente dipinto con giochi di luci e ombre, ottenuti con varie tonalità di bianco/grigio. Il fusto

zoccolatura, ma anche della zona mediana e superiore della parete, con conformazione tesa o ad arco. BASTET, DE VOS 1979, p. 120.

⁶⁴⁷ DE VOS 1975b, tav. 10, fig. 6.

⁶⁴⁸ BASTET, DE VOS 1979, p. 127.

⁶⁴⁹ Per attestazioni dello stesso tipo provenienti dal comparto settentrionale si vedano le pitture frammentarie dalla Villa di Isera, MAURINA 2011, pp. 275-277, figg. 111-113; pp. 303-304, fig. 190.

⁶⁵⁰ Si vedano nello specifico le pitture della sala rossa e della sala 19. BLANCHENHAGEN, ALEXANDER 1962 tavv. 21, 22.1-2, 38-41. Sulla controversa datazione della Villa: mentre Blanckenhagen e Alexander (BLANCHENHAGEN, ALEXANDER 1962, pp. 46-48) ed Ehrhardt (EHRHARDT 1987, p. 54-57) sostengono una datazione intorno al 10 a.C., Schefold (SCHEFOLD 1962, p. 59) e Bastet, De Vos (BASTET, DE VOS 1979, p. 8-9), propendono, invece, per il 7 d.C.; sul quale è concorde anche Barbet (BARBET 1985, p. 109-110).

⁶⁵¹ BASTET, DE VOS 1979, p. 164, fig. 11; PPM VIII, p. 947, fig. 65.

⁶⁵² BASTET, DE VOS 1979, tav. LIV, 96.PPM IV, p. 1038, fig.14.

culmina in un capitello corinzieggiante stilizzato che regge una trabeazione, solo parzialmente conservatasi; altri elementi sembrerebbero riconducibili, invece, a porzioni di soffitto a cassettoni o elementi di trabeazione, anch'essi realizzati attraverso il sapiente uso dei colori. I frammenti, dunque, potrebbero essere pertinenti alla porzione mediana della parete o, più presumibilmente, a quella superiore, nelle quali è assai frequente la presenza di edicole secondo gli schemi tipici del III stile.⁶⁵³ Gli elementi, infatti, lungi dalle intenzioni sottese ai sistemi architettonico-illusionistici, non aprono la parete ad illusori sfondamenti prospettici ma, costituiscono dei motivi ornamentali piatti, coerenti con una decorazione ormai esclusivamente riportata su un piano bidimensionali.

In nessuna delle attestazioni componenti l'insieme, nonostante l'accurata e precisa esecuzione, si riscontra la presenza di linee incise pertinenti al disegno preparatorio.

INSIEME 2

La campitura di colore nero è attestata anche in un gruppo di frammenti contraddistinti dalla presenza di un fregio ornamentale realizzato in nero con lueggiate di colore blu/grigio, su fondo azzurro tenue (**TAV. L, 1**). La banda funge da elemento divisorio tra un campo a fondo nero ed uno giallo oca, a sua volta contiguo ad un terzo campo di colore rosso/bruno. Quest'ultima ripartizione degli spazi è definita da un più semplice listello di colore bianco con andamento curvilineo ed ulteriormente accentuata dalla presenza di linee incise pertinenti al disegno preparatorio, realizzate molto grossolanamente. La curva che definisce la separazione dei due campi si legge in rapporto a quella tendenza, documentata a partire dalla fase I c, in cui l'usuale bordo rettilineo, soprattutto nei pannelli della zona mediana, cede il passo a nuove forme, meno rigide che denotano l'avanzare di un decorativismo più barocco,⁶⁵⁴ come visibile a Pompei nel *tablinum* h della Casa di Marco Lucrezio Frontone (V, 4, 11)⁶⁵⁵ e nelle province, per le quali si veda il caso di Périgueux, in Gallia.⁶⁵⁶

⁶⁵³ BASTET, DE VOS 1979, p. 124, 129; SALVADORI, SBROLLI 2021, p. 187; LING 1991, p. 57.

⁶⁵⁴ BARBET 1982, pp. 79-80.

⁶⁵⁵ BASTET, DE VOS 1979, p. 66, tav. XXXII, 59.

⁶⁵⁶ BARBET 1982, pp. 70-72, fig. 21.

Fregi ornamentali di questo tipo, sebbene con molteplici varianti, sono tra le componenti decorative più assidue e caratteristiche delle pareti di III stile, nelle quali sono attestate in varia posizione, con molteplice e diversificata articolazione; realizzate su fondo chiaro, più frequentemente bianco, caratterizzate dalla reiterazione di uno o più elementi ornamentali resi in modo sempre diverso, più o meno schematico o corsivo.⁶⁵⁷ L'eccessiva frammentarietà ed il numero esiguo di attestazioni ne hanno resa complessa la lettura ed interpretazione, comportando, di fatto, una ricostruzione non estremamente sicura. Gli elementi a disposizione documentano un solo elemento decorativo, il quale si articola in una teoria di volute, che sembra trovare un confronto più vicino nelle pitture della Casa dei Bronzi, a Pompei (fase I c, 1-25 d.C.), nelle quali, in più di un ambiente è replicato un elemento con simili caratteristiche, in alternanza ad altri usuali motivi decorativi, peculiari della bande ornamentali di III stile.⁶⁵⁸ Ancora si veda la banda ornamentale nella parete ovest della stanza 25 della Villa A di Oplontis.⁶⁵⁹

Circa la sua ubicazione, sembra piuttosto plausibile la sua pertinenza alla zona mediana, tuttavia, l'esiguità degli elementi a disposizione non consente di formulare, anche in questo caso, alcuna ulteriore puntualizzazione.

Le differenze nell'esecuzione delle pitture, come il ricorso a linee incise per il disegno preparatorio e nel trattamento della pellicola pittorica, fanno propendere per l'attribuzione dei frammenti ad un insieme diverso dal precedente.

INSIEME 3

Una diversa banda ornamentale è restituita, invece, da un terzo gruppo di frammenti (TAV. L, 2). Il motivo decorativo, in rosso, presenta un'alternanza di loti e pelte su fondo bianco crema, inferiormente bordato da un listello giallo tra due sottili filetti

⁶⁵⁷ Tali bande ornamentali, indicate da Bastet e De Vos come “motivi floreali stilizzati” nella tavola sinottica, farebbero la loro comparsa a partire dalla fase I c. BASTET, DE VOS 1979, pp. 128-129, 135.

⁶⁵⁸ ZAHN 1842, p. 35, tav II; BASTET, DE VOS 1979, tav. XVII. Si vedano anche le bande ornamentali del *calidarium* 22 della Casa del Labirinto (fase II a) ZAHN 1842, tav XXXI; BASTET, DE VOS 1979, tav. XX. Per la colorazione si veda la banda divisoria tra zoccolatura e zona mediana nel *cubiculum* della Casa di Sulpicio Rufo, PPM X, p. 43, fig. 68.

⁶⁵⁹ CLARKE 2020, pp. 277-278, fig. 5, tavv. 124, 1-2.

rossi.⁶⁶⁰ Questo è a sua volta delimitato da un campo di colore verde, del quale si conserva solo un'esigua porzione, con buona probabilità una banda. La successione, infatti, di cornice a fondo bianco associata a banda verde è piuttosto ricorrente tra le pareti di III stile.⁶⁶¹ Superiormente, invece, dalla cornice si dipartono alcuni elementi che sembrerebbero afferenti a componenti strutturali.

La presenza di fregi con fiori di loto o, similmente, con motivo ad M, dritto o di rovescio, rientrano tra i *fregi floreali stilizzati* e sono tra le decorazioni di III stile più comunemente attestate, assumendo questa conformazione durante la fase II del III stile.⁶⁶² Assolvono prevalentemente ad una funzione divisoria, al fine di segnare il passaggio tra la zona mediana e lo zoccolo, o la zona superiore, realizzate in molteplici varianti, tra loro sempre diverse, creano una varietà fantasiosa di motivi ornamentali, accresciuta dal ricorso ad una *palette* variegata. Anche nel fregio in questione risalta l'elemento coloristico, con un'accentuata policromia caratterizzata dal ricorso a colori caldi e vivaci. Benché sia possibile richiamare a confronto pitture già inquadrabili nella fase Ic del III stile, come le bande che ornavano la zona mediana del cubicolo 15 della Villa di Boscotrecase,⁶⁶³ nel caso del frammento di Villa San Pancrazio la resa delle componenti caratterizzate da un certo schematismo geometrizzante e l'articolazione in gruppi simmetrici di tre, tra loro distanziati, trova più puntuale riscontro nelle pitture inquadrare intorno alla fine della fase IIb.

Fregi con simile successione di loti e pelte sono attestati a Roma⁶⁶⁴, ma anche in area settentrionale, ad esempio, a Cividate Camuno e Isera.⁶⁶⁵

⁶⁶⁰ Una certa affinità nella resa dei loti si riscontra con la banda ornamentale, inquadrata nella fase II b, posta tra la zona mediana e la zona superiore dell'ambiente 13 della Casa di Orfeo (VI, 14, 20), PPM V, p. 303, fig. 64.

⁶⁶¹ Le prime attestazioni risalgono già alle fasi iniziali di III stile, come possibile riscontrare nelle pitture dell'Edificio romano presso l'area del porto fluviale di S. Paolo, in località Pietra Papa a Roma (ROSSETTI, TELLA 1991, pp. 224-225, figg. 2-4) o della Villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase, sala nera e sala rossa (BLANCKENHAGEN, ALEXANDER 1990, tavv. 4, 5, 10, 17, 21.2, 24, 26, 27, 30, 31, 38, 39, 48.1, 49.2).

⁶⁶² BASTET, DE VOS 1979, pp. 128-129.

⁶⁶³ BLANCKENHAGEN, ALEXANDER 1990, tavv. 10, 17.

⁶⁶⁴ A titolo esemplificativo si vedano i frammenti pertinenti alla Collezione Gorga, MAURINA 1999, p. 238, 249, fig. 35.

⁶⁶⁵ Per Cividate Camuno: Vano D dell'area del Palazzo (MARIANI 2011, p. 22); per Isera: Ambiente I della Villa di Isera (MAURINA 2011, p. 271, fig. 99).

INSIEME 4

Un quarto insieme, invece, è costituito da intonaci caratterizzati da fondo giallo e ghirlanda tesa, quest'ultima realizzata con molta accuratezza, estremamente snellita, in differenti tonalità di verde, seguendo il canovaccio costituito dalle linee del disegno preparatorio (**TAV LI, 1 a**). Difficile stabilire a quale porzione della parete sia riconducibile la ghirlanda; dello stesso tipo, infatti, si trovano numerosissimi riscontri sia nella zona dello zoccolo che nel registro mediano, dove può essere disposta non solo orizzontalmente ma, anche con andamento verticale e, a partire dalla fase matura del III stile, anche diagonale.⁶⁶⁶

Da questi si distingue un solo frammento, anch'esso caratterizzato da fondo giallo e ghirlanda tesa in verde, la cui realizzazione è, tuttavia, nettamente differente tanto nell'articolazione, quanto nella resa meno accurata (**TAV LI, 1 b**). Lo stelo, infatti, appare molto meno esile e anche le piccole foglioline, sebbene mal conservate, presentano una differente conformazione.

Un riscontro assai stringente per quest'ultima occorrenza proviene dall'Ambiente 4 della *Domus* 2, qui, infatti, è attestato un frammento con fondo giallo e porzione di una ghirlanda in verde che presenta le medesime caratteristiche non solo cromatiche, ma anche nell'articolazione dello stelo e nella disposizione della fogliolina, di quelle appena evidenziate per il frammento dell'Ambiente 18.

INSIEME 5

Ad un ulteriore insieme si ascrive, invece, un esiguo gruppo di frammenti, in cui ritorna il motivo della ghirlanda tesa, la cui realizzazione, su fondo verde, si distingue dai due esempi appena citati (**TAV LI, 2**). L'insieme è caratterizzato da un motivo con rameggio fiorito, le cui componenti fungono da elementi divisori di campiture di differenti colori: rosso, nero, giallo e verde, creando un contrasto molto decorativo.⁶⁶⁷ In uno dei frammenti, in particolare, dal punto di congiungimento tra le campiture,

⁶⁶⁶ Per l'ubicazione nella zona dello zoccolo e le relative attestazioni cfr. BASTET, DE VOS 1979, pp. 121-122; per la ricorrenza in corrispondenza della zona mediana cfr. BASTET, DE VOS 1979, pp. 90, 127-128.

⁶⁶⁷ L'originaria articolazione dei frammenti potrebbe essere molto simile alla ricostruzione proposta da Barbet per le pitture da Commugny, dalla stessa datate genericamente alla prima metà del I sec. d.C. BARBET 1983, p. 154, fig. 30.

scaturisce un elemento in azzurro che rievoca lo stemma di un fiore. In corrispondenza del campo di colore verde, inoltre, il rameggio assume a tutti gli effetti una conformazione a ghirlanda tesa. Si riscontra, inoltre, la presenza di linee incise con funzione di disegno preparatorio, preliminare alla stesura del colore.

La presenza di linee dall'andamento curvo in associazione con elementi a carattere vegetalizzato come esili tirsi, trova riscontro nelle pareti del III stile maturo. Esemplicative sono le pitture dell'atrio della Casa dei Quadretti Teatrali (I, 6,11),⁶⁶⁸ inquadrata nella fase II b (35-45 d.C.), in cui si riscontra la presenza di tralci incurvati che affiancano i più usuali tralci tesi, disposti in obliquo. Nella stessa parete combinazioni intricate di tirsi e tralci parzialmente riempiti animano le strette fasce frapposte ai campi nella zona mediana, mentre alle estremità inferiore e superiore di questi ultimi, una stretta fascia è ornata di volute di vario tipo.⁶⁶⁹ Tale suddivisione in zone di colore contrastanti sono rilevate, inoltre, in contesti come la Casa dello Specchio (IX, 7, 19), in cui Bragantini ha individuato una fase transitoria tra III stile e IV stile, osservando la convivenza di componenti afferenti ancora al linguaggio di III stile e di altri già pienamente peculiari del IV, da collocare in un momento precedente al terremoto del 62 d.C.⁶⁷⁰

Il ricorso ad esili rameggi con funzione divisoria di campi monocromi, di colore diverso, crea un contrasto molto decorativo e costituisce un modo alternativo di operare tale separazione. Inoltre, soprattutto nelle pareti riconducibili alla fase IIb, sebbene si tratti di una tendenza riscontata già a partire dalla fase Ic, la rigidità delle linee di delimitazione dei pannelli tende a cedere e si fa più comune il ricorso a forme arcuate,⁶⁷¹ come si osserva nelle pareti del *tablinum* della Casa di Marco Lucrezio Frontone,⁶⁷² dove gli archi si configurano come vere e proprie ghirlande. Proprio queste ultime si ritiene abbiano favorito la ricomparsa di forme curve nella zona mediana, attestate nei sistemi di II Stile.⁶⁷³ Ulteriormente indicativo di un

⁶⁶⁸ PPM I, pp. 378-379, figg. 30-32.

⁶⁶⁹ BASTET, DE VOS 1979, p. 86, tav. XLVI, 83.

⁶⁷⁰ BRAGANTINI 1981, pp. 106-109, figg. 4-6.

⁶⁷¹ BARBET 1982, pp. 79-80. BASTET, DE VOS 1979, p. 128.

⁶⁷² PPM III, pp. 1010-1011, 83a-83b.

⁶⁷³ BASTET, DE VOS 1979, p. 77. Altri esempi simili, sempre nell'ambito della produzione di III stile, provengono ancora dalle pitture del tablinio (i) della Casa di *Caeciulius Iucundus* (V 1, 23-26), PPM III, 596-597, figg. 39-41 e del triclinio (10) del *Termopolium* (I 8, 8), PPPM I, pp. 822-823, figg. 33-34, entrambi inquadrati nella fase II b.

inquadramento nella fase matura del III Stile è anche la presenza della campitura verde, poco diffusa, ed attestata a partire dalla fase II a.⁶⁷⁴

Infine, come osservato per il precedente insieme, anche in questo caso si riscontra la presenza di linee incise con funzione di disegno preparatorio, preliminare alla stesura del colore. Tuttavia, la resa delle componenti decorative appare più grossolana, in particolare per gli elementi pertinenti alla ghirlanda, rispetto alla quale si osserva anche il ricorso ad una differente modalità di stesura del colore.

INSIEME 6

Tra i rinvenimenti, inoltre, si annoverano due frammenti di piccole dimensioni, i quali si distinguono per la presenza di listelli con funzione decorativa, di tipo miniaturistico, ovvero dei *galons brodés* con cuori o V e punti, caratteristici del repertorio ornamentale di III stile sia di area peninsulare che provinciale (**TAV LII, 1**). Nella maggior parte dei casi questi elementi decorativi, con motivi realizzati in una tonalità scura su fondo bianco, a cuori, triangoli o V, trovano più ampia diffusione durante la fase matura del III stile, ovvero la fase IIb, datata tra il 35 e il 45 d.C.⁶⁷⁵ Rispetto alla distinzione proposta dalla Barbet alla luce delle ricorrenze campane,⁶⁷⁶ tra il tipo più semplice, molto stretto, con successione di sole V o cuori, comparso già nella fase Ib e quello più articolato, con punti, posti anche ai lati del listello, la cui diffusione si colloca, invece, nella fase II, entrambi i frammenti possono essere riconducibili alla seconda tipologia.

In un caso il listello con fondo bianco è caratterizzato da una teoria di piccoli elementi a V alternati a puntini, tutti realizzati in nero, mentre esternamente, alle due estremità, in corrispondenza di ciascuna V si trovano ulteriori puntini, di colore bianco (**TAV LII, 1 a**). Ai lati del *galon brodé* un campo è realizzato in nero, l'altro in giallo. In corrispondenza di quest'ultimo si conserva solo parte di una fogliolina che indica la

⁶⁷⁴ BASTET, DE VOS 1979, p. 135.

⁶⁷⁵ BARBET 1982, p. 63. A riguardo Bastet e De Vos alludono genericamente alla ricorrenza di questa tipologia di listelli durante la fase II, con riferimento alla Casa degli amorini dorati ed alla Villa imperiale, come elaborati elementi decorativi connessi con la strutturazione dei pannelli della zona mediana, BASTET, DE VOS 1979, p. 128.

⁶⁷⁶ BARBET 1982, pp. 62-63. Fig. 7.

possibile presenza di tralci o elementi vegetali a decorazione dello spazio a fondo giallo.⁶⁷⁷

Il secondo frammento, sebbene risulti di più difficile lettura, a causa delle dimensioni assai contenute, presenta il medesimo ornamento, con qualche variazione nella resa e, soprattutto, nel modulo (**TAV LII, 1 b**). Anche qui il motivo è realizzato in nero su fondo bianco, con i puntini laterali in bianco; inoltre, in questo caso, l'elemento assume una conformazione a triangolo cordiforme allungato piuttosto che a V, mentre i campi alle due estremità sono di colore rosso e giallo ocra, quest'ultimo di una tonalità più calda rispetto a quella attestata nel precedente frammento.⁶⁷⁸

Entrambi presentano un modulo molto contenuto, pienamente in linea con la tendenza riscontrata in area campana, il primo di cm 1, mentre, di appena cm 0,6 il secondo.

Si può ipotizzare per entrambe le attestazioni un'ubicazione in corrispondenza della porzione mediana della parete,⁶⁷⁹ a delimitazione di uno stretto pannello che si immagina arricchito da elementi decorativi, come un candelabro - nel primo frammento in corrispondenza del campo giallo si osserva una traccia di colore verde, presumibilmente una fogliolina - atto a separare due pannelli, come si osserva, ad esempio nel *triclinium* 16 della Casa di Paquio Proculo (I, 7, 1).⁶⁸⁰ Meno plausibile sembra, invece, che fungessero da veri e propri elementi divisori, funzionali alla scansione della parete in pannelli, come avviene nel *triclinium* della Casa del Moralista (III, 4, 2-3) dove, evidentemente, il modulo del listello è, eccezionalmente, più ampio.⁶⁸¹

⁶⁷⁷ Si veda l'esempio del cubicolo r della Casa di Orfeo (PPM V, p. 32, fig. 63) o dell'atrio della Casa dei quadretti teatrali (PPM I, pp. 378-379, figg. 29-31), il triclinio l della Casa VI, 14, 40 (PPM, p. 404, fig. 28).

⁶⁷⁸ Un confronto molto stringente proviene da una parete di Aquileia ricomposta a partire dal materiale frammentario messo in luce presso la Casa meridionale dei fondi ex-Cossar, con successione di campiture ocra e rosse, ascrivibili ad un pannello ed interpannello, separati dal listello con motivo a V. SALVADORI *et alii* 2016, p. 251, fig. 10.

⁶⁷⁹ La ricorrenza del motivo in corrispondenza della zona superiore della parete è altrettanto attestata, come nel caso delle pitture dell'atrio della Casa di Marco Lucrezio Frontone (V, 4, 11), dove il motivo è realizzato in rosso su fondo giallo (PPM III, p. 973, fig. 13).

⁶⁸⁰ PPM I, p. 539, fig. 94.

⁶⁸¹ PPM III, P. 425, fig. 31..

INSIEME 7

Un ultimo insieme, infine, è costituito da frammenti con una banda di colore rosso, la cui tonalità aranciata fa ipotizzare il ricorso al cinabro (**TAV LII, 2**). Questa è delimitata su un lato da una successione di listelli in differenti tonalità di rosa, culminanti in un listello grigio, dall'altro lato, invece, da una *bordure ajourée*, in bianco, su fondo giallo, riconducibile al *groupe IX, type 72, demicercles avec alternance*.⁶⁸² Un confronto molto stringente, non solo per il bordo a giorno, ma per l'intero insieme, proviene da un gruppo di frammenti rinvenuti presso il Caseggiato delle Taberne di Ostia.⁶⁸³ L'insieme è stato ricondotto ad un pannello giallo, pertinente alla porzione mediana della parete, caratterizzato dalla presenza di un'architettura complessa, realizzata nei toni del rosa, violetto e del grigio. Il campo interno, delimitato dal sistema architettonico era arricchito da una banda di colore rosso cinabro, più internamente delimitata da una *bordure ajourée*, anch'essa ascrivibile al *groupe IX*, in questo caso *type 70*, sebbene non speculare a quella qui in esame. La stessa associazione di rosso cinabro e campo in giallo con *bordure ajourée* della medesima tipologia è stata rilevata anche a Pompei, nel *triclinium* Casa delle Nozze d'Argento.⁶⁸⁴

Considerati i numerosi elementi di contatto, dunque, per i frammenti provenienti dal Terrazzo III non si esclude la pertinenza ad uno schema decorativo analogo; è altamente plausibile, dunque, che gli elementi realizzati nelle tonalità di rosa e grigio siano relativi a componenti architettoniche, una colonna o un architrave. Il ridotto numero di attestazioni, non permette maggiore precisione, tuttavia, è altrettanto certa l'associazione con la banda rosso cinabro, la quale doveva delimitare un campo con fondo giallo, arricchito dalla presenza di una banda a giorno che avrebbe trovato posto solo su alcuni lato dello stesso. Alcuni frammenti, infatti, documentano la presenza della banda rosso cinabro, delimitata come di consueto da un listello bianco, contiguo ad un campo in giallo privo di banda a giorno, esattamente come visibile anche nello schema ricostruito per Ostia.

⁶⁸² BARBET 1981, p. 969, fig. 19.

⁶⁸³ TOMASSINI 2022, pp. 211-214, fig. 264.

⁶⁸⁴ TOMASSINI 2022, p. 211; V, 2, i; PPM III, 736-737.

Come per i frammenti da soffitto, per i quali è stato possibile procedere con più sicurezza, anche per le pitture pertinenti agli elevati emerge altrettanto nitidamente la provenienza da diverse unità architettoniche.

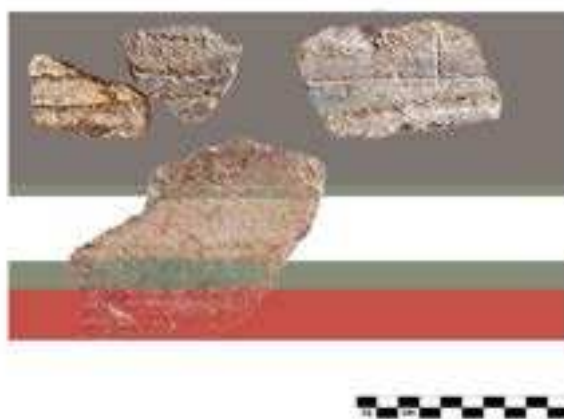
Dal punto di vista tecnico, infatti, il trattamento della pellicola pittorica e le modalità di stesura dei colori, la resa più o meno precisa e puntuale delle singole componenti decorative, la presenza o meno di linee incise pertinenti ai disegni preparatori, denotano una differente modalità esecutiva. Questa potrebbe essere sintomatica del coinvolgimento di differenti artigiani e, dunque, della possibile provenienza delle pitture da distinti contesti. Difficile stabilire se questi ultimi siano, comunque, pertinenti alla stessa unità abitativa.

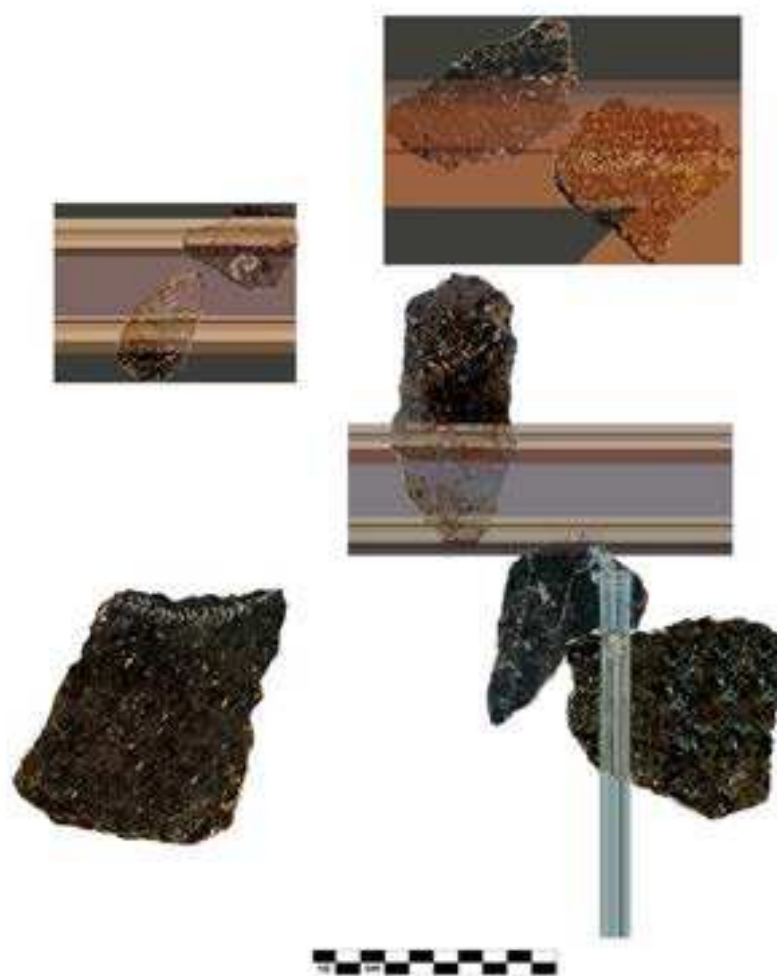
Nel complesso, infatti, emerge una situazione di omogeneità, attestata dalla componente stilistica, mentre la buona qualità delle pitture testimonia una certa disponibilità economica della committenza.

I motivi e gli schemi decorativi adottati documentano la piena ricezione di quel linguaggio pittorico elaborato durante la prima età imperiale in ambito urbano, in circolazione nei contesti peninsulari, e così la presenza di maestranze in grado di riprodurli abilmente.

Nello specifico l'analisi ha consentito di ricondurre buona parte delle attestazioni ad un orizzonte di III stile maturo, dato finora inedito per l'Isola e, dunque, ad una fase di poco precedente alla metà del I secolo d.C. Simile inquadramento permette, altresì, di non considerare isolatamente i frammenti ascrivibili all'Insieme 6 in cui la presenza della *bordure ajourée* suggerisce, piuttosto, un'attribuzione al IV stile, rinsaldando una cronologia che si aggira intorno alla metà del I secolo d.C.









1.



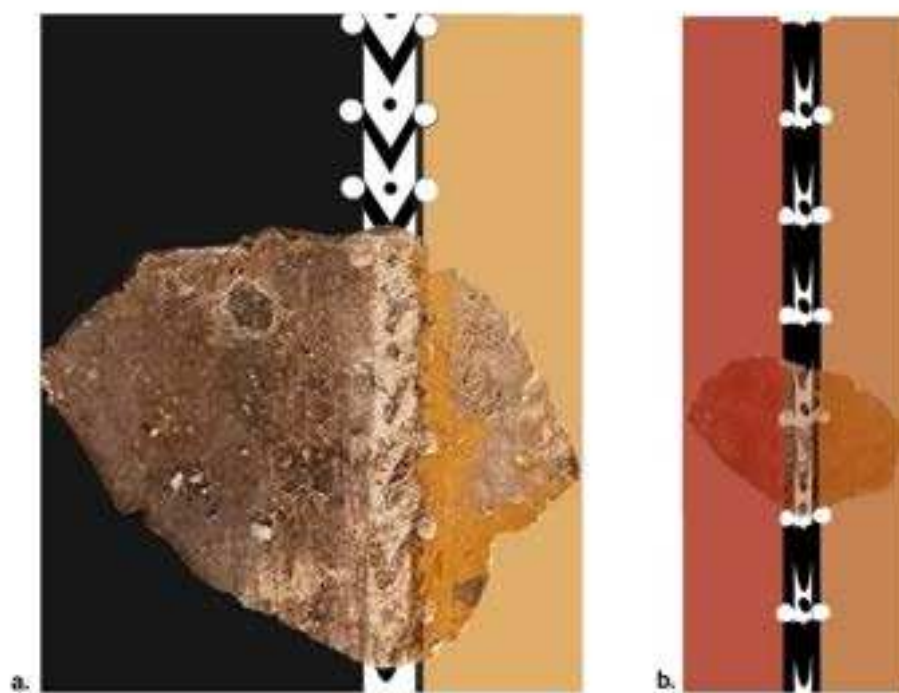
2.



1.



2.



1.



2.

5.2.3 CONSIDERAZIONI GENERALI

La situazione rilevata nel Terrazzo III riesce - forse meglio di ogni altro contesto analizzato in questa sede - a rendere la complessità dell'area di Villa San Pancrazio. Ciò è evidentemente documentato non solo dalle articolate sequenze stratigrafiche ma anche dalla varietà e dalla molteplice natura dei rinvenimenti pittorici: *in situ* e in stato frammentario, in giacitura primaria e secondaria. D'altra parte, proprio il caso delle pitture provenienti dall'Ambiente 18, frammentarie e decontestualizzate, dimostra la capacità informativa delle stesse ai fini della lettura e comprensione di più ampi fenomeni e dinamiche che hanno coinvolto il contesto di riferimento.

Anzitutto, il rinvenimento in uno strato di livellamento introduce la questione, tutt'altro che scontata, della pratica di riuso come materiale per l'edilizia che, finora, non sembra avere avuto alcun riscontro in area insulare ma solo in contesti centro-settentrionali.

Il riuso di intonaci in ambito edilizio, più frequentemente per stabilizzare o innalzare i piani pavimentali, sembra costituire una pratica assai diffusa e consolidata nel mondo romano. Sebbene, infatti, tra i riferimenti al riuso di materiale per fini costruttivi, nelle fonti letterarie non siano mai menzionati gli intonaci, sono parecchi i contesti archeologici nei quali si registra il rinvenimento di pitture parietali in giacitura secondaria, spesso in connessione con le preparazioni pavimentali.⁶⁸⁵

Il fenomeno, sul quale nell'ultimo ventennio si è iniziato a porre maggiore attenzione, ha trovato molteplici spiegazioni a partire dalle proprietà fisiche dell'intonaco, in particolare la sua capacità drenante che ne giustifica le attestazioni assai più numerose

⁶⁸⁵ Dalle fonti letterarie si evince chiaramente la diffusione della pratica del riuso in ambito edilizio con riferimento a svariati elementi; essa trova ulteriore conferma anche in un'iscrizione in cui si pubblicizza la vendita di tegole, embrici e grondaie provenienti da edifici in disfacimento Cfr. MARANO 2012, p. 66.

A Pompei, Dicus e Ellis, partendo dallo studio delle *Insulae* I, 1 e VIII, 7, hanno rilevato la presenza di materiali molto eterogenei per natura e funzione in corrispondenza di buona parte dei livelli di innalzamento delle quote pavimentali, sotto i piani di calpestio del 79 d.C., ma anche in diverse fosse, intercettate nei due isolati. Ciò li ha indotti a ritenere che questi materiali, perduta la loro funzione primaria, fossero stati smaltiti in discarica e successivamente riutilizzati come materiale da costruzione, ipotizzando un sistema di gestione dei rifiuti urbani che prevedesse la possibilità per i privati cittadini che avessero voluto o dovuto farne uso, di disporne per eseguire lavori edilizi nelle loro proprietà, alimentando così un processo di riutilizzo e continuo smaltimento dei detriti. DICUS 2014; ELLIS 2017.

nell'area nord-italica, ovvero in territori particolarmente umidi, in cui è più forte la necessità di isolare i piani pavimentali dal suolo ed arginare, appunto, la risalita di umidità.⁶⁸⁶ Ad Aquileia si è avuto modo di approfondire il fenomeno di riuso delle pitture finalizzato alla risoluzione del problema di risalita della falda, documentandone il ricorso in più contesti e per un ampio arco cronologico che dal periodo medio-imperiale arriva fino alla tarda antichità.⁶⁸⁷ Meno numerose, ma altrettanto significative, sono le attestazioni note per l'area centrale, tra cui quelle documentate ad Ostia in cui, al problema dell'umidità, si aggiunge quello del suolo sabbioso.⁶⁸⁸

Ulteriori attestazioni dall'area settentrionale della penisola documentano anche altri aspetti che avrebbero, indubbiamente, contribuito a favorire il riuso di intonaci in ambito edilizio, ad esempio le proprietà elastiche e volumetriche sfruttate al momento di innalzare o stabilizzare le quote di pavimenti di edifici in fase di ricostruzione, oppure per obliterare o colmare strutture non più in uso.⁶⁸⁹

Infine, la possibilità di disporre di materiale di risulta da reimpiegare in fase di costruzione deve aver rappresentato anche un importante sgravio economico. Così facendo si otteneva un significativo contenimento dei costi ma, al contempo, anche la possibilità di smaltire le macerie senza troppe difficoltà, cosa che, soprattutto nei contesti urbani, sembra non essere stata priva di problemi. Le fonti giuridiche attestano, infatti, tra tarda età repubblicana ed età imperiale, l'esistenza di una regolamentazione delle attività di demolizione, smaltimento e riuso dei materiali, evidentemente necessarie al fine di controllare il mercato di vendita dei materiali costruttivi, soprattutto nel caso dell'*ornatus*.⁶⁹⁰ Le componenti decorative, infatti, che facevano parte delle *impensae voluptariae*⁶⁹¹, come marmi, statue o, appunto - nel caso specifico - pitture, potevano significativamente contribuire a mutare il valore di un'abitazione, talvolta, addirittura avendo potenzialmente un valore superiore alla

⁶⁸⁶ SALVADORI *et alii* 2017, pp. 65-66.

⁶⁸⁷ Ivi, pp. 67-70.

⁶⁸⁸ DAVID *et alii* 2017.

⁶⁸⁹ MARIANI, PAGANI 2015, pp. 36-37.

⁶⁹⁰ Decorazioni fissate alle pareti come pitture parietali, rivestimenti marmorei, rilievi, ma anche le colonne, fanno parte di quello che i giuristi romani chiamano l'*ornatus*. DAVOINE 2017, p. 11.

⁶⁹¹ Secondo il giurista Paolo si distinguono dalle spese necessarie che mirano a prevenire il deterioramento del bene e dalle spese utili che consentono di aumentare il reddito. D. 50.16.79.2 (Paul. 6 *Ad Plautium*).

stessa.⁶⁹² Dunque, alcuni editti emanati in età imperiale, a partire dal senato consulto, cosiddetto *Osidianus*, di epoca claudia, avrebbero regolamentato la demolizione di edifici, prevedendo che le macerie fossero gestite direttamente dal proprietario.⁶⁹³ Perciò, il riuso in strati di livellamento o, comunque, in ambito edilizio avrebbe rappresentato la soluzione più comoda ed immediata per il *dominus* per far fronte ai divieti ed alle limitazioni imposte allo smaltimento.

La gestione autonoma delle macerie da parte del singolo proprietario trova ampio riscontro a Pompei, dove il fenomeno di riuso e smaltimento dei rifiuti sembra intensificarsi in seguito alla conquista romana della città, soprattutto nel corso della prima età imperiale, con un esponenziale aumento certamente imputabile ai danni provocati dal terremoto del 62 d.C.⁶⁹⁴ Qui, infatti, il reimpiego di rifiuti edilizi è attestato in strati di innalzamento delle quote pavimentali, dove tra gli altri materiali è frequente il rinvenimento d'intonaci. D'altra parte, altrettanto documentata è la realizzazione di vere e proprie fosse di discarica realizzate ai fini dello smaltimento di detriti provenienti da lavori edilizi, soprattutto in corrispondenza di giardini o nei cortili interni delle case, ma anche negli stessi ambienti.⁶⁹⁵

Dunque, nel caso del Terrazzo III, il ricorso ad intonaci potrebbe essere imputabile alla disponibilità immediata di materiale riutilizzabile, proveniente da contesti vicini che avrebbe avuto il duplice vantaggio di abbattere i costi ma anche agevolare lo smaltimento di macerie.

Inoltre, come per altri centri peninsulari, anche a Taormina, il caso di Villa San Pancrazio potrebbe non costituire un *unicum*; tale pratica sembra attestata, infatti, almeno in un altro contesto, quello cosiddetto delle Terme Bizantine, topograficamente vicino.

Dal report sulle attività di scavo condotte dalla Soprintendenza di Messina nel 1990, in riferimento alle indagini eseguite presso la piazza di S. Pancrazio, sotto i livelli

⁶⁹² Sempre il giurista Paolo sostiene che, talvolta, l'acquisto di una *domus* possa essere proprio dovuto agli arredi «*marmora et statuas et tabulas pictas*». D. 18.1.34 pr. (Paul. 33 *Ad Edictum*)

⁶⁹³ Le prescrizioni del senato consulto Osidiano e di un ulteriore editto, emanato da Vespasiano, del quale nulla si sa, vengono poi riprese e ribadite nel 222 d.C. dalla costituzione di Severo Alessandro, nella quale non solo si allude alla demolizione completa, ma nello specifico, anche al distacco della decorazione, sia essa marmorea o pittorica, dall'edificio. DAVOINE 2017, pp. 15-16.

⁶⁹⁴ ESPOSITO 2018, pp. 212-213

⁶⁹⁵ Per un quadro più approfondito sulle attestazioni pompeiane Cfr. ESPOSITO 2018, pp. 192-196.

pavimentali di uno degli ambienti delle Terme Bizantine si legge di una «discarica di affreschi comprendenti una scena acquatica con anatre e ninfee», perciò datati tra I-II secolo d.C.⁶⁹⁶ Qui, quella che viene definita discarica potrebbe non essere diversa da uno strato di accumulo o livellamento, al pari di quello intercettato nel vano 22. La mancanza di dati di scavo, in questo caso, sebbene non consenta di confermare tale ipotesi, sembrerebbe comunque suggerire una comune pratica di smaltimento di macerie costituite da intonaci dipinti. In entrambi i contesti lo strato di livellamento copriva preesistenti strutture, dunque, in ambedue le circostanze, la presenza degli intonaci avrebbe permesso di garantire maggiore solidità e stabilità agli edifici in costruzione e ai relativi piani pavimentali, sfruttandone le proprietà elastiche.

Resta, comunque, difficile chiarire se ciò debba spiegarsi esclusivamente in relazione ad un volontario sfruttamento delle proprietà degli intonaci, strettamente legato a ragioni pratiche e di consequenziale dispendio economico o se, piuttosto, sia anche connesso ad un'impossibilità di libero smaltimento delle macerie facenti parte dell'*ornatus*. Certamente, l'individuazione di almeno un secondo caso di riuso a Taormina, permette di escludere che si tratti di un episodio isolato e documenta, piuttosto, una pratica in uso nella città, almeno durante l'età imperiale.

In merito, invece, al rinvenimento in giacitura secondaria delle pitture, si parte dall'assunto di uno spostamento in altra sede di intonaci crollati o volontariamente staccati dal supporto. Dunque, pur non potendo risalire allo specifico contesto originario, l'analisi delle caratteristiche intrinseche delle attestazioni ha consentito di chiarire alcuni aspetti essenziali.

Infatti, le peculiarità tecnico-stilistiche documentano, con certezza, la provenienza dei frammenti da più unità architettoniche, dunque, almeno da più vani, per i quali non è possibile stabilire la pertinenza ad un medesimo contesto abitativo.

Il buono stato di conservazione ed i contenuti livelli di frammentarietà, invece, indicano che le pitture, in seguito al distacco dai rispettivi supporti, non sarebbero rimaste esposte a lungo alle intemperie, sottraendosi così a quei processi di deterioramento altrimenti inevitabili. È, dunque, plausibile ritenere che i frammenti rinvenuti siano il risultato di uno smantellamento volontario di apparati decorativi,

⁶⁹⁶ BACCI, RIZZO 1993-94, p. 949, tav. LXXXVIII, fig. 3.

pertinenti ad uno o più contesti non troppo distanti dal luogo del rinvenimento, dove, quasi nell'immediato, sarebbero stati riversati ed impiegati con funzione costruttiva.⁶⁹⁷ Se a ciò si aggiunge l'inquadramento dei frammenti, formulato su base stilistica, entro la metà del I secolo d.C., ne emerge un ulteriore dato, assai significativo. Le pitture, infatti, plausibilmente provenienti da contesti del quartiere abitativo in cui ricade l'area di Villa San Pancrazio, costituiscono una tangibile testimonianza di interventi, anche solo limitati al rifacimento degli apparati decorativi, effettuati in questo specifico momento.

Nel capitolo 1 si è avuto modo di constatare una quasi totale mancanza di attestazioni di III stile sull'Isola, che si riduce ad una vera e propria assenza per le fasi più mature. Un quadro simile è, d'altra parte, riflesso di un più generale stato delle conoscenze sui centri urbani della Sicilia agli inizi dell'età imperiale. Si tratta di un momento di notevole importanza per la storia dell'Isola, solo negli ultimi decenni oggetto di maggiore interesse,⁶⁹⁸ sul quale, tuttavia, sono ancora molti gli aspetti poco chiari, anche a causa della carenza di attestazioni che investe la pittura parietale e, più in generale, la cultura figurativa.⁶⁹⁹

Anche nel caso di Taormina il periodo coincidente con le prime fasi di vita della *colonia* augustea rimane ancora oggi piuttosto nebuloso e ciò vale ancor più per i contesti domestici. In un periodo di rilevanti mutamenti politico-istituzionali, mentre un sentore di cambiamento si rileva negli interventi, più o meno radicali, che interessarono gli spazi ed i monumenti pubblici della città ellenistica, rimane più complesso ricostruire e riuscire a comprendere le dinamiche che coinvolsero gli spazi privati.

Tale rinvenimento, dunque, pure con tutti i limiti dettati dagli aspetti quantitativi e dalla giacitura secondaria, costituisce un'importante testimonianza di interventi già in

⁶⁹⁷ Per Aquileia è stato notato come le dimensioni e l'ottimo stato di conservazione dei frammenti possano costituire degli indicatori archeologici utili a determinarne la provenienza. Se, cioè, siano il frutto di una distruzione volontaria dopo la quale sarebbero stati nell'immediato riutilizzati con diversa funzione o se siano stati attinti da discariche locali, dove si sarebbero depositati in seguito a distruzioni naturali. SALVADORI et alii 2017, p. 67.

⁶⁹⁸ Si veda a riguardo il convegno internazionale tenutosi nel 2022 al Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas dal titolo: *La Sicilia fra le guerre civili e l'Epoca Giulio-Claudia*, per i cui Atti si veda CALIÒ et alii 2024.

⁶⁹⁹ Sulla cultura figurativa nella prima età imperiale, con particolare attenzione alla scultura Cfr. PORTALE 2007b; PORTALE 2012.

parte supposti, alla luce dei dati stratigrafici, almeno per la costruzione della *Domus* 3, inquadrata in un momento di poco successivo alla deduzione della *colonia* augustea, inducendo ad ipotizzare un nesso tra quest'ultimo provvedimento, l'abbandono delle più antiche abitazioni ellenistiche e la realizzazione di nuove residenze di profilo elevato.⁷⁰⁰

Inoltre, alla luce delle caratteristiche stilistiche rilevate nei frammenti, pertinenti ad una fase matura del III stile, sembra chiara la necessità di un inquadramento di tali interventi edilizi entro un periodo non circoscritto ed esclusivamente limitato agli anni del principato augusteo. Non sembra infondato, dunque, pensare anche per gli spazi privati ad un processo di trasformazione graduale e non interamente attuato *d'embrée*, esattamente come è stato sostenuto per gli interventi pubblici, per i quali si è proposta una datazione in età giulio-claudia.⁷⁰¹

D'altra parte, l'inquadramento dei rinvenimenti pittorici entro la metà del I secolo d.C. costituisce anche un *terminus post quem* per la realizzazione del nuovo piano pavimentale in calce che copriva lo strato di livellamento in cui i frammenti erano inglobati e, di conseguenza, per i posteriori interventi edilizi ai quali tale operazione è correlata.

Come più volte considerato, l'attribuzione dei frammenti pittorici ad uno smantellamento volontario rende plausibile l'ipotesi di una contemporaneità tra quest'ultima operazione ed il reimpiego degli stessi, considerando tali attività - verosimilmente occorse nella medesima area - come momenti coesistenti nell'ambito di uno stesso, ampio, programma edilizio.

La scelta di operare uno smantellamento delle pitture, evidentemente ancora in ottimo stato, piuttosto che intervenire mediante le consuete procedure, più pratiche e veloci, per il rinnovamento degli apparati decorativi,⁷⁰² contribuirebbe, inoltre, a definire la portata degli interventi effettuati. Dunque, non semplici e circoscritte attività di *restyling* ma, più sostanziali attività edilizie.

⁷⁰⁰ Anche per la vicina *domus* scavata nell'area di Porta Pasquale, in base ai materiali rinvenuti, la costruzione è stata inquadrata «verosimilmente nella ristrutturazione e nella pianificazione urbanistica degli anni immediatamente successivi alla deduzione della *colonia* augustea». SPIGO 2004, p. 401.

⁷⁰¹ CAMPAGNA 2019, p. 93.

⁷⁰² SALVADORI, SBROLLI, p. 187.

Considerato il rinvenimento delle pitture in uno strato che, oltre a favorire la messa in opera del nuovo piano pavimentale, contribuisce anche all'obliterazione di preesistenti strutture, ci si chiede se tali interventi non possano proprio essere correlati con le grandi trasformazioni che coinvolsero l'area di Villa San Pancrazio. Un'ipotesi, tuttavia difficile da comprovare, è che tali pitture siano pertinenti ad una più antica *domus*, ricadente almeno in corrispondenza del versante più occidentale del Terrazzo III, le cui strutture sarebbero state in parte distrutte, in parte obliterate durante la risistemazione dell'area in terrazzi e la costruzione della Strada 1 e del muro di contenimento della stessa che, a sua volta, ricadrebbero in una zona probabilmente occupata in precedenza da questa *domus*.

Un'estensione di tale abitazione verso Sud, infatti, potrebbe essere ipotizzata valutando l'esistenza di un nesso tra quest'ultima e le evidenze, molto labili, intercettate in alcuni ambienti occidentali della *Domus* 2, a quote più basse rispetto ai livelli del piano di calpestio dell'abitazione e, dunque, certamente preesistenti alla stessa. Inoltre, la perfetta corrispondenza riscontrata tra alcuni degli intonaci rinvenuti nello strato di livellamento presso il Terrazzo III e i pochi frammenti provenienti dall'Ambiente 4 della *Domus* 2, ad una quota inferiore rispetto al livello di calpestio di quest'ultima e, perciò ritenuti estranei alla stessa, potrebbe costituire un'ulteriore prova a supporto.

La realizzazione dei Terrazzi II e III e della Strada 1 avrebbe segnato la fine della vita di tale *domus*, con la distruzione e parziale obliterazione delle sue strutture e dei relativi apparati decorativi.

In seguito a questo grande intervento di riorganizzazione dell'area di Villa San Pancrazio, nel Terrazzo III si documenta un innalzamento delle quote e la realizzazione di nuovi ambienti, sicuramente i vani 22 e 16, entrambi con un piano pavimentale in calce e, presumibilmente, almeno anche il vano 15.

Nell'Ambiente 16, in particolare, il rapporto di legatura vigente tra il muro orientale del vano (USM 195) e il muro di contenimento della Strada 1 (USM 161) documenta proprio una contemporaneità tra i due interventi edilizi.

Tutti questi dati, così ricostruiti, documenterebbero un imponente momento di ridefinizione dell'area, almeno tra il Terrazzo II ed il Terrazzo III che, stando ai

rinvenimenti pittorici *in situ* e in stato frammentario, si inquadra sicuramente dopo la metà del I secolo d.C. e non oltre la prima metà del II secolo d.C.

Le pitture, non solo quelle frammentarie, come nel caso appena citato, ma anche quelle *in situ*, concorrono a testimoniare una partecipazione di entrambi i terrazzi e, dunque, dei contesti che ricadono sugli stessi, alle medesime dinamiche, sebbene con esiti in parte differenti.

Se, infatti, il Terrazzo II si presenta indubbiamente occupato dalla Strada 1 e dalla *Domus* 2, i quali consentono di ricostruire facilmente l'articolazione dello spazio, per il Terrazzo III gli interrogativi sono ancora molteplici. Questo è, infatti, contraddistinto da una superficie molto più contenuta, in grado di ospitare solo una fila di ambienti, dei quali, pure avendo potuto puntualizzare il momento relativo alla loro edificazione, rimangono ancora da comprendere la funzione e, soprattutto, il contesto di pertinenza.

5.3 TERRAZZO IV

Il terrazzo più a Nord dell'area di Villa San Pancrazio, denominato Terrazzo IV, si sviluppa più a valle, estendendosi su una superficie più ampia rispetto ai precedenti terrazzi (**Fig. 146-147**). Tale spazio è quasi interamente occupato dalle strutture pertinenti alla cosiddetta *Domus* 1, mentre subito a N-O è stata intercettata parte di una seconda abitazione, denominata *Domus* 4, il cui rapporto con la prima, come si vedrà, è ancora da chiarire. Le indagini condotte fin qui consentono di ipotizzare un rapporto di anteriorità della *Domus* 4 rispetto alla *Domus* 1; tutta la porzione orientale della prima delle due abitazioni, infatti, si ritiene plausibile sia stata tagliata al fine di fare spazio alla costruzione degli ambienti pertinenti alla fascia occidentale della *Domus* 1.

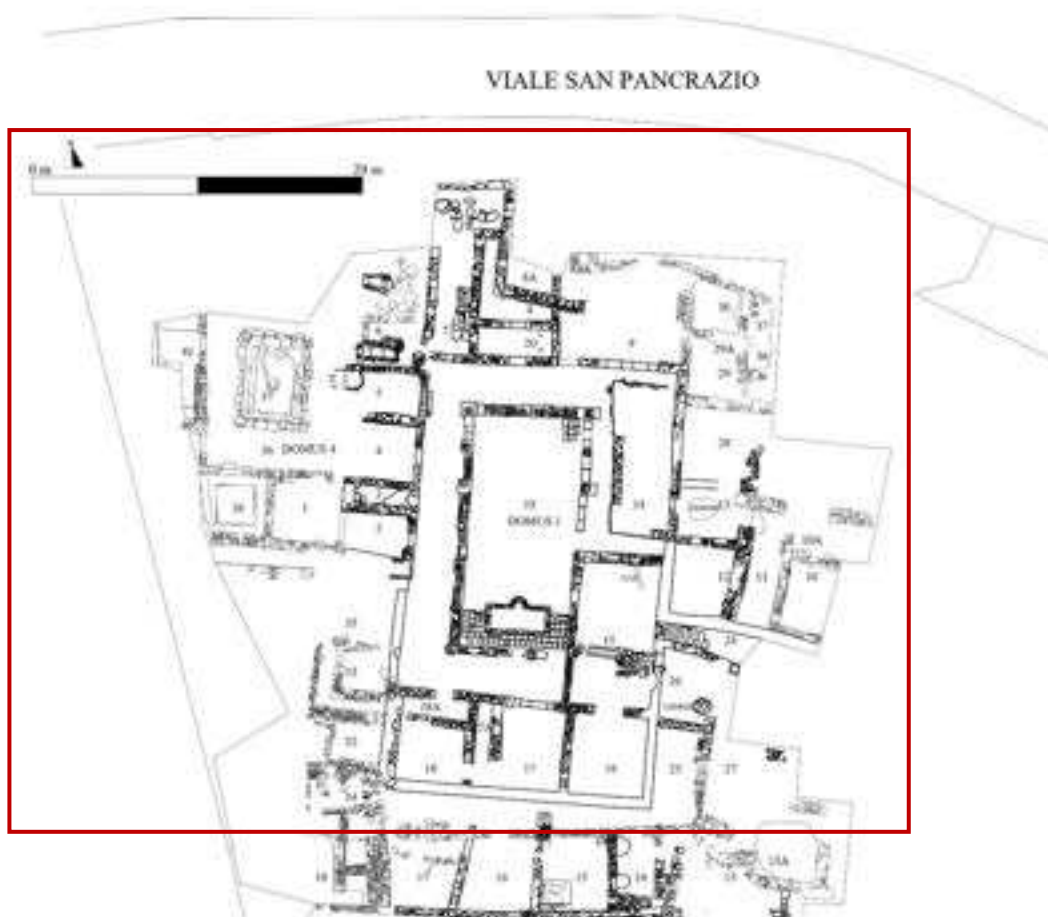


Fig. 146 Terrazzo IV. Planimetria generale (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)



Fig. 147 Terrazzo IV, vista zenitale (Archivio fotografico UniMe)

Sebbene la configurazione spaziale del terrazzo, così come visibile oggi, sia chiaramente riconducibile ai sostanziali interventi messi in atto durante il Periodo II, durante l'età imperiale, ovvero ai momenti di costruzione dei due contesti abitativi, tuttavia, le indagini qui condotte, più che in altri punti dell'area, hanno permesso di riscontrare numerose attestazioni della lunga e continuativa frequentazione dell'area e delle inevitabili trasformazioni cui, proprio in virtù di un così ampio arco cronologico, la stessa è stata soggetta.

Non solo, infatti, in alcuni punti, sono stati individuati resti di strutture riconducibili al Periodo I ma, altrettanto significative sono le testimonianze pertinenti alle fasi più tarde, le quali documentano un'occupazione protrattasi anche in epoca bizantina e medievale.⁷⁰³

⁷⁰³ ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.

5.3.1 TERRAZZO IV. *DOMUS* 1

L'abitazione, a differenza delle precedenti, è stata indagata a più riprese già a partire dal secolo scorso. Una prima campagna di scavo, infatti, è stata avviata nel 1978 dall'allora Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Orientale, in corrispondenza del versante Nord-Ovest dell'area. Ulteriori indagini sono state condotte dallo stesso Ente tra il 1985 e il 1992, durante le quali la *domus* non è stata interamente riportata in luce, né sono state prodotte esaustive pubblicazioni circa le attività condotte, le quali ancora oggi sono note solo tramite semplici comunicazioni preliminari.⁷⁰⁴

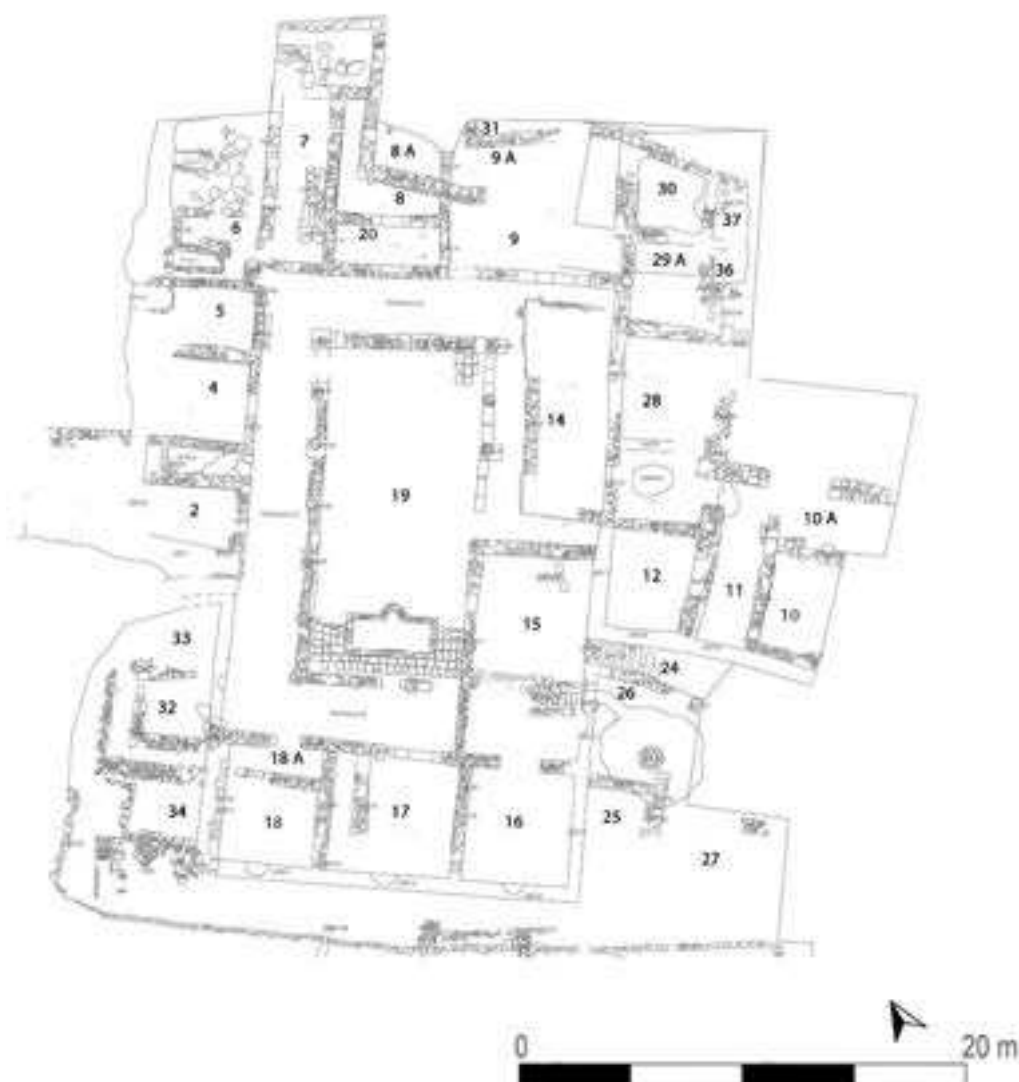


Fig. 148 Planimetria generale *Domus* 1 (da CAMPAGNA *et alii* 2017).

⁷⁰⁴ BACCI 1980-1981, pp. 744-745; BACCI, RIZZO 1993-1994, pp. 945-947.

Ciò di cui si dispone allo stato attuale e di cui di seguito si avrà modo di discutere, sono i dati emersi nel corso delle attività di scavo portate avanti dal Di.C.A.M. a partire dal 2015.

Dunque, non solo i molteplici rifacimenti ed interventi che hanno interessato già in antico le strutture della *Domus* 1, in più e diversi periodi di frequentazione dell'area, ma anche le indagini dilazionate nel tempo, svolte da Enti differenti e con modalità altrettanto diverse, nonché l'indisponibilità di una parte dei dati emersi e della documentazione prodotta,⁷⁰⁵ hanno reso assai complesso approdare ad un'esaustiva ricostruzione dell'articolazione planimetrica dell'abitazione, dei relativi apparati decorativi e delle dinamiche che l'hanno coinvolta.

Dell'abitazione sono stati individuati 27 ambienti, disposti intorno ad un ampio cortile centrale, su un'area di più di 1200 mq, sebbene non tutti pertinenti alla stessa fase costruttiva (**Fig. 148**). Un più tardo intervento di trasformazione degli spazi è documentato in corrispondenza dell'ambulacro orientale, nel quale in un momento che non è stato ancora possibile puntualizzare, sono costruiti gli ambienti 14 e 15, il cui utilizzo si protrae, invece, certamente almeno fino al XII secolo.⁷⁰⁶ Un'ulteriore alterazione degli spazi domestici coinvolge, inoltre, anche l'ala Nord-Ovest, sulla quale insiste un sepolcreto che, per tipologia tombale e sulla base dei rinvenimenti monetali, è stato datato al IX-X secolo d.C.⁷⁰⁷

Circa l'originaria articolazione planimetrica della *Domus* 1, le indagini condotte in corrispondenza del cortile centrale, che ne costituisce il fulcro, hanno permesso di rilevare che lo stesso fu direttamente realizzato a contatto con il banco di roccia livellato.

Il cortile presenta una conformazione rettangolare ed era caratterizzato da un peristilio di 7 x 4 colonne realizzate in laterizio e rivestite di intonaco (**Fig. 149**). Lungo il margine meridionale, inoltre, lo spazio era arricchito dalla presenza di una vasca rettangolare caratterizzata da una piccola abside centrale in corrispondenza del lato settentrionale. Quest'ultima, in buono stato di conservazione, è costituita da muretti

⁷⁰⁵ Un riesame della documentazione d'archivio pertinente alle più antiche attività di scavo che hanno interessato l'area di Villa San Pancrazio è stato recentemente condotto dalla dott.ssa Venuti, rilevando l'esiguità del materiale a disposizione. VENUTI 2022, p. 80.

⁷⁰⁶ VENUTI 2022, pp. 80-81.

⁷⁰⁷ VENUTI 2022, pp. 81-82.

alti 0,60 m, realizzati con filari di laterizi quadrati stesi su malta, internamente rivestiti di malta idraulica.⁷⁰⁸



Fig. 149 *Domus 1*. Cortile centrale visto da Sud (da Archivio fotografico UniMe)

Gli ambulacri gravitanti intorno al cortile centrale garantivano l'accesso ai vani disposti lungo i quattro lati. Questi conservano ancora parte della decorazione pavimentale con mosaici bicromi in bianco e grigio/azzurro, caratterizzati da motivi geometrici diversi: a squame in quelli settentrionale e meridionale, a quadrati e losanghe con svastiche in quello occidentale, a cerchi allacciati in quello orientale (**Fig. 150**).⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 145; sul sistema di canalizzazione delle acque al peristilio si veda CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 152.

⁷⁰⁹ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 147, fig. 67.

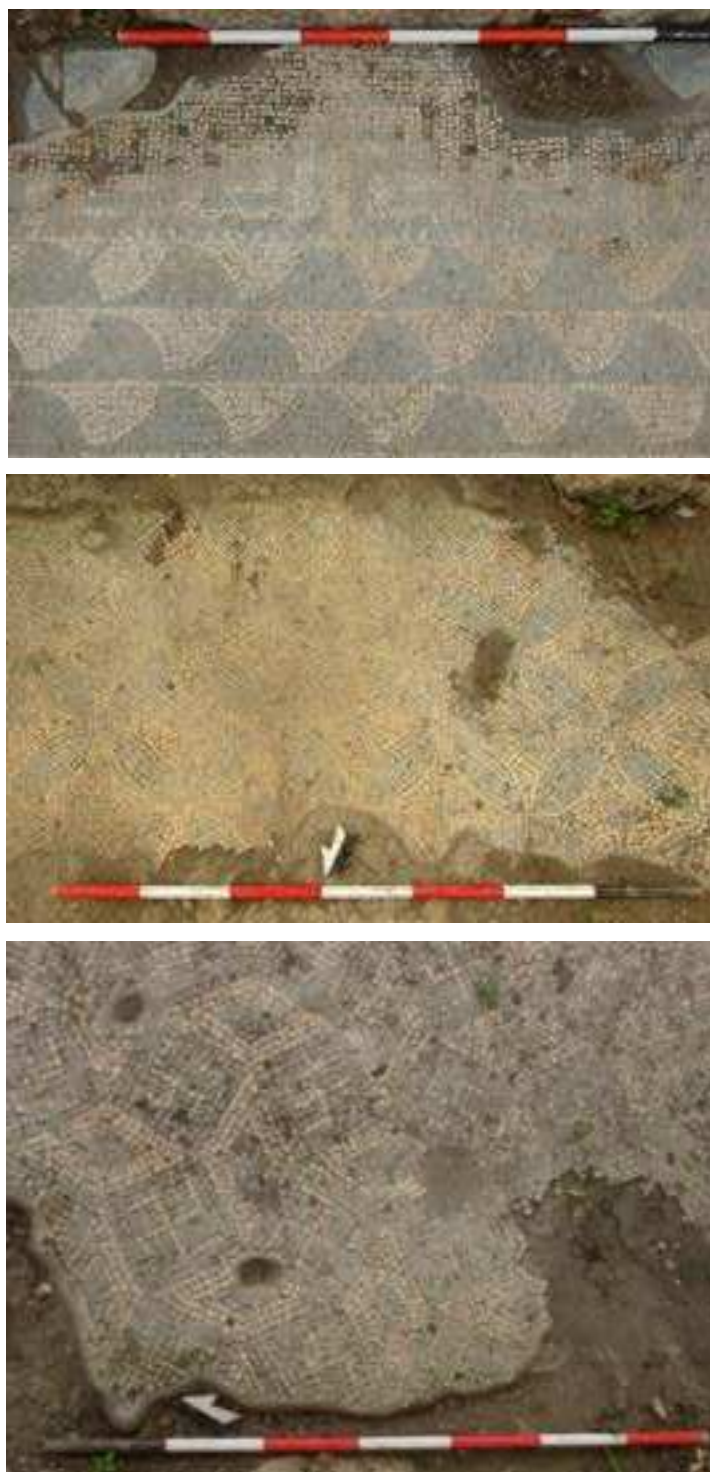


Fig. 150 *Domus* 1. Dettagli motivi decorativi degli apparati musivi degli ambulacri. In alto ambulacro N, al centro ambulacro E, in basso ambulacro O.

L'accesso alla *domus* doveva trovarsi lungo la fascia settentrionale, presumibilmente, in corrispondenza di uno tra i vani 7 o 8/20;⁷¹⁰ questi, tuttavia, coinvolti da interventi

⁷¹⁰ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 149-150.

successivi, hanno subito un'alterazione dell'originaria articolazione che rende più complesse le operazioni di ricostruzione.

In corrispondenza del versante opposto, invece, ovvero lungo il lato meridionale dell'abitazione, trovano posto tre ambienti (Amb. 16, 17, 18), disposti in successione lungo la direttrice E-O, accomunati dal medesimo muro di fondo (USM 31). Quest'ultimo, corrispondente al perimetrale della casa, doveva assolvere anche alla funzione di muro di contenimento del soprastante Terrazzo III.

Tutti e tre i vani sono caratterizzati dalla presenza di una nicchia semicircolare sul fondo, con copertura a catino, realizzata con mattoni disposti di taglio (**Fig. 151**). Le nicchie, in tutti e tre i casi, originariamente intonacate, in un secondo momento furono interamente rivestite con tessere di mosaico.



Fig. 151 *Domus* 1. Il muro di fondo meridionale (USM 131) nel quale sono ricavate le nicchie pertinenti agli ambienti 16, 17, 18 (da CAMPAGNA *et alii* 2017.)

Dei tre ambienti, quello centrale (Amb. 17) si distingue per le dimensioni più ampie, presentando una disposizione, tuttavia, non perfettamente simmetrica rispetto al peristilio. Il vano era, inoltre, originariamente comunicante almeno con l'Ambiente 18, posto ad O, mediante un passaggio ricavato nel muro di delimitazione tra i due, successivamente obliterato. Lo stesso vano 17 conserva ancora parte della decorazione pavimentale a mosaico con una cornice esterna caratterizzata da una treccia profilata

da una un doppio filetto bianco, affiancato da una fascia azzurra ed una composizione geometrica nello spazio centrale. Tutti questi elementi sembrano chiaramente indicare che, almeno questo ambiente, assolvesse ad una funzione di una certa rilevanza, favorendo l'ipotesi che potesse essere un triclinio.⁷¹¹

Lungo i due lati orientale ed occidentale della *Domus* 1, invece, gli elementi a disposizione hanno, inizialmente, portato a ricostruire la presenza di una doppia fila di ambienti su ciascun versante. Tuttavia, tale ipotesi decade almeno nel caso del lato occidentale. Infatti, l'ambiente 1, unico vano eventualmente ascrivibile a questa seconda fila, non è pertinente alla *Domus* 1, bensì alla *Domus* 4, come successivamente chiarito dal rinvenimento di quest'ultima.

Diversamente, la presenza di una doppia successione di ambienti sembra confermata per il versante orientale dell'abitazione, e ciò anche in ragione della presenza di un vano scala con andamento E-O, direttamente accessibile dall'ambulacro orientale (**Fig. 152**).



Fig. 152 *Domus* 1. Ambiente 24, vano scala (da CAMPAGNA et alii 2017).

Quest'ultimo, infatti, caratterizzato da una gradinata in blocchetti di calcare e arenaria rivestiti di intonaco, doveva garantire l'accesso alla seconda fascia di ambienti ubicati

⁷¹¹ CAMPAGNA et alii 2017, p. 150.

ad una quota più alta (Amb. 28, 13, 12 alla quota inferiore e Amb. 25-27 alla quota superiore).⁷¹²

In merito alla cronologia della *Domus* 1, lo studio - recentemente condotto - sui materiali provenienti dal cortile centrale, in particolare dagli strati di livellamento (UUSS 87=217, 100, 103) sui quali poggiano la fondazione della vasca meridionale e lo stilobate del peristilio, ha permesso di ricavare un *terminus post quem* per la costruzione dell'abitazione, che sarebbe avvenuta dopo la seconda metà del I sec. d.C.⁷¹³

I materiali ceramici più recenti, invece, provenienti dagli strati di crollo che coprivano il piano in terra battuta (US 73=196=263=281) del cortile centrale hanno consentito di proporre come *terminus post quem* per la defunzionalizzazione dello stesso, la seconda metà del VI sec. d.C. Se, dunque, in questo momento potrebbe collocarsi l'abbandono dell'abitazione, come si è già avuto modo di considerare, almeno alcuni degli spazi della stessa documentano una continuità di frequentazione anche più tardi.⁷¹⁴

Circa gli apparati pittorici, le complesse dinamiche occupazionali, cui si è più volte fatto riferimento e così, soprattutto, le precedenti campagne di scavo che hanno coinvolto la *domus*, ne hanno inevitabilmente compromesso il rinvenimento, rendendo anche molto complessa la lettura delle scarse attestazioni di cui si dispone allo stato attuale. Sebbene sia facile, infatti, ipotizzare che tutti gli ambienti fossero interessati dalla presenza di un apparato decorativo, anche quando di questo se ne abbia testimonianza non sussistono le condizioni per effettuare un'analisi dettagliata.

Più numerose sono le attestazioni *in situ* che si riscontrano in quattro vani distinti, sebbene non in buono stato di conservazione. Non si dispone, invece, di alcuna conoscenza circa il rinvenimento di frammenti pittorici nel corso dei precedenti scavi condotti dalla Soprintendenza e della loro, eventuale, ubicazione allo stato attuale. D'altra parte, gli elementi a disposizione, provenienti dalle indagini condotte dal Di.C.A.M. sono così esigui da rendere impossibile qualsivoglia riflessione, anche solo

⁷¹² CAMPAGNA *et alii* 2017, pp. 150-152

⁷¹³ Suddetto studio sui reperti ceramici è stato svolto nell'ambito del progetto di dottorato del dott. Mariano Morganti "Indagini sulla ceramica comune di età ellenistica e romana nella cuspidale nord-orientale della Sicilia: il caso studio di Taormina (ME)".

⁷¹⁴ VENUTI 2023, pp. 80-83. Per ulteriori considerazioni circa le fasi di frequentazioni più tarde dell'area di Villa San Pancrazio cfr. VENUTI 2024.

specificatamente limitata all'ambiente di provenienza delle attestazioni ed al rapporto intercorso tra gli apparati decorativi ed il vano che decoravano.

Si è deciso, comunque, di presentare di seguito suddetti rinvenimenti, sia *in situ* che in stato frammentario, al fine di offrire un quadro il più completo possibile, per quanto poco esaustivo.

PITTURE *IN SITU*

Attestazioni *in situ* si conservano nei vani 2, 16, 4, 12 e nell'ambulacro occidentale (**Fig. 153**), tuttavia, in prevalenza non oltre l'altezza della zoccolatura e quasi sempre in pessimo stato, con pellicola pittorica in molti casi del tutto evanida. In due circostanze (Amb. 16-12), inoltre, la superficie è interessata dalla presenza di martellature che documentano un intervento di rifacimento degli apparati, sulla cui pellicola, in un dato momento sarebbe stata operata la stesura di un nuovo strato pittorico del quale, tuttavia, non si ha traccia.

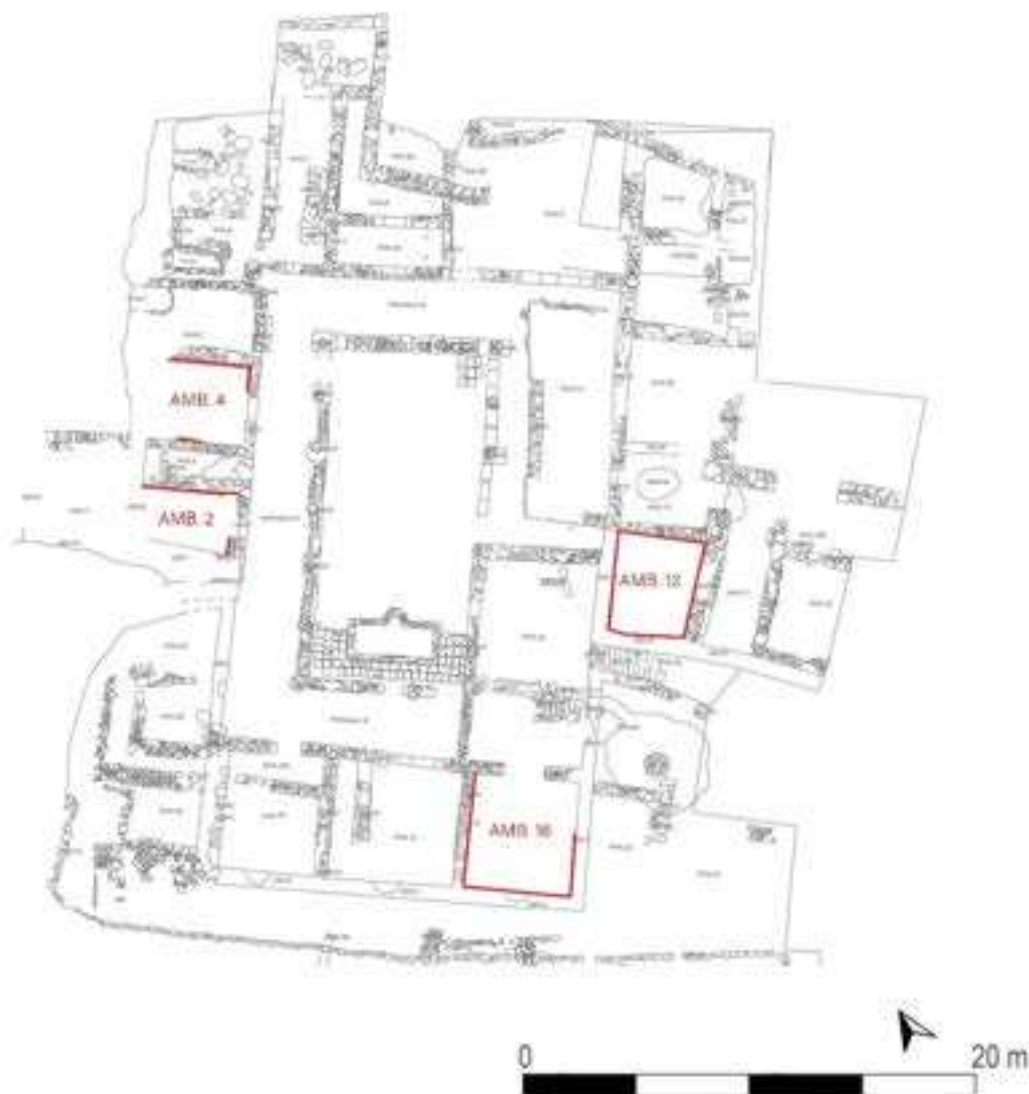


Fig. 153 Domus 1, planimetria generale, in rosso le pareti che conservano attestazioni pittoriche *in situ*.

AMBIENTE 2

Il vano 2 è ubicato lungo il versante occidentale della *domus* (**Fig. 145**). Era direttamente accessibile dall'ambulacro Ovest, mediante un'apertura della quale si conservano ancora *in situ* lo stipite e la soglia, mentre alle sue spalle, ad Est, a distanza molto ravvicinata, si trova l'Ambiente 1, di pertinenza della *Domus* 4.



Fig.154 *Domus* 1. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 2. (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

Il vano presenta un piano pavimentale in cocciopesto steso sul banco di roccia e posto ad una quota più alta rispetto al piano di calpestio dell'ambulacro.⁷¹⁵ L'apparato decorativo è attestato fino ad un'altezza max di 2,30 m, tuttavia, in uno stato di conservazione non ottimale (**Fig. 155**).

⁷¹⁵ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 154.



Fig. 155 Ambiente 2, pitture *in situ*, parete N (Archivio fotografico UniMe).

Gli elementi ancora visibili consentono di ricostruire uno schema decorativo caratterizzato da bande di colore rosso, di ampio spessore (12 cm), disposte orizzontalmente e verticalmente, funzionali alla ripartizione degli spazi. Inoltre, in corrispondenza del setto murario di delimitazione Est del vano, nel tratto meridionale dello stesso, la zoccolatura preserva ancora parte del motivo decorativo a spruzzature, anch'esso realizzato in rosso, mentre nient'altro si riesce a distinguere circa l'ornato della zona mediana (**Fig. 156**).



Fig. 156 Ambiente 2, pitture *in situ*, parete S-E (Archivio fotografico UniMe).

Considerate le dimensioni ed il tenore dell'apparato decorativo parietale e pavimentale sembra più plausibile ipotizzare che il vano assolvesse una funzione secondaria.

Le caratteristiche tecnico-stilistiche delle pitture ne consentono un inquadramento già a partire dalla fine del I secolo d.C., entro un arco cronologico molto ampio, difficile da restringere, trattandosi - come si è già avuto modo di considerare per la *Domus 2* - di uno schema decorativo estremamente semplice, in uso per lungo tempo e con ampissima diffusione.

Il medesimo schema è più volte replicato negli ambienti della *Domus 2*, rispetto ai quali l'unico elemento realmente distintivo, circa gli aspetti esecutivi, consiste nella maggiore ampiezza delle bande. Ulteriore differenza tra le due abitazioni, invece, riguarda la ricorrenza della zoccolatura con spruzzature in un ambiente ubicato al piano terra, con affaccio diretto sull'ambulacro, diversamente da quanto accade nella *Domus 2*, dove tale motivo non si riscontra mai nei vani posti al piano terra, ma solo in quelli al piano superiore.

AMBIENTE 4

Procedendo verso Nord, lungo il lato occidentale, si trova l'Ambiente 4 (**Fig. 157**), per il quale i dati a disposizione sono ancora più labili rispetto al precedente.

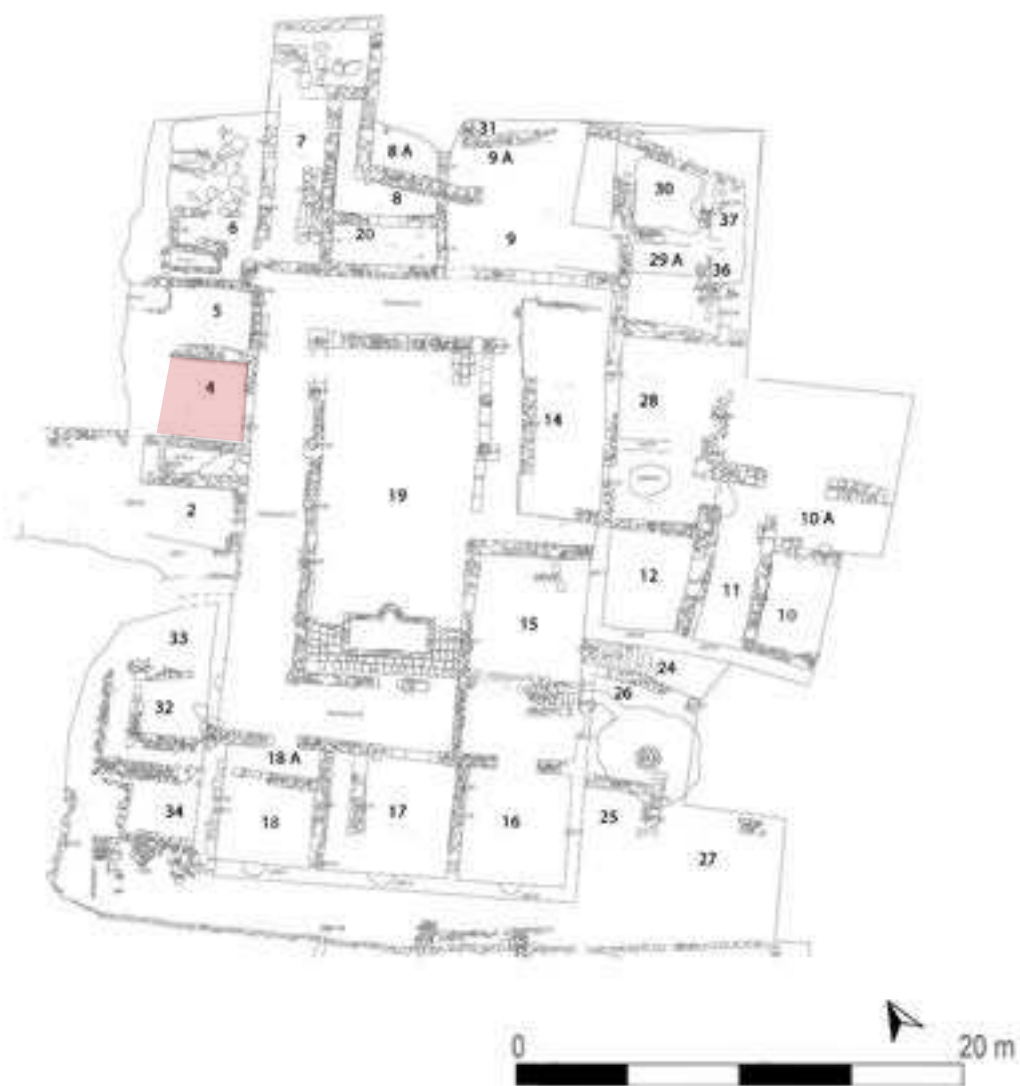


Fig.157 Domus 1. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 4. (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

Il vano, di dimensioni maggiori rispetto al suddetto Ambiente 2, era direttamente accessibile dall'ambulacro occidentale mediante una soglia ancora *in situ* ed era caratterizzato da una pavimentazione in cocciopesto.

Lungo le pareti del vano, che si conservano per un'altezza max di 50 cm ca., sono ancora visibili consistenti porzioni dell'apparato decorativo (**Fig. 158**). Tuttavia, il pessimo stato in cui versa la pellicola pittorica rende impossibile il rilevamento di elementi utili alla ricostruzione dello schema decorativo. L'unico elemento che è possibile documentare, è il ricorso al bianco come colore di fondo.



Fig. 158 Ambiente 4 visto da E, con attestazioni pittoriche lungo le pareti N e S (Archivio fotografico UniMe).

AMBIENTE 16

Dei tre ambienti disposti lungo il lato meridionale della *domus*, solo l'Ambiente 16 (Fig. 159) conserva ancora parte delle pitture *in situ* ed in condizioni tali da consentire il riconoscimento di alcuni elementi utili a ricostruire, anche se solo parzialmente, lo schema decorativo (Fig. 160).

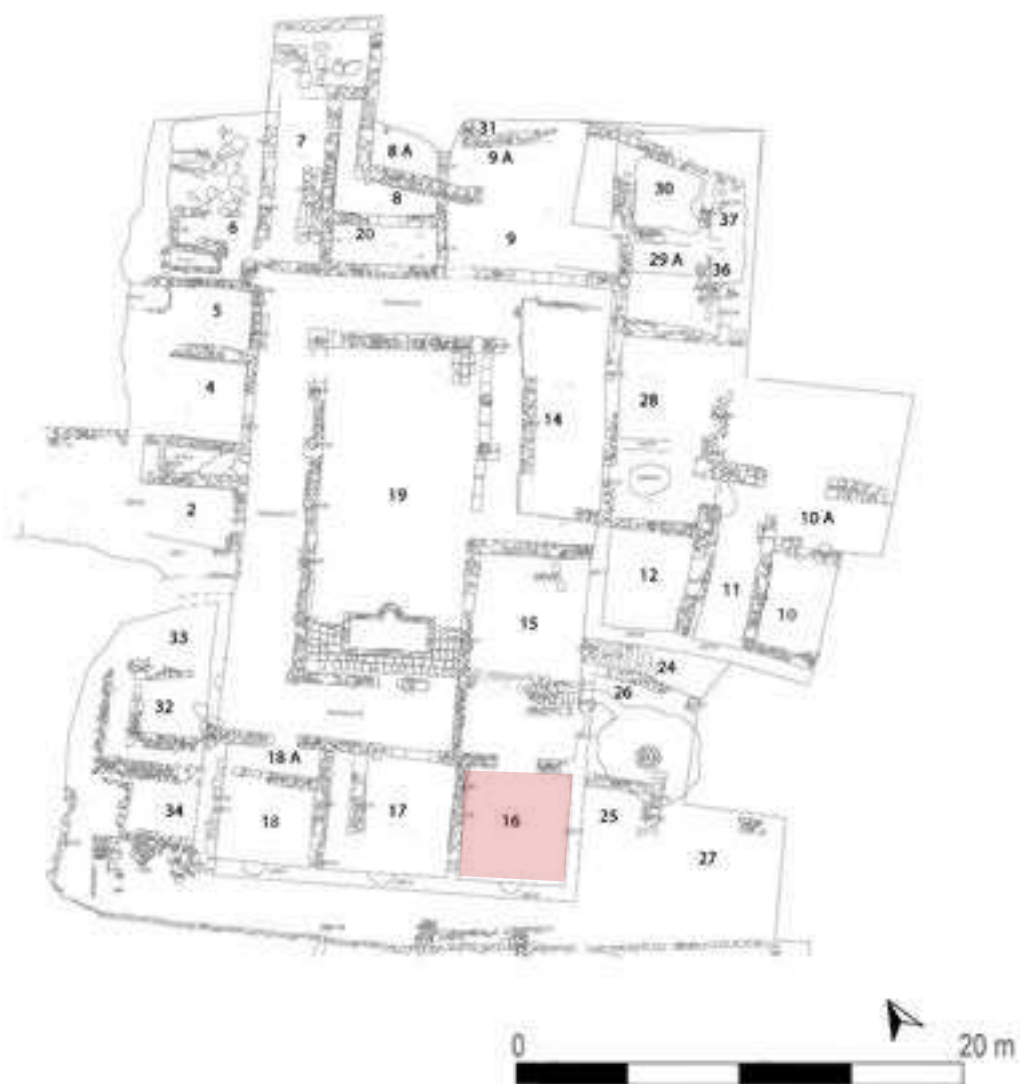


Fig.159 *Domus* 1. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 16. (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

Il vano è il più orientale dei tre e, come gli altri, era accessibile dall'ambulacro meridionale, sebbene originariamente disponesse anche di un collegamento diretto con il vano centrale (Amb. 17).



Fig. 160 Ambiente 16 visto da E (Archivio fotografico UniMe).

Una porzione considerevole dell'apparato decorativo si conserva in corrispondenza della parete meridionale del vano, fino ad un'altezza massima di ca. 3,80 m; tuttavia, sono soprattutto le pitture ancora visibili lungo il muro occidentale a fornire maggiori dati, preservando significative tracce di colore.

Lo schema decorativo doveva essere ripetuto specularmente su tutte le pareti del vano e presentava una zoccolatura, alta 65 cm, monocroma, di colore nero. Questa era superiormente delimitata da una banda di colore rosso di ampiezza 10 cm (**Fig. 161**). Altre due bande speculari per caratteristiche, con andamento verticale, erano sicuramente agli angoli della zona mediana, funzionali ad incorniciare la stessa, caratterizzata dal fondo di colore bianco. Rispetto all'articolazione di quest'ultima non si rilevano ulteriori elementi funzionali ad una più puntuale e precisa ricostruzione. Non sembra attestata neanche la presenza di ulteriori bande atte ad operare, come di consueto avviene, una tripartizione verticale della parete.



Fig. 161 Ambiente 16, pitture *in situ*, parete O (Archivio fotografico UniMe).

Inoltre, la presenza di martellature sulla superficie, finalizzate ad agevolare l'aderenza di un nuovo strato pittorico, attesta l'obliterazione dell'apparato decorativo visibile. In un dato momento, dunque, l'ambiente sarebbe stato coinvolto da un intervento di rifacimento almeno delle pitture parietali che non si esclude sia avvenuto in concomitanza con la realizzazione del nuovo rivestimento marmoreo delle nicchie, originariamente intonacate.

È plausibile, sebbene non ci siano dati a sostegno di tale ipotesi, che un rifacimento dell'apparato decorativo abbia coinvolto anche gli altri due ambienti 17 e 18, disposti lungo il lato meridionale.

L'esiguità degli elementi a disposizione e la semplicità degli stessi come la zoccolatura con unica campitura in nero ed il ricorso alle consuete bande rosse su fondo bianco non permettono, anche in questa circostanza, di sviluppare riflessioni di più ampio respiro.

Anche in questo caso, similmente a quanto documentato nel vano 2, la banda rossa è interessata da uno spessore considerevole, mai riscontrato nella *Domus 2*, il quale

consente di documentare una certa omogeneità nell'esecuzione delle componenti decorative che caratterizzano le pitture degli ambienti della *Domus* 1.

Neanche la campitura continua in nero della zoccolatura trova riscontri negli schemi decorativi documentati nella *Domus* 2 per la quale, più in generale, è assai raro il ricorso a questo colore.

Sono, dunque, più d'una le considerazioni che in questo caso è possibile formulare. Infatti, il dato relativo allo spessore della banda rossa riscontrato in più vani della *Domus* 1, lo schema decorativo a campitura continua ed il ricorso al colore nero, tutti aspetti che non trovano riscontro negli ambienti della *Domus* 2, potrebbero essere indicativi della diversità di gusti e, possibilmente, anche della disponibilità economica della committenza. Mentre, la differenza di carattere esecutivo che riguarda uno tra gli elementi decorativi più diffusi, come la banda rossa, potrebbe considerarsi il riflesso del coinvolgimento di distinte botteghe.

Non è escluso, dunque, che l'articolazione degli schemi decorativi e così gli aspetti cromatici, oltre che essere il riflesso delle richieste della committenza, siano direttamente correlate alla bottega coinvolta nell'esecuzione delle pitture. Certamente l'esiguità degli elementi a disposizione non permette di spingersi oltre queste limitate ed ipotetiche considerazioni.

AMBIENTE 12

L'ambiente 12 è posto lungo il lato orientale della *domus* (**Fig. 162**), subito a N del vano scala (Amb. 24) e presentava una pavimentazione in cocciopesto la cui preparazione in malta è stata direttamente stesa sulla roccia affiorante.

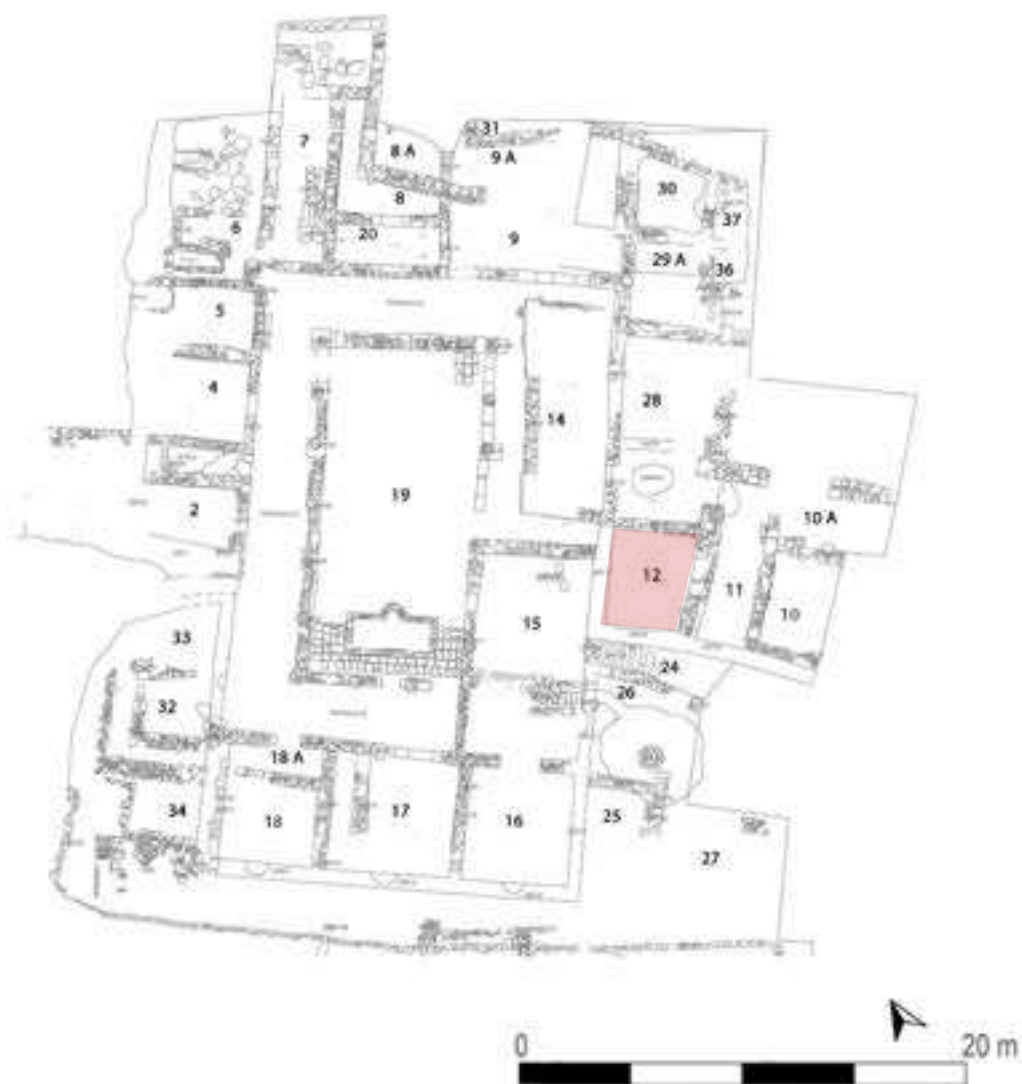


Fig.162 *Domus* 1. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 12. (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

L'accesso al vano, inizialmente, ricavato nel muro occidentale, in modo da ottenere l'affaccio diretto sull'ambulacro orientale, viene in seguito chiuso e sostituito da un ingresso in corrispondenza dell'angolo N del muro orientale. Tale operazione

comporta, in contemporanea, anche l'obliterazione dell'originario apparato pittorico (USR 16) e la stesura di nuove pitture che assecondano la rinnovata conformazione degli spazi (USR 19) e che, così facendo, forniscono un *terminus ante quem* per la realizzazione di tali interventi (Figg. 163-164).



Fig. 163 *Domus* 1. Ambiente 12. Parete N con successione delle due fasi pittoriche (USR 16, USR 19).



Fig. 164 Ambiente 12. Dettaglio parete N, obliterazione del più antico apparato decorativo (USR 16) a seguito della chiusura dell'accesso da O.

Queste ultime, ancora parzialmente visibili *in situ*, si conservano meglio in corrispondenza dei muri O e N del vano, nei quali sono ben leggibili fino all'altezza della zoccolatura; solo qualche traccia è visibile, invece, sui restanti setti murari (TAV. LIII).



Fig. 165 Ambiente 12, pitture *in situ*, parete O.

Le pitture erano caratterizzate da un plinto di colore viola, arricchito da un motivo con spruzzature in giallo e bianco, superiormente delimitato da un listello bianco. La zoccolatura, a fondo giallo, era inquadrata ai lati da due bande viola, profilate da filetti bianchi e suddivisa orizzontalmente in tre registri da bande di colore verde mare, di dimensioni più contenute. I due registri alle estremità superiore ed inferiore sono arricchiti da un elemento decorativo in bianco che riproduce un motivo già ricorrente nelle *bordures ajourée*, del IV stile, in particolare del *groupe V, type 33, ligne de motifs avec alternance*.⁷¹⁶ Il registro centrale, invece, è occupato da una ghirlanda tesa, realizzata in verde mare, nella versione del tralcio rigido con stelo filiforme e ciuffi di foglie che si dipartono ad intervalli regolari (Fig. 165). Nulla si conserva della restante

⁷¹⁶ BARBET 1981, p. 953, fig. 6.

porzione di parete, ad eccezione di poche tracce di colore nero in corrispondenza dell'angolo S-E della parete (**Fig. 166**).



Fig. 166 Ambiente 12, parete O, angolo SE. Dettaglio con tracce di colore nero.

PARETE N-O (USM 23)



PARETE E (USM 81)



PARETE S (USM 20)



PARETE O (USM 17)



Due aspetti, in particolare, emersi dall'analisi delle pitture, risultano significativi ai fini della ricostruzione delle dinamiche che hanno coinvolto l'Ambiente 12.

Da una parte, infatti, come già riscontrato nell'Ambiente 16, la superficie pittorica è interessata da sistematici segni di martellatura, indicativi di un intervento di rifacimento che dovette coinvolgere anche la seconda fase pittorica, sulla quale, dunque, sarebbe stato steso un nuovo strato pittorico, del quale, tuttavia, non si rileva alcuna traccia.

Dunque, nell'Ambiente 12 sarebbero due i momenti di rifacimento degli apparati pittorici messi in atto, i quali documentano una certa assiduità di simili operazioni. L'assenza di dati pertinenti alla fase più recente non consente di avanzare alcuna ipotesi circa le ragioni sottese, che potrebbero essere legate a questioni meramente estetiche, dunque, ad un cambio di gusto del *dominus* o manutentive o altrettanto pratiche, come nel caso precedente, in cui la stesura della seconda fase pittorica è la diretta conseguenza di un cambiamento nell'assetto planimetrico del vano.

Altro aspetto rilevato è il viraggio dell'originario colore giallo al rosso, un fenomeno imputabile all'esposizione della parete ad una fonte di calore che avrebbe comportato la reazione dell'ocra gialla, a base di goethite ($\alpha\text{-FeO OH}$), la quale quando sottoposta a riscaldamento vira all'ocra rossa, colore a base di ematite ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$). Anche in questo caso le ragioni possono essere molteplici e pure potendo avanzare diverse ipotesi, dall'incendio, alla presenza di fonti di calore legate alla funzione assolta dal vano o ad un evento specifico, l'assenza di ulteriori dati provenienti dal contesto non consente di avvalorarne alcuna.

Circa lo schema decorativo che caratterizza la zoccolatura, la ghirlanda tesa che decora il registro centrale, pure richiamando i più lontani esemplari, già diffusi nelle pareti di III e IV stile, ne prende le distanze per la conformazione e lo stile disegnativo, poco realistico e per l'assenza di naturalismo che la avvicinano, indiscutibilmente, ad una produzione più avanzata. Il modo in cui è articolata, infatti, evoca pitture pertinenti ad un orizzonte di II secolo d.C., per le quali è possibile citare alcuni esempi, assai simili, provenienti dal comparto settentrionale, in particolare da contesti bresciani, quali la *Domus* rinvenuta sotto l'Istituto Arici, nella quale è replicata in due diversi

ambienti,⁷¹⁷ e la *Domus* delle Fontane.⁷¹⁸ In entrambe le abitazioni, infatti, si riscontra la presenza di ghirlande tese piuttosto grossolane che percorrono, continuativamente, l'intera porzione di zoccolatura. Particolarmente stringente è il confronto con le pareti dell'Ambiente 7 della *Domus* sotto l'Istituto Arici, non solo per l'articolazione in sé dell'elemento vegetale, ma anche per la perfetta corrispondenza dei colori in uso, ovvero il verde mare per la ghirlanda ed il giallo ocra per il fondo. In merito, invece, al motivo decorativo che riprende una sequenza tipica dei bordi a giorno, lo stesso è attestato, sempre in corrispondenza della zoccolatura, nella vicina *Domus* 4, sebbene il modulo in quest'ultimo caso sia più contenuto. Si ritrova, inoltre, anche nella *Domus* 2, in corrispondenza della zona mediana di almeno una delle pareti dell'Ambiente 21, a dimostrazione dell'ampia fortuna e diffusione incontrate dallo stesso, presumibilmente per via della semplicità ed immediatezza esecutiva che lo contraddistingue.

⁷¹⁷ MARIANI 1997, pp. 237-238, figg. 3-4.

⁷¹⁸ MARIANI 2003, pp. 71-72, figg. 7-8.

FRAMMENTI PITTORICI

Le attestazioni di pitture in stato frammentario nella *Domus* 1 provengono dall'ambulacro orientale, dal cortile centrale (Amb. 19) e dall'Ambiente 29 (**Fig. 167**). Si tratta di pochissimi rinvenimenti, riportati alla luce nel corso delle indagini condotte dal Di.C.A.M. tra il 2016 ed il 2017, per i quali, tuttavia, manca l'esatta posizione di rinvenimento. Difficile comprendere le ragioni di quantità così esigue che, in nessuna circostanza, provengono da strati di crollo ma, piuttosto, da strati di accumulo certamente depositatisi in antico.

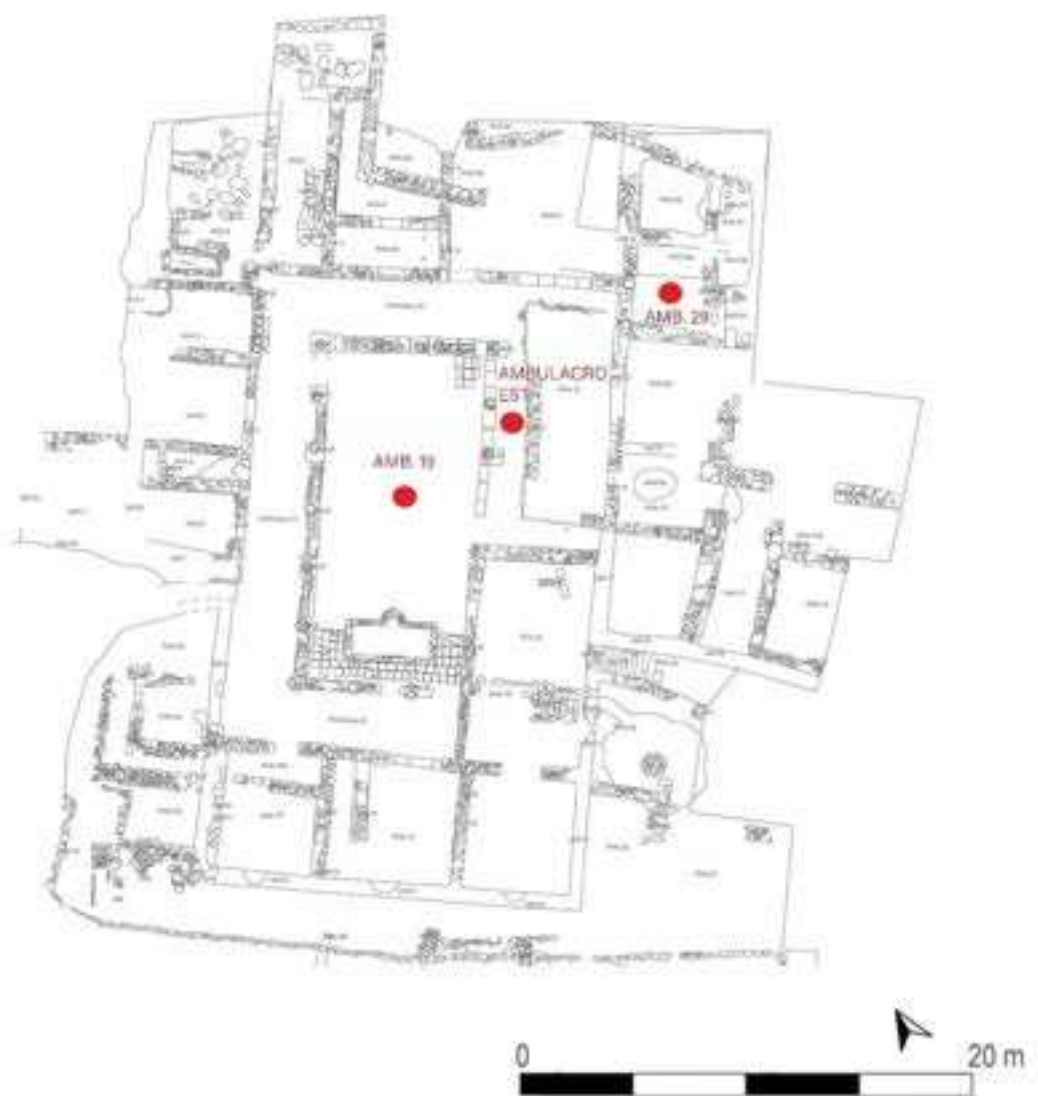


Fig. 167 *Domus* 1, planimetria generale, in rosso l'indicazione degli ambienti in cui si attesta il rinvenimento di pitture frammentarie.

Nell'ambulacro orientale, in corrispondenza del versante settentrionale dello stesso, sono state rinvenute pochissime attestazioni, tutte caratterizzate da pellicola pittorica in cattivo stato e pertinenti ad una sola unità stratigrafica.⁷¹⁹

Un primo gruppo di frammenti conserva appena qualche esigua traccia di colore verde e sono, invece, ben visibili alcune linee incise per le quali, considerata la profondità, è plausibile ritenere che non fungessero solo da guida alla stesura del colore, ma assolvessero anche ad una funzione decorativa (**TAV. LIV, 1**).

L'andamento leggermente curvilineo delle stesse e la presenza del colore verde suggerirebbero la presenza di un elemento vegetale, come una ghirlanda, della tipologia, come si vedrà attestata nell'Ambiente 38 della *Domus* 4, nei quali frammenti, alla stessa maniera, si documenta la presenza di linee incise con medesima profondità. Gli elementi a disposizione, tuttavia, sono troppo esigui perché si possa più concretamente sostenere tale ipotesi.

Altri frammenti si distinguono dal resto per via delle più consistenti tracce di colore; si tratta di colore verde, attestato solo in una ridotta porzione, sul quale si rilevano sovradipinture bianche, mentre nella restante parte di superficie, il fondo è giallo ocra. Inoltre, su due frammenti si rilevano tracce di cordicella battuta (**TAV. LIV, 2**).

Poco più numerose sono, invece, le attestazioni provenienti dall'Ambiente 29, ubicato nell'angolo NE dell'ambulacro orientale. I frammenti provengono da più unità stratigrafiche e risultano tra loro piuttosto omogenei.⁷²⁰

Tra questi si distingue un gruppo di frammenti monocromi neri (**TAV. LV**), caratterizzati da pellicola pittorica piuttosto usurata, nella quale il colore risulta quasi del tutto perduto e, solo in pochi tratti, poco visibile. In qualche frammento, inoltre, si colgono alcune tracce di sovradipinture in giallo ocra.

Si documentano, inoltre, sempre dall'Ambiente 29, alcune attestazioni pertinenti ad una decorazione da soffitto (**TAV. LVI**). Si tratta di frammenti interamente monocromi bianchi, in un solo dei quali si documenta la presenza di una linea incisa, pertinente al disegno preparatorio.

⁷¹⁹ I frammenti provengono da US 124, strato composto da tegole e frammenti di laterizio che copriva lo strato di ultima frequentazione (US 126) a contatto con il piano pavimentale (USR 14).

⁷²⁰ USS 201, 227, 250, 251.

Infine, ulteriori rinvenimenti sono documentati nel cortile centrale (**TAV. LVII**).⁷²¹ Si tratta di attestazioni molto significative, distinguendosi del tutto dai restanti rinvenimenti, sebbene il numero estremamente esiguo costituisca un forte limite ai fini di una lettura chiara e di una piena comprensione delle stesse.

Un solo frammento è caratterizzato dal fondo viola, sul quale sono realizzati dei minuti elementi floreali, forse scaturiti da una ghirlanda o da un girale, dipinti con stelo giallo ocra, mentre il fiore è reso in azzurro (**TAV. LVII, 1**). Questo si distingue per la qualità evidente non solo dallo stato di conservazione dei colori, ben aderenti alla pellicola e ancora luminosi, ma anche nell'esecuzione attenta e dettagliata delle componenti decorative.

Un esiguo gruppo di pitture è caratterizzato, invece, da fondo rosso sul quale è realizzata un'esile ghirlanda, anch'essa con stelo giallo ocra e foglie d'edera in verde, quest'ultime, invece, diversamente da quanto riscontrato per il frammento precedente, rese in maniera piuttosto grossolana (**TAV. LVII, 2**).

Pochi altri frammenti sono, invece, pertinenti ad una pittura caratterizzata da fondo giallo con una banda delimitata da filetti di colore nero, internamente campita con differenti tonalità di verde ed arricchita da elementi decorativi di non facile lettura sovradipinti in una tonalità ancora più tenue (**TAV. LVII, 3**). In corrispondenza di una delle due estremità la stessa era delimitata da un campo di colore rosso.

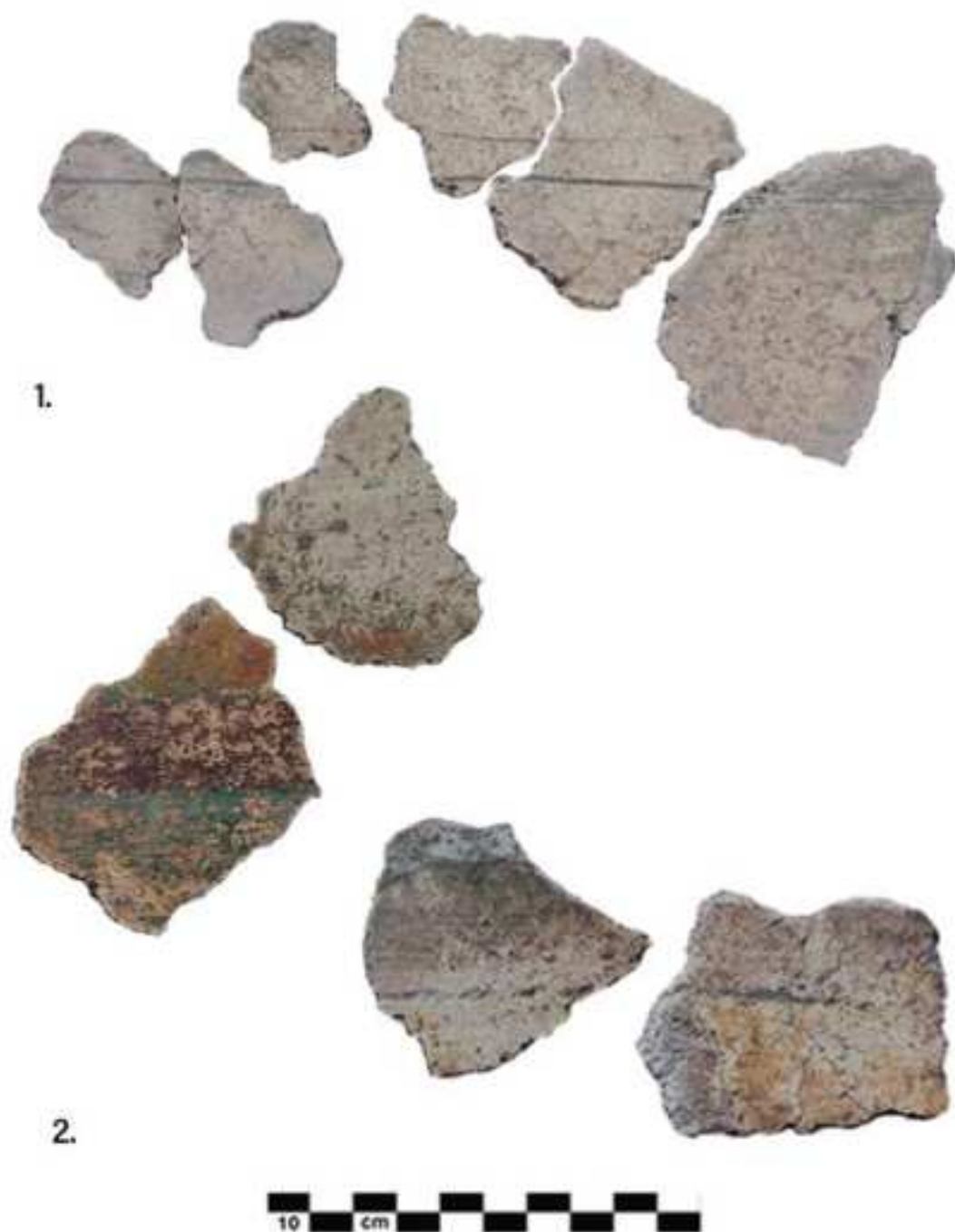
Resta piuttosto difficile comprendere le diversità stilistiche ma anche di carattere tecnico, ben evidenti, come già rilevato, nelle modalità di resa delle componenti vegetali, le quali rendono poco plausibile la pertinenza delle attestazioni al medesimo contesto. Non si esclude, infatti, la pertinenza di alcuni agli ambienti vicini. In questo caso, l'assenza di indicazioni circa il punto di rinvenimento degli stessi non consente di sostenere adeguatamente tale ipotesi e sostanziarla con ulteriori dati.

Circa le caratteristiche del *tectorium* in tutti i frammenti si rileva una certa omogeneità nell'esecuzione che consente, d'altra parte, di operare una netta distinzione rispetto a quanto documentato, invece, nelle pitture pertinenti alla *Domus 2*.

⁷²¹ I frammenti provengono da US 183, uno strato ricco di frammenti ceramici, di laterizi e frammenti osteologici di grandi dimensioni.

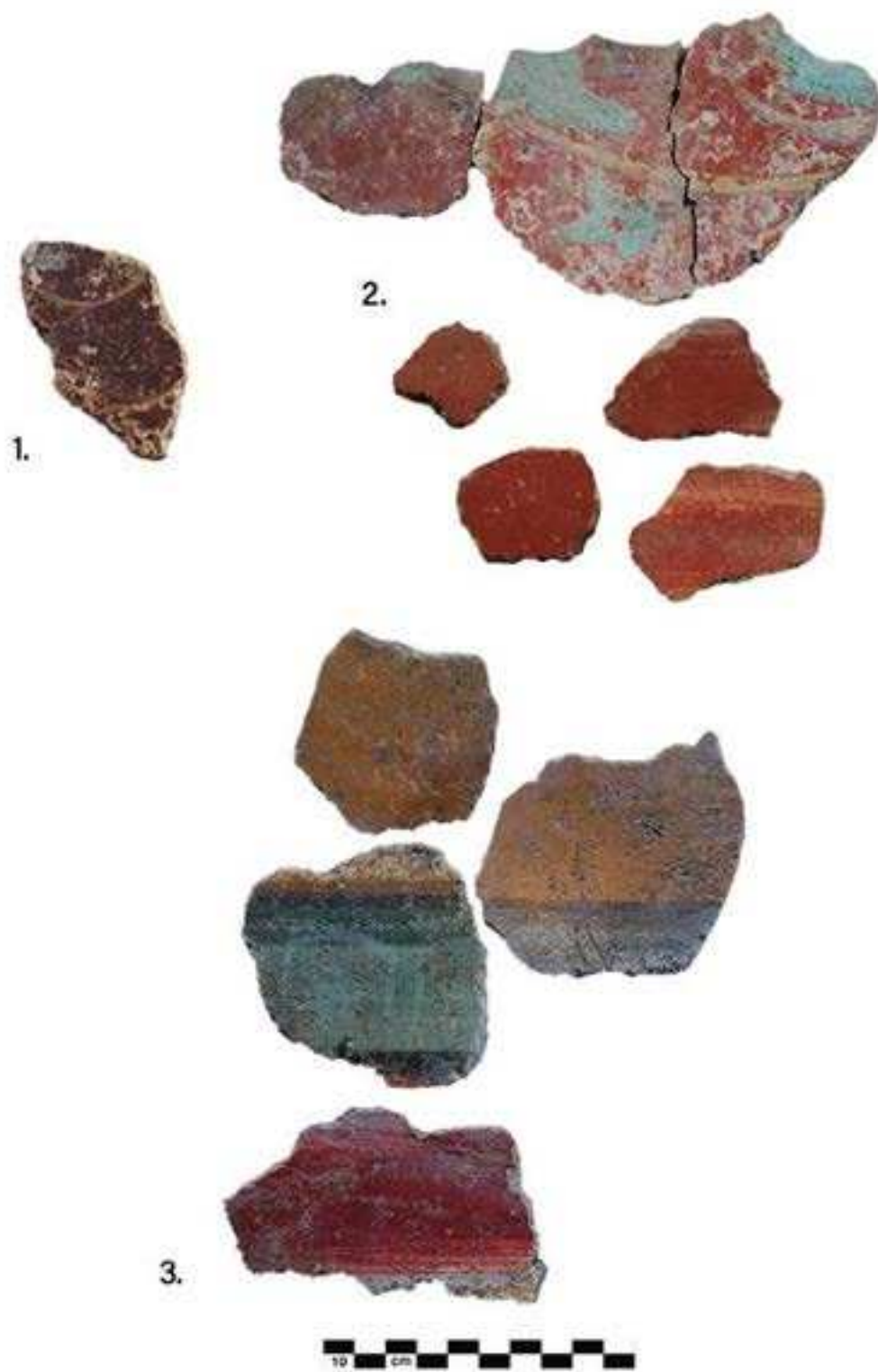
Il maggiore elemento distintivo tra le pitture pertinenti ai due contesti, risiede nella consistenza degli strati che risultano molto compatti e ben aderenti tra loro, mentre gli inerti hanno una granulometria più contenuta. Non si rilevano, invece, nette differenze rispetto al numero ed agli spessori degli strati. Quasi sempre si conservano, infatti, due soli *layers*, tre solo in casi ridotti, con uno spessore che si aggira, per il primo 0,3-0,5 cm ed il secondo 2-2,5 cm, mentre nel caso del terzo non si conserva oltre un massimo di 1 cm.

Nel caso, invece, dei frammenti pertinenti al soffitto si rilevano tre strati con i seguenti spessori: 0,4 cm bianco con inclusi, 1,8 cm bianco-grigiastro compatto, con ciottolini, 1 cm bianco con ciottolini, dalla consistenza gessosa.









5.3.2 TERRAZZO IV. *DOMUS* 4

Le indagini condotte in corrispondenza del Terrazzo I, nel versante NO dell'area di Villa San Pancrazio - avviate nel 2018 e poi riprese nel 2022 - hanno riportato alla luce, solo parzialmente, un'ulteriore *domus* a peristilio, denominata *Domus* 4 (**Fig. 168**).⁷²²



Fig. 168 *Domus* 4, vista zenitale (Archivio fotografico UniMe)

Dell'abitazione non è possibile ricostruire in maniera esaustiva l'articolazione planimetrica; infatti, la *domus* si presenta interrata lungo la porzione occidentale, ricadente sotto la proprietà privata ad O dell'area di Villa San Pancrazio, mentre tutta la parte orientale è andata definitivamente perduta, si ipotizza per far spazio agli ambienti della fascia occidentale della *Domus* 1.⁷²³

Si conoscono, dunque, un peristilio centrale, parte dell'ambulacro occidentale, con due dei vani che si aprivano su quest'ultimo, solo parzialmente scavati ed una porzione dell'ambulacro meridionale con altri due vani accessibili dallo stesso, non comunicanti tra loro, invece, interamente indagati (**Fig. 169**).

⁷²² Una preliminare presentazione della *domus* si trova in ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.

⁷²³ ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.

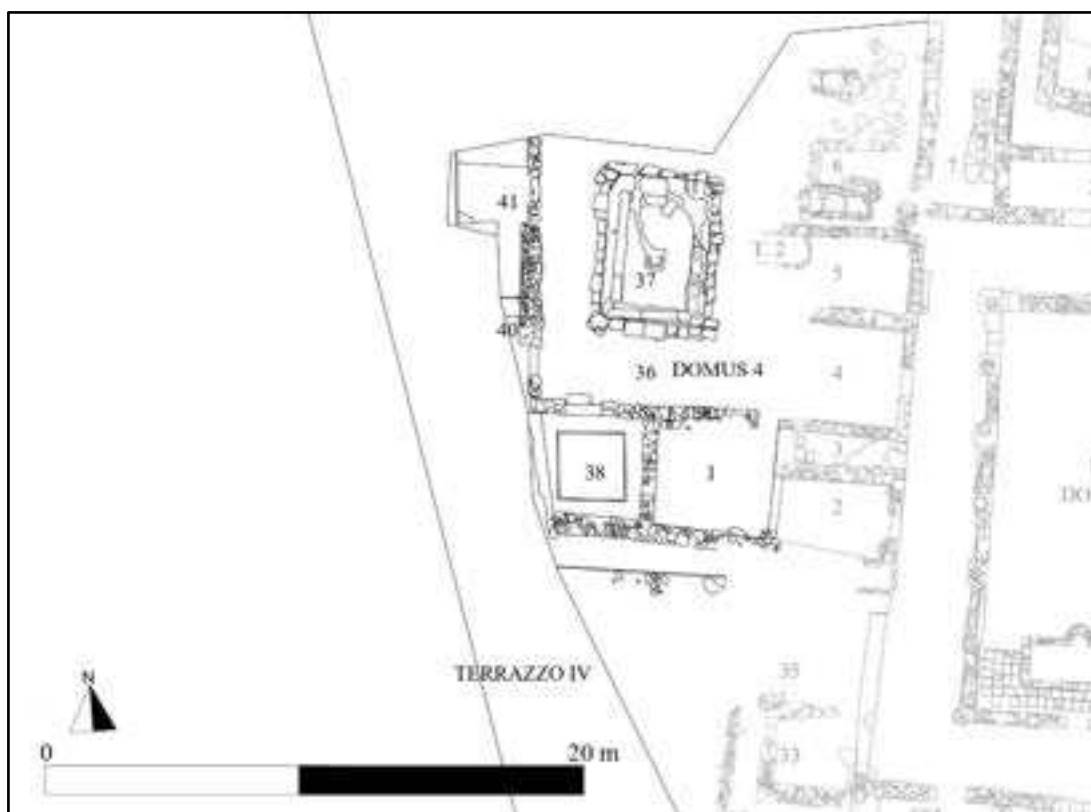


Fig. 169 Domus 4, planimetria generale (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.)

Di questi ultimi, il vano SE, denominato Ambiente 1, già noto agli inizi del '900, conserva integralmente la pavimentazione a mosaico con tessere in bianco e nero, caratterizzata da un motivo geometrico con schema a quadrati e losanghe, arricchito al centro da un *emblema* con la raffigurazione del mito di Licurgo e Ambrosia, delimitato da una sottile cornice nera (Fig. 170).⁷²⁴

Anche il vano immediatamente ad O, denominato Ambiente 38, è contraddistinto da una pavimentazione a mosaico con tessere in bianco e nero e conserva *in situ*, inoltre, parte delle pitture parietali.

⁷²⁴ CAMPAGNA *et alii* 2017, p. 154.



Fig. 170 *Domus 4*. Ambiente 1, piano pavimentale a mosaico con emblema figurato (da Archivio fotografico UniMe)

Il tenore degli apparati decorativi testimonia una certa ricchezza dell'abitazione, ulteriormente confermata dalla conformazione del peristilio. Agli angoli di quest'ultimo dovevano trovare posto quattro colonne in laterizio rivestite d'intonaco, delle quali si conservano soltanto i basamenti delle due occidentali (**Fig. 171**).⁷²⁵



Fig. 171 *Domus 4*, angolo SO del peristilio. Dettaglio base di colonna (da Archivio fotografico UniMe)

⁷²⁵ ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in cds.

Il cortile era caratterizzato da una pavimentazione in malta, arricchita da lastre marmoree e da una fontana centrale, della quale resta soltanto la traccia nella pavimentazione insieme al canale di adduzione; nell'angolo NE dell'atrio era collocato, invece, il pozzetto di deflusso dell'acqua piovana.

AMBIENTE 38

L'ambiente 38, posto lungo l'ala meridionale della *Domus* 4, è direttamente accessibile dall'ambulacro S (**Figg. 172-173**) e, come già anticipato, conserva significative testimonianze degli apparati decorativi pavimentali e parietali.

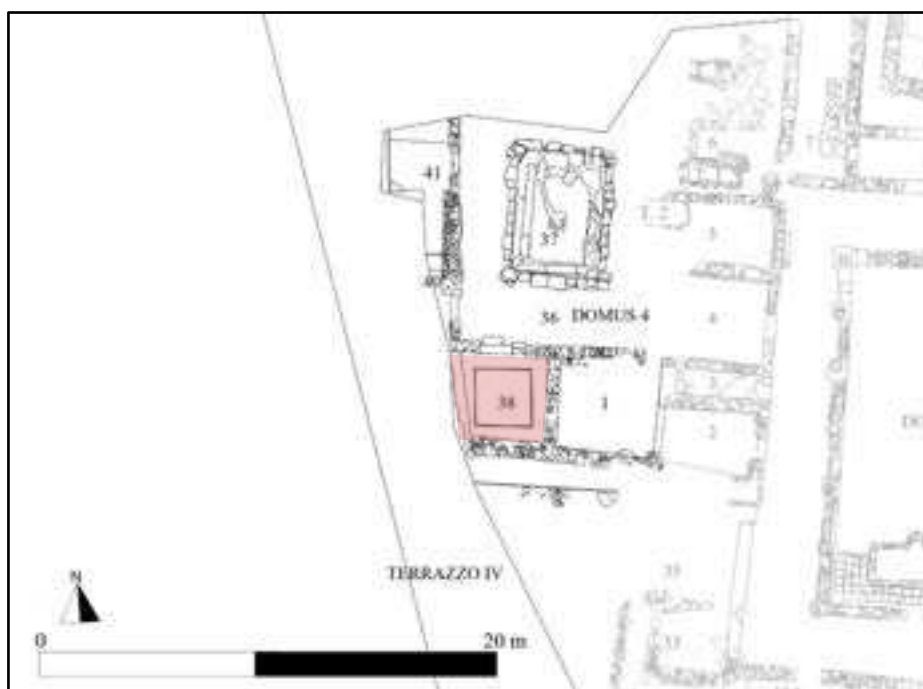


Fig. 172 *Domus* 4, planimetria generale, in rosso l'Ambiente 38 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.)



Fig. 173 *Domus* 4. Ambiente 38 visto da N con accesso dall'ambulacro (Archivio fotografico UniMe)

La disposizione, non perfettamente assiale, dei setti murati rispetto al piano pavimentale documenta un rapporto stratigrafico di posteriorità dei primi rispetto a quest'ultimo (**Fig. 174**). Pertanto, mentre il piano pavimentale è senza dubbio pertinente alla originaria fase costruttiva dell'abitazione, la realizzazione dei perimetrali e delle relative pitture è, invece, riconducibile ad un momento successivo e si configura come un adeguamento a nuove e mutate geometrie, tali da non consentirne una perfetta assialità rispetto alla più antica pavimentazione. Ciò documenta, dunque, l'attuazione di importanti interventi di ridefinizione degli spazi che avrebbero alterato e mutato l'originaria conformazione della *Domus* 4 in favore di una nuova e differente articolazione.



Figura 174 *Domus* 4. Ambiente 38 visto da E. Si osserva chiaramente la posteriorità dei setti murari rispetto al piano pavimentale (Archivio fotografico UniMe)

La pavimentazione, pertinente all'originario momento di costruzione, presenta un tessellato molto ben conservato, caratterizzato da una cornice più esterna con motivo a scacchiera, con rettangoli ed un ampio riquadro centrale articolato in una composizione ortogonale di stelle a quattro punte tangenti. Si tratta, in entrambi i casi, di motivi decorativi ampiamente diffusi, per i quali sono numerosi i confronti dalla penisola, sia da Roma e dall'area centrale, sia dal versante settentrionale, tutti datati al

I secolo d.C.⁷²⁶ Il mosaico offre, dunque, un riferimento cronologico per la fase più antica ma anche un *terminus post quem* per la successiva realizzazione dei perimetrali e delle decorazioni parietali.⁷²⁷

Circa le pitture parietali, le attestazioni ancora conservate *in situ* hanno permesso - limitatamente alla porzione della zoccolatura - di operare una ricostruzione dello schema decorativo (**Fig. 175**).

⁷²⁶ Per il motivo con scacchiera a rettangoli: Via Tempio Malatestiano, Rimini; Via Leoni, Vano A, Todi (PG); Via Apulia, Ambiente 1, Roma; Casa dell'Atrio a Mosaico, Ercolano (atrio 4). In generale cfr. BALMELLE *et alii* 1985, tav. 114.

Per il motivo di stelle a quattro punte tangenti: Villa in località Santa Maria, Nemi (RM); Casa di Championnet (cubicolo c), Pompei; (cubicolo 9; Terme di Agrippa, Acqua solfa- Pozzilli (IS); *Domus* Cossar (vano 21), Aquileia. In generale cfr. SUCCI 2016, p. 250; BUENO 2011, pp. 292-293; BALMELLE *et alii* 1985, tav. 184 b.

⁷²⁷ Non è stato ancora avviato uno studio sistematico dei materiali rinvenuti durante lo scavo dell'ambiente, i quali saranno certamente in grado di fornire più puntuali e saldi riferimenti cronologici.

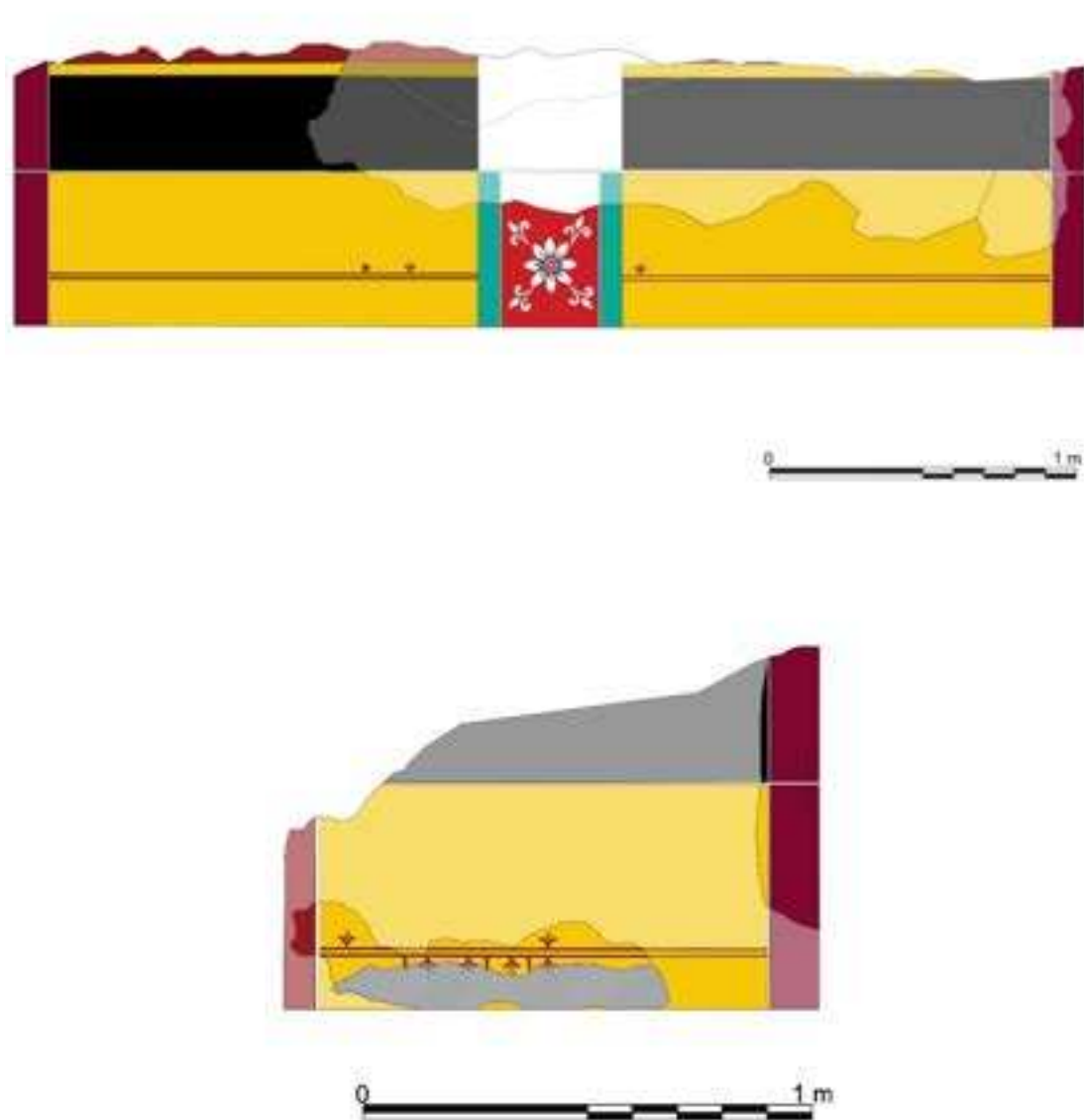


Fig. 175 *Domus 4*. Ambiente 38. Restituzione pitture in situ. In alto parete meridionale, in basso parete orientale.

Queste si preservano meglio, ed in maniera estesa, lungo il perimetrale meridionale (**Fig. 176**), mentre solo qualche lacerto è visibile in corrispondenza dei setti murari orientale e nord-orientale.

La parete meridionale del vano è delimitata lateralmente da bande di colore viola e superiormente da un più ampio campo in nero, seguito, a breve distanza, da un'ulteriore banda anch'essa di colore viola. Lo spazio interno, tripartito, è articolato in uno stretto pannello centrale e due laterali più ampi. Il primo, del quale non si

conserva in alto la porzione terminale, incorniciato da due bande azzurre, presenta il fondo rosso arricchito da un fiorone bianco con dettagli in azzurro. I due ampi pannelli laterali, invece, con fondo giallo, presentano in basso un motivo decorativo di colore rosso, mutuato dal repertorio di IV stile.



Fig. 176 *Domus 4. Ambiente 38. Pitture parietali in situ, parete meridionale* (Archivio fotografico UniMe)

La successione degli elementi, infatti, trova pieno riscontro nelle bande a giorno di area campana classificate nel *groupe V, type 33, ligne de motifs avec alternance* (**Fig. 177, 1**).⁷²⁸

La presenza di un motivo non speculare ma molto simile, riconducibile al *type 34, double ligne de motifs avec ou sans alternance*, (**Fig. 177, 2**) in corrispondenza di un lacerto pittorico conservatosi lungo il perimetrale orientale, consentirebbe di ipotizzare che il medesimo schema decorativo fosse replicato anche qui e, plausibilmente, lungo il muro occidentale.

⁷²⁸ BARBET 1981, pp. 950-951.

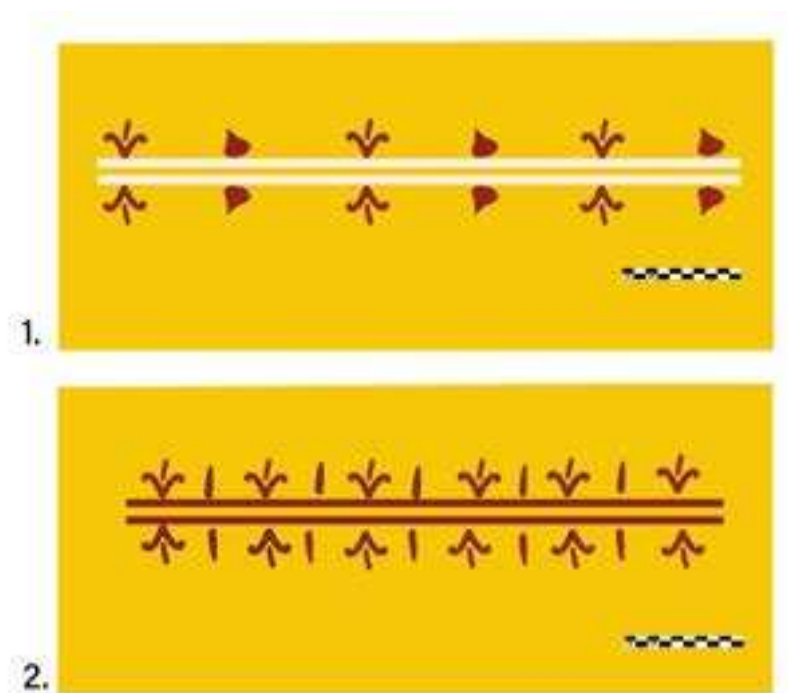


Fig. 177 *Domus* 4. Ambiente 38. Motivi decorativi replicati lungo le pareti meridionale (in alto) e orientale (in basso)

Per il setto murario settentrionale, invece, interrotto dalla soglia di accesso al vano, le uniche porzioni visibili, nel tratto più orientale dello stesso, in cattivo stato di conservazione, presentano solo il colore giallo del fondo. Tale elemento farebbe, comunque, supporre, anche per questo, un'articolazione simile a quella delle altre pareti.

Nello stesso setto murario ed in quello orientale si rileva, inoltre, la presenza di un ulteriore strato di intonaco applicato sulla pellicola pittorica (**Fig. 178**). Questo potrebbe documentare un più tardo intervento di rifacimento degli apparati decorativi, sul quale nulla può dirsi, non essendosi conservata alcuna traccia della decorazione. Non è escluso, tuttavia, visto il rinvenimento esclusivamente in corrispondenza della porzione terminale della zoccolatura, che possa trattarsi, piuttosto, di un intervento isolato con funzione di consolidamento, trattandosi di una zona particolarmente esposta e facilmente soggetta al danneggiamento.



Fig. 178 *Domus* 4. Ambiente 38. Parete S, porzione inferiore della zoccolatura, secondo strato sovrapposto alla pellicola pittorica

L'analisi, esclusivamente autoptica, del *tectorium* ha permesso di rilevarne un'ottima compattezza, mentre la granulometria degli inerti ben visibili ad occhio nudo, è apparsa piuttosto consistente. Sono stati individuati quattro strati: intonachino (0,4 cm); intonaco (1,5 cm); intonaco (2 cm) e arriccio (3 cm).

Attraverso una lacuna in corrispondenza della parete di fondo, inoltre, è stato possibile documentare alcuni aspetti pertinenti alla stesura degli strati. La superficie visibile, infatti, non si presenta piana ma caratterizzata da ampie striature orizzontali, le quali avrebbero favorito un migliore ancoraggio degli strati tra loro (**Fig. 179**). Attestazioni del ricorso ad un sistema simile sono documentate nell'area del Mediterraneo occidentale, ad esempio a Merida, in Spagna⁷²⁹ ed in un contesto non esplicitamente menzionato della Tunisia.⁷³⁰

⁷²⁹ ABAD CASAL 1982, p. 274, fig. 95.

⁷³⁰ BARBET 1995, pp. 65-66.

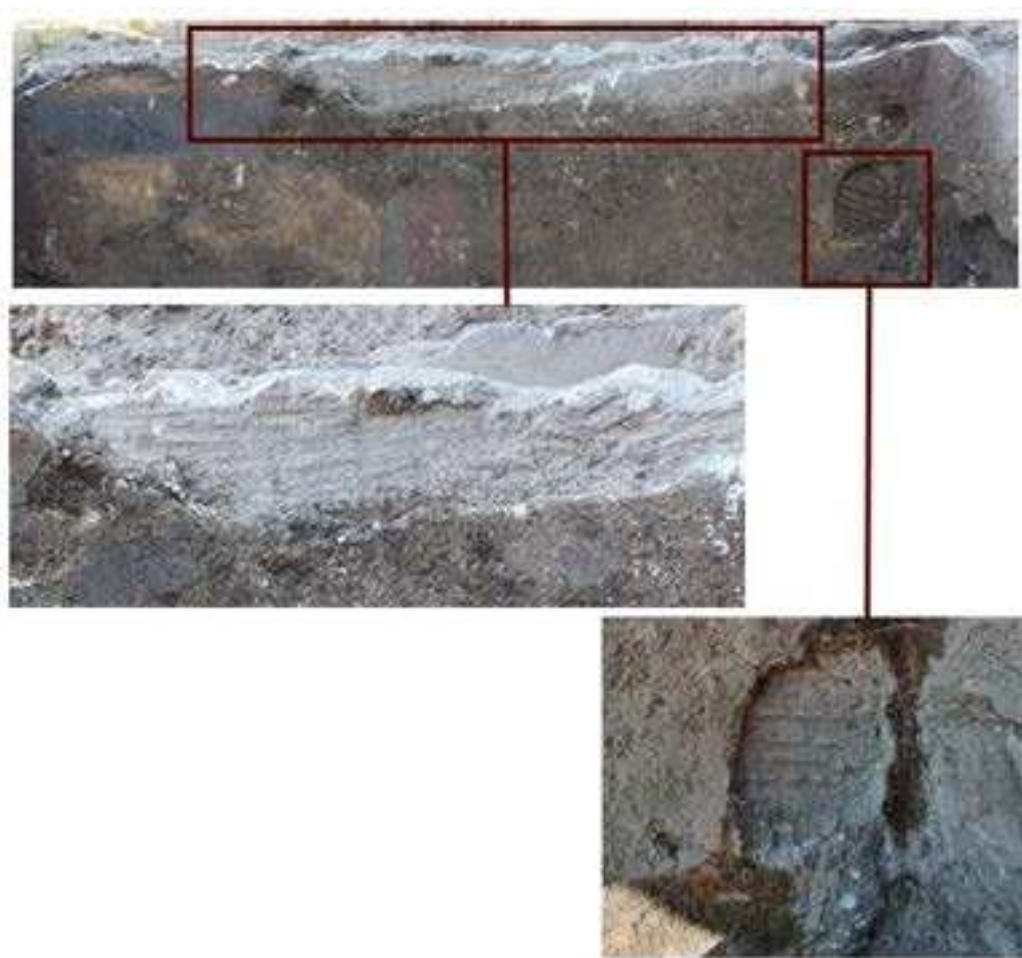


Fig. 179 *Domus 4*. Ambiente 38, parete S. Localizzazione lacune e dettagli superficie del sottostante strato preparatorio.

Un'ulteriore lacuna nella stessa parete, inoltre, ha permesso di osservare anche la presenza di frammenti ceramici tra gli strati di intonaco (**Fig. 180**), i quali testimoniano il ricorso ad una pratica ampiamente diffusa, soprattutto in corrispondenza delle zoccolature, funzionale a favorire un maggiore isolamento delle pitture dall'umidità.⁷³¹ La pellicola pittorica è caratterizzata da una superficie piuttosto grezza, i colori appaiono ben aderenti, nonostante lo stato di conservazione non ottimale, mentre la resa delle componenti decorative, per quanto puntuale, risulta poco precisa e non sempre accurata.

⁷³¹ BARBET 1995, pp. 63-64, fig. 2.



Fig. 180 *Domus 4*. Ambiente 38. Parete E, frammenti ceramici inglobati nello strato preparatorio



Fig. 181 *Domus 4*. Ambiente 38. Parete E, particolare dei due fori in corrispondenza del margine meridionale della zoccolatura.

A proposito del lavoro delle maestranze, all'estremità della parete orientale si documenta la presenza di due fori (**Fig. 181**), uno dei quali in corrispondenza di un listello, che potrebbero essere pertinenti all'uso di chiodi per la realizzazione di linee

guida propedeutiche alla decorazione.⁷³² In generale, tuttavia, nelle pitture conservatesi *in situ* non si riscontrano tracce o elementi riconducibili alla presenza di disegni preparatori.

Gli aspetti emersi nel corso dell'analisi consentono un inquadramento dell'apparato decorativo nell'orizzonte di II secolo d.C.; la vivace e variegata *palette* di colori in uso, con la scelta del giallo come colore di fondo, e le componenti ornamentali, come il fiorone a decorazione dello stretto pannello centrale,⁷³³ trovano perfetto riscontro nella produzione pittorica di questo periodo, specialmente nel versante settentrionale della penisola. In alcuni contesti bresciani, in particolare, come la *Domus* rinvenuta sotto l'Istituto Arici⁷³⁴ o la *Domus* delle Fontane,⁷³⁵ entrambe con datazione delle pitture al II secolo d.C., tutti gli elementi e le caratteristiche sopra menzionate, trovano puntuale confronto.

L'articolazione della zoccolatura, così come ricostruita, ravvisabile in numerose altre *domus*, è peculiare di pareti caratterizzate da un sistema decorativo a pannelli che, come più volte ricordato, si afferma a partire dalla seconda metà del I secolo d.C., in particolare nei contesti settentrionali della penisola, così come nelle province d'oltralpe, rimanendo in uso per tutto il II e III secolo d.C.⁷³⁶

Il ricorso ad elementi decorativi evocativi del linguaggio pittorico di IV stile, come i bordi a giorno, suggerirebbe una datazione delle pitture non oltre la metà del secolo, dopo la quale è sempre più difficile trovare traccia di simili componenti ornamentali. Le pitture, almeno per quanto concerne la zoccolatura, riflettono una generale tendenza alla semplificazione dell'ornato che si riscontra a partire dall'età flavia e caratterizza soprattutto le pareti di II secolo d.C., spesso accompagnandosi ad una certa standardizzazione dei motivi in uso.

A ravvivare l'articolazione dello schema, piuttosto monotono, si fa ricorso al colore, come di frequente nelle pareti con sistemi a pannelli, in cui la semplicità della sintassi

⁷³² BARBET, ALLAG 2000, p. 21, fig. 27.

⁷³³ La presenza del fiorone in corrispondenza di stretti pannelli si riscontra già nelle più antiche pareti di III stile, come attestato, ad esempio, dalle pitture frammentarie pertinenti ad una zoccolatura dalla Villa della Farnesina. BRAGANTINI, DE VOS 1983, pp. 79-80, 103, TAV. 12, n. inventario 1201.

⁷³⁴ MARIANI 1997, pp. 237-238, figg. 7-8.

⁷³⁵ MARIANI 2003, pp. 71-72.

⁷³⁶ SALVADORI 2012, pp. 258-265. Sulle province d'oltralpe cfr. BARBET 2008, pp. 191-262; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 336-343.

è impreziosita dall'accostamento di tonalità accese. Nella zoccolatura del vano 38, infatti, risalta soprattutto l'ampia gamma di colori in uso, tra cui oltre al giallo e rosso - tra i più ricorrenti nelle pitture di II secolo d.C.⁷³⁷ - si annoverano anche l'azzurro, il nero ed il viola; una varietà tale da far ottenere, in maniera molto efficace, un vivace contrasto cromatico.

Ulteriori attestazioni pittoriche in stato frammentario provengono, inoltre, dalla sequenza stratigrafica indagata nell'Ambiente 38 (**Fig. 182**).



Fig. 182 *Domus* 4, Ambiente 38. Frammenti di intonaco in US 338.

La composizione degli strati intercettati ne ha suggerito un'interpretazione non quale esito di crolli ma piuttosto di accumulo, verosimilmente, connessi ad un'azione di scarico di materiali da costruzione operata in antico. Ciò concorre a rendere più complessa la ricostruzione delle dinamiche occorse nel vano e, al contempo, la lettura ed interpretazione dei frammenti pittorici rinvenuti.

Per quanto, infatti, sia documentata la presenza di un insieme, piuttosto contenuto, di frammenti riconducibili alle pitture *in situ*, nella maggioranza dei casi la natura degli

⁷³⁷ Tala maggiore ricorrenza è attestata sia in area centrale, come visibile nelle abitazioni ostiensi, (FALZONE 2007, p. 51), sia in area settentrionale, come dimostrano i contesti della *Regio* X (DIDONÈ 2021, p. 326).

strati e l'analisi delle caratteristiche intrinseche dei frammenti suggeriscono una pertinenza degli stessi ad un contesto diverso da quello di rinvenimento.

Un insieme, non molto cospicuo,⁷³⁸ è composto da frammenti monocromi neri, rossi e gialli, le cui tonalità sono perfettamente coerenti con quelle visibili nelle pitture della zoccolatura (**TAV. LVIII**).

Tra questi si distinguono anche alcune attestazioni caratterizzate da componenti decorative (**TAV. LIX, 1**). In qualche caso si riscontra la presenza di elementi decorativi (floreali?) dipinti in viola su fondo giallo; in altri, invece, un campo rosso delimitato da un filetto bianco e listello nero contiguo che avrebbe potuto fungere da elemento divisorio rispetto ad un ulteriore campo di colore viola.

Un esiguo numero di frammenti a fondo rosso, invece, è contraddistinto dalla presenza di un motivo decorativo sovradipinto in una tonalità di azzurro molto tenue, costituito dal semplice susseguirsi di tratti e punti delimitati, su entrambi i lati, da filetti dello stesso colore (**TAV. LIX, 2**). Si tratta di una componente ornamentale risultante da quel processo di semplificazione e rielaborazione delle bande a giorno tipiche di IV stile, il cui uso persiste, almeno nei contesti provinciali, anche quando di queste ultime, dalla metà del II secolo d.C. in poi, non si hanno più attestazioni.⁷³⁹ Il motivo, estremamente essenziale, poteva assolvere ad una funzione meramente riempitiva o, piuttosto, fungere da elemento di delimitazione di uno spazio ben preciso. Per tale ragione è impossibile risalire all'esatta ubicazione in parete, potendo essere potenzialmente ascrivibile a qualsiasi zona della stessa. I frammenti presentano uno stato di conservazione non ottimale, alcuni caratterizzati dal colore di fondo piuttosto evanido, altri ulteriormente interessati dalla presenza di una patina superficiale, presumibilmente formatasi a seguito delle dinamiche post deposizionali.

In tutti i casi, non solo gli aspetti stilistici, ma anche le caratteristiche del *tectorium* e della pellicola pittorica, piuttosto grezza, con il colore ancora ben aderente, sono perfettamente coerenti con quanto riscontrato per le pitture *in situ*.

Da questo insieme si distingue nettamente, invece, un numero molto più consistente di attestazioni, accomunate dal fondo bianco e da una successione di filetti e listelli di differente spessore, di colore rosso e giallo (**TAVV. LX-LXI**).

⁷³⁸ I frammenti pertinenti all'insieme provengono dalle UUSS 338, 341, 343.

⁷³⁹ BARBET 2008, pp. 259-260.

Solo in pochi casi si documenta una disposizione diagonale di alcuni listelli per i quali si esclude la funzione di delimitazione, certamente assolta, invece, dagli altri, tra loro disposti ortogonalmente (TAV. LXI, 1). Un'ipotesi per questi, nonostante gli esigui elementi a disposizione, è che possano essere pertinenti ad esili ed aeree edicole, realizzate in maniera estremamente lineare, la cui ubicazione andrebbe pensata in corrispondenza della zona superiore della parete. Un'altra possibilità, invece, è che siano riconducibili ad un sistema decorativo a moduli ripetuti, con una trama a lacunari quadrati, esagonali o ottagonali, tali da giustificare l'andamento obliquo dei listelli. Quest'insieme a fondo bianco, per caratteristiche ed articolazione delle componenti, trova perfetto riscontro nelle pitture che decoravano i corridoi della *Domus 2*, suggerendone la pertinenza ad uno schema decorativo pressoché speculare. Tale ipotesi è ulteriormente avvalorata dalla presenza, in altri frammenti a fondo bianco, di porzioni di elementi floreali in rosso e verde che richiamano, in modo quasi identico, i tirs vegetali posti a decorazione degli interpannelli nelle pitture dei suddetti corridoi della *Domus 2* (TAV. LXI, 2).

Inoltre, esattamente come per le pitture della *Domus 2*, anche in questo caso in più frammenti si documenta la presenza di cornici - dall'analisi è stato possibile identificarne almeno due - ottenute mediante una successione di bande in giallo e sottili listelli in rosso che dovevano occupare lo spazio centrale della porzione mediana della parete (TAV. LXII, 1). In questo caso, in aggiunta, dagli angoli inferiori di ciascuna cornice si dipartivano dei semplici elementi vegetali che concorrevano ad arricchire e decorare gli spazi. In due distinti frammenti, entrambi pertinenti ad un angolo di destra, si osservano dei ramoscelli, ciascuno con una diversa caratterizzazione, sia nella resa delle foglioline che nelle tonalità di verde adoperate.

Queste ultime componenti decorative che impreziosivano lo spazio delimitato dalle cornici centrali, pur non essendo attestate nelle pitture dei corridoi trovano, comunque, riscontro nella *Domus 2*, nelle pitture frammentarie provenienti dal piano superiore dell'Ambiente 4. Anche qui, infatti, un elemento vegetale, nel quale è stata identificata una spiga di grano, si diparte dall'angolo interno di una singolare cornice policroma, procedendo verso il centro della parete con andamento diagonale.

Più complessa, invece, è l'attribuzione al medesimo schema decorativo di altri intonaci a fondo bianco, contraddistinti dalla presenza di ghirlande a festone (TAV. LXIII). Tra

queste è stato possibile operare una distinzione tra due distinte tipologie che, sebbene caratterizzate da dimensioni piuttosto simili, mostrano differenti modalità di realizzazione e di articolazione. Un tipo di ghirlanda è eseguita con ampie pennellate in verde chiaro, sulle quali sono dipinte a secco le foglioline, seguendo le linee di disegno preparatorio (TAV. LXIII, 1). I frammenti sono pertinenti a due ghirlande dello stesso tipo, una sola delle quali caratterizzata dalle fronde avvolte da nastri di colore viola (TAV. LXIII, 2) che, oltre ad accentuare la componente decorativa, dovevano fungere da elemento di raccordo tra la ghirlanda e le estremità dalle quali pendeva.

L'altra tipologia, invece, è realizzata in una diversa tonalità di verde, in modo molto più corsivo e grossolano, presumibilmente con una stesura del colore a secco. Alle fronde sono intervallati alcuni elementi floreali, ottenuti in maniera estemporanea, di colore rosa, con lumeggiature in rosso (TAV. LXIII, 3). Anche in questo caso si riscontra la presenza di linee di disegno preparatorio, tuttavia, diversamente articolate, con una linea molto più profonda ed accentuata che potrebbe anche suggerire una funzione, a sua volta, decorativa assunta dalle stesse.

Differenze così sensibili, soprattutto, nelle modalità di realizzazione, rendono improbabile la coesistenza delle due tipologie di ghirlande nel medesimo ambiente. Una maggiore affinità tecnico-stilistica tra la prima tipologia di ghirlanda ed i frammenti a fondo bianco precedentemente analizzati, invece, induce a non escludere del tutto, per queste, la pertinenza ad un medesimo apparato decorativo. Tuttavia, la frammentarietà delle pitture ed il rinvenimento in giacitura secondaria non consentono di sostanziare tale ipotesi.

Se così fosse, avendo ben chiara l'articolazione dello schema decorativo, si dovrebbe ipotizzare che il motivo con ghirlanda fosse ubicato in corrispondenza della zoccolatura o, più verosimilmente, nella zona superiore. In generale, è molto complesso risalire all'esatta posizione di elementi ornamentali come le ghirlande, per le quali sono numerosissime le ricorrenze in ogni porzione della parete, che sia zoccolatura, zona mediana o superiore.

Infine, nello stesso insieme si annoverano anche frammenti a fondo bianco caratterizzati dalla presenza di graffiti, di non facile lettura (TAV. LXII, 2). In uno di questi si riescono appena a riconoscere alcune linee poco accentuate e risulta, perciò,

difficile stabilirne la pertinenza ad una lettera o, più semplicemente, ad un elemento decorativo; in altri frammenti, invece, si osserva una successione, piuttosto ravvicinata, di stanghette, rese con un tratto ben marcato, la cui disposizione con andamento leggermente convergente e le dimensioni tra loro differenziate farebbero escludere che si tratti di numerali. Graffiti con medesima articolazione ricorrono anche nella *Domus* 2, dove sono attestati in qualche frammento pittorico rinvenuto in corrispondenza del Corridoio 6. Un confronto molto stringente proviene dalla Gallia: in un contesto a Villards d'Héria, graffiti speculari si trovano nelle pitture datate al II secolo d.C., per altro caratterizzate da pannelli bianchi delimitati da bande rosse e interpannelli arricchiti da steli vegetali, esattamente come nello schema decorativo qui ricostruito. Per questi, tuttavia, non viene fornita alcuna specifica interpretazione.⁷⁴⁰

Questo corposo insieme a fondo bianco, dunque, si compone di frammenti, sebbene presumibilmente riconducibili a più vani, accomunati dal medesimo linguaggio decorativo che ne consente, altresì, il confronto con le pitture dei corridoi della *Domus* 2 e l'attribuzione sicura al sistema decorativo a pannelli.

Anche in questo caso, come già in parte osservato per le pitture *in situ* della zoccolatura del vano 38, lo schematismo ed il carattere essenziale delle componenti ornamentali a cui, in questi frammenti, si aggiunge il ricorso ad una *palette* di colori piuttosto limitata, si inquadrano in quel processo di semplificazione cui tale sistema decorativo va incontro sul finire del I secolo d.C. In questo fenomeno, molto spesso connesso ad una maggiore facilità e rapidità esecutiva, che ben si coglie nei frammenti in questione, si è riconosciuto il riflesso delle velleità di autorappresentazione di una nuova classe media, con risorse più limitate che commissiona la realizzazione di apparati decorativi nell'ambito di abitazioni più modeste.⁷⁴¹ D'altra parte, altrettanti contesti dal tenore più alto, dimostrano come il ricorso ad un repertorio più scarno e schematico, non sia necessariamente imputabile a questioni di ordine economico e ad un mero decadimento della qualità dell'ornato ma, piuttosto, riconducibile ad un fattore culturale e ad un cambiamento di gusto e delle mode in atto nella società.

⁷⁴⁰ BARBET 2008, pp. 254-255 fig. 401.

⁷⁴¹ BALDASSARRE *et al.* 2002, p. 278.

Ciò si coglie bene nell'Urbe, dov'è assai ricorrente la presenza di pareti con grandi pannelli bianchi, incorniciati da semplici elementi lineari, con una presenza minima di elementi accessori a carattere ornamentale, molto spesso limitati ad esili componenti vegetali come i tirsi, già a partire dall'età adrianea e durante tutto il II secolo d.C.⁷⁴² Questa semplicità compositiva, d'altra parte, contribuisce anche a rendere più complicato un inquadramento cronologico delle pitture maggiormente puntuale e circostanziato.

Una novità rispetto a quanto riscontrato negli apparati decorativi della *Domus* 2 è la presenza di ghirlande pendenti, ora arricchite da nastri, ora da elementi floreali, anch'esse ampiamente documentate in pareti con sistemi a pannelli. La presenza di ricchi festoni ed esili tralci vegetali con foglioline e fiorellini rossi è documentata, ad esempio, a Roma, per la quale a titolo esemplificativo si cita la *Domus* di Via Marcella⁷⁴³ e così, in numerosi altri contesti ostiensi,⁷⁴⁴ ma anche in area settentrionale e provinciale.⁷⁴⁵

Dal punto di vista stilistico, dunque, tutte le pitture rinvenute nell'Ambiente 38, *in situ* e in stato frammentario, sono riconducibili ad un medesimo orizzonte di II secolo d.C., definito dal ricorso al sistema decorativo a pannelli del quale riflettono, entrambi, una concezione semplice, limitata a pochi ed essenziali elementi decorativi che attingono ad un repertorio ampiamente diffuso. Tuttavia, come è stato già evidenziato, nelle pitture *in situ* si coglie una maggiore vivacità sia nel lessico decorativo sia nelle scelte cromatiche, con il ricorso ad una più ampia gamma di colori.

Tale aspetto potrebbe essere il riflesso di precise scelte legate alla diversa funzione assolta dai vani di pertinenza, considerazione che, tuttavia, in questa circostanza, è limitata dall'impossibilità di stabilire se le pitture frammentarie siano effettivamente pertinenti alla *Domus* 4. D'altra parte, suddetta differenza stilistica potrebbe essere indicativa proprio di un'attinenza delle pitture a contesti domestici differenti e, soprattutto, del coinvolgimento di distinti artigiani. Quest'ultima possibilità, relativa

⁷⁴² JOYCE 1981, pp. 36-37.

⁷⁴³ CICCARELLO 2019, pp. 163-164, figg. 4-5,7.

⁷⁴⁴ Tra gli altri, a titolo esemplificativo si citano la Casa di Diana (I 3, 3-4) (LIEDTKE 2003, tav. 3, 5) ed il Caseggiato IV 2, 5 (LIEDTKE 2003, tavv. 24, 44; 24, 46).

⁷⁴⁵ Brescia, *Domus* delle Fontane (SALVADORI 2012a, fig. 175, p. 264); Les-Vaux-de-la-Celle (BARBET 2008, pp. 205-206, fig. 308); Villa de la Grange-du-Bief, (BARBET 2008, pp. 222-223, fig. 344- 345); Champ Mulon (BARBET 2008, pp. 214-215, fig. 328-329).

alle maestranze, a prescindere dall'appartenenza o meno delle pitture alla medesima *domus*, sembra confermata anche dalle più sostanziali differenze di carattere tecnico-esecutivo rilevate nel corso dell'analisi ed emblematiche di una diversa modalità di messa in opera ed esecuzione delle pitture.

Nei frammenti a fondo bianco, infatti, il *tectorium* si distingue per la scarsa compattezza e la mancanza di coesione tra gli strati, fragili e tendenti allo sfaldamento. Si documenta quasi sempre la presenza di tre strati: intonachino di colore bianco (0,5-0,6 cm) e due strati di intonaco bianco-grigiastro con ciottolini (1,8-2 cm; max 2 cm). Anche nel trattamento della superficie pittorica si colgono alcune evidenti divergenze: la stesura del colore appare, infatti, più veloce e trascurata; in molti casi lo stesso non sembra ben permeato e aderente alla pellicola, mentre le pennellate sono chiaramente visibili. È possibile cogliere, inoltre, soprattutto ai fini della realizzazione degli elementi decorativi a carattere vegetale, la presenza di linee incise pertinenti ai disegni preparatori, anch'esse contraddistinte da scarsa accuratezza.

Infine, esclusivamente da US 343, la più superficiale della sequenza stratigrafica, proviene anche un gruppo di frammenti pertinenti ad una decorazione di soffitto (**TAV. LXIV**), il cui contesto di pertinenza, anche in questo caso, rimane ignoto.

Il *tectorium* si presenta compatto ed è costituito da tre strati: l'intonachino bianco (0,5-0,6 cm), intonaco bianco-grigiastro con ciottolini (1,5 cm), intonaco anch'esso bianco-grigiastro con inclusi che conserva sul retro le tracce di incannucciata (2,5 cm).

La pellicola pittorica non si conserva in ottimo stato; è probabile che la tecnica adoperata non abbia favorito il processo di carbonatazione, per cui il colore tende gradualmente a staccarsi. Quanto è ancora visibile attesta una campitura monocroma di colore azzurro, di una tonalità poco accesa, con tracce di colore viola. Non si conservano, invece, altri elementi utili alla ricostruzione dello schema decorativo.

5.3.3 CONSIDERAZIONI GENERALI

Il quadro emerso dall'analisi delle pitture provenienti dai contesti domestici intercettati nel più ampio Terrazzo IV si presenta, per ragioni differenti, piuttosto disarticolato e di non facile lettura.

Nel caso della *Domus* 4 i frammenti qui rinvenuti - tutti provenienti dall'Ambiente 38 - fatta eccezione per una minima parte, le cui caratteristiche ne consentono un'attribuzione alle pitture *in situ*, sarebbero pertinenti ad uno o più contesti differenti dal vano in cui, in un dato momento, sarebbero stati riversati insieme ad altri elementi da costruzione.

Il buono stato di conservazione ed il livello di frammentarietà non eccessivo delle pitture consentono di ipotizzare una provenienza da un contesto non troppo distante dal luogo di rinvenimento, la cui esatta identificazione è, tuttavia, impossibile.

Sulla natura del contesto di pertinenza un suggerimento potrebbe provenire dallo schema decorativo al quale buona parte dei frammenti è riconducibile, il quale - come si è avuto modo di considerare - trova stringenti confronti nella *Domus* 2, dov'è esclusivamente adoperato per la decorazione dei corridoi. Anche in questo caso, dunque, si potrebbe supporre un'adozione dello schema in corrispondenza di un ambulacro.

È, inoltre, altrettanto difficile stabilire se l'azione di riempimento del vano ne abbia sancito, effettivamente, l'obliterazione o se, invece, questo fosse già in disuso al momento del riversamento dei materiali di risulta. Lo studio - non ancora avviato - dei reperti ceramici potrà contribuire a fornire un *terminus post quem* più preciso per il momento in cui viene effettuato il riempimento, allo stato attuale, genericamente inquadrabile, solo in base alle pitture, in un orizzonte di II secolo d.C.

Tale operazione documenta, certamente, una battuta d'arresto nella vita dell'ambiente e, presumibilmente, dell'intera abitazione per la quale è possibile ricostruire almeno due distinte fasi che precedono il momento dell'abbandono.

La prima fase, riconducibile alla costruzione della *Domus* 4, è documentata dal piano pavimentale del vano 38, quest'ultimo originariamente caratterizzato da una differente articolazione planimetrica. A questa fase si ascrive anche il vicino Ambiente 1, il quale sarebbe stato interessato - a sua volta - da un successivo rifacimento, almeno dei perimetrali, condividendo con il contiguo Ambiente 38 il medesimo muro di fondo.

Anche la pavimentazione in malta degli ambulacri è riconducibile al primo momento di vita della *domus*, mentre il taglio ricavato lungo il l'estremità ovest dell'ambulacro occidentale - funzionale all'alloggiamento del setto murario di delimitazione ovest-documenta non solo la pertinenza del muro alla fase successiva, ma anche una differente estensione dell'ambulacro, almeno verso ovest e, presumibilmente, una diversa articolazione del peristilio. Infatti, la totale assenza di assialità tra i corridoi ed il cortile centrale suggerisce che anche quest'ultimo abbia subito alcune trasformazioni in un momento successivo, ipotesi ulteriormente sostanziata dalla sua disposizione rispetto ai due ambienti meridionali 1 e 38. Il peristilio, infatti, così come conformato, sembra funzionare con due soli ambienti sul lato meridionale, esattamente come visibile allo stato attuale. Tuttavia, sebbene manchino ulteriori elementi in grado di chiarire l'originaria articolazione planimetrica della *domus*, stando alle più usuali tendenze ricorrenti nei contesti domestici, lungo l'ala meridionale ci si immagina la presenza di tre ambienti, piuttosto che di due. Nella fase originaria, dunque, si potrebbe ipotizzare l'esistenza di un terzo vano, per il quale è difficile stabilire con certezza se la posizione fosse ad Ovest dell'Ambiente 38 o ad Est dell'Ambiente 1. Sebbene le ipotesi siano entrambe plausibili, la presenza dell'emblema figurato nel vano 1 potrebbe essere indicativa della centralità dello stesso che avrebbe trovato posto tra due ambienti caratterizzati, invece, da un mosaico di tipo geometrico, come quello del vano 38. Se così fosse, questo terzo ambiente sarebbe stato il più orientale dell'ala meridionale.

Qualunque fosse la posizione del presunto terzo vano, già postularne l'esistenza avvalorare l'ipotesi di una differente conformazione del peristilio che, così come articolato, sarebbe stato decentrato rispetto ad un sistema di tre ambienti.

Questi elementi documentano chiaramente, per la prima fase, un'articolazione planimetrica differente della *Domus* 4, con spazi dotati di un orientamento almeno parzialmente diverso e di maggiore ampiezza.

In merito alla cronologia, invece, i dati a disposizione sono ancora molto limitati; un riferimento proviene dalla pavimentazione a mosaico del vano 38, per la quale tutti i confronti indicano una datazione al I secolo d.C. che fornirebbe, dunque, un *terminus ad quem* per la costruzione della *Domus* 4 ed un *terminus post quem* per la fase successiva.

Durante questo secondo momento sarebbe avvenuto il rifacimento dei setti murari dei vani 1 e 38, la costruzione almeno del setto murario di delimitazione occidentale dell'ambulacro ovest e, stando a quanto sopra ipotizzato, la rimodulazione del cortile centrale.

Tale fase di riorganizzazione degli spazi della *Domus* 4 che sembrano andare incontro ad una contrazione, potrebbe essere connesso alla costruzione della vicina *Domus* 1. Si può ipotizzare, infatti, che in questa circostanza la porzione orientale della più antica abitazione - incluso l'eventuale terzo ambiente sopra ipotizzato nell'ala meridionale - sia stata distrutta per far spazio agli ambienti della nuova residenza, comportando un generale ridimensionamento della *Domus* 4 che sarebbe ben documentato dal peristilio, rimodulato in funzione della presenza di due soli ambienti lungo il lato meridionale. Ciò spiegherebbe la disposizione non perfettamente assiale rilevata sia per quest'ultimo che per il vano 38 e dettata dalla necessità di inquadrare le antiche preesistenze entro nuove geometrie imposte dall'articolazione planimetrica della *Domus* 1.

Se si ritiene - com'è plausibile - che la messa in opera delle pitture dell'Ambiente 38 coincida con il momento di realizzazione dei setti murari, avvenuto nella seconda fase, gli apparati decorativi fornirebbero un riferimento cronologico proprio per questo secondo momento di vita della *Domus* 4, inquadrabile nel II secolo d.C., nel quale, d'altronde, si data anche la costruzione della *Domus* 1.

Tale coincidenza tra la seconda fase della *Domus* 4 ed il momento della costruzione della *Domus* 1 è suggerita anche da alcune corrispondenze rilevate tra le pitture delle due abitazioni, sia dalla sensibile affinità tra quelle ancora *in situ* dell'Ambiente 38 della *Domus* 4 e dell'Ambiente 12 della *Domus* 1, sia da alcune peculiarità tecniche come le profonde incisioni atte a definire elementi decorativi a carattere vegetale, riscontrate negli intonaci sia dell'uno che dell'altro contesto.

Resta, comunque, difficile ricostruire il rapporto vigente tra le due, se gli interventi che le hanno coinvolte fossero realmente tra loro connessi e se, dunque, durante la sua seconda fase, la *Domus* 4 abbia continuato a vivere autonomamente o se la rimodulazione degli spazi sia stata funzionale al suo inglobamento nella *Domus* 1, della quale sarebbe stata un'appendice laterale.

Tale seconda fase avrebbe inizio con la costruzione della *Domus* 1 e si concluderebbe, invece, con l'obliterazione dell'Ambiente 38, per il quale un *terminus post quem* è fornito dalle pitture frammentarie rinvenute nel vano, inquadrabili nel II secolo d.C. Non è, tuttavia, possibile stabilire in quale momento e a quale evento debba riferirsi l'abbandono delle strutture della *Domus* 4.

Una possibilità - alternativa rispetto a quanto appena ricostruito - prevede che la costruzione della *Domus* 1 sia coincisa non con la seconda fase della *Domus* 4 ma con la successiva obliterazione dell'Ambiente 38. In tal caso, si potrebbe anche ipotizzare che i materiali riversati nel vano provengano dalla demolizione del terzo ambiente più orientale disposto lungo il lato meridionale e pertinente alla prima fase della *domus* 4, distrutto per favorire la costruzione degli ambienti occidentali della *Domus* 1.

Questo, tuttavia, significherebbe inquadrare la realizzazione della *Domus* 1 in un momento posteriore alle due fasi che, certamente, hanno interessato la *Domus* 4. La costruzione, inoltre, dovrebbe essere successiva almeno alla metà del II secolo d.C., quando si datano le pitture della zoccolatura, così come le pitture frammentarie che riempiono l'Ambiente 38. Inoltre, la sensibile affinità stilistica già rilevata tra queste pitture e quelle dell'Ambiente 12 della *Domus* 1 indicherebbe anche uno scarto cronologico piuttosto ristretto tra la seconda fase della *Domus* 4, a cui risale il rifacimento dei setti murari del vano 38 e l'obliterazione dello stesso, a seguito della costruzione della *Domus* 1.

Ulteriore elemento discordante rispetto a questa seconda ipotesi ricostruttiva è fornito anche dagli interventi rilevati nelle pitture *in situ* nell'Ambiente 38 i quali - siano essi pertinenti ad una seconda fase pittorica o ad un intervento di consolidamento - testimoniano, comunque, un buon lasso di tempo vissuto dalle pitture del vano tale da richiederne un rifacimento, che mal si concilia con quanto appena detto circa il breve periodo intercorso tra la messa in opera degli apparati decorativi e l'obliterazione degli spazi.

Allo stato attuale, dunque, l'unico modo per procedere nello studio e nella ricostruzione delle dinamiche di contesto è esplicitare e vagliare tutte le ipotesi sollecitate dai dati a disposizione. Senz'altro il rinvenimento piuttosto recente della *Domus* 4 fa sì che il seguente lavoro si inserisca in un momento di analisi, che riguarda le strutture ed i reperti rinvenuti, ancora embrionale, i cui risultati si auspica possano

contribuire a fare più chiarezza sui molteplici aspetti ancora nebulosi e di complessa lettura riguardanti la vita della *domus*.

È, tuttavia, opportuno sottolineare come le difficoltà esplicitate non siano, certamente, imputabili agli studi ancora in corso. I limiti provengono, anzitutto, dallo scarto esistente tra le attività di ricerca che hanno coinvolto la *Domus* 4 e la *Domus* 1, oggetto di indagini archeologiche compiute in momenti diversi e tra loro molto lontani nel tempo. A ciò si aggiunge che la seconda delle due abitazioni è stata interessata da una prima tornata di scavi archeologici già durante il secolo scorso, per i quali non si dispone di documentazione, a cui sono seguiti anche interventi di restauro conservativo che rendono oggi più complessa una corretta lettura delle strutture.

Infine, per la *Domus* 4, un ulteriore ostacolo è rappresentato dall'impossibilità di indagarne tutta l'ala occidentale, ricadente fuori dall'area di Villa San Pancrazio, in corrispondenza di fabbricati privati.

Per tutte queste ragioni, una ricostruzione esaustiva, esente da ipotesi e interrogativi come quella appena presentata, non è formulabile allo stato attuale.

Simili considerazioni riguardano naturalmente la *Domus* 4, per la quale i dati a disposizione sono davvero molto ridotti, ma anche la *Domus* 1, per la quale pesa soprattutto il numero assai carente di attestazioni pittoriche a disposizione.

Dunque, in un quadro così frastagliato, mancano i presupposti, allo stato attuale, perché si possano formulare considerazioni, solidamente fondate, circa gli aspetti più strettamente legati alla produzione pittorica. Risulta assai arduo scendere nel dettaglio sulle scelte stilistiche operate, gli schemi decorativi in uso, i modelli di riferimento, le strategie comunicative ed i criteri di gerarchizzazione degli spazi.

Quanto, però, d'altra parte preme evidenziare è come, ancora una volta, le pitture siano in grado di contribuire, attivamente, al processo di analisi, fornendo dati utili e significativi alla ricostruzione dei momenti di vita dei contesti in esame.





1.



2.



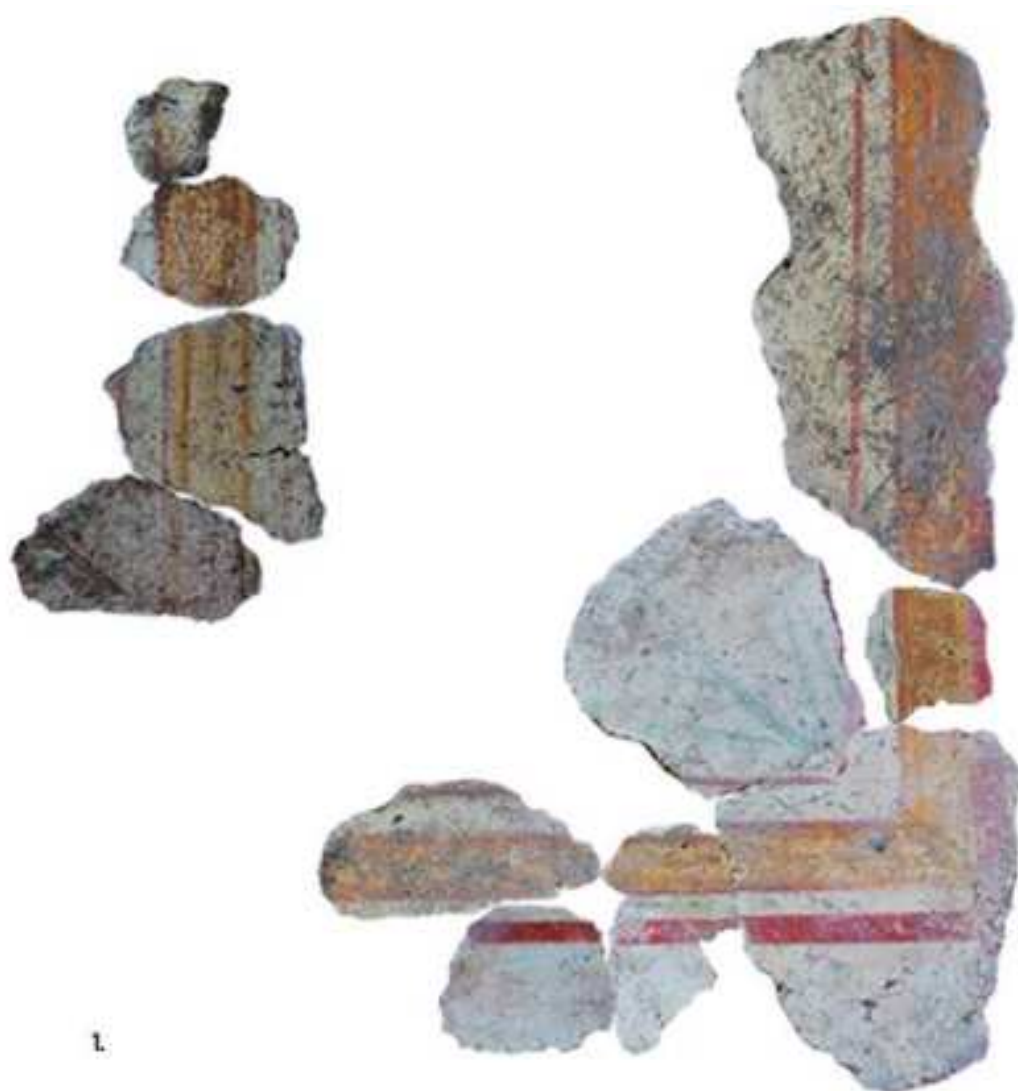




1.



2.



1.



2.







5.4 SETTORE CENTRO-SETTENTRIONALE.

5.4.1 *DOMUS 3*

Le indagini archeologiche, sebbene più limitatamente, rispetto a quanto avvenuto nel versante occidentale dell'area di Villa San Pancrazio, hanno interessato anche i restanti settori ricadenti nella proprietà.

In particolare nel settore centro-settentrionale, sotto i livelli della moderna struttura alberghiera, sono state intercettate consistenti porzioni di un'ulteriore abitazione, denominata *Domus 3* (Fig. 183).

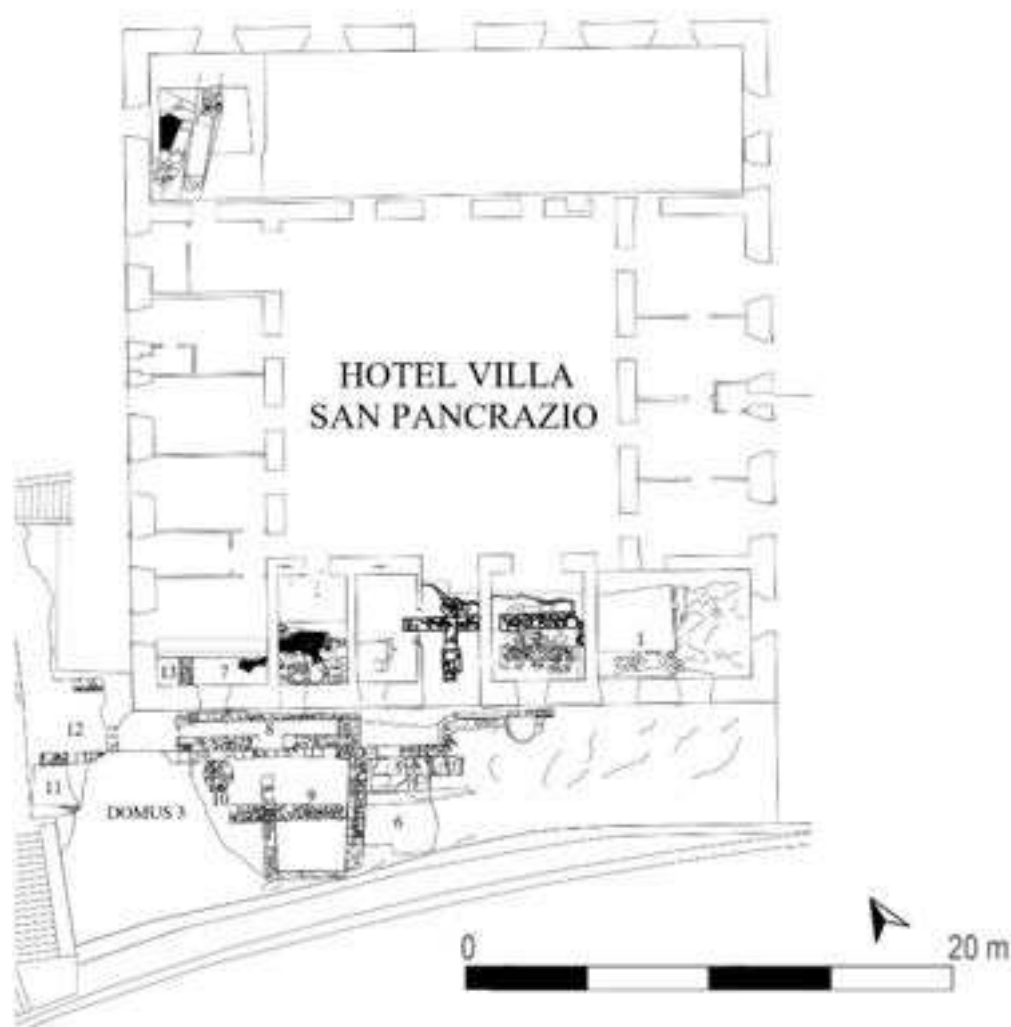


Fig. 183 *Domus 3*. Strutture rinvenute sotto i livelli dell'hotel Villa San Pancrazio (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.).

Le attività di scavo in corrispondenza degli ambienti meridionali della struttura alberghiera sono state avviate negli anni 2016-2017, per poi essere riprese nel 2020,⁷⁴⁶ quando è stato possibile continuare fino al raggiungimento del banco di roccia. In questi stessi anni, inoltre, si è proseguito anche verso Sud, in corrispondenza dell'area esterna, antistante l'Hotel, tra il muro perimetrale meridionale dello stesso ed il muro di terrazzamento di Via Pirandello (**Fig. 184**), arrivando - a conclusione delle attività - ad intercettare complessivamente 13 ambienti pertinenti alla porzione più meridionale della *domus*.



Fig. 184 *Domus 3*. Ambienti intercettati nello spazio a Sud della struttura alberghiera (Archivio fotografico UniMe).

La possibilità di procedere oltre i livelli dei piani pavimentali della *Domus 3* ha consentito anche di intercettare più antiche strutture (**Fig. 185**), anch'esse presumibilmente con funzione abitativa, le quali documentano un'edificazione dell'area in epoca anteriore al tardo Ellenismo. Queste, infatti, sono state messe in relazione con altre strutture abitative intercettate vicino all'area di Villa San Pancrazio e datate al IV-III sec. a.C.⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ Le indagini sono state condotte sul campo dalla dott.ssa Marta Venuti e dal dott. Marco Miano.

⁷⁴⁷ CAMPAGNA 2018b, pp. 289-290.

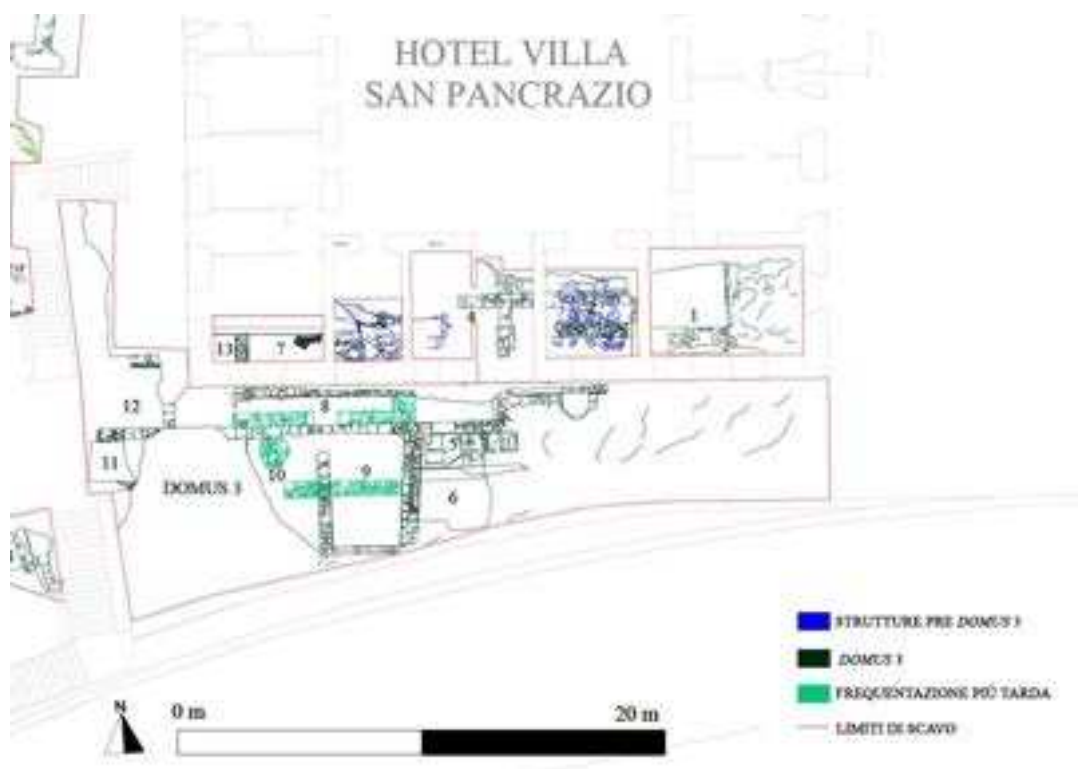


Fig. 185 Strutture rinvenute sotto l'Hotel ed a S dello stesso distinte per periodi di pertinenza da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.)

I lavori che in età post-antica hanno interessato l'area, finalizzati alla realizzazione della struttura alberghiera, ne hanno inevitabilmente compromesso parte della stratigrafia, comportando la perdita totale della porzione centro-settentrionale. In molti casi le murature di fondazione dello stabile coprivano direttamente i depositi antichi, in altri, invece, la loro costruzione ha previsto opere di sbancamento e di livellamento che hanno irrimediabilmente danneggiato i livelli archeologici.

Le indagini hanno restituito, comunque, dati sufficienti a ricostruire l'originaria conformazione della *domus*, la quale doveva presentare la medesima articolazione planimetrica delle *Domus* 1 e 2, con un cortile centrale attorno al quale si sviluppavano i vani.

Lo studio condotto sui materiali rinvenuti, inoltre, ha consentito di puntualizzare la cronologia per le fasi di impianto e per il successivo abbandono dell'abitazione.⁷⁴⁸

I sondaggi effettuati sotto i livelli dei piani pavimentali hanno consentito di inquadrare la costruzione della *domus* nei primi decenni del I sec. d.C. e, dunque, nell'ambito di quegli interventi di riorganizzazione degli spazi urbani successivi alla deduzione della *colonia* di Taormina.⁷⁴⁹

L'abitazione non sembra aver subito sostanziali modifiche del suo originario assetto planimetrico durante il suo periodo di vita, ad eccezione delle obliterazioni di alcuni accessi che documenterebbero una differente modalità di frequentazione e fruizione degli spazi interni, forse determinata da un cambio di destinazione d'uso.

L'originaria planimetria, pertanto, si sarebbe mantenuta immutata fino al crollo delle strutture avvenuto in un momento posteriore al VI sec. d.C., forse causato da un incendio, del quale sono state documentate tracce evidenti nell'Ambiente 9.

Alla fase di distruzione dell'abitazione segue una lunga cesura fino ad età medievale, quando si documenta la costruzione di alcune murature pertinenti ad un edificio non altrimenti noto, al quale si sovrappone, in età moderna, la struttura alberghiera.

Le dinamiche che hanno coinvolto la *domus*, pertinenti all'abbandono avvenuto in antico e, dunque, al presunto incendio e soprattutto quelle inerenti alla costruzione della moderna struttura alberghiera, hanno senz'altro pesato sullo stato di conservazione delle strutture e di tutte le componenti ad essa connesse.

Qui, infatti, le attestazioni pittoriche, *in situ* e in stato frammentario, sono numericamente molto esigue (**Fig. 186**) e, ove rinvenute, si presentano in cattivo stato di conservazione, tale da non aver consentito di portare avanti un sistematico lavoro di lettura, analisi ed interpretazione.

L'unico vano per il quale è documentato il rinvenimento di pitture, sia *in situ* che in stato frammentario, è l'Ambiente 9 che testimonia l'esistenza di decorazioni pittoriche negli spazi della *Domus* 3, delle quali non rimane traccia negli altri vani intercettati.

⁷⁴⁸ Lo studio è stato svolto nell'ambito del lavoro di tesi magistrale condotto sul contesto della *Domus* 3 dal dott. Giacomo Tomasello (Università degli Studi di Messina).

⁷⁴⁹ CAMPAGNA 2018b, pp. 289-290.

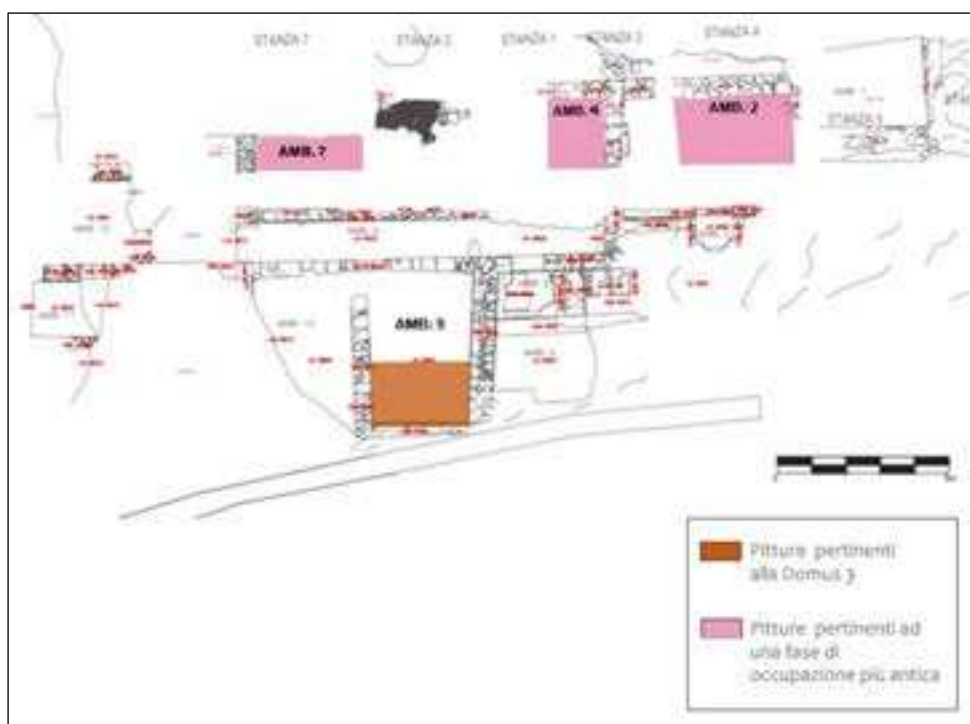


Fig. 186 *Domus 3*. Distribuzione delle attestazioni pittoriche afferenti a diverse fasi di frequentazione dell'area.

Ulteriori attestazioni, molto contenute, sono ascrivibili ad una fase di frequentazione più antica e precedente all'edificazione della *Domus 3*, provenendo dai livelli sottostanti i piani pavimentali dell'abitazione.

Sebbene riconducibili ad un orizzonte cronologico diverso da quello oggetto del seguente lavoro e numericamente esigui, i frammenti pittorici pertinenti a questa fase permettono di cogliere alcuni cambiamenti, piuttosto evidenti, cui la pittura parietale va incontro nel corso dei secoli, di carattere stilistico e, soprattutto, tecnico, pertinenti alla messa in opera, ai materiali in uso, alle modalità di stesura del colore, alla differente *palette* di colori cui si fa ricorso. Tutti aspetti che verranno segnalati e che si ritiene potranno meglio essere compresi e chiariti mediante analisi mirate di tipo archeometrico.

AMBIENTE 9

L'Ambiente 9 è il più occidentale tra gli ambienti indagati lungo la fascia meridionale (Fig. 187), intercettata nell'area esterna alla struttura alberghiera.

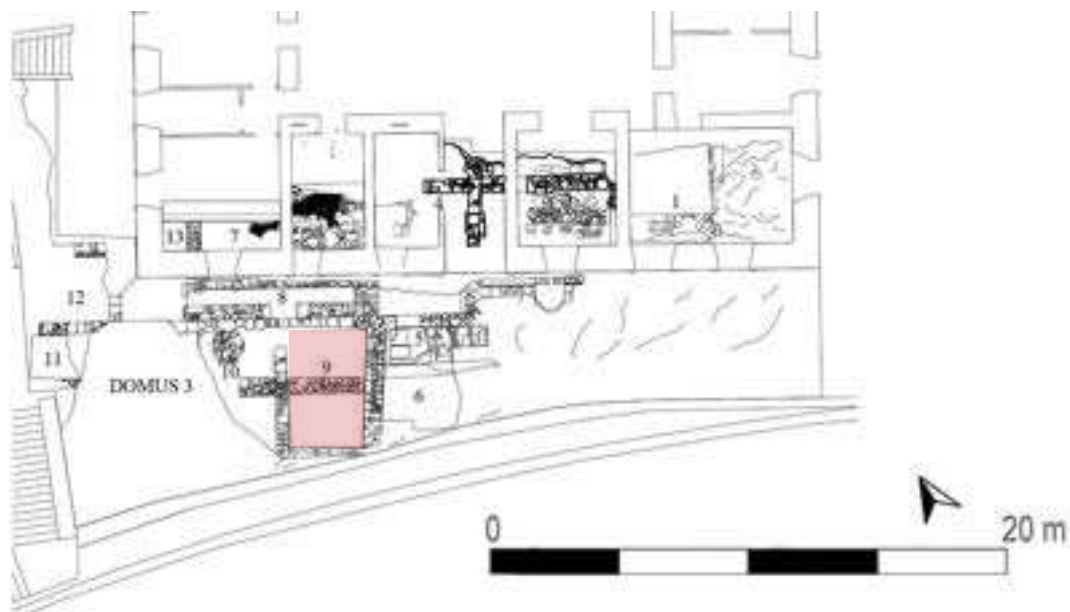


Fig. 187 Domus 3. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 9 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.).

Questo è delimitato a Sud dal muro US 8023, costruito a ridosso del banco di roccia naturale, ad Ovest dal muro US 8054 e ad Est dal muro US 8030 che lo divide ad Est dall'Ambiente 6, posto ad una quota più alta di m 2.



Fig.188 Ambiente 9 visto da E, con il setto murario US 8050 (da Archivio fotografico UniMe)

Al momento del rinvenimento il vano si presentava diviso in due da un setto murario con andamento E-O (US 8050) pertinente alla fase di occupazione più tarda della casa (**Fig. 188**). La presenza del muro ha determinato due situazioni stratigrafiche differenti: a N di questo, infatti, è stata intercettata una sequenza stratigrafica pertinente all'occupazione medievale dell'abitazione (UUSS 8034, 8070, 8064); a S, diversamente, uno strato di crollo, composto da pietre e tegole (US 8049), che copriva lo strato di ultima frequentazione del vano (US 8053), caratterizzato da cospicue tracce di combustione e numerosi frammenti ceramici.

Dunque, la costruzione del muro US 8050 ha di fatto obliterato la porzione meridionale del vano, permettendo che si preservassero gli strati pertinenti all'ultima, più antica, frequentazione della casa. I materiali rinvenuti a contatto con il piano pavimentale, databili tra il IV secolo ed il VI secolo d.C., sono principalmente anfore e hanno indotto ad ipotizzare che, prima del crollo, l'ambiente fungesse da luogo di stoccaggio delle derrate alimentari. Gli strati a contatto con il piano e così la porzione inferiore delle pareti mostrano cospicue tracce di nerofumo e combustione, indicative di un incendio,

con il quale sono stati messi in relazione la distruzione ed il conseguente abbandono del vano.

Nella prima fase di vita della *domus* l'Ambiente 9 si presentava come un grande vano, interamente dipinto e caratterizzato da un piano di calpestio in calce (US 8055).

Le pitture che, originariamente, decoravano l'ambiente sono ancora visibili - solo parzialmente - in corrispondenza del muro di delimitazione meridionale (US 8023), il quale si conserva in elevato per un'altezza di ca. m 1,80 (Fig. 160).



Fig. 189 Ambiente 9. Pitture *in situ*, perimetrale meridionale (US 8023).

Sulla base delle stesse è stato possibile ricostruire uno schema decorativo strutturato secondo l'usuale tripartizione orizzontale della parete, del quale si conservano zoccolatura e zona mediana (**TAV LXV**).

La prima, con fondo viola, è preceduta da un basso plinto, delimitato da un sottile listello bianco e decorato da un motivo con spruzzature in giallo. La zoccolatura, invece, delimitata alle estremità da due bande, delle quali rimane solo qualche traccia di colore verdemare, era ripartita in due ampi pannelli ed uno stretto interpannello centrale mediante due bande di colore blu, profilate da listelli bianchi.

In alto, invece, a chiusura della zoccolatura si trovava una banda di colore giallo ocra. Ulteriori bande della stessa tonalità, disposte verticalmente, delimitavano esternamente la zona mediana, caratterizzata dal fondo di colore blu, ed operavano anche una tripartizione interna dello spazio-parete. Le bande gialle, molto mal conservate, mostrano, in diversi punti, un viraggio al rosso (**Fig. 190**), probabilmente causato dall'esposizione ad una fonte di calore, confermando ulteriormente l'ipotesi dell'incendio. L'ocra gialla, infatti, a base di goethite ($\alpha\text{-FeO OH}$), quando sottoposta a riscaldamento vira all'ocra rossa, a base di ematite ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$).⁷⁵⁰



Fig. 190 Ambiente 9, parete S. Tracce di viraggio dell'ocra gialla all'ocra rossa

Nella zona mediana, al centro del pannello centrale, si documentano le tracce di un elemento figurato, probabilmente un soggetto stante, fluttuante nel blu del fondo, il cui incarnato è realizzato nei toni tenui del rosa che fanno propendere per l'identificazione di un soggetto femminile, con lumeggiature in rosso-bruno. La figura sembra vestire una tunica e presentare il braccio destro alzato. In basso, invece, in corrispondenza dei piedi, si distinguono alcune pennellate dall'andamento circolare, realizzate in

⁷⁵⁰ Il fenomeno trova numerosi riscontri nei centri campani, a causa delle elevate temperature raggiunte nel 79 d.C. (350-400 °C) a seguito dell'eruzione del Vesuvio. Si vedano a titolo esemplificativo KNUUTINEN *et alii* 2007, pp. 13-14; SECCO *et alii* 2021.

differenti tonalità di blu, le quali potrebbero essere interpretate come onde del mare o una nuvola. In secondo piano, invece, sulla sinistra si distingue parte di un fusto di colonna (**Fig. 191**)



Fig. 192 Ambiente 9, parete S. Dettaglio del soggetto figurato posto al centro della zona mediana.



Fig. 191 Tracce di martellatura in corrispondenza dell'originaria fase pittorica (US 8023).

Il cattivo stato di conservazione in cui versa la superficie pittorica, che ne rende così complessa la lettura, è imputabile ad interventi antichi pertinenti alla realizzazione di una seconda fase pittorica, eseguita senza asportare la precedente. Si colgono chiaramente, infatti, le tracce della martellatura, effettuata al fine di favorire l'adesione del nuovo strato di intonaco, oltre alle incrostazioni ed alle tracce della malta pertinente alla più recente fase pittorica (**Fig. 192**). Di questa seconda fase, forse pertinente ad un momento di *restyling*, rimane *in situ* solo qualche contenutissima traccia (**Fig. 193**).

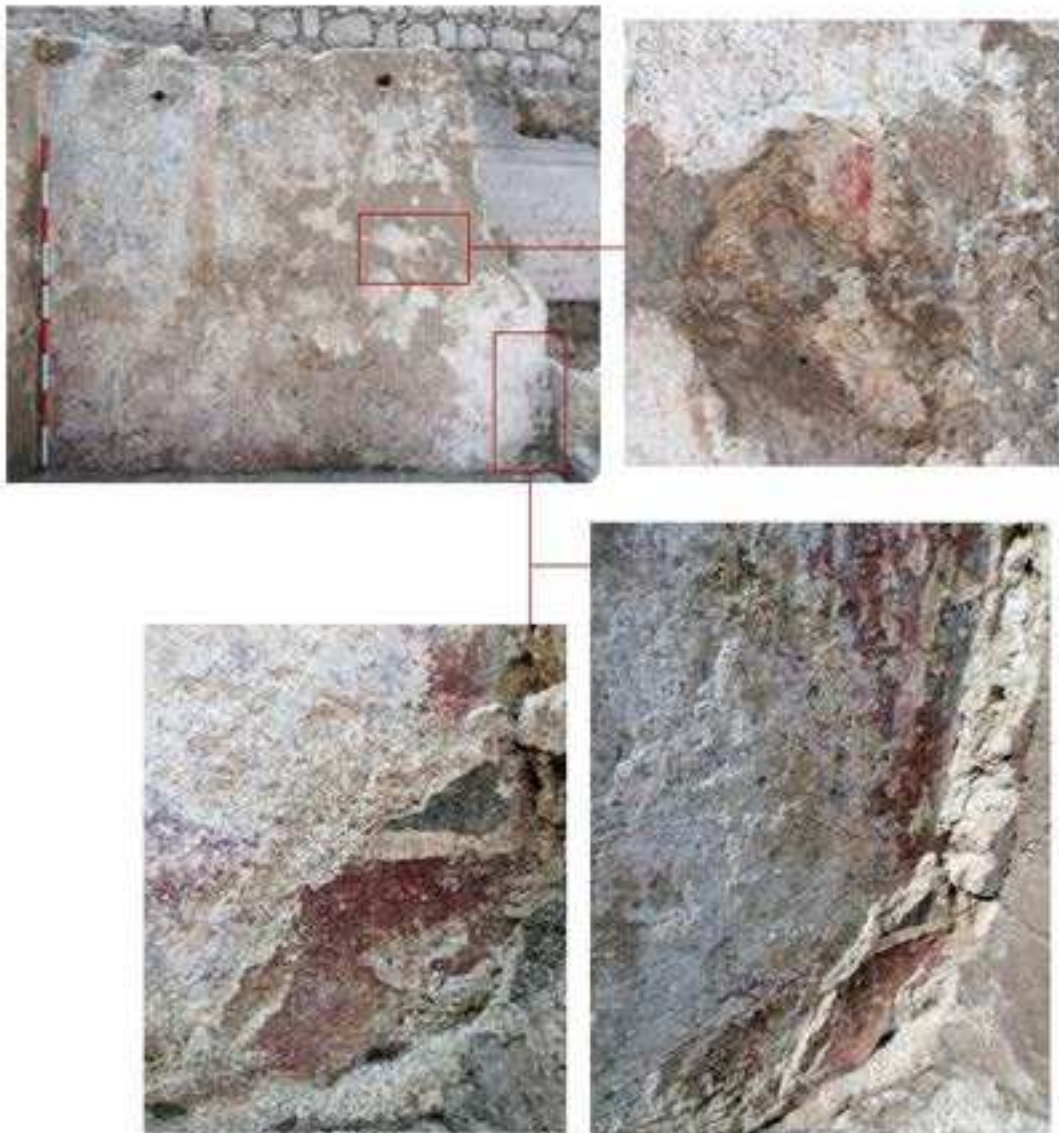


Fig. 193 Tracce *in situ* della seconda fase pittorica

Nella zoccolatura, in corrispondenza dell'angolo SO, si conserva un'esigua porzione del plinto di colore viola, delimitato superiormente da un listello bianco sul quale doveva svilupparsi la zoccolatura, caratterizzata da fondo di colore nero. Nella zona mediana, invece, si conserva una breve porzione con fondo bianco e banda rossa.

Dallo strato di ultima frequentazione del vano provengono, inoltre, anche numerosi frammenti (US 8053), pertinenti alla seconda fase pittorica, che si sarebbero staccati dal supporto, depositandosi sul piano pavimentale.

Gli intonaci, tuttavia, si presentano in pessimo stato di conservazione, privi di pellicola pittorica ed in condizione fortemente frammentaria (**Fig. 194**). Le esigue attestazioni che preservano ancora la pellicola pittorica, sebbene mal conservata, sembrano attestare la presenza di un fondo di colore bianco, fortemente alterato dalle consistenti tracce di bruciato.

Dall'osservazione autoptica del *tectorium* la preparazione appare grossolana, con inclusi dalla granulometria piuttosto consistente. Non si documentano mai più di due strati preparatori, con spessori contenuti, dato che confermerebbe la pertinenza dei frammenti alla seconda fase pittorica.

Il primo strato, di colore bianco, ha uno spessore che si aggira intorno ai cm 0,2, mentre il secondo, di colore bianco-grigiastro, ha uno spessore max di cm 2,1.



Fig. 194 Frammento pittorico da US 8053.

Gli elementi identificati nel corso dell'analisi dei resti pittorici *in situ* suggeriscono un inquadramento dell'apparato decorativo nel I secolo d.C.

L'articolazione lineare della parete che - sia nella zona inferiore che in quella mediana - presenta una tripartizione verticale degli spazi, sembra rispondere a quel processo di semplificazione dell'illusionismo architettonico che si registra già nel corso del III stile.⁷⁵¹ In questo orizzonte ben si inquadra anche il ricorso al motivo con spruzzature, rilevato in corrispondenza del plinto.⁷⁵² In questo caso specifico le scelte cromatiche non consentono di identificare concretamente un litotipo, né è possibile affinare la datazione delle pitture sulla base di questo specifico motivo, il cui uso in questa porzione di parete si attesta già a partire dalle fasi finali di II stile e per tutta l'età imperiale.

Infatti, presenza della decorazione con spruzzature, sebbene non menzionata nella classificazione proposta da Bastet e De Vos, in quanto poco attestata, almeno nei contesti pompeiani,⁷⁵³ risulta comunque ampiamente diffusa nelle pareti di III stile, come documentato soprattutto nei contesti provinciali, dov'è adoperata anche in ambienti di rappresentanza,⁷⁵⁴ trovando più largo impiego nel IV stile.⁷⁵⁵ La componente cromatica, inoltre, con la realizzazione delle spruzzature in giallo su fondo viola, costituisce un ulteriore elemento a supporto di tale inquadramento. Infatti, la resa del motivo su fondi dalla tonalità più scura, come nero, viola o rosso è documentata prevalentemente nelle pareti di III e IV stile, mentre già sul finire del I secolo d.C. si osserva il predominante ricorso a tonalità più chiare per il fondo.⁷⁵⁶

Nel caso della zona mediana l'unico elemento che consente di aggiungere qualcosa è la presenza di una figurina al centro del pannello, ulteriore indizio di un inquadramento in un orizzonte di I secolo d.C.

La presenza di soggetti isolati al centro dei pannelli, prevalentemente figure volanti ed offerenti, è infatti, documentata fin dalle prime fasi del III stile⁷⁵⁷ e si fa ancor più

⁷⁵¹ DE VOS 1975a, p. 202.

⁷⁵² Riproduzioni del motivo con spruzzatura esclusivamente relegato alla più bassa zona del plinto sono ampiamente documentate. Si vedano a titolo esemplificativo le pitture provenienti dalla Villa di Isera, MAURINA 2011, 273-274, figg. 103-104.

⁷⁵³ DE VOS 1975b, p. 74

⁷⁵⁴ Per la Gallia cfr. BARBET 1983, pp. 162-163, BARBET 2008, p. 61; per la Spagna cfr. FERNÁNDEZ DIAZ, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2020, p. 168.

⁷⁵⁵ DE VOS 1975a, p. 201; EHRHARDT 1988, pp. 66-68, figg. 135-136.

⁷⁵⁶ BELOT 1986, p. 58; BARBET 1987, p. 20.

⁷⁵⁷ BASTET, DE VOS 1979, pp. 126-127.

ricorrente nel linguaggio decorativo di IV stile, divenendo quasi una costante, tra figure mitologiche o allegoriche, scenette di genere e attributi di diversa natura.

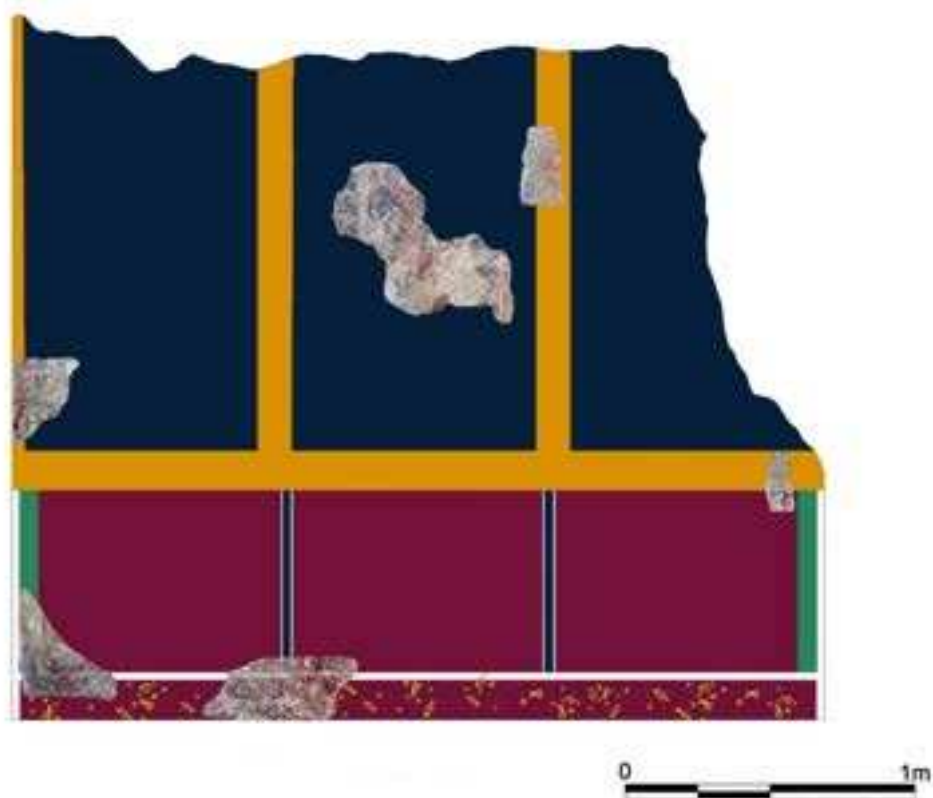
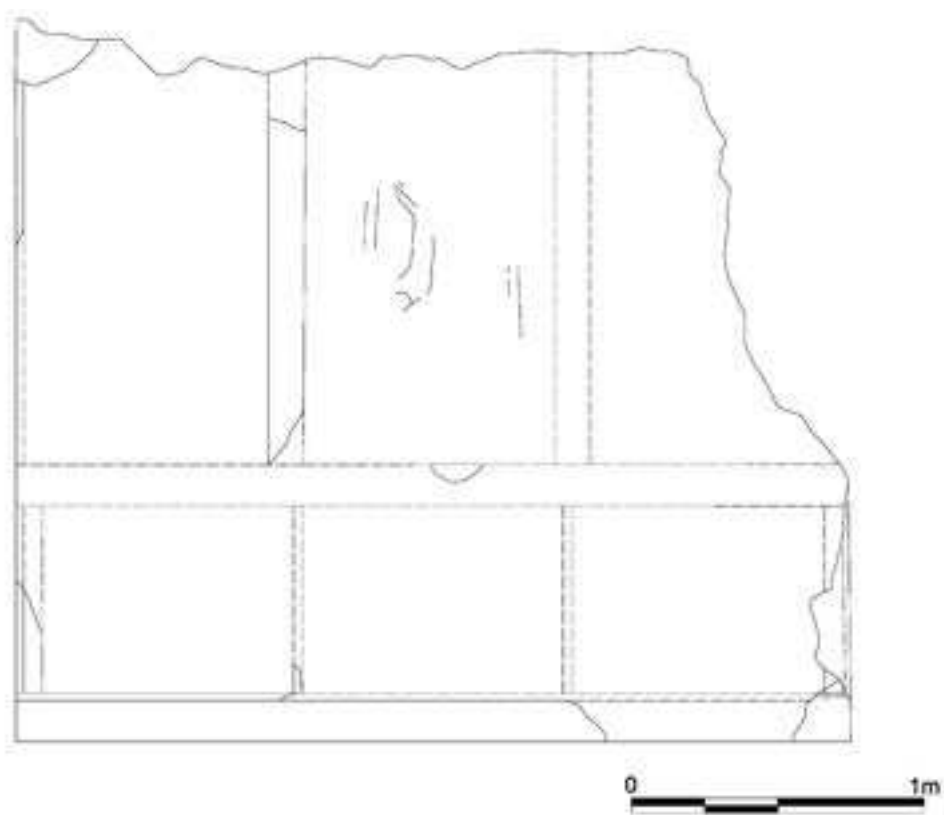
Non si esclude che, come frequentemente riscontrato, anche negli altri pannelli laterali potessero trovare posto ulteriori elementi decorativi.

In merito ai colori adoperati, mentre il ricorso al colore viola per la zoccolatura, già molto diffuso nelle pareti di II stile, trova riscontro ininterrottamente durante tutto il I secolo d.C., ciò che risulta più difficile leggere in un orizzonte di III stile, suggerendo un inquadramento nel IV stile, è il ricorso al blu come colore di fondo della zona mediana. Nonostante, infatti, la monocromia sia un tratto caratterizzante del III stile, questa è piuttosto limitata a specifiche tonalità come il bianco ed il nero nelle prime fasi, cui si aggiungono il rosso e giallo nel periodo più maturo. È nel IV stile, invece, che si riscontra maggiore libertà nell'uso dei colori.

Pure nella sostanziale semplicità dello schema decorativo - per il quale non si esclude la presenza di ulteriori elementi compositivi - più che la ricchezza decorativa, emerge una significativa varietà cromatica, con il ricorso ad una *palette* di colori piuttosto ampia. Di fianco al blu, infatti, oltre al viola ed al giallo, si riscontrano il rosa, adoperato per l'incarnato della figura e, in particolare, il verdemare.

Questo aspetto, benché non siano state effettuate le analisi archeometriche che, avrebbero consentito di conoscere con esattezza i pigmenti adoperati, in particolare, per il blu e per il verde, sembra comunque indicare, in maniera inequivocabile, le buone facoltà economiche della committenza.

TAV. LXV



AMBIENTE 2

In seguito all'asportazione sistematica del piano pavimentale in calce dell'Ambiente 2 sono state intercettate alcune strutture pertinenti ad una più antica sistemazione dell'area la cui frequentazione, stando ai materiali, arriverebbe almeno fino al I secolo a.C. (Fig. 195).

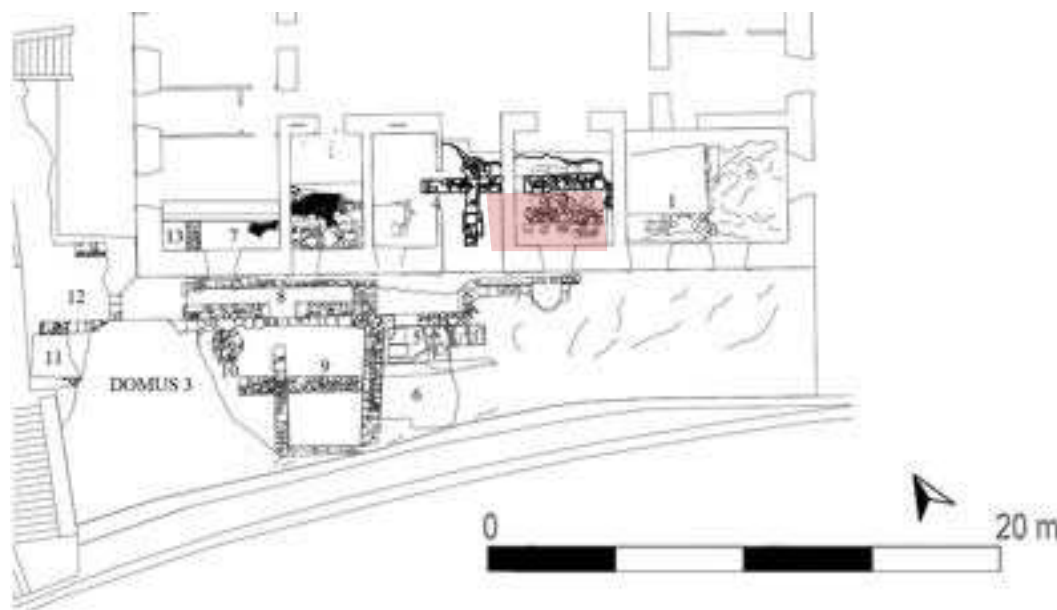


Fig. 195 Domus 3. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 2 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.).

È stato rinvenuto un setto murario con andamento E-W (USM 144), rasato ed obliterato al momento della costruzione della *domus*, mentre uno strato di livellamento (US 5122), funzionale alla posa del piano pavimentale dell'Ambiente 2, copriva il più antico deposito archeologico.

A N del muro US 144 lo strato di ultima frequentazione (US 5125) a contatto con un piano pavimentale in calce (US 5126), era caratterizzato da frammenti di intonaco, tegole, frammenti ceramici e tessere di mosaico.

In corrispondenza del piano, inoltre, si documenta la presenza di un mattone circolare di colonna *in situ* e, a poca distanza da USM 144, una traccia di forma pseudo-trapezoidale, interpretata come negativo di una struttura della quale, tuttavia, non si rileva in crollo alcuna delle componenti.



Fig. 196 Piano pavimentale (US 5126) con colonna circolare *in situ* e traccia pseudo-trapezoidale.

Dalle UUSSS 5125-5127 provengono esclusivamente frammenti monocromi bianchi e di scanalature (US 5125) intonacate di bianco (**TAV. LXVI**).

Tra le attestazioni, in un solo caso si riscontra la presenza di linee circolari, evidentemente realizzate facendo ricorso al compasso, interpretabili come disegni preparatori (**Fig. 196**).



Fig. 197 Frammento con linee incise con compasso (US 5125)

La pellicola pittorica non sembra mostrare un elevato livello esecutivo, si presenta in tutti i casi, infatti, piuttosto rugosa ed opaca, evidentemente non sottoposta all'ultimo passaggio di pressatura che ne avrebbe garantito luminosità ed una superficie liscia. In alcuni frammenti, oltre alla presenza di incrostazioni, le quali hanno contribuito al danneggiamento della stessa, si osserva anche la presenza di una patina giallastra, ruvida al tatto, per la quale non si è in grado di fornire un'interpretazione.

Più diversificata è, invece, la situazione inerente ai *tectoria*; in generale, si osserva una granulometria piuttosto contenuta per quel che riguarda gli inclusi e una certa aderenza tra gli strati. Tuttavia, i livelli di compattezza sono differenti e con essi anche gli spessori ed il numero di strati. In particolare, alcuni frammenti identificati come angolari, ovvero con un andamento convesso, presentano una compattezza assai significativa ed uno spessore, anch'esso, considerevole. Si riconoscono solo due strati: intonachino di colore bianco (0,3 cm) e intonaco di colore bianco-grigiastro con minutissimi inclusi (6-7 cm).

Diversamente, nel caso di altri frammenti si registrano livelli di compattezza variabili, sono sempre riconoscibili tre strati con spessori più contenuti. In particolare: intonachino di colore bianco (0,3-0,4 cm), intonaco bianco-grigiastro con ciottolini (2-3 cm) e un secondo strato di intonaco bianco-grigiastro con ciottoli (max 3 cm).

Riguardo i frammenti di scanalature, invece, il *tectorium* è sempre caratterizzato da scarsa compattezza e si individuano non più di due strati: l'intonachino bianco (0,4-0,5 cm) e l'intonaco bianco-grigiastro con ciottolini (max 2,5).



AMBIENTE 4

Ad Ovest dell'Ambiente 2 si trova l'Ambiente 4 (**Fig. 198**); i due comunicavano mediante un'apertura ricavata nel perimetrale USM 139, in seguito oblitterata.

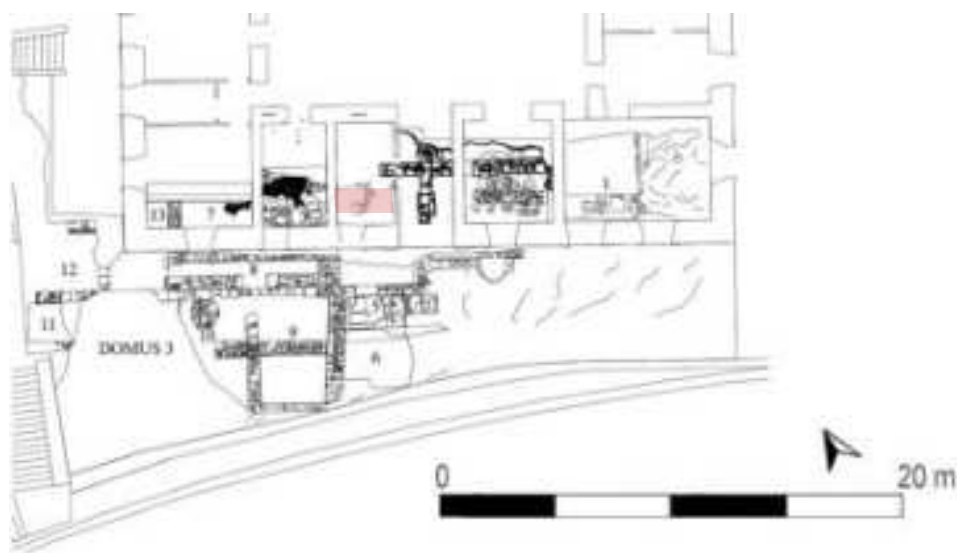


Fig. 198 *Domus 3*. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 4 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.).

L'Ambiente 4 presenta una conformazione stretta e allungata, in virtù della quale è stato interpretato come uno degli ambulacri della *domus*. Sotto i livelli pertinenti alla stessa, anche in questo caso, è stata intercettata una più antica sistemazione con un piano pavimentale in roccia trita (US 5108).

Quest'ultimo copriva l'US 5107, dal quale provengono sparuti intonaci; si tratta di uno strato di sistemazione del banco di roccia naturale (US 5106), forse funzionale alla messa in posa del piano.

I pochissimi frammenti rinvenuti sono quasi tutti monocromi bianchi, eccezion fatta per un solo frammento bicromo rosso e nero (**Fig. 199**). Il *tectorium* presenta un buon livello di compattezza, con due soli strati: intonachino bianco (0,3 cm) e intonaco bianco-grigiastro con ciottolini (max 3 cm). Riguardo al trattamento della pellicola pittorica si osserva la medesima situazione già riscontrata per i frammenti rinvenuti sotto i livelli dell'Ambiente 2, ovvero un livello tecnico non molto elevato, nel caso del frammento bicromo ulteriormente provato dalle pennellate chiaramente visibili. La superficie è piuttosto rugosa ed opaca, interessata da incrostazioni e, anche in questo caso, si registra la presenza di una patina giallastra, ruvida al tatto.



Fig. 199 Frammenti pittorici US 5107

AMBIENTE 7

L'Ambiente 7 si trova ad Ovest dell'Ambiente 4 (**Fig. 200**) ed è stato individuato a seguito dell'asportazione di poderosi strati di accumulo moderni (UUSS 5014, 5015 e 5068) che ne coprivano direttamente il piano pavimentale realizzato in ciottoli (US 5309), con buona probabilità pertinente al cortile centrale della *domus*.

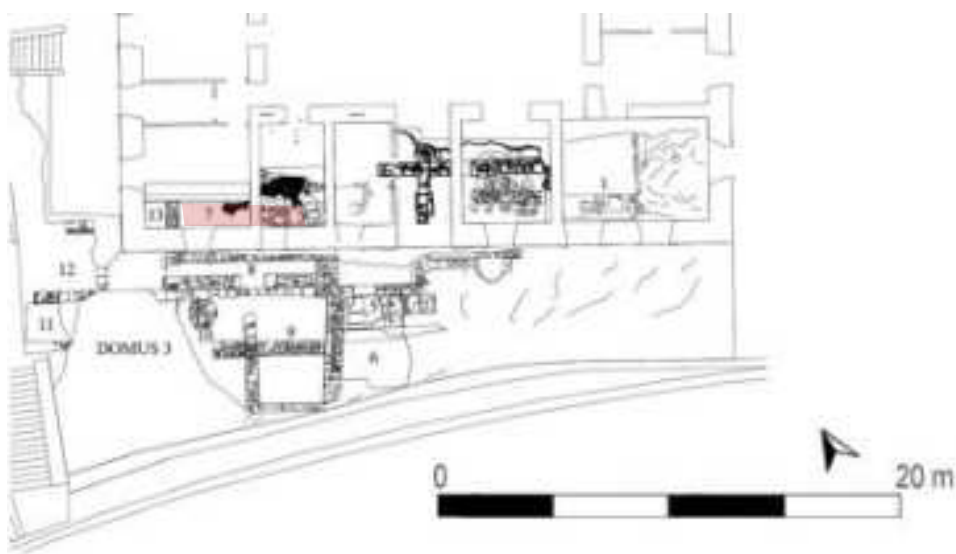


Fig. 200 Domus 3. Planimetria generale, in rosso l'Ambiente 7 (da ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO c.d.s.).

Sotto il piano e la relativa preparazione in calce (US 5022), uno strato di accumulo (US 5110) ed uno di livellamento dell'area (US 5112), coprivano due più antichi apprestamenti di forma quadrangolare, denominati convenzionalmente Vaschette E ed O (**Fig. 201**), la cui funzione non è ancora chiara e dai quali riempimenti provengono alcuni frammenti di intonaco. Anche i due apprestamenti, rinvenuti al di sotto dei livelli della *domus*, sono pertinenti ad una fase di occupazione più antica dell'area.



Fig. 201 Vista zenitale vaschette E ed O

I materiali rinvenuti all'interno delle due strutture, caratterizzate da una distinta sequenza stratigrafica, hanno consentito di ottenere un *terminus post quem* per la loro obliterazione; i frammenti ceramici rinvenuti nei rispettivi riempimenti, infatti, restituiscono una datazione a partire dal II secolo a.C., mentre quelli più tardi sono inquadrabili nel corso del I sec. a.C. Questo orizzonte cronologico costituisce, dunque, un *terminus ante quem* per la datazione degli intonaci.

Si tratta di pochi e piccoli frammenti, prevalentemente monocromi, bianchi, neri o rossi; mentre in altri si osserva appena la presenza di filetti e listelli di differenti spessori e colorazioni (TAV. XLVII). Risaltano la vivacità degli stessi, le tonalità di rosso, verde e azzurro qui adoperate non trovano, infatti, altro riscontro in tutta l'area di Villa San Pancrazio. Anche la modalità di stesura del colore ed il trattamento della pellicola appaiono differenti, i colori sembrano più pastosi e densi, la pellicola si mostra ben aderente e compatta, priva di rugosità.

Il *tectorium* è molto compatto, sono individuati due soli strati: intonachino bianco con la presenza di inclusi (0,3 cm) e intonaco bianco-giallino con ciottolini (2,5 cm).



US 5114



US 5118



5.4.2 CONSIDERAZIONI GENERALI

I dati emersi dalle indagini condotte negli spazi occupati dalla moderna struttura alberghiera, sebbene piuttosto sconnessi ed alterati dagli interventi post-antichi, consentono, comunque, di formulare alcune significative considerazioni di carattere generale circa l'area di Villa San Pancrazio.

Diversamente, infatti, da quanto si è avuto modo di rilevare nel corso dell'analisi pertinente agli altri contesti domestici, nel caso della *Domus* 3, la possibilità di condurre l'indagine oltre i limiti imposti dai livelli pavimentali dell'abitazione ha consentito, anzitutto, di rilevare un più antico e complesso palinsesto archeologico che, sebbene labile e di difficile lettura, tuttavia, restituisce un'ulteriore conferma della frequentazione dell'area già nel corso dell'età ellenistica e, dunque, nel Periodo I.

Nello specifico, la pertinenza dei rinvenimenti presumibilmente ad un più antico contesto domestico, messo in relazione - anzitutto per cronologia - con altre abitazioni rinvenute nelle vicinanze dell'area di Villa San Pancrazio,⁷⁵⁸ permette di rilevare, prima di tutto, una significativa differenza rispetto a queste ultime. Per le stesse, infatti, non si documenta una continuità nella destinazione d'uso degli spazi come accade, invece, nel caso in questione dove, sulle più antiche strutture, insiste la costruzione della *Domus* 3.

Le testimonianze pittoriche afferenti al Periodo I, rinvenute sotto i livelli degli Ambienti 4 e 2, tra loro contigui, sono eccessivamente esigue e quasi del tutto caratterizzate da monocromia, con fondo bianco, risultando poco indicative. Maggiormente eloquente, invece, è la presenza, tra queste, di diversi frammenti di scanalature, pertinenti a colonne o paraste, le quali potrebbero essere indiziarie del tenore medio-alto del contesto di pertinenza.

D'altra parte, la conformità rilevata sia nella composizione del *tectorium*, sia nelle caratteristiche tecnico-stilistiche della pellicola pittorica, tra i frammenti provenienti dai livelli indagati sotto gli Ambienti 2 e 4, consente di ipotizzare la provenienza degli stessi dal medesimo contesto.

⁷⁵⁸ *Supra*, p. 472.

Nettamente differenti sono, invece, i pochi frammenti rinvenuti nei riempimenti delle vaschette intercettate sotto i livelli dell'Ambiente 7.

Per questi ultimi la pertinenza ad uno strato di riempimento e, dunque, in giacitura secondaria, pone ulteriori interrogativi circa il reale contesto di provenienza mentre, d'altro canto, l'associazione con materiale ceramico datato non oltre il I secolo a.C. permette di disporre di un valido *terminus ante quem* per la datazione degli stessi.

Anche in questa circostanza l'estrema esiguità e frammentarietà delle pitture non ha consentito alcun tipo di approfondimento, sebbene le caratteristiche del *tectorium* e della pellicola pittorica appaiano di estremo interesse.

È noto, almeno per l'area del giardino dell'Hotel Timeo, dove è stata intercettata un'abitazione datata tra II e I secolo a.C., il rinvenimento di frammenti pertinenti all'apparato decorativo della stessa.⁷⁵⁹ Un raffronto tra questi ultimi, inediti e del tutto sconosciuti allo stato attuale, e le attestazioni provenienti dai livelli sottostanti la *Domus* 3, potrebbe risultare fruttuoso al fine di ottenere maggiori dati, utili non solo ad un più puntuale inquadramento delle pitture qui in esame, potendone meglio comprendere ed inquadrare le caratteristiche tecnico-stilistiche rilevate, ma anche al fine di promuovere una maggiore conoscenza della produzione pittorica afferente a questo momento di vita dell'antica *Tauromenion*.

In merito alla successiva *Domus* 3, sebbene numerosi siano gli aspetti ancora da chiarire circa la vita della stessa, l'analisi condotta sulle pitture permette, anzitutto, di documentare l'esistenza di più fasi pittoriche cui le sue pareti furono sottoposte. Le originarie pitture che decoravano l'Ambiente 9, ancora visibili *in situ*, in un dato momento, infatti, sarebbero state volontariamente obliterate mediante la stesura di un nuovo strato pittorico del quale, tuttavia, si conservano labili tracce.

I pochi elementi rilevati per questa seconda fase hanno consentito di risalire ad alcune specifiche componenti dello schema decorativo che trovano riscontro in più ambienti delle *Domus* 2 e 1, consentendo di ipotizzare che tali interventi siano stati messi in atto nel corso del II secolo d.C.

Circa le modalità con cui è stata operata la sostituzione, ovvero il ricorso alla martellatura per rendere più agevole l'aderenza del nuovo strato pittorico alla

⁷⁵⁹ MUSCOLINO 2020, p. 180.

superficie, senza eseguire uno smantellamento del preesistente apparato, anche questo trova altrettanti riscontri in più ambienti della *Domus* 1, in cui furono messi in atto gli stessi interventi secondo medesime modalità, attestando una consuetudine di tale pratica.

Mentre lo schema decorativo pertinente alla seconda fase pittorica riscontrata nel vano sembra aderente alle più comuni tendenze attestate nei vicini contesti domestici, diversamente, la fase più antica costituisce, in tal senso, un *unicum* privo di riscontro, non solo entro il ristretto ambito di Villa San Pancrazio ma anche, nell'intero centro di Taormina, trovando confronti sull'Isola, sebbene con alcune nette differenze, solo a Solunto, nelle pitture del triclinio della Casa di Leda.

Prescindendo, infatti, dalla semplicità dello schema compositivo in cui si articola la parete, invece, risaltano le scelte di carattere decorativo messe in atto: da un lato l'ampia gamma di colori in uso ed in particolare il ricorso al blu come colore di fondo per l'intera zona mediana e, dall'altro, la presenza di almeno una componente figurata, nella quale sembra plausibile riconoscere un soggetto mitologico. Entrambi questi elementi se, come è già stato rilevato per le pitture frammentarie provenienti dal Terrazzo III, testimoniano il rapporto di dipendenza dall'area peninsulare dalla quale sono, evidentemente, mutate le mode e replicati i modelli, d'altra parte contribuiscono, sebbene in misura ancora molto limitata, alla definizione dell'operato delle maestranze attive a *Tauromenium* durante il I secolo d.C.

Infine, non meno importante, risulta anche la possibilità di risalire, attraverso le scelte compiute, al gusto del *dominus*, poiché in questo senso si ritiene debba essere letta la scelta del soggetto rappresentato al centro della parete di fondo dell'ambiente e, indubbiamente, delle ottime facoltà economiche dello stesso.

Infatti, questa singola testimonianza pittorica, proprio per le caratteristiche che la contraddistinguono, rende altamente plausibile ipotizzare che ogni spazio della *domus* fosse decorato da pitture parietali delle quali, tuttavia, non rimane alcuna traccia.

L'ipotesi che si ritiene di potere formulare è che tale assenza sia imputabile a quella ridefinizione degli spazi effettuata in un momento ancora non puntualmente definito, durante il quale la *domus* subisce degli interventi, testimoniati anche dall'obliterazioni di alcuni accessi, che ne documenterebbero una differente modalità di frequentazione e fruizione degli spazi. È noto, altresì, che in questo stesso momento il vano 9 è

interessato dalla realizzazione di un setto murario (US 8050) che, dividendolo in due parti, sancisce il disuso della porzione più meridionale e, dunque, anche l'obliterazione della parete di fondo del vano, preservandone, di fatto, l'apparato pittorico.

L'abbandono, dunque, e l'assenza di manutenzione avrebbero comportato il distacco delle pitture afferenti alla seconda fase pittorica, certamente agevolato dalla scarsa qualità del *tectorium*, mentre l'incendio, del quale le pitture preservatesi *in situ* forniscono testimonianza mediante il viraggio del colore, avrebbe ulteriormente ostacolato la leggibilità delle pitture crollate e già divenute macerie.

CAPITOLO 6

La pittura parietale delle *domus* di Villa San Pancrazio in età imperiale

A conclusione dello studio condotto sulle pitture provenienti dall'area di Villa San Pancrazio è possibile iniziare a tracciare un quadro generale circa la produzione pittorica tauromenitana. La disponibilità di attestazioni, sebbene in quantità diverse, riconducibili a differenti periodi permette, infatti, di cogliere in diacronia, anche se in misura limitata, l'evoluzione ed i cambiamenti cui la stessa è andata incontro durante l'età imperiale.

I rinvenimenti di Villa San Pancrazio documentano il pieno coinvolgimento del centro nei processi di definizione e trasformazione che, nell'arco temporale qui attenzionato, hanno riguardato la cultura figurativa e, nello specifico, la pittura parietale, attestando altresì l'esistenza di un solido rapporto di dipendenza rispetto al centro del potere e la presenza sull'Isola di abili maestranze in grado di raggiungere un buon livello di elaborazione.

Le pitture esaminate sono pertinenti, prevalentemente, alla produzione di II secolo d.C., sebbene si annoverino anche attestazioni di I secolo d.C., nelle quali è stato possibile riconoscere alcuni tratti peculiari del linguaggio pittorico di III e IV stile.

I Secolo d.C.

Le attestazioni riconducibili a questo orizzonte cronologico sono numericamente molto contenute e si conservano esclusivamente in stato frammentario, ad eccezione di una sola ricorrenza ancora *in situ* nella *Domus* 3. Malgrado suddetti limiti ai quali, nel caso delle pitture di III stile, si aggiunge il rinvenimento in giacitura secondaria, si tratta ugualmente di testimonianze estremamente rilevanti, trattandosi dei primi rinvenimenti noti per questo periodo a Taormina. Considerazione che, più in generale, può estendersi anche all'intera Sicilia, per la quale la documentazione a disposizione per questo orizzonte cronologico è estremamente labile e lacunosa, tanto da aver reso impossibile qualsivoglia riflessione.

Dall'analisi condotta sugli insiemi ascrivibili all'orizzonte di III stile è emersa una piena adesione alle tendenze ed alle mode di matrice urbana, capillarmente diffuse

nell'intera penisola; un aspetto che testimonia come a *Tauromenium* siano stati recepiti i cambiamenti che convolsero la cultura figurativa in seguito all'instaurazione del nuovo ordine augusteo. Si tratta di trasformazioni che scaturiscono da un radicale rinnovamento dei valori cui la società va incontro in un momento di profondo cambiamento politico, che nella produzione pittorica riguardano il modo di concepire ed articolare la parete e con esso il ruolo assunto dagli apparati decorativi all'interno degli spazi architettonici.

Il fermento edilizio che sembra avere coinvolto il centro di *Tauromenium* nei primi decenni del I secolo d.C. deve aver contribuito, senz'altro, a favorire la diffusione di tale rinnovato linguaggio figurativo, adottato a decorazione degli spazi domestici di nuova costruzione.

L'analisi delle caratteristiche stilistiche dei rinvenimenti di Villa San Pancrazio non ha rilevato la presenza di pitture pertinenti alla fase di transizione tra II e III stile, né di attestazioni riconducibili ad età augustea. Infatti, specifiche scelte cromatiche, la resa di taluni elementi ornamentali, la presenza di peculiari componenti decorative hanno consentito di circoscrivere le pitture alla fase più matura del III stile la quale, stando alle classificazioni formulate, sarebbe da ricondurre ai primi decenni dell'età giulio-claudia. Non si dispone, tuttavia, di elementi esterni in grado di confermare simile inquadramento che, fondandosi esclusivamente su considerazioni stilistiche, rende comunque impossibile registrare un eventuale ritardo nell'acquisizione di tale linguaggio pittorico sull'Isola.

Le pitture esaminate documentano una predilezione per il nero come colore di fondo sia per le pareti sia per il soffitto, sebbene in quest'ultimo caso le attestazioni siano estremamente più contenute. Per gli elevati, oltre al nero, è attestato anche il ricorso ad altri colori come rosso e giallo, anch'essi presumibilmente adoperati al fine di ottenere ampi fondali monocromi. Un aspetto, quest'ultimo, che costituisce uno dei tratti caratterizzanti delle pareti di III stile,⁷⁶⁰ per le quali si registra il prevalente ricorso al nero, al bianco o al rosso, mentre nella fase più matura si documenta una maggiore

⁷⁶⁰ BARBET 1985, pp. 123-126.

apertura verso una più vasta gamma di colori, adesso adottati più liberamente e tra loro affiancati anche all'interno delle medesime porzioni di parete.⁷⁶¹

La *palette* in uso per la riproduzione delle singole componenti decorative ed ornamentali si distingue, invece, per varietà e vivacità; per ciascuna cromia è attestato il ricorso a molteplici e differenti tonalità, aspetto indicativo dell'elevata sensibilità degli artigiani per gli effetti chiaroscurali, invece, non più riscontrato nella produzione di media età imperiale, molto più piatta e semplicistica.

La difficoltà di attribuzione dei frammenti a specifiche porzioni della parete e il numero piuttosto contenuto degli stessi hanno reso impossibile operare, in questa sede, una puntuale ricostruzione degli schemi decorativi in uso e, dunque, anche presentare le attestazioni suddivise sistematicamente in base alla rispettiva posizione in parete.

Nondimeno, gli elementi a disposizione consentono - in termini più generali - di esplicitare tutte le componenti decorative individuate, peculiari del linguaggio pittorico di III stile.

In merito agli elementi che assolvono ad una funzione di ripartizione degli spazi, non si riscontra la presenza dei comunissimi filetti tripli,⁷⁶² mentre sono attestati semplici listelli e filetti, oltre i quali si annovera la presenza di elementi più articolati come i *galons brodè* e le bande ornamentali.

I primi, per i quali si dispone di due sole attestazioni, sono caratterizzati da motivo a V o cuoriforme, con elementi puntiformi ai lati, presumibilmente pertinenti alla zona mediana della parete. In entrambi i casi, infatti, i listelli fungono da elemento di ripartizione tra due campi di diverso colore, suggerendo una funzione divisoria tra pannelli oppure - considerati gli esempi pompeiani e i valori dimensionali - tra pannello ed interpannello.⁷⁶³

Le bande ornamentali, invece, come di consueto nella produzione di III stile, presentano differenti motivi decorativi e sono entrambe ulteriormente vivacizzate dalla *palette* di colori in uso. L'una, di più difficile lettura, potrebbe riprodurre un motivo ad *anthemion* stilizzato, l'altra presenta un più comune ornamento ad M o fiori di loto.

⁷⁶¹ BASTET, DE VOS 1979, p. 132; LING 1991, pp. 57-58.

⁷⁶² BASTET, DE VOS 1979, p.128; BARBET 1983, p. 128.

⁷⁶³ BARBET 1982, pp. 62-63.

Anche per queste è plausibile un'ubicazione in corrispondenza della zona mediana o del passaggio dalla stessa ad una delle altre porzioni di parete.

Sia nel caso delle bande ornamentali sia dei *galons brodè* non si riscontrano significative variazioni rispetto alle tendenze altrove rilevate. L'articolazione e la resa delle componenti, gli aspetti cromatici, ovvero i colori adottati per ciascun elemento ed i valori dimensionali, come già evidenziato, soprattutto nel caso dei *galons brodè*, trovano puntuale riscontro nelle pareti di numerosi contesti peninsulari.

Ulteriori elementi ornamentali, ampiamente ricorrenti e coerenti con le tendenze peculiari del linguaggio decorativo di III stile, sono le componenti a carattere vegetale, riflesso di quel gusto tipico soprattutto della fase matura, per cui anche le linee di demarcazione degli spazi, perdendo linearità e rigidità, tendono ad assumere una conformazione fitomorfa.⁷⁶⁴ Si documenta la presenza di tralci dall'andamento rettilineo o sinuoso e, soprattutto, di ghirlande di varia tipologia e con differente articolazione, tese o a festone, anche di tipo miniaturistico. Si tratta di ghirlande filiformi, armoniche ed estremamente esili, ormai spogliate di qualsiasi consistenza, che dovevano partecipare a vario titolo, secondo modalità non più riconoscibili, alla definizione del sistema pittorico. Risulta più difficile, infatti, formulare ipotesi, piuttosto certe, circa la loro collocazione in parete.

Aderiscono al repertorio di III stile anche le partiture architettoniche, esclusivamente a carattere miniaturistico, pienamente coerenti con quel processo di destrutturazione che coinvolge, in misura sempre maggiore, le rappresentazioni di strutture architettoniche.⁷⁶⁵ Queste, riducendosi ad elementi lineari, vengono definitivamente private della propria originaria e prevalente funzione, divenendo esse stesse una componente decorativa accessoria, un ornamento, lungi da qualsiasi intento illusionistico che, invece, aveva animato la produzione di II stile.

Anche la modalità di rappresentazione miniaturistica che definisce la resa di ciascuna di queste componenti rientra nel novero dei tratti peculiari e distintivi di III stile, riflesso di quella propensione al decorativismo ed all'estremizzazione dell'ornamento

⁷⁶⁴ BASTET, DE VOS 1979, p. 77.

⁷⁶⁵ Tale aspetto è, infatti, molto ben evidente fin dalla prima fase del III stile. LING 1991, pp. 53-55.

nata come reazione al realismo ed alle tensioni illusionistiche che, invece, avevano caratterizzato la precedente produzione pittorica.

Dal punto di vista esecutivo, più in generale, prescindendo dalle specifiche differenze riscontrate, le attestazioni di III stile si distinguono per l'estremo calligrafismo e la precisione esecutiva nel trattamento delle singole componenti decorative. In tutti i casi la superficie pittorica si mostra, inoltre, soggetta a processo di pressatura finale che conferisce alla stessa maggiore luminosità e levigatezza.

I pochi frammenti a disposizione pertinenti alle decorazioni di soffitto confermano quanto già evidenziato per gli elevati, ovvero una perfetta e piena adesione alle mode elaborate nell'Urbe. Lo schema a modulo ripetuto con motivo a cassettoni, a cui è stato possibile ricondurre i rinvenimenti, è il più ampiamente documentato nella produzione di III stile e, sebbene caratterizzato da un'articolazione piuttosto semplice rispetto agli esempi noti da altri contesti, gli aspetti compositivi ed esecutivi trovano esatta corrispondenza sia nei contesti urbani sia, più in generale, peninsulari.⁷⁶⁶ Ciò si coglie molto bene oltre che nella scelta del colore di fondo e nella resa delle componenti floreali poste a decorazione dei cassettoni, anche nel ricorso al giallo ocre ed al bruno per i listelli di delimitazione di ciascun riquadro, funzionali ad ottenere un effetto chiaroscurale e rendere l'idea di profondità per ognuno di questi.

Altrettanto frammentarie e ancor più contenute sono, invece, le attestazioni riconducibili all'orizzonte di IV stile, alcune rinvenute in giacitura secondaria nel Terrazzo III, in associazione a frammenti di III stile, altre in strati di crollo da più ambienti della *Domus 2*.

La sostanziale adesione alla cultura figurativa urbana, documentata dalle evidenze di III stile, saldamente ancorate alle mode della capitale, si evince anche per il periodo successivo, segnato dall'affermarsi il IV stile. Ciò attesta una continuità nella ricezione delle tendenze in circolazione nella penisola e, dunque, una buona reattività rispetto ai cambiamenti che coinvolgono la cultura figurativa.

Per questi frammenti, inoltre, nonostante il campione ridotto, sono state riscontrate alcune variazioni che, sebbene minime, potrebbero leggersi come espressioni originali

⁷⁶⁶ BARBET 1985, pp. 140-146.

da imputare all'operato di botteghe locali, delle quali rifletterebero un approccio più propositivo nella replica e rielaborazione dei modelli.

Anche in questo caso - procedendo sempre in termini generali - l'analisi delle attestazioni ha permesso di individuare e definire le componenti ornamentali peculiari del linguaggio pittorico di IV stile, del quale emerge una tendenza al decorativismo e la propensione per elementi di tipo lineare. Ne è dimostrazione la presenza di bordi a giorno, il cui rinvenimento contribuisce a testimoniare la riproduzione anche sull'Isola, dove - finora - le attestazioni sono rare e pressoché inesistenti.

Le ricorrenze esaminate, sebbene numericamente molto contenute, trovano ancora una volta confronti stringenti nel comparto centro-italico. Per ciascuna delle tipologie riscontrate, non solo nell'articolazione ma anche nei valori dimensionali e nelle specifiche scelte cromatiche messe in atto sono, infatti, numerosi i rimandi ed i confronti immediatamente possibili in particolare con i contesti campani, in virtù della classificazione effettuata dalla Barbet.⁷⁶⁷

I bordi a giorno, finora documentati, sono afferenti a tre distinte tipologie, definite dalla successione di motivi con quadrati (*groupe VII, type 52, quadrilateres avec alternance*), triangoli (*groupe VI, type 40, triangle tête bêche sans alternance des motifs ou de formes*) e semicerchi (*groupe IX, type 72, demicercles avec alternance*), in tutti i casi soluzioni tra le più semplici in circolazione.

La *bordure ajourée* con motivo a quadrati è realizzata in giallo su fondo rosso, esattamente come quella con motivo a triangoli, con l'unica differenza dell'aggiunta del verde usato in associazione al giallo; infine, la *bordure* con il motivo a semicerchi è resa in bianco su fondo giallo.

Nel complesso, l'unica effettiva novità risiede nella scelta di ricorrere al colore verde in associazione al giallo nella banda a giorno con motivo a triangoli. Tale accostamento, infatti, non trova alcun riscontro nel comparto campano, dove, invece, insieme al giallo su fondo rosso viene utilizzato il blu, in una tonalità chiara. Tale novità potrebbe essere indiziaria di una produzione che, per quanto fedele ai modelli di area centro-italica, viene eseguita da maestranze locali che lavorano operando più autonome rielaborazioni. Le bande a giorno pertinenti al gruppo con successione di

⁷⁶⁷ BARBET 1981.

triangoli sono in assoluto le più diffuse, almeno in area campana, tanto da avere consentito alla Barbet l'individuazione di una maggiore quantità di varianti, sebbene esclusivamente fondate sulla diversa articolazione del motivo e non sui colori in uso. Non si esclude che proprio questa significativa varietà possa avere suggerito un'ulteriore diversificazione, operata anche su base cromatica e dettata da ragioni meramente estetiche, piuttosto che da esigenze di altra natura.

Nel caso, invece, del bordo a giorno con motivo a semicerchi su fondo giallo, è opportuno richiamare il confronto, già menzionato, con le pitture provenienti dal Caseggiato delle Taberne di Ostia, non solo per il motivo in sé, ricorrente in altri molteplici contesti, quanto piuttosto per l'associazione dello stesso con ulteriori elementi ornamentali che compongono lo schema decorativo, qui molto similmente riprodotto. Dunque, diversamente da quanto appena sostenuto circa le peculiarità ed i tratti inediti individuati nella precedente attestazione, in quest'ultima circostanza sembra riscontrarsi la riproposizione di un medesimo schema, evidentemente, in circolazione nei contesti centro-italici che, non si esclude, possa essere indiziaria del diretto coinvolgimento di maestranze allogene a Taormina. Gli elementi a disposizione sono, tuttavia, troppo esigui per sostenere, in maniera più certa, tale ipotesi e sostanziarla ulteriormente.

Vale la pena, tuttavia, valutare la possibilità che tale diversificazione nell'approccio ai modelli e nella replica degli stessi, ora approdando a risultati del tutto corrispondenti, ora parzialmente distinguibili, anche solo sulla base di diverse scelte cromatiche, possa costituire un elemento dirimente, utile a differenziare le officine coinvolte nella messa in opera delle pitture.

Si annovera, inoltre, la presenza di componenti decorative a carattere vegetale, in forma di ghirlande o presunte edicole fronzute, riprodotte con estrema attenzione ai dettagli, ottenuti anche ricorrendo ad un'ampia *variatio* cromatica. La ghirlanda presumibilmente posta a chiusura di un pannello nella porzione mediana della parete e così la possibile edicola fronzuta testimoniano un'accentuata tendenza alla vegetalizzazione delle componenti che, già riscontrata nella produzione pittorica di III stile, continua trovare ampio seguito negli schemi decorativi adottati nei soffitti e nelle pareti di IV stile d'area centro-italica. Nel caso dell'edicola fronzuta è emblematico il ricorso alla forma lanceolata con la quale sono realizzati i singoli elementi vegetali,

esattamente come si osserva in numerose altre pareti dello stesso periodo; nell'elaborazione della ghirlanda, invece, spicca la resa puntuale delle singole parti, le foglie acuminate, sono dipinte una per una, entro uno spazio debitamente delimitato dalle linee di disegno preparatorio.

Complessivamente per gli elevati si registra l'assenza di componenti figurate e di scorci architettonici, questi ultimi funzionali ad ottenere quegli sfondamenti illusionistici che costituiscono una componente altrettanto rappresentativa dei sistemi decorativi di IV stile, per i quali è noto in Sicilia un solo esempio dalla Villa di Terme Vigliatore. I frammenti qui esaminati sembrano, invece, suggerire una tendenza a soluzioni compositive più semplici, ottenute ricorrendo a pannelli piatti, delimitati da differenti motivi ornamentali.

Anche le poche pitture pertinenti alle decorazioni di soffitto, provenienti da uno degli ambienti meridionali della *Domus 2*, rivelano ancora una volta la predilezione per un repertorio di immagini ben consolidato nel comparto centro-italico. La maschera, presumibilmente da interpretare come *gorgoneion*, che è possibile inquadrare tra le *têtes joufflues* e gli ulteriori soggetti, di difficile lettura, forse riconducibili alla sfera marina, evocano un repertorio di immagini tra i più consueti e diffusi nei soffitti dei centri campani di questo periodo.⁷⁶⁸ La differenza più visibile, rispetto a questi ultimi, risiede ancora negli aspetti di natura cromatica, in particolare nella scelta dei colori adottati per la realizzazione dei soggetti. Appare, infatti, originale l'uso del rosa - con il quale abitualmente si definisce l'incarnato umano - per il *gorgoneion*, la cui pertinenza alla sfera del fantastico e dell'irreale è meglio espressa dalla presenza di corna o di ali eseguite, invece, in un azzurro dalla tonalità accesa. Proprio l'uso di quest'ultimo colore per caratterizzare gli attributi del *gorgoneion* trova un puntuale riscontro a Pompei, nell'*atrium* della Fullonica di *Stephanus* (I, 6-7).

Per quanto la frammentarietà del materiale e l'esiguità dello stesso impongano cautela nel procedere con facili generalizzazioni, l'impressione che se ne ricava è che durante il I sec. d.C. si verifichi un graduale cambio di passo nell'approccio ai modelli in circolazione nei contesti centro-peninsulari. Se, infatti, nelle pitture di III stile si riscontra una piena adesione agli stessi, replicati senza sostanziali variazioni, le

⁷⁶⁸ BARBET 1985, pp. 224-264

attestazioni riconducibili al linguaggio pittorico di IV stile, invece, appaiono contraddistinte da una maggiore libertà espressiva, riservandosi uno spazio di più autonoma rielaborazione, con tratti del tutto peculiari. La presenza di tali apporti potrebbe interpretarsi come il segnale dell'affermazione di un artigianato locale che, pur continuando ad operare avendo come riferimento i modelli urbani, interviene più liberamente sugli stessi, giungendo alla definizione di motivi decorativi originali.

Si tratta, tuttavia, esclusivamente di suggestioni che solo uno studio che coinvolga un numero più ampio di attestazioni, ulteriormente sostanziato dalla possibilità di ricostruire gli schemi decorativi in uso, potrà confermare e corroborare. I dati attualmente disponibili, infatti, non sono sufficienti a delineare le dinamiche occorse dalla seconda metà del I secolo e, quindi, i cambiamenti verificatisi nella produzione pittorica, non solo tauromenitana, ma insulare.

D'altro canto, è opportuno considerare che, proprio in questo periodo, nei contesti settentrionali della penisola si assiste al verificarsi di una graduale divergenza rispetto alla coeva produzione centro-italica che si concretizza nell'elaborazione di un linguaggio espressivo autonomo rispetto ai modelli urbani. Vengono, infatti, affermandosi schemi compositivi basati sulla paratattica successione di pannelli che conferiscono alla parete un effetto complessivo di bidimensionalità, lasciando alla vivacità dei colori il compito di conferire movimento alla composizione.⁷⁶⁹

Infine, alla produzione pittorica di I secolo d.C. si ascrive anche la decorazione pittorica ancora *in situ* nella *Domus* 3 che, sebbene non chiaramente leggibile, permette di rilevare alcune specifiche scelte stilistiche.

Anzitutto l'articolazione della parete, caratterizzata da una rigida tripartizione sia orizzontale sia verticale che coinvolge entrambe le zone ancora visibili: zoccolatura e zona mediana. A questo si affianca l'estrema semplicità fornita dalla predominanza della componente cromatica a scapito degli elementi decorativi, ridotti all'essenziale. Si rileva il ricorso al motivo con spruzzatura in corrispondenza del basso plinto, la cui modalità di riproduzione rispecchia le tendenze riscontrate nella produzione pittorica di I secolo d.C., confermando, altresì, quanto documentato per i contesti soluntini e catanesi, ovvero una diffusione dello stesso sull'Isola già prima del II secolo

⁷⁶⁹ SALVADORI 2012, pp. 258-265.

d.C. Infine, degna di nota è la presenza, al centro del pannello centrale, di un soggetto isolato, una figura femminile stante, di difficile identificazione. In uno schema decorativo di tipo paratattico, spogliato di qualsiasi elemento ornamentale, in cui la stessa suddivisione in pannelli è affidata a semplici bande lineari, la componente figurata trova ancora più risalto.

Le scelte operate sembrano evocare alcune formule replicate nelle pareti di IV stile, tra le più semplici, le quali trovano ulteriore riscontro sull'Isola, nelle pitture del triclinio della Casa di Leda, sebbene con alcune variazioni nella resa delle singole componenti.

II secolo d.C.

Per i rinvenimenti pittorici, invece, riconducibili al II secolo d.C., la disponibilità di attestazioni ancora *in situ*, oltre che in stato frammentario e il numero ben più cospicuo delle stesse, consentono di formulare considerazioni di più ampio respiro.

Anche in questa circostanza l'edilizia privata mostra una certa vitalità, che si estrinseca oltre che nell'edificazione *ex novo* di immobili, come nel caso della *Domus* 1, anche in operazioni di ristrutturazione o di riqualificazione, come sembrerebbe essere avvenuto per la *Domus* 4 o di più semplici aggiornamenti degli apparati decorativi secondo i dettami della nuova moda, al pari di quanto ipotizzato per la *Domus* 2 e la *Domus* 3.

Dal punto di vista stilistico, la documentazione pittorica restituita da Villa San Pancrazio evidenzia una continuità nell'influenza esercitata dalla coeva produzione urbana e, dunque, nel rapporto di dipendenza dalla produzione centro-italica.

I rinvenimenti consentono di tratteggiare un quadro piuttosto variegato, caratterizzato dalla propensione per sistemi decorativi piuttosto semplici, contraddistinti da ampi campi bianchi percorsi da semplici bande e listelli che favoriscono la ripartizione della superficie in pannelli, talvolta arricchiti da isolati elementi decorativi. Questi riflettono appieno una tendenza affermata a Roma già agli inizi del II secolo d.C., documentata in molteplici contesti anche di tenore elevato, come le già citate abitazioni d'età traiano-adrianea rinvenute sull'Aventino, la *domus* sotto il Tempio di Giove Dolicheno e i *Privata Traiani*, da cui deriva il cosiddetto stile lineare che troverà maggior seguito e capillare diffusione solo più tardi, tra la metà del II ed il III secolo

d.C. I dati cronologici a disposizione, in particolare per la *Domus* 2, dalla quale proviene il maggior numero di attestazioni, ne documentano, invece, un'immediata ricezione, già entro la prima metà del II secolo d. C., diversamente da quanto avvenuto, invece, in altri contesti peninsulari, dove sembrano prevalere solo sul finire del secolo. Tali soluzioni più essenziali coesistono con elaborazioni più vivaci, caratterizzate da una maggiore varietà cromatica, in cui risalta soprattutto una predilezione per il colore giallo, adoperato per il fondo. Quest'ultimo, come il rosso, è tra le tonalità maggiormente in uso nella produzione pittorica di questo periodo, come documentato ad esempio dalle pitture ostiensi della prima e media età imperiale e, allo stesso modo, anche dalle attestazioni provenienti dal comparto settentrionale della penisola. A tale vivacità cromatica si accompagna, inoltre, un'articolazione degli spazi sempre piuttosto schematica ma arricchita dal ricorso ad un più ampio repertorio ornamentale. In entrambe le soluzioni si tratta di sistemi decorativi derivati dalle esperienze urbane di III e IV stile, dalle quali il linguaggio pittorico di II secolo d.C. mutua, anzitutto, la scansione tripartita della parete, oltre al repertorio di motivi decorativi. Si riscontra, infatti, una continuità d'uso dei bordi a giorno, dei quali sono riproposte le tipologie più semplici, utilizzate per delineare i pannelli monocromi nella zona mediana o per arricchire gli spazi della zoccolatura. Di fianco a questi si riscontra, altresì, il ricorso a diverse componenti ornamentali a carattere prevalentemente vegetale, variamente articolate, come tirsì, ghirlande tese o elementi floreali. Non è attestata, invece, la presenza di candelabri più o meno elaborati, atti ad arricchire gli interpannelli, i quali costituiscono, invece, uno degli elementi peculiari della produzione delle *regiones* settentrionali e, ancor più dell'area transalpina, in particolare della Gallia.

Il maggior numero di attestazioni a disposizione consente, dunque, di definire più approfonditamente gli schemi decorativi ed i repertori in uso, ma anche di condurre l'analisi distinguendo le soluzioni pertinenti ad ogni porzione di parete, sebbene non sia possibile procedere, per ciascuna, con lo stesso grado di dettaglio.

Per quanto riguarda la zona inferiore della parete, oltre ai casi estremamente semplici in cui il fondo bianco è percorso da listelli o interessato dalla sola presenza di bande rosse disposte agli angoli, si riscontrano differenti motivi decorativi.

Si distingue, innanzitutto, la decorazione ad imitazione marmorea, una soluzione ampiamente diffusa nella produzione pittorica del II secolo d.C., caratterizzata da

riquadri con differente articolazione, atti a riprodurre lussuosi litotipi. Nel caso specifico, attestato sia nell'Ambiente 8 della *Domus 2* che nell'Ambiente 16, presso il Terrazzo III, lo zoccolo poggia su un basso plinto e procede estendendosi per un'altezza significativa che valica i valori più abitualmente riscontrati. Aspetto, quest'ultimo, attestato a partire dal II secolo d.C. con sempre maggiore frequenza, in tutti i territori dell'Impero. In questo caso si avverte ancora una certa dipendenza dal linguaggio pittorico precedente, ben evidente nella resa dei singoli elementi marmorei, ancora molto distante, invece, dalle soluzioni più tarde, ad imitazione dell'*opus sectile*. La medesima intenzione evocativa di specifici litotipi, sebbene ottenuta in maniera molto più estemporanea, caratterizza anche il motivo a spruzzature, tra le soluzioni più comunemente replicate, anche nell'area di Villa San Pancrazio. Questo ricorre già nelle pareti di I sec. d.C., come documentato dalle pitture della *Domus 3*, sebbene con alcune differenze. Il discrimine risiede soprattutto nella modalità di realizzazione delle spruzzature, molto meno precisa e puntuale nelle pitture più tarde, altresì caratterizzate da scelte cromatiche differenti, soprattutto per il colore di fondo. A partire dal II secolo d.C., infatti, si riscontra il ricorso, quasi solamente, a tonalità di fondo chiare, soprattutto il bianco, l'unico adoperato per le pitture di Villa San Pancrazio. Diversamente dal colore di fondo, invece, all'interno degli spazi della *Domus 2* si documenta una significativa *variatio* nelle tonalità con cui sono rese le spruzzature, a dimostrazione dell'attenzione riposta nella replica delle stesse, pur trattandosi di una decorazione estremamente ordinaria.

Altrettanto comune è anche il motivo vegetalizzato, attestato in tutti i contesti domestici dell'area. Nella *Domus 2* e nella *Domus 4* è riprodotto su pareti caratterizzate dal sistema a pannelli, con lo spazio dell'interpannello centrale arricchito da fioroni, variamente articolati. La differenza tra i motivi attestati nelle due abitazioni oltre che nella conformazione dei singoli elementi risiede, soprattutto, nelle scelte cromatiche; mentre, infatti, nei corridoi della *Domus 2* le componenti decorative sono realizzate esclusivamente in rosso su fondo bianco; nell'ambiente 38 della *Domus 4* queste sono, invece, vivacizzate dal ricorso ad un'accesa e variegata *palette* di colori.

Inoltre, negli ambulacri della *Domus 2*, i fioroni centrali si trovano riprodotti in associazione con esili e filiformi ghirlande stilizzate, probabile retaggio del precedente linguaggio di III stile.

Molto differente è, invece, la soluzione attestata nella *Domus* 1, in cui ghirlande tese sono contraddistinte da una differente conformazione, mostrandosi più frondose e dotate di maggiore robustezza. Queste corrono lungo la zoccolatura dell'Ambiente 12, disposte all'interno di scomparti rettangolari che operano una ripartizione orizzontale dell'intera porzione di parete. Anche in questo caso, come per la *Domus* 4, la composizione è vivacizzata dalla gamma di colori in uso, dalle tonalità accese.

Il passaggio dalla zona inferiore a quella mediana è regolarmente definito dal ricorso a semplici bande colorate. Per la zona mediana, articolata in pannelli monocromi, talvolta cadenzati da più stretti interpannelli, in altri casi disposti paratatticamente l'uno accanto all'altro, si ravvisano differenti motivi decorativi atti ad arricchirne gli spazi.

Piuttosto frequenti sono gli elementi ornamentali di tipo vegetale, prevalentemente resi in forma di ghirlanda, variamente articolata. Negli ambulacri della *Domus* 2 e nei rinvenimenti in giacitura secondaria dalla *Domus* 4 sono riprodotti degli esili tirsì, impreziositi da frutti e da fiori, posti in corrispondenza dei più stretti interpannelli. Sempre dal gruppo di suddette pitture in giacitura secondaria si annovera anche la presenza di frammenti pertinenti a più ghirlande a festone di varia tipologia, per le quali rimane, tuttavia, incerta la zona di parete di pertinenza. Ancora differente è, invece, il caso delle spighe di grano e dei racemi, attestati in entrambi gli spazi domestici sopra menzionati; questi dovevano essere posizionati negli spazi interni ai pannelli, con andamento diagonale e, scaturendo dagli angoli inferiori, dovevano convergere verso il centro, si suppone a coppie speculari,

A ciò si aggiunge l'assidua presenza di bande semplici, poste a scansione del ritmo tra i pannelli, ma anche funzionali a delimitare i pannelli stessi. In quest'ultimo caso, oltre agli elementi più semplici è possibile riscontrare motivi decorativi più articolati, come bande ornate o bordi a giorno, riconducibili al linguaggio pittorico precedente. Rispetto allo stesso, tuttavia, si rilevano alcune differenze che riguardano le modalità di resa, più grossolane ed i valori dimensionali, più ampi.

Circa, invece, la presenza di scene figurate, queste sono attestate esclusivamente nella *Domus* 2. Una sola, di certa identificazione, a carattere presumibilmente mitologico, proviene dall'Ambiente 8; altre, invece, da più vani, sono solo ipotizzate, a causa della difficoltà di lettura e degli elevati livelli di frammentarietà. A queste si aggiungono

anche le scenette con soggetti fitomorfi, in entrambi i casi volatili, ancora una volta, provenienti dai vani della *Domus 2*.

Per il passaggio dalla zona mediana alla zona superiore non si dispone di dati certi, in due sole circostanze si è proceduto operando un'attribuzione di bande con funzione divisoria, variamente articolate, di dimensioni piuttosto ampie, retaggio delle bande ornamentali peculiari della precedente tradizione pittorica, dalle quale, tuttavia, si differenziano significativamente. Nelle bande in questione, entrambe provenienti dagli ambienti della *Domus 2*, il motivo decorativo è variamente articolato ora con elementi a carattere zoomorfo ora fitomorfo, realizzati su fondo bianco, nel primo caso stilizzati e resi in maniera piuttosto corsiva, nel secondo molto più vicini al vero ed eseguiti con maggiore precisione, ricorrendo anche ai disegni preparatori.

Infine, sempre da suddetta abitazione, per quello che si presume fosse un ambiente di rappresentanza (ambiente 8), è attestata la presenza di frammenti che suggeriscono il ricorso ad un sistema decorativo con partiture architettoniche. Tali attestazioni richiamano modelli di ascendenza centro-italica, dove trova effettivo riscontro quello che Joyce classifica come *architectural system*, la cui incidenza è, invece, molto ridotta nel comparto settentrionale della penisola. Diversamente dai sistemi modulari con edicole, interessati dalla presenza di aeree ed inconsistenti partiture lineari, risultanti dal processo di estremizzazione e scomposizione dei sistemi ad architetture fittizie di IV stile, le componenti qui rilevate sono dotate di una propria corposità e consistenza. Tale differenza consente di fare il punto non solo sulla scelta operata, legata ai gusti del *dominus* ed alla funzione assolta dal vano, ma anche sulla presenza di artigiani dotati di una certa abilità ed in grado di eseguire pitture di questa portata, distinguendosi per le conoscenze messe in campo sia in merito alla resa prospettica sia chiaroscurale.

Per la produzione di II secolo d.C. emerge, dunque, non solo un quadro molto più esaustivo ma anche piuttosto variegato che, nonostante i limiti provenienti dal campione esaminato ed il processo di standardizzazione e semplificazione che coinvolge la pittura di questo periodo, documenta una molteplicità di schemi decorativi in uso, variamente articolati, anche all'interno del medesimo contesto domestico.

In generale, le attestazioni mostrano una resa molto più piatta e semplicistica, evidente dal carattere corsivo che contraddistingue la realizzazione delle singole componenti.

Non si riscontrano più articolati giochi luministici, ma pennellate piatte e monocrome, con la presenza molto rara di lumeggiature o giustapposizioni di colori.

Sembra possibile presumere che nell'esecuzione delle pitture siano coinvolte maestranze locali, le quali agiscono autonomamente, mettendo in campo anche differenti approcci e tecniche di realizzazione, tuttavia, guardando sempre a modelli di riferimento esterni.

In merito agli aspetti di natura tecnica, rilevati esclusivamente mediante un'analisi macroscopica, è comunque possibile riscontrare alcune evidenti differenze, chiaro riflesso di altrettanti cambiamenti che coinvolsero anche le modalità di messa in opera delle pitture nel corso dei secoli.

Per il *tectorium* le differenze immediatamente visibili riguardano gli spessori degli strati, la consistenza e la composizione degli stessi (**Fig. 202**). Infatti, nelle pitture pertinenti al I secolo d.C. si registrano spessori più elevati, mentre gli strati risultano tra loro molto coesi e compatti. Sembra potersi rilevare, macroscopicamente, una sostanziale differenza di natura compositiva, evidente dalle dimensioni degli inclusi, piuttosto contenute in questa fase, rispetto a quelle che si documentano, invece, nelle pitture di II secolo d.C. In generale, prescindendo dal periodo di pertinenza si riscontra la presenza di ghiaia e piccoli ciottoli, talvolta tracce in negativo di paglia o la presenza di frammenti ceramici. L'intonachino, invece, generalmente di colore bianco è sempre privo di inclusi, solo raramente, ma esclusivamente nel caso delle pitture di I secolo d.C. si riscontra la presenza di cristalli, alla cui natura sarà possibile addivenire solo mediante specifiche analisi archeometriche.

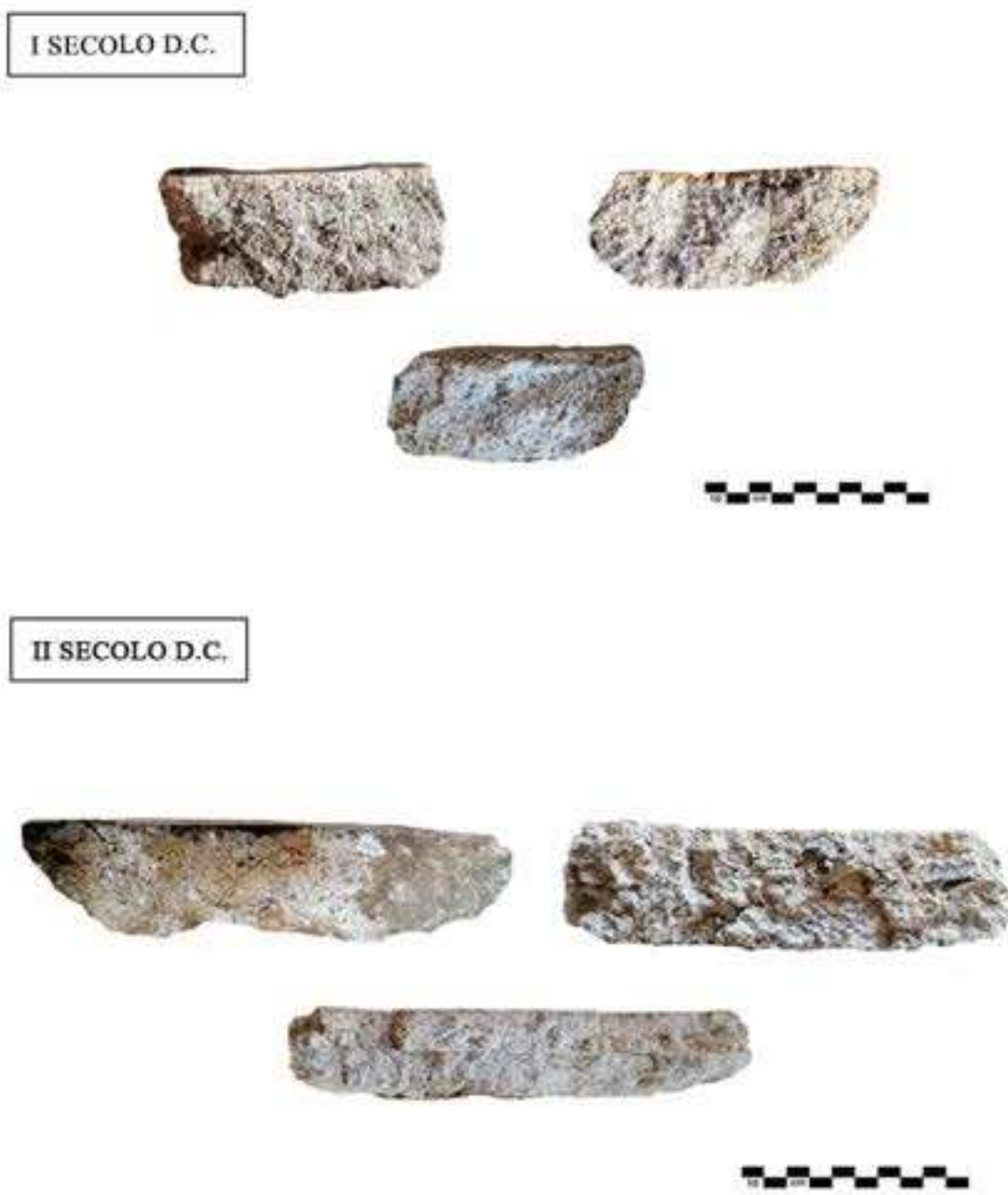


Fig. 202 Esempi di *tectoria* pertinenti a frammenti pittorici di I e II secolo d.C.

Anche per il trattamento della pellicola pittorica si colgono alcune macroscopiche differenze tra le attestazioni di I secolo e di II secolo d.C., le quali riflettono una tendenza ampiamente documentata in tutto l'Impero. Mentre nelle prime, infatti, la pellicola si presenta levigata, dalla superficie luminosa e con i colori ben aderenti, riflesso dell'avvenuto processo di levigatura, la *politiones* cui allude Vitruvio, nelle pitture più tarde tale passaggio sembra venir meno. Ciò provoca una condizione della

pellicola pittorica del tutto distinta, essendo caratterizzata da maggiore ruvidezza, ridotta luminosità e più scarsa aderenza dei colori alla superficie.

Per quest'ultimo aspetto, in particolare, molto è anche determinato dall'esecuzione e, dunque, dalle modalità di stesura del colore oltre che dall'abilità degli artigiani coinvolti. D'altro canto è evidente anche una semplificazione delle procedure e delle pratiche esecutive, per le quali sembra riscontrarsi una possibile predilizione per la tecnica a secco in sostituzione del buon fresco.

Dal punto di vista qualitativo non si scorge una situazione pienamente omogenea, soprattutto per le pitture di II secolo d.C., in alcuni casi si documenta un'esecuzione molto più corsiva e veloce che trova riflesso, tra le altre cose, anche nella presenza di sbavature ed imprecisioni. Il ricorso a linee di disegno preparatorio e canovacci è indistintamente attestato nel I e II secolo d.C. ma, fino al I secolo le incisioni sono nel complesso sempre poco percettibili mentre, in alcune circostanze in cui se ne riscontra l'assenza, considerata l'estrema precisione raggiunta, non si esclude si sia fatto ricorso alla sinopia. Nel caso delle attestazioni più tarde, invece, si documenta una situazione meno omogenea, in alcuni casi, infatti, le linee incise sono molto più percettibili, continuando a risaltare anche in seguito alla stesura dei colori, a causa del tratto molto più accentuato. Tale aspetto può essere spiegato in relazione alla carente abilità degli artigiani coinvolti o, piuttosto, essere letto come il riflesso di specifiche scelte messe in atto dagli stessi e, dunque, espressione del mutamento degli effetti ricercati. In generale, infatti, in più circostanze è stato rilevato come sul finire del I secolo d.C. si assista ad un netto cambiamento dei gusti e delle mode, che trova riflesso non solo nelle componenti di natura stilistica ma anche nella messa in opera e negli aspetti di carattere esecutivo, primo tra tutti la dismissione del passaggio di pressatura finale che garantiva lucentezza e levigatura alla superficie pittorica, alle quali si preferisce una maggiore rugosità che, evidentemente, favoriva il raggiungimento di esiti differenti. In merito ai pigmenti in uso, in mancanza del supporto di indagini di laboratorio, ci si limiterà a qualche breve considerazione relativa alla gamma cromatica documentata. Al di là delle differenze pertinenti alle modalità d'uso del colore che si è già avuto modo di riscontrare e che costituiscono uno dei tratti di differenziazione tra la produzione pittorica di I e II secolo d.C., si riscontra anche una variazione della tavolozza di colori in uso, la quale tende a ridursi considerevolmente.

In qualche caso tra i rinvenimenti in giacitura secondaria del Terrazzo III e dai livelli più antichi di uno degli ambienti della *Domus* 2, sembra potersi riconoscere autopicamente la presenza del cinabro, rispetto al quale, in tutti i periodi, si mostra prevalente il ricorso ad un rosso dalla tonalità più scura, presumibilmente a base di ematite.

Tra i colori più attestati, dopo il rosso ed il giallo, vi è il verde, usato in una molteplicità di tonalità, alcune delle quali certamente ricavate dalle terre, mentre nel caso del verde mare, il cui impiego è documentato variamente in più contesti, sono diverse le possibilità di derivazione dello stesso. Quest'ultima tonalità sembra essere adoperata continuativamente nel corso dei secoli, tuttavia, il ricorso ad analisi archeometriche potrebbe consentire di rilevare eventuali differenze nei pigmenti adoperati per ottenerlo. Per il blu, anch'esso variamente attestato in entrambi i periodi, si documenta un uso differente, mentre nelle pitture di I secolo è adoperato come colore di fondo per i pannelli della zona mediana, nelle successive attestazioni di II secolo, il ricorso è pressoché minimo, venendo impiegato per la realizzazione di ridotte componenti ornamentali e mai al fine di campire ampie porzioni di parete.

Tenendo conto di tutte le considerazioni formulate, circa la messa in opera del *tectorium*, il trattamento della pellicola pittorica, le variazioni di colori in uso, dunque, specifiche analisi archeometriche, adeguatamente indirizzate, potranno consentire di raggiungere un adeguato livello di approfondimento, chiarire e comprendere tutti gli aspetti fin qui macroscopicamente rilevati.

In conclusione si constata come la cultura pittorica tauromenitana sia pienamente allineata, sia dal punto di vista tecnico sia stilistico, rispetto alle tendenze peculiari della produzione pittorica di età imperiale ed ai mutamenti a cui le stesse sono soggette nel corso dei secoli.

Sul versante stilistico emerge una più profonda influenza esercitata dalla tradizione centro-italica, con la quale intrattiene un dialogo costante lungo i secoli I-II d.C., recependone tutte le novità ed i tratti che, nel corso del tempo, vengono definendosi e così i cambiamenti e le trasformazioni che si susseguono.

Nonostante le lacune documentarie ed il numero piuttosto contenuto di attestazioni, tutti gli elementi rilevati attestano per la prima età imperiale una piena adesione al linguaggio pittorico in uso nei contesti centro-peninsulari. Emergono, infatti, i tratti di

una produzione particolarmente ricettiva agli stimoli provenienti dall'Urbe e presumibilmente alimentata da una committenza di medio-alto livello, mossa dall'aspirazione ad assimilarsi all'*élite* urbana. Pur non potendo operare una ricostruzione integrale degli schemi decorativi né, in molti casi, risalire all'esatta posizione in parete degli insiemi individuati, già le componenti ornamentali identificate attestano una perfetta corrispondenza con il linguaggio pittorico di III e IV stile. I tratti distintivi e caratterizzanti la produzione pittorica di I secolo d.C., inclusi i cambiamenti cui la stessa va incontro, sono ampiamente riscontrati nei rinvenimenti pittorici di Villa San Pancrazio.

Così anche per l'età medio-imperiale i dati fin qui a disposizione, sebbene sia difficile rilevare i tratti di una produzione locale, d'altro canto permettono di riconoscere il riflesso di un legame ancora saldo con il repertorio pittorico urbano.

La tradizione centro-italica costituisce il substrato di riferimento che, d'altra parte, consente l'individuazione di confronti anche con il comparto dell'Italia settentrionale dove, invece, a partire dalla seconda metà del I secolo d.C. si definisce una più netta cesura rispetto alla produzione pittorica di ascendenza urbana, instaurandosi, invece, un rapporto privilegiato con le province transalpine, certamente agevolato dalla vicinanza geografica. Rispetto a quanto si verifica nei contesti settentrionali, le pitture rinvenute nell'area di Villa San Pancrazio sembrano indicare, invece, una dinamica differente, suggerendo un rapporto di dipendenza più stretto e continuativo che trova ulteriore conferma anche nelle pitture note per questo periodo da Proprietà Garufi e dalla *Domus* di Porta Pasquale.

CONCLUSIONI E PRESUPPOSTI PER IL FUTURO

La ricognizione, il censimento, la documentazione e l'analisi sistematica delle attestazioni pittoriche provenienti dall'area di Villa San Pancrazio hanno consentito di giungere all'acquisizione di nuovi dati che forniscono, anzitutto, un significativo apporto allo studio sulla produzione pittorica d'età imperiale in area insulare.

D'altra parte, il seguente lavoro ha consentito di giungere alla definizione di un percorso analitico, metodologicamente strutturato in più momenti che, traendo sempre origine dalle informazioni di carattere stratigrafico, ha permesso una lettura di ciascun rinvenimento pittorico in grado di renderlo sempre parte attiva della ricerca sui modi e i luoghi dell'abitare antico.

Le pitture parietali, infatti, a seconda delle condizioni di rinvenimento e di giacitura, hanno costituito dei validi indicatori archeologici, contribuendo ad integrare ed accrescere la comprensione e la conoscenza della vita di ogni singola abitazione e, più in generale, dell'intera porzione di quartiere abitativo ricadente nell'area di Villa San Pancrazio.

Si è operato, infatti, favorendo un costante dialogo e confronto tra i rinvenimenti ed i dati emersi a conclusione dell'analisi di ciascun contesto, nel tentativo di cogliere il riflesso, anche se labile e parziale, di quei macrofenomeni che, in generale, coinvolsero gli spazi del centro di *Tauromenium* durante l'età imperiale.

A tali risultati si è, tuttavia, giunti non senza confrontarsi con molteplici criticità che hanno reso difficile, talvolta, sviluppare pienamente le potenzialità di questo tipo di indagine.

In premessa è stato menzionato il grande vuoto esistente in letteratura scientifica sulla produzione pittorica d'età imperiale in Sicilia, non solo per l'assenza di lavori di sintesi più generali ma anche - come emerso nel Capitolo 1- per la scarsa attenzione rivolta a questa tipologia di reperti che, nella maggioranza dei casi, è trattata solo marginalmente: talvolta rimanendo in ombra e del tutto inedita, altre volte solo brevemente descritta e mai adeguatamente messa in relazione con il contesto, sia esso di provenienza o di rinvenimento.

Questo ritardo nella ricerca si trova, inevitabilmente, riflesso nel seguente lavoro e ne ha, senz'altro, costituito un limite; in assenza di un quadro di riferimento generale sulla pittura insulare d'età imperiale, effettuare una lettura delle attestazioni da Villa San Pancrazio puntuale e poco approssimativa non è stato sempre possibile. Ciò, ancor più, dovendo ricavare i termini di confronto da contesti geograficamente piuttosto distanti ed interessati da dinamiche diverse, aspetto che ha imposto perciò maggiore cautela nelle considerazioni formulate.

Di contro, la ricchezza e la varietà dei rinvenimenti pittorici, nonché la prospettiva diacronica che le stesse sono in grado di garantire, hanno rappresentato un contrappeso rispetto a suddetto limite, favorendo comunque lo svolgimento di un'analisi articolata e costruttiva. Nel capitolo precedente si è avuto modo di discutere ampiamente i dati, strettamente inerenti alla produzione pittorica, emersi da suddetto lavoro; questi, infatti, sebbene provenienti da un campione piuttosto contenuto, hanno consentito di tracciare i primi, ancora labili, contorni delle tendenze vigenti a *Tauromenium* nel corso della prima e media età imperiale, dei modelli di riferimento e della loro provenienza. È stato possibile iniziare a ricostruire il legame vigente con la produzione pittorica di Roma, centro propulsore di nuove mode e, più ampiamente, dell'area centro-peninsulare. Ne è emerso un rapporto di dipendenza dai modelli urbani non esclusivamente circoscritto ai primi anni dell'Impero e, dunque, alle pitture di III e IV stile, ma riscontrabile anche nella produzione successiva, a testimonianza di un legame rinnovatosi nel tempo, senza soluzione di continuità. Un legame che ha, altresì, favorito alcune significative consonanze stilistiche non solo con la produzione pittorica di altri centri peninsulari ma anche di contesti ben più distanti che, come Efeso, attingevano ai medesimi modelli.

Di contro, non mancano elementi che potrebbero leggersi, invece, come riflesso di una libertà di elaborazione che dovette caratterizzare l'operato delle botteghe locali, sebbene i dati a disposizione non consentano, allo stato attuale, di riconoscere tale autonomia se non in qualche variazione cromatica o nell'articolazione di elementi ornamentali, comunque, nell'ambito di schemi compositivi mutuati dall'esterno.

Quest'ultima considerazione, ancor più delle precedenti, suggerisce la necessità di valicare i confini dell'area di Villa San Pancrazio e fare dei dati fin qui acquisiti un volano per l'avvio di uno studio sistematico di tutte le attestazioni pittoriche rinvenute

finora nel territorio di Taormina; continuando, dunque, come fin qui si è fatto, con metodo analitico, al fine di raggiungere un più ampio grado di generalità. Solo così, infatti, si ritiene che i dati emersi dal presente lavoro possano acquisire pieno significato ed assumere maggiore concretezza e consistenza, mentre le impressioni e le ipotesi formulate possano trovare ulteriori conferme o eventuali smentite.

Lo studio è stato condotto concentrandosi non solo sugli aspetti di carattere stilistico, ma - benché in maniera esclusivamente autoptica - prestando attenzione anche alle caratteristiche tecniche del *tectorium* e della superficie pittorica. I punti di contatto e le discordanze individuate hanno apportato, regolarmente, un contributo alla lettura ed interpretazione delle singole attestazioni, concorrendo altresì alla costruzione di un più generale quadro d'insieme sui rinvenimenti pittorici dell'area.

Alla fine di suddetta analisi si è ottenuto, inoltre, di valutare, in maniera consapevole, una fase, che si immagina successiva al seguente lavoro e che contempli l'attuazione di analisi archeometriche. Il processo analitico fin qui condotto, infatti, ha consentito di maturare l'opportunità di ricorrere all'archeometria, senza considerarla, in maniera deterministica, un passaggio obbligato; focalizzando, solo a conclusione del processo di lettura ed interpretazione delle pitture, l'apporto che tali analisi possono fornire, avendone ben chiare le ragioni di fondo e, dunque, le domande da porsi, i campioni da interrogare e le modalità con le quali procedere al fine di ottenere le risposte attese.

Ciascuno dei dettagli e delle variazioni rilevate in corso di studio costituisce, infatti, una potenziale chiave di lettura, in grado di garantire - se correttamente interrogata - l'accesso a molteplici dati e differenti livelli di conoscenza.

La questione della composizione dei *tectoria* introduce, anzitutto, il tema del processo produttivo, favorendo un maggior grado di approfondimento circa i materiali in uso, provenienza, approvvigionamento degli stessi e le tecniche esecutive. Riuscire a documentare, in diacronia, continuità e differenze tra le attestazioni esaminate consente, altresì, di derivare una tendenza, diffusa in un dato periodo ed eventualmente soggetta a mutamento nel corso del tempo. Ciò vale anche per la superficie pittorica, per la quale già macroscopicamente è stato possibile registrare alcune difformità, risultanti dalle diverse modalità di trattamento della stessa, dal cambiamento degli effetti ricercati e delle tecniche di stesura del colore, fino alle variazioni riguardanti la tavolozza cromatica e, dunque, i pigmenti impiegati.

Non si tratta, pertanto, di acquisire solo nuove conoscenze circa le materie prime e le tecniche sottese alla messa in opera, poiché potere rilevare dei *trends* sulla lunga durata, dei quali definire gli aspetti distintivi, congiuntamente, degli strati preparatori e della superficie pittorica, consentirebbe di ottenere - soprattutto nel caso della caratterizzazione petrografico-composizionale dei *tectoria* - alcuni validi elementi guida ai fini di un inquadramento cronologico di massima per quei frammenti, talvolta di lettura assai difficile, ancor più se rinvenuti in contesti di giacitura secondaria.

D'altro canto, l'individuazione di puntuali differenze tra attestazioni inquadrate come prodotto del medesimo periodo, per il quale si dispone di una tendenza anche sommariamente definita, consente la formulazione di ulteriori e ancora diverse considerazioni. Gli elementi che stanno a fondamento del processo produttivo, infatti, materie prime e tecniche esecutive, sono continuamente soggetti a variazioni, in quanto dipendenti da altrettanti fattori: le botteghe, con le loro abilità e conoscenze, la committenza, con le richieste formulate e la propria facoltà economica. In questi soggetti agenti risiedono le cause delle singole, anche minime, differenze rilevate che, proprio per tale ragione, costituiscono uno strumento di conoscenza di estremo valore. Ciascuna difformità potrebbe essere, infatti, il risultato dell'effettivo grado di competenza tecnica delle botteghe o, piuttosto, di un'intenzionalità sottesa ad alcuni processi, ad esempio quello di semplificazione rispondente alla necessità di realizzare le pitture risparmiando sulle materie prime e sui tempi di produzione. Ma, potrebbe altresì spiegarsi in virtù del ridimensionamento di valore e prestigio attribuito a questa tipologia di decorazione dal committente o, diversamente, in ragione delle ristrette disponibilità economiche dello stesso.

Sono tutti aspetti che, seguendo un percorso di ricerca adeguatamente tracciato, potrebbero trovare un maggior grado di approfondimento.

Le considerazioni formulate a riguardo, fino a qui, sono, infatti, estremamente superficiali e poco consistenti. Le prevalenti condizioni di frammentarietà delle attestazioni, unite alla ristrettezza dell'area oggetto d'esame e, in alcune circostanze, all'indisponibilità dei contesti di provenienza non hanno costituito le condizioni ideali perché fossero valorizzate anche queste tematiche.

Si è proceduto, nonostante tutto, registrando ciascun elemento ritenuto indicativo.

Un attento esame dei motivi decorativi speculari, replicati in più ambienti di uno stesso contesto domestico, ha consentito di rilevare talune differenze esecutive che, si presume, possano essere indiziarie dell'operato di più mani impegnate nella realizzazione degli apparati decorativi. Mentre, l'aver riscontrato in più *domus* la reiterazione di schemi decorativi speculari, con la riproposizione delle medesime componenti ornamentali, ha consentito di valutare il coinvolgimento della stessa bottega.

D'altra parte, sebbene *disiecta membra*, si è tentato altresì di cogliere il riflesso delle scelte, dei gusti e delle intenzioni comunicative che si celano dietro le pitture rinvenute nei contesti di Villa San Pancrazio e, dunque, di tracciare in filigrana i profili dei *domini* che ne hanno commissionato la realizzazione.

In quest'ottica, appaiono estremamente emblematiche, sebbene fuori contesto, le attestazioni di III stile provenienti dal Terrazzo III. Queste, infatti, sono pienamente rispondenti ai modelli concepiti nella capitale del neonato Impero, aspetto che non può essere interpretato solo come un semplice adeguamento alle tendenze del momento, testimoniando, piuttosto, il progredire dei fenomeni di acculturazione già da tempo in atto nella *Provincia* e che - nei primi decenni dell'età imperiale - si manifestano con un'adesione più netta e pedissequa alla rinnovata cultura figurativa. Basti pensare al rinvenimento dei frammenti pittorici di soffitto a fondo nero con modulo ripetuto a cassettoni, uno schema decorativo che, quasi specularmente, si trovava replicato in un'abitazione di *Tauromenium* così come nei soffitti delle *domus* di Roma, Ostia o Pompei, ma anche della più lontana *Regio X*, come attestano i rinvenimenti dalla Villa di Isera (TN). Si tratta di una forma di omologazione che consente di accomunare *Tauromenium* ad altri centri peninsulari e provinciali, nei quali il ricorso a schemi decorativi e motivi ornamentali analoghi o identici definisce una scelta chiara e la volontà di condividere un determinato repertorio figurativo. Non si tratta, dunque, di una questione meramente stilistica ma di un fenomeno dotato di una propria valenza ideologica che, nell'adesione ad uno specifico linguaggio pittorico, sancisce la condivisione di un sistema culturale e di valori dei quali lo stesso è veicolo. Un'impellenza che, soprattutto nelle *élites* cittadine, nasce dalla volontà di affermazione del proprio ruolo in ambito locale e così anche di legittimazione all'esterno, nel contesto dell'Impero.

L'*agency* di tali fenomeni e, dunque, dell'adeguamento a modelli urbani si coglie non solo nell'aver mutuato e riproposto in maniera pressoché speculare il medesimo linguaggio decorativo, ma anche nelle modalità di definizione degli spazi e delle gerarchie vigenti tra gli stessi; aspetti, ancora una volta, strettamente legati alla figura del *dominus* ed alla volontà di autorappresentazione dello stesso.

Nella *Domus 2*, unico contesto ad avere consentito di formulare alcune riflessioni circa la funzione connotativa degli spazi assolta dalle pitture parietali, si constata una elaborazione diversificata delle stesse, alla quale è sottesa una chiara intenzione programmatica. L'adozione e l'articolazione degli schemi decorativi, più o meno complessi, varia a seconda della funzione assolta dal vano, concorrendo così ad enfatizzare il rapporto di gerarchizzazione vigente tra gli stessi, già in parte definito dalla conformazione planimetrica. Non solo il ricorso ad una più ampia tavolozza di colori e la maggiore densità dei motivi ornamentali ma anche la scelta di avvalersi di un linguaggio più elaborato - che nel caso specifico consiste nella riproduzione di scene figurate a carattere mitologico - esclusivamente nell'ambiente di rappresentanza, costituisce un chiaro riflesso delle strategie comunicative, oltre che dei gusti della committenza. Anche in questo caso, inoltre, valicando i confini insulari, si ha modo di leggere in queste scelte non, unicamente, il riflesso delle velleità del *dominus* ma, ancora una volta, il sintomo dell'adesione ad attitudini e tendenze ampiamente in circolazione nel territorio imperiale: le medesime, infatti, si possono facilmente riscontrare in altrettanti contesti domestici di II secolo d.C., di Ostia o Efeso, dove tali corrispondenze, in termini di programmaticità degli apparati decorativi, sono state lette in virtù di una « *volontà di emulazione del modello urbano* ». ⁷⁷⁰

Infine, esattamente come evidenziato per suddetti contesti, per i quali si dispone di più consistenti testimonianze, sebbene in età medio-imperiale si assista ad un generale processo di appiattimento dei sistemi decorativi, la pittura continua a mantenere la sua funzione comunicativa e ciò, evidentemente, avviene anche nelle *domus* tauromenitane.

Il ruolo assolto dalla pittura nella connotazione degli spazi introduce, inoltre, quello che si ritiene costituisca il filo conduttore del presente lavoro, ovvero, lo stringente

⁷⁷⁰ FALZONE, TOBER 2010, p. 642.

rapporto tra pitture e contesto. Fin dall'inizio, infatti, si è resa manifesta la volontà di procedere in questa direzione e cioè conducendo uno studio delle attestazioni pittoriche che non fosse astratto, esclusivamente concentrato sulle caratteristiche intrinseche delle stesse, bensì in stretta connessione con il contesto di rinvenimento.

Tale approccio ha consentito di ottenere nuovi dati non esclusivamente inerenti alla produzione pittorica ma, altresì, pertinenti alle dinamiche che hanno interessato l'area di Villa San Pancrazio: osservatorio privilegiato ai fini di una maggiore conoscenza degli spazi privati dell'antica *Tauromenium*.

Circa la fase pertinente alla prima età imperiale e, dunque, al periodo successivo alla deduzione della *colonia* è stato possibile definire meglio alcuni aspetti.

Infatti, nel caso della *Domus* 3 lo studio dei reperti ceramici aveva già consentito di inquadrarne la costruzione nei primi decenni del I sec. d.C.,⁷⁷¹ dato che ha trovato ulteriore riscontro nelle uniche pitture conservatesi *in situ* nell'Ambiente 9, per le quali sembra plausibile un inquadramento entro la metà del I sec. d.C.

Negli stessi decenni, inoltre, si datano i frammenti rinvenuti in giacitura secondaria in corrispondenza del Terrazzo III. Per questi, sebbene certamente pertinenti a più ambienti, non è stato possibile stabilire se siano riconducibili ad una o più abitazioni; è piuttosto plausibile, invece, considerati i livelli di frammentarietà e lo stato di conservazione, che non abbiano fatto molta strada prima di essere reimpiegati come materiale da costruzione; non si esclude, dunque, che il loro originario contesto di pertinenza potesse ricadere proprio nell'area di Villa San Pancrazio. Non è, altresì, da scartare l'ipotesi di una diretta connessione delle pitture con il contesto di rinvenimento e, dunque, con quelle strutture più antiche, coperte dallo strato di livellamento in cui erano inglobati i frammenti, sebbene, non sussistano elementi a supporto di tale possibilità.

Non potendo contare sulle informazioni relative ai contesti di provenienza, non è dato stabilire se la messa in opera delle pitture, chiaramente inquadrabili nell'orizzonte di III stile, sia pertinente ad un momento di rifacimento o sia riconducibile alla fase di costruzione originaria. Sia nell'una che nell'altra ipotesi, i frammenti raccontano di interventi messi in atto, in uno o più contesti abitativi, durante la prima età imperiale

⁷⁷¹ CAMPAGNA 2018b, p. 289.

e letti in associazione con la costruzione della *Domus* 3 forniscono una testimonianza di più attività a carattere edilizio effettuate in questa ristretta porzione del quartiere residenziale. Potrebbe, dunque, leggersi il riflesso di un momento di ridefinizione degli spazi destinati alle residenze private, effettuato nell'ambito di quella più ampia riorganizzazione urbana avvenuta a più riprese dopo la deduzione della *colonia* di Taormina. D'altra parte tutte le pitture analizzate, sia *in situ* che frammentarie, suggeriscono concordemente di svincolare questo momento dagli anni immediatamente successivi alla deduzione, non essendo certamente riconducibili ad età augustea ma, piuttosto, ai primi decenni/prima metà del I secolo d.C. Simili considerazioni riferibili agli spazi a carattere residenziale, trovano piena concordia nell'ipotesi avanzata per gli interventi operati negli spazi pubblici, per i quali si è proposto un inquadramento in età giulio-claudia.⁷⁷²

A questo stesso momento, inoltre, stando esclusivamente all'indicazione fornita dalla decorazione musiva dell'Ambiente 38, non si esclude anche di potere ricondurre la più antica fase della *Domus* 4, in corrispondenza del Terrazzo IV.



Fig. 203 Ubicazione *Domus* Porta Pasquale e Terma Bizantina rispetto all'area di Villa San Pancrazio.

⁷⁷² CAMPAGNA 2019, pp. 92-93. Per ulteriori considerazioni sugli interventi messi in atto all'indomani della deduzione della colonia cfr. CAMPAGNA 2018b.

Valicando i confini dell'area di Villa San Pancrazio, sembra possibile riscontrare fenomeni simili anche in altri contesti rinvenuti nelle vicinanze (**Fig. 203**). Anche la costruzione della *Domus* di Porta Pasquale, infatti, sarebbe da inquadrare «verosimilmente nella ristrutturazione e nella pianificazione urbanistica degli anni immediatamente successivi alla deduzione della colonia augustea»,⁷⁷³ sebbene non siano esplicitati i dati alla base di tale interpretazione. Altrettanto indicative di interventi messi in atto in questo torno di tempo sono le pitture frammentarie rinvenute in strati di livellamento nel contesto della cosiddetta Terma Bizantina e genericamente datate al I secolo d.C. Queste potrebbero essere pertinenti a quei contesti domestici dei quali si menziona l'esistenza, tuttavia, genericamente definiti d'età repubblicana e della prima e media età imperiale.⁷⁷⁴

Questo momento di ridefinizione, avvenuto gradualmente, entro la metà del I secolo d.C. avrebbe altresì segnato l'obliterazione di preesistenti contesti, come documentano le strutture rinvenute sotto la *Domus* 3.

A questa prima fase sarebbe seguito un più significativo e sistematico momento di trasformazione degli spazi ricadenti nell'area di Villa San Pancrazio, al quale si riconduce, innanzitutto, la sistemazione in terrazzi e, a seguire, la costruzione della fila di ambienti E-O intercettati nel Terrazzo III, della *Domus* 2, della contigua Strada 1 e della *Domus* 1.

Un primo dato utile ad una più puntuale definizione di questi interventi proviene, ancora, dalle pitture di III stile rinvenute in giacitura secondaria nel Terrazzo III, infatti, stando alle relazioni stratigrafiche, le stesse forniscono un *terminus post quem* per la definizione dei terrazzi e la costruzione della Strada 1 con il relativo muro di contenimento. Questo nesso, come già evidenziato, potrebbe riflettere altresì un rapporto di diretta consequenzialità tra lo smantellamento di quegli apparati pittorici e gli interventi di risistemazione dell'area. Considerata, infatti, la portata di questi ultimi è inevitabile pensare che abbiano generato sostanziali modifiche e cambiamenti.

È certo, dunque, che tali operazioni siano state avviate dopo la metà del I secolo d.C. Il dato cronologico può considerarsi ulteriormente confermato dall'obliterazione della

⁷⁷³ SPIGO 2004, p. 401.

⁷⁷⁴ BACCI, RIZZO 1994-1994, p. 949.

Cisterna 2, ubicata nel Terrazzo III, i cui reperti ceramici che ne costituivano il riempimento indicano come *terminus post quem* per la sua dismissione proprio questo periodo. Dunque, la costruzione degli ambienti intercettati in corrispondenza di suddetto terrazzo - sebbene non sia possibile stabilire l'esatto contesto di pertinenza - è certamente inquadrabile in questo generale momento di ridefinizione degli spazi. Ciò è desumibile dai dati stratigrafici ed ulteriormente confermato dai lacerti pittorici rinvenuti ancora adesi alle pareti di uno dei vani (Ambiente 16), per i quali è stata riscontrata, inoltre, una perfetta corrispondenza con gli apparati decorativi dell'Ambiente 8 della *Domus* 2.

Alla nuova sistemazione per terrazzi, nel versante meridionale dell'area e, dunque, in corrispondenza dei Terrazzi I e II, sarebbe seguita la realizzazione della Strada 1 e così, anche della *Domus* 2. L'analisi dei rinvenimenti pittorici ha consentito di tracciare un quadro piuttosto complesso per quest'ultima abitazione, imponendo di rivedere il dato immediatamente suggerito dalle attestazioni ancora visibili *in situ*. Queste ultime, infatti, costituiscono il riflesso di una fase pittorica certamente riconducibile al II secolo d.C. ed ulteriormente documentata da una significativa percentuale di frammenti pittorici provenienti dagli ambienti indagati. Tuttavia, è stato possibile rilevare la presenza anche di attestazioni differenti per caratteristiche tecniche e stilistiche, che ne favoriscono, invece, un inquadramento in un periodo precedente al II secolo d.C. Accertata la pertinenza di tali frammenti al contesto di rinvenimento, la possibilità di una coesistenza, nella stessa abitazione, di pitture riconducibili a periodi diversi ha indotto a formulare l'ipotesi di una costruzione della *domus* avvenuta in maniera più dilatata nel tempo.

Infatti, più che ad una successione di due distinte fasi pittoriche, sembra plausibile pensare ad un periodo più lungo di completamento dei lavori, che avrebbe comportato un cambiamento delle maestranze coinvolte oltre che delle richieste e, pertanto, dei gusti della committenza o, ipotesi altrettanto plausibile, della committenza stessa. Solo alcuni frammenti nella *Domus* 2 documentano, infatti, una sovrapposizione di due strati pittorici, tuttavia, ascrivibili ad interventi circostanziati e, comunque, effettuati sulle pitture di II secolo d.C. Non ci sono altri indizi, invece, come ad esempio le tracce di martellatura rilevate in altre *domus*, che documentino l'esistenza di più fasi pittoriche. L'unica possibilità, in tal senso, sarebbe pensare ad uno smantellamento

delle precedenti pitture e ad un rifacimento *ex novo* degli apparati decorativi, ipotesi che, tuttavia, contrasterebbe con il rinvenimento negli strati di crollo della *domus* di frammenti ascrivibili a pitture, in teoria, non più esistenti. Sebbene sia complesso potere ricostruire con esattezza le dinamiche occorse, tali attestazioni - inquadrabili in un orizzonte di IV stile - consentono, con buona certezza, di collocare la costruzione della *Domus* 2 ancora durante la seconda metà del I secolo d.C., dato per altro confermato dallo studio dei materiali ceramici, alcuni dei quali datati al I secolo d.C.⁷⁷⁵ Sono molteplici gli aspetti che necessitano ancora d'essere chiariti circa la vita della *Domus* 2, per altro l'unica - tra le abitazioni di questa porzione di quartiere - a presentare una diversa tecnica costruttiva piuttosto insolita in area insulare per questo orizzonte cronologico. Inoltre, la lettura delle sequenze stratigrafiche in associazione alla presenza/assenza degli apparati decorativi e di altri materiali da costruzione, sembrerebbe suggerire una condizione di incompiutezza della stessa, come se al momento dei crolli alcuni spazi fossero coinvolti da attività edilizie. Difficile spiegare, altrimenti, l'assenza di decorazioni pertinenti ai soffitti e, in alcune circostanze, anche agli elevati, il numero contenuto di elementi di copertura. Tali interventi potrebbero essere spiegati con una necessità di rinnovamento degli spazi forse legata al deterioramento degli stessi e, dunque, ad esigenze pratiche o, più semplicemente, per ragioni di natura estetica dettate dalle velleità del *dominus*. In quest'ultimo caso, non è da escludere che gli interventi possano proprio essere dovuti ad un cambiamento di proprietà e, dunque, all'insediarsi di un nuovo *dominus*. La vita dell'abitazione, tuttavia, potrebbe proprio essersi arrestata nel corso di tali lavori che sarebbero, dunque, rimasti incompleti; gli strati di ultima frequentazione, infatti, raccontano di spazi spogli e pressoché privi di arredi e suppellettili, consentendo di datare tale momento di abbandono, precedente alla fase dei crolli, non oltre il II secolo d.C. Ad eccezione, dunque, di alcuni spazi ricadenti nell'ala meridionale della *domus*, che ne attestano una più tarda frequentazione, l'abitazione avrebbe avuto una vita piuttosto breve, concentrata nell'arco di un secolo circa.

⁷⁷⁵ Per i risultati emersi dall'analisi dei reperti ceramici si rinvia al lavoro condotto dal dott. Mariano Morganti nell'ambito della sua tesi di dottorato "*Indagini sulla ceramica comune di età ellenistica e romana nella cuspide nord-orientale della Sicilia: il caso studio di Taormina (ME)*."

Alla seconda metà del I secolo d.C. si colloca, invece, il *terminus post quem* per la costruzione della *Domus 1*⁷⁷⁶ che sarebbe, dunque, successiva alla *Domus 2*. Sebbene non sia possibile definire in maniera più precisa la cronologia relativa all'edificazione dell'abitazione, è plausibile pensare ad un momento non più tardo degli inizi del II secolo d.C. Ciò sembra potersi dedurre anche dalle pitture ancora *in situ* nell'Ambiente 12 la cui messa in opera, inquadrabile entro la prima metà del II secolo d.C., costituisce già la seconda fase pittorica del vano. La *Domus 1*, infatti, appare coinvolta da molteplici interventi di rifacimento, in parte testimoniati anche dalle stratigrafie murarie che, in qualche caso attestano una vera alterazione dell'originaria planimetria, ma altrettanto evidenti anche dalle poche attestazioni pittoriche ancora conservatesi *in situ*. Le stesse pitture dell'Ambiente 12, visti i segni di martellatura sulla superficie pittorica, documentano più momenti di rifacimento degli apparati decorativi, il primo dei quali conseguenziale ad un cambiamento dell'articolazione planimetrica. Tali operazioni, prescindendo dalle ragioni specifiche ad esse sottese, costituiscono senz'altro anche il riflesso della longeva frequentazione dell'abitazione, la quale si sarebbe protratta almeno fino al VI secolo d.C., quando si data la defunzionalizzazione del cortile centrale.

Nel corso del II secolo d.C. si suppone anche di potere inquadrare la seconda fase della vicina *Domus 4*, per la quale rimane difficile comprendere il rapporto vigente con la *Domus 1*. Le pitture *in situ* dell'Ambiente 38 sono, attualmente, le uniche attestazioni in grado di fornire un riferimento cronologico - anche se piuttosto generico - del momento di ridefinizione planimetrica, che dovrebbe aver coinvolto almeno alcuni degli spazi della *domus*. L'apparato decorativo ancora *in situ*, infatti, suggerisce una datazione al II secolo d.C., presentando caratteristiche molto affini a quelle delle pitture del vano 12 della *Domus 1*. Allo stesso periodo, inoltre, sono riconducibili anche i frammenti provenienti dagli strati che riempivano suddetto vano 38, certamente non pertinenti allo stesso e, tuttavia, in grado di fornire un *terminus post quem* per la sua oblitterazione, plausibilmente coincidente con l'abbandono dell'intera *domus*.

⁷⁷⁶ Questo è ricavato dall'analisi dei reperti provenienti dagli strati di livellamento intercettati in corrispondenza del cortile centrale (UUSS 100 e 103). Anche in questo caso si rimanda allo studio condotto dal dott. Morganti.

Infine, interventi successivi al momento di costruzione e potenzialmente inquadrabili in questo orizzonte cronologico, sono documentati anche per la *Domus* 3. Nell'Ambiente 9, infatti, le tracce di martellatura sulla superficie pittorica degli apparati decorativi di I secolo d.C. ne attestano un rifacimento e, benché minime, le attestazioni ancora *in situ* pertinenti a questa seconda fase pittorica sembrano richiamare le tendenze caratterizzanti la produzione di II secolo, ampiamente documentate nell'area di Villa San Pancrazio. Non si esclude, dunque, che il rinnovamento documentato nell'Ambiente 9 possa, a sua volta, riflettere una fase di fermento che avrebbe coinvolto, in vario modo, tutti i contesti domestici ricadenti nell'area di Villa San Pancrazio e che potrebbe aver interessato in maniera più sistematica anche la *Domus* 3, sebbene se ne riesca a cogliere solo qualche riflesso.

Tutti questi dati che, a partire dalla nuova organizzazione in terrazzi, tra la fine del I secolo e il II secolo d.C., documentano l'attuazione di importanti interventi edilizi negli spazi ricadenti nell'area di Villa San Pancrazio, trovano ulteriore riscontro - come già avvenuto per le dinamiche occorse durante il I secolo d.C. - nella vicina *Domus* di Porta Pasquale, per la quale si documenta un rifacimento degli apparati decorativi pavimentali e parietali datato al II secolo d.C.⁷⁷⁷

Nel complesso, si tratta di interventi che sicuramente coinvolsero il settore settentrionale di *Tauromenium* ma, non esclusivamente, come testimonierebbero le pitture *in situ* rinvenute in proprietà Garufi, anch'esse inquadrabili durante il II secolo d.C., invece pertinenti ad una delle abitazioni ubicate in una diversa area della città antica, ovvero in corrispondenza dei terrazzi più alti, sotto le pendici del castello.

Tali opere di edilizia privata, costituiscono il riflesso di un importante momento di riorganizzazione, cronologicamente inquadrato a partire dal tardo I secolo d.C. e riconducibile ad una condizione di elevato benessere cittadino. In questo periodo, dunque, l'*élite* locale avrebbe dato seguito alle proprie velleità di autorappresentazione attraverso la costruzione di sontuose case o, più limitatamente, il rifacimento degli apparati decorativi ma, anche mediante la realizzazione di tombe monumentali in posizione di forte visibilità.⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ SPIGO 2004.

⁷⁷⁸ CAMPAGNA 2018b, p. 294.

Si tratta di dinamiche che, in termini ancor più generali, trovano riflesso in altrettanti imponenti interventi di edilizia pubblica che, nello stesso periodo, coinvolsero l'intero centro cittadino, interpretati proprio come atti di evergetismo da parte dello stesso ceto di notabili, nell'ambito di una consolidata condizione di prosperità della città.⁷⁷⁹

Alla luce di tali acquisizioni e, dunque, avendo potuto puntualizzare alcuni fenomeni che avrebbero coinvolto l'edilizia privata, si osserva chiaramente come gli interventi effettuati negli spazi a destinazione residenziale trovino, regolarmente, riflesso in altrettanti cambiamenti e trasformazioni più immediatamente visibili, e perciò anche meglio noti, che hanno riguardato l'edilizia pubblica. Ciò succede intorno alla metà del I secolo d.C., in quella fase di sviluppo successiva al nuovo *status* di *colonia* acquisito in età augustea e poi con il *floruit* vissuto dal centro nel II secolo d.C., nel corso del quale, un ruolo centrale sembra essere stato svolto dall'*élite* cittadina.

Pertanto, tornando alla periodizzazione delle trasformazioni riscontrate nell'area di Villa San Pancrazio, alla quale si è fatto riferimento in precedenza,⁷⁸⁰ alla luce delle considerazioni appena formulate, sembra più plausibile collocare il momento di cesura tra il I ed il II Periodo non più alla fine del I secolo d.C., bensì entro i primi decenni dello stesso. In questi anni, infatti, si documenta un primo ed importante momento di cambiamento, segnato dall'obliterazione delle più antiche strutture di età ellenistica e dalla costruzione di nuove residenze. Questo costituirebbe, dunque, la prima fase del Periodo II, cui seguirebbero le successive due, la cui scansione rimane inalterata. La seconda fase, infatti, ha inizio tra la fine del I secolo d.C./inizi del II secolo d.C., con la riorganizzazione dell'area in terrazzi, protrandosi per tutto il II secolo d.C. In questo momento, in cui si inquadra l'abbandono della *Domus* 2, avrebbe inizio la terza ed ultima fase la cui conclusione si colloca intorno al VI secolo d.C., quando si registra l'abbandono, contrazione o defunzionalizzazione degli spazi domestici ricadenti nell'area.

In conclusione, dunque, riprendendo l'auspicio formulato in premessa, tutti i dati acquisiti e le riflessioni che da essi sono scaturite si ritiene facciano emergere, chiaramente, l'eloquenza della pittura parietale. Questa, sia *in situ* sia in stato

⁷⁷⁹ *Ivi*, p. 293.

⁷⁸⁰ *Supra*, pp. 172-174.

frammentario, alla stregua di qualsiasi altro reperto, nonostante i limiti dettati dalle modalità e condizioni di rinvenimento, benché l'assenza di un quadro d'insieme utile alla definizione più precisa delle cronologie, in questa sede ha dimostrato di poter essere un indicatore per nulla secondario. Non solo un fatto d'arte, ma un reperto archeologico ed in quanto tale una testimonianza materiale, tangibile della società che lo ha prodotto e del luogo, ma soprattutto del contesto, del quale ha condiviso le dinamiche.

BIBLIOGRAFIA

ABDAL CASAL 1977-1978,

L. Abdal Casal, *Las imitaciones de crustae en la pintura mural romana en España*, in *Archivio Español de Arqueología*, 50-51, 1977-1978, pp. 189-208.

ABDAL CASAL 1982

L. Abdal Casal, *La pintura romana en España*, Sevilla, 1982.

ADAM 1994

J. P. Adam, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche*, Longanesi, 1994.

ALLAG 2010

C. Allag, *Mais qui étaient donc les peintres gallo-romains?*, in P. Chardron-Picault (a cura di), *Aspects de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romain*, Actes du colloque international d'Autun. Dijon: Revue Archeologique de l'Est, pp. 209-218.

ALLAG, GROETEMBRIL 2021

C. Allag, S. Groetembril, *Le rôle des sous-couches*, in M. Cavalieri, P. Tomassini (a cura di), *La peinture murale Antique: méthodes et apports d'une approche technique*, Atti del colloquio AIRPA Louvain-la-Neuve 21 aprile 2017, Roma, 2021, pp. 205-221.

ALLISON 1991

P.M. Allison, *Workshops and Patternbooks*, KölnJb 24, 1991, pp. 79-84.

ALLISON 1993

P. M. Allison, *How do we indentify the use of the space in Roman Housing?*, in MOORMANN 1993, pp. 1-8.

ALLISON 1995

P.M. Allison, *Painter-Workshops or Decorators' Teams?*, in MOORMANN 1995, pp. 98-109.

ALLISON 2001

P. Allison, *Using the Material and Written Sources: Turn of the Millennium Approaches to Roman Domestic Space*, American Journal of Archaeology 105, pp. 181-208

ALLONSIUS, DEVILLEZ 2013

C. Allonsius, A. Devillez, *Les peintures murales de Brumath (Bas-Rhin), rue du Général-Rampon*, in J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier, *Peintures murales et stucs d'époque romaine : de la fouille au musée*. Actes des 24^e et 25^e Colloques de l'AFPMA, Narbonne 2010 et Paris 2011, 2013, pp. 105-117.

AMADEI, BUJARD 2007

B. Amadei, S. Bujard, *Les peintures de la rue Saint-Patrice à Bayeux (Calvados)*, in C. Pelegrín (a cura di), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX congreso de la AIPMA (Zaragoza-Calatayud 2004)*, Zaragoza, 2007, pp. 423-426.

AMPOLO *et alii* 1971

C. Ampolo, A. Carandini, G. Pucci, P. Pensabene, *La villa del Casale a Piazza Armerina. Saggi stratigrafici ed altre ricerche*, in *Melanges de l'Ecole Française de Rome* 83, 1971, pp. 141-281.

ARENA 2009

E. Arena, *La fondazione di Tauromenion fra i Dionisi ed Andromaco*, in *Sicilia Antiqua* V, Roma, 2009, pp. 93-114.

ARENA 2017

E. Arena, *L'emissione a leggenda ΝΕΟΠΙΟΛΙ(ΤΩΝ) e la fondazione di Tauromenion*, in M. Caccamo Caltabiano, *Proceedings of XV international numismatic congress Taormina 2015, I*, Roma-Messina 2017, pp. 307-312.

AUGUSTI 1950

S. Augusti, *La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana*, in *Pompeiana, raccolta di studi per el secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli 1950, pp. 313-354.

AUGUSTI 1967

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

AURENCHE *et alii* 2011

O. Aurenche, A. Klein, C. De Chazelles, H. Guillaud, *Essai de classification des modalités de mise en oeuvre de la terre crue en parois verticales et leur nomenclature* in C. De Chazelles, A. Klein, N. Pousthmis, *Les cultures constructives de la brique crue. Echanges transdisciplinaires sur les constructions en terre crue*, Toulouse, 2011, pp. 13- 35.

BACCI 1980-1981

G. M. Bacci, *Ricerche a Taormina negli anni 1977-1980*, «Kokalos», 26-27, 1980-1981, pp. 737-748.

BACCI, RIZZO 1993-1994

G. M. Bacci, C. Rizzo, *Attività della Soprintendenza. Taormina*, «Kokalos», 39-40, 1993-1994, pp. 945-951.

BACCI, RIZZO 1997-1998

G. M. Bacci, C. Rizzo, *Taormina. Interventi nell'area urbana*, «Kokalos», 43-44 II/1, 1997-1998, pp. 357-369.

BAGGIO *et alii* 2005

M. Baggio, J. Bishop, E. Mariani, F. Morandini, C. Pagani, *Domus C*, in G. P. Brogiolo, F. Morandini, F. Rossi (a cura di), *Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, All'Insegna del giglio, 2005.

BALDASSARRE *et alii* 2006

I. Baldassarre, A. Pontrandolfo Greco, A. Rouveret, *La peinture romaine: de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Arles/Milan, Actes Sud/Motto, 2006.

BALMELLE *et alii* 1985

C. Balmelle, M. Blanchard- Lemée, J. Christophe, J.-P. Darmon, A.-M. Guimier-Sorbets, H. Lavagne, R. Proudhomme, H. Stern, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris, 1985.

BARBET 1973

A. Barbet, *Remontage des peintures murales romaines*, in P. M. Duval (a cura di), *Hautes études du Monde Gréco-Romain: Recherches d'Archéologie Celtique et Gallo-Romaine*, Paris, Genova, 1973, pp. 67-81.

BARBET 1974a

A. Barbet, *Le Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines a Soissons*, *Archéologie* 71, 1974, pp. 41-51.

BARBET 1974b

A. Barbet, *Recueil Général des peintures murales de la Gaule, Narbonnaise, I, Glanum*, Parigi, 1974.

BARBET 1980

A. Barbet, *Le quatrième style de Pompéi*, in *Peinture murale en Gaule, Actes des Séminaires 1979*, Dijon, pp. 65-74.

BARBET 1981

A. Barbet, *Les bordures ajourées dans le IV^e style de Pompéi. Essai de typologie*, MEFRA 93-2, 917-998.

BARBET 1982

A. Barbet, *La diffusion du III style pompéien en Gaule (première partie)*, Gallia, tome 40, fasc. 1, 1982, pp. 53-82.

BARBET 1983

A. Barbet, *La diffusion du III style pompéien en Gaule (deuxième partie)*, Gallia, tome 41, fas. 1, 1983, pp. 111-165;

BARBET 1984

A. Barbet, *Pour un langage commun de la peinture murale romaine, essai de terminologie, étude théorique des peintures*, Bulletin de liaison du Centre d'étude des peintures murales romaines, 7, Paris, 1984.

BARBET 1985

A. Barbet, *La Peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Parigi, 1985.

BARBET 1987a

A. Barbet, *Qu'attendre des analyses des pigments*, in F. Delamare, T. Hackens, B. Helly (a cura di), *Datation-Caractérisation des peintures pariétales et murales*, PACT 17, Ravello, 1987, pp. 155-162.

BARBET 1987b

A. Barbet, *La diffusion des I, II et IIIe styles pompéiens en Gaule*, in H. Bögli, M. Fuchs (a cura di) *Pictores per provincias. Actes du IIIe Colloque international sur la peinture murale romaine (Avenches, 28-31 août 1986)*, Avenches: Association Pro Aventico, Cahiers d'Archéologie romane, 43, 1987, pp. 7-27.

BARBET 1989

A. Barbet, *L'apport des peintures murales à l'Archéologie*, in *Direction des antiquités de la région Provence-Alpes. Côte d'Azur. Notes d'information et de Liaison*, 5, 1989, pp. 201-207.

BARBET 1990a

A. Barbet, *L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique marqueurs "chronologiques et révélateurs du "standing" social ?*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age, Actes du Colloque International du CNRS, Orléans 1988*, Paris 1990, pp. 255-271.

BARBET 1990b

A. Barbet, *La peinture murale romaine, I, approches archéologiques*, in *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, PACT 17, 1987, Louvain-la-Neuve 1990, pp.75-105.

BARBET 1995

A. Barbet, *La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?*, in MOORMANN 1995, pp. 61-80.

BARBET 1998

A. Barbet, *La tecnica pittorica*, in A. Donati (a cura di), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milan: Electa 1998, pp. 103-111.

BARBET 2005

A. Barbet, *Zeugma II. Peintures murales romaine*, Varia Anatolica 17, Paris 2005.

BARBET 2007

A. Barbet, *L'évidence d'un atelier de peintres itinérants?*, in B. Perrier (a cura di), *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes, Actes du colloque international de Saint-Romain-enGal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi*, Roma 2007, pp. 467-484

BARBET 2008

A. Barbet, *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris 2008.

BARBET 2014

A. Barbet, *Le semis de fleurs en peinture murale entre mode et style?* in N. Zimmermann (a cura di), *Antike malerei zwischen lokalstil und zetstil. Akten des IX Internationale Kolloquiums der AIPMA (13-17 september; Éfeso 2010)*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014, pp. 199-207.

BARBET 2016

A. Barbet, *Recomposition et restitution des peintures murales fragmentaires: methodologie, principes scientifiques et ethiques*, *Revue archéologique* 2, 2016, pp. 361-381.

BARBET, ALLAG 2000

A. Barbet, C. Allag, *La pittura romana: dal pictor al restauratore. Catalogo della mostra, Trento, Palazzo Thun, giugno-settembre 2000*, Bologna 2000.

BARBET, MINIERO 1999

A. Barbet, P. Miniero, *La villa di San Marco a Stabia*, Napoli-Roma-Pompei 1999.

BARBET, TUFFREAU-LIBRE, COUPRY 1999

A. Barbet, M. Tuffreau-Libre, C. Coupry, *Un ensemble de pots a peinture a Pompei*, *Rivista di Studi Pompeiani* 10, 1999, pp. 71-81.

BARBET *et alii* 1981

A. Barbet, C. Domergue, J. M. Pailler, R. Sablayrolles, *Come l'archeologo opera sul campo*, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 93.2, 1981, pp. 1113-1125.

BARRESI 2014

P. Barresi, *La pittura parietale in Sicilia in età romana*, in N. Zimmermann (a cura di), *Antike malerei zwischen lokalstil und zetstil. Akten des IX Internationale Kolloquiums der AIPMA (13-17 septembr, Éfeso 2010)*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014, pp. 423-428.

BASTET, DE VOS 1979

F.L. Bastet, M. de Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Roma 1979.

BÉARAT 1997

H. Béarat, *Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des résultats d'analyse avec les textes de Vitruve et de Pline*, in BÉARAT-FUCHS-MAGGETTI 1997, pp. 11-34.

BÉARAT-FUCHS-MAGGETTI 1997

H. Béarat, M. Fuchs, M. Maggetti, *Roman Wall Paintings: Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7-9 March 1996)*, Fribourgo 1997.

BELOT 1984

E. Belot, *Peinture murale romaine provinciale dans le Nord/Pas-de-Calais, exposition présentée à l'occasion du 8 séminaire de l'AFPMA*, Valenciennes 1984.

BELOT 1986

E. Belot, Les productions de l'artisanat pictural gallo-romain à Nemetacum, in AA.VV., *Arras Nemetacum et la partie méridionale de la cité des Atrébates. Catalogue d'exposition* (Arras, 28 mai-19 août 1986), Arras: Musée des Beaux Arts, 1986, pp. 54-66.

BENEFIEL 2010

R. Benefiel, *Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii*, AJA 114, No. 1 (Jan., 2010), pp. 59-101.

BERGMANN 1994

B. Bergmann, *The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii*, The Art Bulletin 76 (2), 1994, pp. 225-256.

BERGMANN 1995

B. Bergmann, *Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions*, in Classical Philology 97, 1995, pp. 79-120.

BERGMANN 2002a

B. Bergmann, *Playing with boundaries: painted architecture in Roman interiors*, in C. Anderson, K. Koehler (a cura di), *In The Built Surface: Architecture and the Pictorial Arts from Antiquity to the Enlightenment*, Ashgate 2002, pp. 15-46.

BERGMANN 2002b

B. Bergmann, *Art and Nature in the Villa at Oplontis*, in T. A. McGinn (a cura di), *Pompeian brothels, Pompeii's ancient history, mirrors and mysteries, art and nature at Oplontis e the Herculaneum 'Basilica'*, Portsmouth, Journal of Roman Archaeology, 2002.

BERNABÒ BREA 2000

L. Bernabò Brea, *Restauri del teatro antico di Taormina (1949-1956)*, «QuadA» 1, 2000, pp. 59-77.

BEYEN 1938

H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, Haag: M. Nijhoff 1938.

BIANCHI 2011

B Bianchi, *Gli intonaci dipinti dei vani F, B, A*, in F. Rossi e S. Solano (a cura di), *L'area del Palazzo a Cividate Camuno. Spazi pubblici e privati nella città antica*, Milano 2011, pp. 34-43.

BIANCHI 2015

B. Bianchi, *La decorazione dell'edificio. La decorazione pittorica della villa. Intonaci dipinti*, in: E. Roffia (a cura di), *La villa romana dei Nonii Arrii a Toscolano Maderno*, Milano 2015, pp. 169-187.

BIONDI 2008

G. Biondi, *Centuripe (EN). Nuovi dati sull'edificio romano di Contrada "Vagni"*, in O. Menozzi, M. Di Marzio, D. Fossataro (eds.), *SOMA 2005: Proceedings of the IX Symposium on Mediterranean Archaeology (Chieti 24-26, February 2005)*, Oxford 2008, pp. 487-493.

BIONDI 2020

G. Biondi, *Centuripe in età imperiale. Nuovi scavi e scoperte*, in *Cronache di archeologia* 29, 2020, pp. 288-322.

BISCONTI 1990

F. Bisconti, *Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto*, *Rivista di Archeologia cristiana* 66, 1990, pp. 25-80.

BISHOP et alii 2005

Bishop J., Mariani E., Morandini F., Rossi F., Tonni S., *Domus CI*, in BAGGIO et alii 2005, pp. 141-160.

BLANC 1995

N. Blanc, *Hommes et chantiers: à la recherche des stucateurs romains*, in MOORMANN 1995, pp. 81-97.

BLIN, IMBS, BERSON 2014

S. Blin, M. Imbs, F. Berson, *Un exemple de peinture murale à Mandeure. (Doubs): les enduits peints des cuisines du sanctuaire*, in J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier (a cura di), *Peintures et stucs d'époque romaine. Révéler l'architecture par l'étude du décor*, 2014, pp. 43-99.

BLIN 2018

O. Blin, *Les fresques de la villa gallo-romaine de La Minière (Les Mesnuls, Yvelines). Etat et devenir d'un dossier au parcours chaotique*, in J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier (a cura di), *Peintures et stucs d'époque romaine. Etudes toichographologiques*,

Actes du 29e Colloque de l'AFPMA (Louvres, 18-19 novembre 2016), Pictor 7, Bordeaux 2018, pp. 95-100.

BRAGANTINI 2010

I. Bragantini, *Tra Ercolano e Pompei: il sistema decorativo della casa*, in L. Chioffi (a cura di), *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania: letture storiche. Atti dell'Incontro Internazionale di Studio*, Napoli 2010, pp. 281-298.

BRAGANTINI 2011

I. Bragantini, *La pittura di età neroniana*, in M. A. Tomei, R. Rea (a cura di), *Nerone. Catalogo della mostra*, Roma, 2011, pp. 190-201.

BRAGANTINI 2017

Bragantini, *La pittura a Pompei nell'opera di August Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882): note di lettura*, in H. Eristov, F. Monier (a cura di), *L'héritage germanique dans l'approche du décor antique. Actes table ronde, Ecole normale supérieure, nov. 2012*, Bordeaux 2014, pp. 9-19.

BRAGANTINI, DE VOS 1982

I. Bragantini, M. de Vos, *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Museo Nazionale Romano, Le pitture. II,1, Roma 1982.

BRAGANTINI, SAMPAOLO 2009

I. Bragantini, V. Sampaolo, *La pittura pompeiana*, Napoli: Electa 2009.

BRANCIFORTI 2003

M. G. Branciforti, *Quartieri di età ellenistica e romana a Catania*, in G. Fiorentino, M. Caltabiano, A. Calderone, *Archeologia del Mediterraneo. Studi in onore di E. De Miro*, Bibliotheca Archaeologica 35, 2003, pp. 95-120.

BRANCIFORTI 2005

M. G. Branciforti, *Gli scavi archeologici nell'ex Reclusorio della Purità di Catania (con un'appendice di S. Amari)*, in R. Gigli (a cura di), *ΜΕΓΑΛΑΙ ΝΕΣΟΙ. Studi dedicati a Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno*, II, Catania 2005, pp. 47-59.

BREM 2000

H. Brem, *Das Peristylhaus 1 von Iaitas*, Studia Ietina 7, Lausanne 2000.

BUENO 2011

M. Bueno, *Mosaici e pavimenti della Toscana. II secolo a.C. - V secolo d.C.*, Roma 2011.

BURGIO 2009

R. Burgio, *Analisi tecnica e ipotesi ricostruttiva del cosiddetto 'Colombario' di Halaesa Arconidea. Patologie e forme di alterazione*, in G. Scibona, G. Tigano (a cura

di), *Alaisa-Halaesa. Scavi e ricerche (1970-2007)*, Messina: Sicania 2009, pp. 133-151.

BURGIO 2017

R. Burgio, *Taormina: architettura funeraria di età imperiale*, in «QuadA» 7 (n. s.), 2017, pp. 13-27.

CALIÒ, CAMERA 2020

L. M. Calì, M. Camera, *Le pitture parietali degli scavi al Monastero dei Benedettini*, in V. Caminnci, M. C. Parelo, M. S. Rizzo (a cura di), *Animum pictura pascit (Verg., Aen. I, 464). Abitare con le pitture nel Mediterraneo antico. Atti delle Giornate Gregoriane XIII Edizione (Agrigento 29 novembre-1 dicembre 2019)*, Bologna 2020, pp. 195-207.

CALIÒ et alii 2024

L. M. Calì, L. Campagna, G. M. Gerogiannis, E. C. Portale, L. Sole, *La Sicilia fra le guerre civili e l'Epoca Giulio-Claudia, Atti del I Convegno Internazionale, Palermo 19-21 maggio 2022, Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas"*, Edizioni Quasar 2024.

CAMPAGNA 2011

L. Campagna, *The ancient agorà of Tauromenion (Taormina, Sicily). New data from recent research*, in A. Giannikoure, *Η αγορά στη εσόγειο. Από τους σμηρικούς έως τους ρωμαϊκούς χρόνους. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο, Κως 14 - 17 απριλιου 2011. The agora in the Mediterranean from Homeric to Roman times. International Conference Kos, 14-17 April 2011*, Atene 2011, pp. 71-87.

CAMPAGNA 2012

L. Campagna, *Nuove ricerche sull'urbanistica e sull'architettura di Tauromenion in età ellenistica* in *Atti dell'incontro di studio per i trent'anni della Scuola di Specializzazione in beni archeologici*, Università del Salento, Cavallino 2012, pp. 105-121.

CAMPAGNA 2016

L. Campagna, *Tauromenion (Taormina, Sicily): The Hellenistic Sacred Area near the Church of Santa Caterina and its Transformations during the Roman Imperial Age*, in M. Melfi, O. Bobou (a cura di), *Hellenistic Sanctuaries between Greece and Rome*, Oxford: Oxford University Press 2016, pp. 254-272.

CAMPAGNA 2018a

L. Campagna, *Lo sviluppo della città ellenistica in Sicilia. Alcune considerazioni a partire dal caso di Tauromenion*, in M. Livadiotti, R. Belli Pasqua, L.M. Calì, G. Martines, *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini. Atti del convegno internazionale*, Thiasos Monografie 11, vol. I, Roma 2018, pp. 193-210.

CAMPAGNA 2018b

L. Campagna, *Tauromenium in età imperiale: nuovi dati dai recenti scavi*, in O. Belvedere, J. Bergmann, *Römisches Sizilien: Stadt und Land zwischen Monumentalisierung und Ökonomie, Krise und Entwicklung*, Palermo 2018, pp. 285-299.

CAMPAGNA 2018c

L. Campagna, *I rendiconti finanziari di Tauromenion tra epigrafia ed archeologia: alla ricerca del contesto monumentale*, in M. Bernabò Brea, M. Cultraro, M. Gras, M.C. Martinelli, C. Pouzadoux, U. Spigo, A. Madeleine Cavalier, *Collection du Centre Jean Bérard*, 49, Napoli 2018, pp. 405-419.

CAMPAGNA 2019

L. Campagna, *Le città della Sicilia nella prima età imperiale. Considerazioni sulla periodizzazione a partire dal caso di Taormina*, in L. Fuduli, V. Lo Monaco, *ΜΕΓΙΣΤΗ ΚΑΙ ΑΠΙΣΤΗ ΝΗΣΟΣ, Symposium on Archaeology of Sicily University of São Paulo, 3-5 April 2019*, Arbor Sapientiae, 2019, pp. 85-95.

CAMPAGNA 2021

L. Campagna, *Ancora sul foro di Tauromenium: un'ipotesi per la ricostruzione del lato orientale della piazza superiore*, in *Sicilia antiqua: studi in memoria di Mario Torelli*, XVIII, 2021, Pisa-Roma 2021, pp. 57-65.

CAMPAGNA et alii 2017

L. Campagna, A. Toscano Raffa, M. Miano, M.C. Papale, M. Venuti, S. Bonanno, *Lo scavo nella Villa San Pancrazio a Taormina. Relazione preliminare sulle attività delle campagne 2015-2017*, «QuadA» 7, 2017, pp. 103-172.

CAMPAGNA - VENUTI 2019

L. Campagna, M. Venuti, *Il teatro di Tauromenion in età ellenistica*, in V. Caminnci, M.C. Parello, M.S. Rizzo (a cura di), *THEAOMAI. Teatro e società in età ellenistica*, Atti delle XI Giornate Gregoriane, Firenze 2019, pp. 137-148.

CAMINNECI, LEPORE 2019

V. Caminnci, G. Lepore, *I colori di Agrigentum. Catalogo della mostra* (Agrigento, 1 dicembre 2019-8 marzo 2020), Agrigento 2019.

CAMINNECI, PARELLO, RIZZO 2020

V. Caminnci, M. C. Parello, M. S. Rizzo, *Animum pictura pascit (Verg., Aen. I, 464). Abitare con le pitture nel Mediterraneo antico. Atti delle Giornate Gregoriane XIII Edizione (Agrigento 29 novembre-1 dicembre 2019)*, Bologna 2020.

CANUTI 1994

G. Canuti, *Iconografia delle Stagioni nei mosaici pavimentali antichi d'Italia*, in R. Farioli Campanati (a cura di), *Atti del I Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Ravenna, 29 aprile-3 maggio 1993)*, Ravenna 1994, pp. 485-539.

CARUSO, TUSA 2004

E. Caruso, S. Tusa, *Il culto di Afrodite a Lilibeo*, Sicilia Antiqua 37, 2004, pp. 97-106.

CARANDINI *et alii* 1985

A. Carandini, M. R. Filippi, A. Ricci, E. Papi, E. Regoli, *Settefinestre: Una villa schiavistica nell'Etruria romana*, Modena 1985.

CARNABUCI, ROSSI 2017

E. Carnabuci, F. M. Rossi, *Privata Traiani Domus. Meraviglia nascosta e ritrovata*, in C. Parisi Presicce, M. Milella, S. Pastor, L. Ungaro (a cura di), *Traiano, costruire l'impero, creare l'Europa. Catalogo della mostra*, Roma 2017, pp. 310-316.

CARRIVE 2014

M. Carrive, *Habiter le décor. Peinture murale et architecture domestique en Italie centrale et septentrionale, de la fin du Ier à la fin du IIIe s. ap. J.-C.*, PhD thesis, 2014.

CARRIVE 2016

M. Carrive, *Peinture murale et architecture domestique en Italie centrale et septentrionale de la fin du Ier à la fin du IIIe s.*, in M. Carrive, J. Boislève, A. Dardenay et F. Monier (éd.), *Peintures murales et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor. Actes du 27e colloque de l'AFPMA (Toulouse, 21 et 22 novembre 2014)*, Toulouse, Pictor 5, Bordeaux 2016, p. 109-118.

CARRIVE 2017

M. Carrive, *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints*, Collection de l'Ecole française de Rome 540, Roma 2017.

CARRIVE, DARDENAY, ERISTOV 2021

M. Carrive, A. Dardenay, H. Eristov, *Évolution de la composition des mortiers de préparation à Rome. Deux cas d'étude*, in M. Cavalieri, P. Tomassini, *La peinture murale antique: méthodes et apports d'une approche technique*. Atti del colloquio AIRPA Louvain-la-Neuve 21 aprile 2017, pp. 101-108.

CASALE *et alii* 2015

C. Casale, V. Chiavelli, S. Diani, S. Falzone, R. Lazzaro, S. Organtini, L. Piacentini, A. Piergentili Margani, I. Provenzani, E. Quattrucci, R. Stortoni, *Villa Medici, lo scavo dell'interro dietro la falegnameria. Rinvenimento di un soffitto dipinto frammentario*, Bollettino di Archeologia VI, 2015/2-3-4, pp. 169-175.

CASTILLO ALCÁNTARA 2020

G. Castillo Alcántara, *Metodología para la documentacion de conjuntos pictóricos de época romana. Desarrollo y aplicación en la villa romana de Portman*, in B. Cutillas Victoria, O. Gonzalez Fernández Díaz y A. Fernández Díaz (a cura di), *Nuevas aportaciones a la arqueología murciana: del trabajo de campo al entorno virtual y la puesta en valor*, Murcia: Editum 2020, pp. 100-123.

CASTILLO ALCÁNTARA, FERNÁNDEZ DÍAZ 2020a

G. Castillo Alcántara, A. Fernández Díaz, *La decoración pictórica de la porticus post scaenam del teatro romano de Cartagena*, in S.F. Ramallo Asensio, E. Ruiz Valderas (a cura di), *La porticus post scaenam en la arquitectura teatral romana*, Universidad de Murcia 2020, pp. 155-181.

CASTILLO ALCÁNTARA, FERNÁNDEZ DÍAZ 2020b

G. Castillo Alcántara, A. Fernández Díaz, *Cenefas y orlas caladas en la pintura romana de Hispania*, *Lucentum* XXXIX, 2020, pp. 177-245.

CASTRO DEL RIO, CANOVAS UBERA 2010

E. Castro del Rio, A. Canovas Ubera, *La domus del Paeque infantil de Trafico (Cordoba)*, *Anjos de Anales de Arqueologia Cordobesa* 2, 2009-2010, pp. 121-140.

CASTRIANNI *et alii* 2018

L. Castrianni, G. Di Giacomo, I. Ditaranto, I. Miccoli, D.A. Rapisarda, G. Scardozzi, *Gli acquedotti romani di Taormina*, in «QuadA» 8 (n.s.), 2018, pp. 83-130.

CAVASSA 2018

L. Cavassa, *La production du bleu égyptien durant l'époque hellénistique et l'Empire romain (IIIe av. J.-C.-Ier s. apr. J.-C.)*, *Bulletin de correspondance hellénique-supplément*, 2018, *Les arts de la couleur en Grèce ancienne..et ailleurs. Approches interdisciplinaire* 56, pp.13-34.

CAVASSA, CAPUTO 2009

L. Cavassa, P. Caputo, *La fabrication du bleu égyptien à Cumes*, in J.P. Brun (a cura di), *L'artisanat antique en Italie méridionale. Mélanges offerts à Maria-Francesca Buonaiuto*, *Centre Jean Bérard* 32, 2009, pp.169-179.

CAVASSA *et alii* 2010

L. Cavassa, F. Delamare, M. Repoux, *La fabrication du bleu égyptien dans les Champs Phlégreens à l'époque romaine*, in P. 3 (a cura di), *Aspects de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romain, Actes du colloque international d'Autun (20-22 septembre 2007)*, *RAE Suppl.* 28 2010, pp. 235-249.

CHAUSSERIE LAPRÈE, DE CHAZELLES 2003

J. Chausserie-Laprée, C.A. de Chazelles, *La terre massive façonnée, un mode de construction indigène en Gaule du Sud, et la question du pisé*, in A. de Chazelles, A. Klein, *L'Antiquité in Echanges transdisciplinaires sur les constructions en terre crue. Actes de la table ronde de Montpellier 17 – 18 Novembre 2001*, Vol. 1, pp. 299 – 315.

CHAZELLES 1990

C.A. de Chazelles, *Les constructions en terre crue d'Empüries a l'époque romaine*, *CYPSELA VIII*, Girona 1990, pp. 101 – 118.

CHAZELLES 1995

C.A. de Chazelles, *Les origines de la construction en adobe en Extrême-Occident*, in P. Arcelin, M. Bats, D. Garcia, G. Marchand et M. Schwaller, *Sur les pas des Grecs en Occident*, Collection *Etudes Massaliète* 4, 1995, pp. 49-58.

CHAZELLES 2011

C. A. de Chazelles, *La construction en brique crue moulée dans les pays de la Méditerranée, du Néolithique à l'époque romaine. Réflexions sur la question du oulage de la terre*, in C.-A. de Chazelles, A. Klein, N. Pousthomis (a cura di), *Les cultures constructives de la brique crue. échanges transdisciplinaires sur les constructions en terre crue*, 3, Editions de l'Espérou, Toulouse, 2011, pp. 153-165.

CHAZELLES 2016

C.A. de Chazelles, *Recherches sur les origines de la construction en pisé en Occident*, in Mehdi Dellagi (a cura di), *Architecture en terre crue. Conférence internationale de l'Académie Beït al-Hikma, Tunis (Tunisie)*, 6 février 2015, Tunis 2016, pp. 9-44.

CHAZELLES, POUPET 1985

C.A. de Chazelles, P. Poupet, *La fouille des structures de terre crue: définition et difficultés*, in *Aquitania: une revue inter-régionale d'archéologie*, tome 3, 1985, pp. 149-160.

CICCARELLO 2019

G. Ciccarello, *La domus affrescata di via Marcella all'Aventino. Lettura ed interpretazione*, in M. Salvadori, F. Fagioli, C. Sbrolli (a cura di), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica. Atti del I colloquio AIRPA (Aquileia 16-17 giugno 2017)*, Edizioni Quasar 2019, pp. 159-171.

CLARKE 1987

J. R. Clarke, *The early third style at the Villa of Oplontis*, RM 94, 1987, pp. 267-294.

CLARKE 1991

J. R. Clarke, *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250: Ritual, Space, and Decoration*, Berkeley: University of California Press, 1991.

COARELLI 1980a

F. Coarelli, *La cultura figurativa in Sicilia nel secoli IV e III a.C.*, in E. Gabba, G. Vallet (a cura di), *La Sicilia antica*, II, Napoli, 1980, pp.157-182.

COARELLI 1980b

F. Coarelli, *La cultura figurativa in Sicilia. Dalla conquista romana a Bisanzio*, in E. Gabba, G. Vallet (a cura di), *La Sicilia antica*, II, Napoli 1980, pp. 373-392.

CORALINI 2018

A. Coralini, *Picta fragmenta. La pittura parietale romana nell'Italia meridionale e in Sicilia*, in Yves Dubois, Urs Niffeler (a cura di), *Pictores per provincias II - status quaestionis. Actes du 13e colloque de l'AIPMA*, Basel 2018, pp. 311-326.

CORALINI 2020

A. Coralini, *Archeometrie della pittura parietale: il campione vesuviano in contesto*, in GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO 2020, pp. 439-447.

CROISILLE J.M. 2005

J. M. Croisille, *La peinture romaine*, Paris 2005.

COUTELAS 2006

A. Coutelas, *Les couches de finition dans les supports de peintures murales en Gaule romaine*, Dossiers d'Archéologie, 2006, pp. 318, 80-81.

CUNÌ 2016

J. Cuní, *What do we know of Roman wall painting technique? Potential confounding factors in ancient paint media analysis*, Heritage Science 4, 44, 2016, pp. 1-13.

CUNÌ *et alii* 2012

J. Cuní, P. cunì, B. Eisen, R. Savizkyc, J. Bove, *Characterization of the binding medium used in Roman encaustic paintings on wall and wood*, Analytical methods 4, 2012, pp. 659-669.

CUSENZA, VECCHIO 2006

M.C. Cusenza, P. Vecchio, *La Chiesa di S. Giovanni al Boeo a Marsala: gli interventi di restauro e lo scavo archeologico*, in Sicilia Antiqua 39, 2006, pp. 121-132.

CUTRONI TUSA *et alii* 1994

A. Cutroni Tusa, A. Italia, D. Lima, V. Tusa, *Solunto*, Comitato nazionale per gli studi e le ricerche sulla civiltà fenicia e punica, Itinerari 15, Roma, 1994.

DANIELE, GRATZIU 1996

D. Daniele, C. Gratziu C, *Marmo e calcite spatca di vena: termine di un equivoco sull'intonaco vitruviano*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, IV 21, 1996, pp. 541-548.

DAVID *et alii* 2017

M. David, A. Melega, G.P. Milani, *Intonaci erranti ostiensi. Riflessioni sulla riconversione funzionale dei rivestimenti parietali nell'edilizia romana*, in M. Carrive (a cura di) *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints*, Collection de l'Ecole française de Rome 540, Roma 2017, pp. 57-62.

DAVOINE 2017

C. Davoine, *Réflexions sur le statut juridique du décor peint dans les domus et les villae romaines*, in in M. Carrive (a cura di) *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints*, Collection de l'Ecole française de Rome 540, Roma 2017, pp. 11-18.

DELAMARE 1998

F. Delamare, *Le bleu égyptien, essai de bibliographie critique*, in S. Colinart, M. Menu (a cura di), *La couleur dans la peinture et l'émaillage de l'Égypte ancienne. Actes de la table ronde* (Ravello, 20-22 Marzo 1997), Edipuglia 1998, p. 143-161. pp. 143-162.

DE ANGELIS D'OSSAT, MOCCHEGGIANI CARPANO, FILIPPI 2006

M. De Angelis D'Ossat, C. Mocchegiani Carpano, F. Filippi (a cura di), *Palazzo Altemps. I colori del fasto. La domus del Gianicolo ed i suoi fasti*, Electa 2006.

DE MIRO 1984

E. De Miro, *La Villa del Casale di Piazza Armerina. Nuove ricerche*, in G. Rizza, S. Garaffo (a cura di), *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Atti della IV riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologia Classica dell'Università di Catania (Piazza Armerina 28 settembre-1 ottobre 1983)*, Cronache di Archeologia 23, 1984, pp. 58-73.

DE MIRO 2009

E. De Miro, *Agrigento. L'abitato antico. Il quartiere ellenistico-romano*, Roma 2009.

DE VOS 1975a

M. De Vos, *Pitture e mosaico a Solunto*, in BABesch 50, 1975 pp. 195-224.

DE VOS 1975b

M. De Vos, *Scavi Nuovi sconosciuti (I 11, 14; I 11, 12): pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri*, MededRom 37, 1975, pp. 47-87.

DE VOS 1976

M. de Vos, *Scavi nuovi sconosciuti (I 9, 13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei*, in MededRom 38, 1976, p. 37-75.

DE VOS 1977

M. De Vos, *Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi proveniente dalle macerie del terremoto del 62 d.C. a Pompei*, MededRom 39, 1977, pp. 29-47.

DE VOS 1981

M. De Vos, *La bottega di pittori di Via di Castricio*, in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, Roma 1981, 119-130.

DE VOS M. 1982

M. De Vos, *Die Casa di Ganimede in Pompeji VII 13, 4. Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti*, in MededRom 89, 1982, pp. 315-352.

DE VOS *et alii* 1982

M. De Vos, F. Donati, E. Fentress, R. Filippi, C. Paneral, M. L. Paoletti, E. Pue, *A painted oecus from Settefinestre (Tuscany): excavation, conservation and analysis*, in J. Liversidge (a cura di), *Roman Provincial Wall Painting of the Western Empire*, Oxford: BAR International Series 140, 1982, pp. 1-32.

DE VOS 1983

M. De Vos, *Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate*, in *L'archeologia di Roma Capitale fra sterro e scavo, Catalogo della mostra (Roma, 1983-1984)*, Venezia 1983, pp. 231-247.

DIDONÈ 2021

A. Didonè, *Pittura Romana nella Regio X. Contesti e sistemi decorativi*, Antenor Quaderni 49, Padova University Press 2021.

DILARIA, SBROLLI 2018

S. Dilaria, C. Sbrolli, *I frammenti di intonaco dipinto*, in P. Basso (a cura di), *L'anfiteatro di Aquileia. Ricerche d'archivio e nuove indagini di scavo*, Scavi di Aquileia V, 2018, pp. 151-158.

DI NATALE, LANZARONE, CANICATTÌ 2008

E. Di Natale, F. Lanzarone, F. E. Canicattì, *Eraclea Minoa: architetture in terra cruda*, in M. L. Germanà, R. A. Panvini (a cura di), *La terra cruda nelle costruzioni. Dalle testimonianze archeologiche all'architettura sostenibile*, Palermo: Nuova Ipsa 2008, pp. 99-108.

DI STEFANO 2006

C. A. Di Stefano, *Scoperte nella necropoli di Lilibeo*, in Kokalos XX, 1974, pp. 162-171.

DI VITA 1984

A. Di Vita, *Elementi alessandrini a Sabratha. A proposito di due nuove tombe dipinte d'età protoimperiale*, in A. Di Vita, N. Bonacasa (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, 3, Roma 1984, pp. 858-874.

DONATI 1998

A. Donati, *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina. Catalogo della Mostra (Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo 28 marzo - 30 agosto 1998)*, Venezia, 1998.

DONATI, BENETTI 2014

F. Donati, I. Benetti, *Nuovi rinvenimenti di pittura murale tardo romana dall'Etruria costiera: la villa di San Vincenzino a Cecina (Livorno)*, in N. Zimmermann (a cura di), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (13-17 September 2010)*, Austrian Academy of Sciences Press 2014, pp. 447-454.

DRACK 1950

W. Drack, *Die römische Wandmalerei der Schweiz*, Basiela: Birkhauser 1950.

EHRHARDT 1987

W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien: von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz am Rhein 1987.

EHRHARDT 1988

W. Ehrhardt, *Casa dell'Orso (VII 2, 44-46)*, Häuser in Pompeji, Band 2, Hirmer Verlag München, Leipzig 1988.

ERISTOV 1987a

H. Eristov, *Les peintures murales provinciales d'époque flavienne*, in *Pictores per provincias (Aventicum 5). Actes du 3e Colloque International sur la peinture murale romaine, Avenches 1986*, Avenches: Association Pro Aventico, 1987, pp. 45-55.

ERISTOV 1987b

H. Eristov, *Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguïtés. A propos du Recueil Milliet*, in *Revue Archéologique* 1, 1987, pp. 109-123.

ERISTOV 1994

H. Eristov, *Les éléments architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième style*, École Française de Rome, Roma 1994.

ERISTOV 1995

H. Eristov, *Quelques observations techniques dans le décor de Lutèce*, in *Revue archéologique de Picardie. Numéro spécial* 10, 1995, pp. 203-204.

ERISTOV, GROETEMBRIL 2006

H. Eristov, S. Groetembril, *Murs blancs en Gaule, entre économie et raffinement*, in *La peinture antique des Macédoniens aux Omeyyades: 10 siècles de peintures murales*, in *DossAParis* 318, 2006, pp. 58-61.

ERISTOV *et alii* 2002

H. Eristov, C. Kohlmayer, D. Vermeersch Didier, *Beaumont-sur-Oise: l'habitat du IIIe siècle et son décor peint au sud du cimetière, zone 18. Beaumont-sur-Oise: 3rd century settlement and its painting decoration to the south of the cemetery, area 18*, in *Revue archéologique du Centre de la France*, tome 41, 2002, pp. 187-224.

ESPOSITO 2007

D. Esposito, *I Pittori della Casa dei Vettii a Pompei. Considerazioni sui meccanismi di produzione della pittura parietale romana*, *BABesch* 82, 2007, pp. 159-174.

ESPOSITO 2009

D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, L'Erma di Bretschneider 2009.

ESPOSITO 2010

D. Esposito, *Disegno e creazione delle immagini nella pittura romana*, in I. Bragantini (a cura di), *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli 18-21 settembre. 2007)*, Napoli 2010, pp. 215-227.

ESPOSITO 2011

D. Esposito, *Il sistema economico e produttivo della pittura romana. Esempi dall'area vesuviana*, in N. Monteix et N. Tran (a cura di), *Les savoirs professionnels des gens de métier: études sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'empire romain*, Centre Jean Bérard, Napoli 2011, pp. 65-85.

ESPOSITO 2014

D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2014.

ESPOSITO 2016

D. Esposito, *Il lavoro degli anonimi. Lo status quaestionis delle ricerche sull'operato dei pittori romani*, Babesch 91, 2016, pp. 173-195

ESPOSITO 2017

D. Esposito, *The Economics of Pompeian Painting*, in Flohr, M. and Wilson, A. I. (eds), *The Economy of Pompeii (Oxford Studies on the Roman Economy)*, Oxford University Press 2017, pp. 261-288.

ESPOSITO 2018

D. Esposito, *La polvere sotto il tappeto. Considerazioni sul problema dello smaltimento dei rifiuti a Pompei*, in R. Bosso, E. Nuzzo (a cura di) *Symplegmata. Studi di archeologia dedicati a Simona Minichino*, Napoli 2018, pp. 191-233.

ESPOSITO 2021

D. Esposito, *Decorative Principles Between the Public and Private Spheres in Pompeii: Contexts, Patrons and Artisans*, in A. Haug, M. Taylor Lauritsen (a cura di), *Principles of Decoration in the Roman World*, Berlin/Boston 2021.

FALZONE 2005

S. Falzone, *Scavi di Ostia. Vol. XIV, Le Pitture delle Insulae*, Roma 2005.

FALZONE 2007

S. Falzone, *Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi*, Roma 2007.

FALZONE 2015

S. Falzone, *Villa Medici. Lo scavo dell'interro dietro la falegnameria. Uno sguardo alla produzione pittorica urbana di età giulio-claudia: il contributo degli intonaci dipinti*, Bollettino di Archeologia VI, 2015/1-3-4, pp. 169-175.

FALZONE 2017

S. Falzone, *Pittura parietale di Ostia (I secolo a.C./I secolo d.C.): i contesti domestici*, in S. T.A.M. Mols, E. M. Moormann (a cura di), *Context and Meaning Proceedings of the twelfth International Conference of AIPMA (Athens, 16-20 September 2013)*, Peters Publishers, Leven 2017, pp. 335-343.

FALZONE 2018

S. Falzone, *La pittura parietale: caratteri e contenuti*, in A. D'Alessio, C. Panella, R. Rea (a cura di), *Roma Universalis. L'impero e la dinastia venuta dall'Africa (Catalogo della Mostra, Roma, 15 novembre 2018-25 agosto 2019)*, Milano 2018, pp. 116-119.

FALZONE, TOBER 2010

S. Falzone, B. Tober, *Vivere con le pitture ad Efeso ed Ostia*, in I. Bragantini (a cura di), *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli 18-21 settembre 2007)*, Napoli 2010, pp. 633-644.

FEDELI, PAGANI 2024

A. M. Fedeli, C. Pagani, *La decorazione di un ambiente della domus di via Illica a Milano*, in A. Coralini, P. Giulierini, Paolo, V. Sampaolo, F. Sirano, *Pareti dipinte: dallo scavo alla valorizzazione. Atti del XIV Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli-Ercolano, 9-13 settembre 2019)*, Quasar 2024, pp. 1057-1064.

FENTRESS, BONDEL 2003

E. Fentress, J. Bodell, *Cosa V: An intermittent town, excavations 1991- 1997*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.

FERNÁNDEZ DÍAZ 2008

A. Fernández Díaz, *La pintura mural romana de Carthago Noua: evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, Museo Arqueológico de Murcia, 2008.

FERNÁNDEZ DÍAZ et alii 2012

A. Fernández Díaz, S. F. Ramallo, A. Martínez, J. Ponce, *La pintura mural romana: un indicador funcional y/o decorativo. Pintura mural de la habitación 32 de la villa romana de La Quintilla (Lorca)*, in *Al voltant d'una peça. Pintura mural de la habitación de la romana de la villa de la Quintilla (Lorca, Murcia)*, Alicante: MARQ 2012, pp. 7-12.

FERNÁNDEZ DIAZ et alii 2019

A. Fernández Díaz, D. Bernal Casasola, G. Castillo Alcántara, J. M. Vargas Girón 2019, *Los restos pictóricos del "Testaccio" haliéutico de Gades (El Olivillo, Cádiz). Primera muestra del primer estilo pompeyano en la Bética*, SPAL 28.2, 2019, pp. 203-234.

FERNÁNDEZ DÍAZ, CASTILLO ALCÁNTARA 2024

A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara, *Técnicas, estilos y talleres en la pintura romana de Carthago Nova y su territorio. Un análisis interdisciplinar*, in A. Coralini, P. Giulierini, Paolo, V. Sampaolo, F. Sirano, *Pareti dipinte: dallo scavo alla valorizzazione. Atti del XIV Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli-Ercolano, 9-13 settembre 2019)*, Edizioni Quasar 2024, pp. 631-642.

FERNÁNDEZ DÍAZ, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2020

A. Fernández Díaz, R. Cebrian Fernández, *El II y III estilo pompeyano de Segobriga análisis del material pictórico procedente del relleno constructivo del anfiteatro*, in A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara (a cura di), *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*. Murcia: Editum, 2020, pp. 154-175.

FERRANTE 2014

S. Ferrante, *Norba: la domus VI nella sequenza stratigrafica e nelle sue parti*, in S. Quilici Gigli (a cura di). *Norba: Domus e materiali*, Roma: L'Erma di Bretschneider 2014, pp. 37-57.

FLOHR 2019

M. Flohr, *Artisans and Markets: The Economics of Roman Domestic Decoration*, AJA Vol. 123, No. 1, 2019, pp. 101-125.

FRAGAKI 2003

H. Fragaki, *Représentations architecturales de la peinture pompéienne. Evolution de la pensée archéologique*, MEFRA 115, 1, 2003, pp. 231-294.

FROELIGER, MONDY 2017

N. Froeliger, M. Mondy, *Les décors à fond blanc du couloir 2-7 et des espaces 6 de la domus de La Fontainotte à Grand (Lorraine, Vosges)*, in J. Boislève, A. Dardenay y F. Monier (a cura di), *Pictor 6. Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques*, Burdeos: Ausonius Éditions, 2017, pp. 69-84.

FRÖLICH 1995

T. Fröhlich, *Cornici di stucco di terzo e quarto stile a Pompei: alcuni dati statistici*, in MOORMANN 1995, pp. 192-199.

FUCHS, RAMJOUÈ 1994

M. Fuchs, E. Ramjoué, *Commugny, splendeurs murales d'une villa romaine*, Musée romain, Nyon, 1994.

FUCHS, DUBOIS 2018

m. Fuchs, Y. Dubois, *La Suisse romaine: état des recherches et iconographie*, in Y. Dubois, U. Niffeler (a cura di), *Pictores per provincias II – Status quaestionis. Actes du 13e Colloque de l'AIPMA* (Lausanne, 12-16 septembre 2016), Antiqua 55, Basel 2018, pp. 825-846.

FUCHS, SPÜLER 2020

M. Fuchs, A. Spühler, *Alba: Le Blanc peint au fil du temps Romain*, Cahiers Du Centre De Linguistique Et Des Sciences Du Langage, n° 60 (février), 2020, pp. 15-20.

GABRICI 1921

E. Gabrici, *Ruderi romani scoperti alla Piazza della Vittoria di Palermo*, MonAL XXVII, 1921, pp.181-204.

GALLOCCHIO *et alii* 2009

E. Gallocchio, P. Pensabene, E. Gasparini, R. Montalbano, G. Paternicò, *Villa del Casale di Piazza Armerina: nuovi scavi*, in FastiOnline, Fold&r 158, Roma 2009, pp. 1-10.

GASPERINI 2014

E. Gasparini, *Pittura tardoantica a Piazza Armerina: gli ambienti attorno al Peristilio e le Terme*, in N. Zimmermann (a cura di), *Antike malerei zwischen lokalstil und zetstil. Akten des IX Internationale Kolloquiums der AIPMA (13-17 september, Éfeso 2010)*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014, pp. 139-147.

GENTILI 1999

G. V. Gentili, *La villa romana di Piazza Armerina*, Palazzo Erculio, I-III, Osimo, 1999.

GHEDINI 1990

F. Ghedini, *Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani*, RdA XIII, 1990, pp. 35-62.

GHEDINI 2015

F. Ghedini, *Il verde reale e il verde dipinto*, in G. Sena Chiesa, A. Pontrandolfo (a cura di), *Mito e natura. Dalla Grecia a Pompei. Catalogo della mostra (Milano 22 luglio 2015-10 gennaio 2016)*, Mondadori Electa, 2015, pp. 266-275.

GIACOBELLO 2010

F. Giacobello, *Testimonianze pittoriche delle domus di lusso nel quartiere degli artigiani. Nuovi ritrovamenti a Cavatone-Bedriacum*, in I. Bragantini (a cura di), *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli 18-21 settembre. 2007)*, Napoli 2010, pp. 805-808.

GIGLIO 1996

R. Giglio, *Marsala: recenti rinvenimenti archeologici alla necropoli di Lilybeo. L'ipogeo dipinto di Crispia Salvia*, Sicilia Archeologica XXIX, 90-92, pp. 31-51.

GIGLIO 1997-1998

R. Giglio, *Attività di ricerca archeologica nella provincia di Trapani*, Kokalos 43-44, II.2, 1997-1998, pp. 793-869.

GIGLIO 2010

R. Giglio, *Capo Boeo*, in E. Acquaro, A. Filippi, S. Medas (a cura di), *La devozione dei naviganti: il culto di Venere Ericina nel Mediterraneo. Atti del Convegno, Erice, 27-28 novembre 2009*, Lugano 2010, pp. 71-87.

GIULIERINI, CORALINI, SAMPAOLO 2020

P. Giulierini, A. Coralini, V. Sampaolo, *Picta fragmenta. La pittura vesuviana: una rilettura. Atti del convegno internazionale (Museo archeologico Nazionale di Napoli, settembre 2018)*, Napoli 2020.

GIULIANI 1999

F. Cairoli Giuliano, *L'edilizia nell'antichità*, Carocci, 1999.

GORM ANDERSEN 1985

F. Gorm Andersen, *Pompeian painting. Some practical aspects of creation*, AnalRom 14, 1985, pp. 113-128.

GUIDOBALDI 2003

F. Guidobaldi, *Sectilia pavimenta e incrustationes: i rivestimenti policromi pavimentali e parietali in marmo o materiali litici e litoidi dell'antichità romana*, in F. Guidobaldi (a cura di), *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico tra pietre policrome*, Firenze 2003, pp. 15-75.

GUIRAL PELEGRÍN, MARTÍN-BUENO 1996

C. Guiral Pelegrín, M. Martín-Bueno, *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*, Zaragoza, 1996.

GUIRAL PELEGRÍN, FERNÁNDEZ DÍAZ, CÁNOVAS UBERA 2014

C. Guiral Pelegrín, A. Fernández Díaz, A. Canovas Ubera, *En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d. C.*, in N. Zimmermann (a cura di), *Antike malerei zwischen lokalstil und zetstil. Akten des IX Internationale Kolloquiums der AIPMA (13-17 september, Éfeso 2010)*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014, pp. 277-288

GUIRAL PELEGRÍN, IÑIGUEZ 2020

C. Guiral Pelegrín, L. Íñiguez, *El cinabrio en la pintura romana de Hispania*, in M. Zarzalejos, P. Hevia, L. Mansilla (a cura di), *El oro rojo de la Antigüedad. Perspectivas de investigación sobre los usos y aplicaciones del cinabrio entre la Prehistoria y el fin del mundo antiguo*, Madrid, 2020, pp. 337-372.

GUIRAL PELEGRÍN, BERROZPE 2022

C. Guiral Pelegrín, L. I. Berrozpe, *La decoración pictórica del macellum de Veleia*, in J. Nuñez (a cura di), *Memoria Iruña-Veleia 2010-2020*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava 2022, pp. 3-41.

HATAWAY, SABRIÈ SPÜHLER 2012

N. Hathaway, R. Sabrié, A. Spühler, *Étude d'une peinture linéaire à fond blanc du I^{er} siècle ap. J.-C. provenant d'un quartier ouest de Narbonne*, in M. Fuchs, F. Monier (a cura di), *Les enduits peints en Gaule romaine*, ARTEHIS Éditions 2012, pp. 11-19.

HATHAWAY, SPÜHLER 2018

N. Hathaway, A. Spühler, *Les motifs dans les inter-panneaux des peintures murales romaines découvertes sur le territoire suisse*, in Y. Dubois, U. Niffeler (a cura di), *Pictores per Provincias II - Status Quaestionis, Actes du 13^e colloque de l'AIPMA (Antiqua 55)*, Bâle 2018, pp. 847-855.

HELG, SBROLLI 2019

R. Helg, C. Sbrolli, *Le evidenze della pittura parietale in situ*, in *I colori di Agrigentum Catalogo della mostra*, a cura di V. Cammineci, G. Lepore, Agrigento, 2019, pp. 19-21.

IACOPI 1999

I. Iacopi, *Domus Aurea*, Electa 1999.

JANSEN *et alii* 2001

B. Jansen, Ch. Schreiter, M. Zelle, *Die römischen Wandmalereien aus den Stadtgebiet der Colonia Ulpia Traiana. Xantener Berichte, Band 11, Grabung, Forschung, Präsentation*, Maguncia 2001.

JASHEMSKI 1993

Jashemski W., *The gardens of Pompeii: Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New Rochelle, 1993.

JOYCE 1981

H. Joyce, *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Roma : Bretschneider 1981.

KRIEGER 1919

H. Krieger, *Dekorative Wandgemälde aus dem II. Jahrhundert nach Christus*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung, 34, 1918-19, pp. 24-52.

KNUUTINEN *et alii* 2007

U. Knuutinen, H. Mannerheimo, S. Hornytky, *Project report of pigment analyses of the fourth style wall paintings in the Casa di Marco Lucrezio (IX 3, 5.24)*, EVTEK University of Applied Sciences 2007

LAKEN 2001

L. Laken, *Wallpaper Patterns in Pompeii and the Campanian Region: towards a Fifth Pompeian Style?*, in A. Barbet (a cura di), *La peinture funéraire antique. IV^e siècle av J.- C. - IV^e siècle ap. J.- C.*, Actes du VII^e colloque de l'AIPMA, Parigi 2001, pp. 295-300.

LANGNER 2002

M. Langner, *Antike Gradditzeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*, Palilia 11, Wiesbaden 2002.

LAPPI 2021

T. Lappi, *Hellenistische Wanddekorationen. Syntax, Semantik und Chronologie des Ersten Stils im westlichen Mittelmeerraum*, Archäologische Forschungen, 40. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2021.

LEACH 2004

E. Winsor Leach, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge 2004.

LEPORE 1991

G. Lepore, *L'organizzazione del lavoro nelle botteghe di pittori in età romana. La nuova documentazione della domus dei Coiedii di Suasa (AN)*, in *Le Marche. Archeologia, storia, territorio*, Istituto Internazionale di Studi Piceni, 1991, pp. 159-171.

LEPORE 2019

G. Lepore, *Le pitture*, in LEPORE *et alii* 2019, pp. 161-187.

LEPORE 2020

G. Lepore, *Tra "ellenismo" e "romanizzazione": le pitture della Casa III M del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento*, in V. Caminneci, M. C. Parello, M. S. Rizzo (a cura di), *Animum pictura pascit (Verg., Aen. I, 464). Abitare con le pitture nel Mediterraneo antico. Atti delle Giornate Gregoriane XIII Edizione (Agrigento 29 novembre-1 dicembre 2019)*, Bologna 2020, pp. 213-223.

LEPORE *et alii* 2019

G. Lepore, E. Giorgi, V. Baldoni, M. Scalici (a cura di), *Agrigento I. Quartiere Ellenistico-Romano: Insula III: Relazione degli scavi e delle ricerche 2016- 2018*, (Studi Agrigentini I), Roma 2019.

LEPORE *et alii* 2020

G. Lepore, V. Baldoni, M. Benfatti, D. Giubileo, *La ripresa degli scavi nel quartiere ellenistico-romano: l'Insula III*, Sicilia Antiqua XVII, 2020, pp. 41-66.

LEPORE, MONTEROSSO 2024

G. Lepore, G. Monterosso, *Pittura parietale e stucchi di età ellenistica e romana in ambito siracusano*, in M.C. Parello (a cura di), *L'isola dei tesori. Ricerca archeologica e nuove acquisizioni. Atti del Convegno Internazionale (Agrigento, Museo Archeologico Regionale "Pietro Griffo", 14-17 dicembre 2023)*, Bologna 2024, pp. 315-323.

LIEDTKE 2003

C. Liedtke, *Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts in Italien (JdI-EH 31)*, De Gruyter 2003.

LING 1985

R. Ling, *Romano-British Wall Painting*, Aylesbury: Shire Publications 1985.

LING 1991

R. Ling, *Roman painting*, Cambridge University press 1991.

LING 2015

R. Ling, *Toichographologie at AFPMA's 26th colloquium painted plaster and stucco from Gaul and elsewhere*, JRA 28, vol. 2, 2015, pp. 731-733.

LIBERTINI 1926

G. Libertini, *Centuripe*, Catania: Guaitolini, 1926.

LOMBARDO, PAPPALARDO 2020

D. Lombardo, C. Pappalardo, *Il palinsesto pittorico della cosiddetta "Grotta della Sibilla" presso la Chiesa di San Giovanni al Boeo di Marsala*, in V. Caminneci, M. C. Parello, M. S. Rizzo (a cura di), *Animum pictura pascit (Verg., Aen. I, 464). Abitare con le pitture nel Mediterraneo antico. Atti delle Giornate Gregoriane XIII Edizione (Agrigento 29 novembre-1 dicembre 2019)*, Bologna 2020, pp. 149-157.

LÓPEZ MARTINEZ et alii 2016

T. López Martínez, O. López Cruz, A. García Bueno, A. I. Calero Castillo, V. Medina Flórez, *Wall paintings in Castvlo. First contributions to the characterization of materials and techniques*, Lucentum 35, 2016, pp. 155-170.

LÓPEZ RODRÍGUEZ 2014

M. P. López Rodríguez, *La experiencia en conservacion preventiva del Conjunto Arqueologico de Castulo*, Siete Esquinas 5, 6, 2014, pp. 29-43.

LOUSTAUD, BARBET, MONIER 1993

J.P. Loustaud, A. Barbet, F. Monier, *Les peintures murales de la Maison des Nones de Mars à Limoges*, Aquitania: une revue inter-régionale d'archéologie, tome 11, 1993, pp. 63-111.

MAIOLI 1997

M. G. Maioli, *Intonaci parietali da domus di età imperiale a Ravenna*, in D. Scagliarini Corlaita (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.)*. Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna 1995), Bologna 1997, pp. 235-236.

MARCHESE et alii 1999a

B. Marchese, O. Marino, S. Paolis, P. Vallarino, *Intonaco, late e calci*, in A. Cirallo, E. De Carolis (a cura di), *Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei*. Milano,ù 1999, pp. 238-239.

MARCHESE *et alii* 1999b

B. Marchese, O. Marino, S. Paolis, P. Vallarino, *Terre colorate*, in A. Cirallo, E. De Carolis (a cura di), *Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei*. Milano 1999, pp. 236-237.

MARIANI 1996

E. Mariani, *Contributo preliminare sugli affreschi ritrovati in via Trieste sotto il Credito Agrario Bresciano*, in F. Rossi (a cura di), *Carta Archeologica della Lombardia*, V. Brescia. Saggi, Modena 1996, pp. 135-156.

MARIANI 2003

E. Mariani, *La domus delle Fontane. Le pitture*, in F. Morandini, F. Rossi, C. Stella (a cura di), *Le domus dell'Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della città*, Milano 2003, pp. 71-73.

MARIANI 2004

E. Mariani, *Gli intonaci dipinti*, in V. Mariotti (a cura di), *Il teatro e l'anfiteatro di Cividate Camuno. Scavo, restauro e allestimento di un parco archeologico*, Firenze 2004, pp. 307-322.

MARIANI 2011

E. Mariani, *Gli intonaci dipinti del vano D*, in *L'area del palazzo a Cividate Camuno. Spazi pubblici e privati nella città antica*, a cura di F. Rossi, S. Solano, Gianico 2011, pp. 20-33.

MARIANI, PAGANI 2012

E. Mariani, C. Pagani, *Considerazioni critiche sugli aspetti e sugli sviluppi della pittura parietale in alcuni centri delle Regioni X e XI alla luce dei più recenti ritrovamenti*, in F. Oriolo, M. Verzàr (a cura di), *La pittura romana nell'Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe*, *Antichità Altoadriatiche* 73, Trieste 2012, pp. 41-58.

MARTÍNEZ PERIS *et alii* 2020

I. Martínez Peris, V. Velasco Estrada, M. J. Madrid Balanza, J. M. Noguera Celdrán, I. Bragantini, A. Fernández Díaz, *El Parque Arqueológico del Molinete (Cartagena): registro y conservación de la pintura mural romana*, in A. Fernández Díaz, G. Castillo Alcántara (a cura di), *La pintura romana en Hispania. Del estudio de campo a su puesta en valor*, Murcia: Editum 2020, pp. 379-397.

MAU 1882

A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlino 1882.

MAURINA 1999

B. Maurina, *Frammenti di intonaco e stucco romani: una panoramica*, in M. Barbera (a cura di), *Museo Nazionale Romano. La collezione Gorga*, Milano, 1999, pp. 234-258.

MAURINA 2011

B. Maurina, *Intonaci*, in M. De Vos (a cura di), *La villa romana di Isera, ricerche e scavi (1973-2004)*, Rovereto 2011, pp. 261-311.

MAURINA 2017

B. Maurina, *Testimonianze di rivestimento parietale delle Domus dell'Emblema figurato e del Battuto bianco a Priverno*, Fasti online Documents& Research, 2017, pp. 1-20.

MAURINA 2018

B. Maurina, *Frammenti di intonaco e stucco rinvenuti nello scavo della domus Publica sul Palatino a Roma*, Fasti online Documents& Research 2018, pp. 1-24.

MAURINA 2021

B. Maurina, *Frammenti di intonaco di terzo e quarto stile provenienti dagli scavi di Vigna Barberini sul Palatino: nota preliminare*, in MEFRA 133, 2, 2021, pp. 395-425.

MATTONE 2010

R. Mattone, *Il paesaggio delle case in terra cruda*, L'Artistica Editrice, 2010.

MENICONI 2009-2010

S. Meniconi, *Gli affreschi della Piramide Cestia*, Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, 64-65, 2009-2010, pp. 55-84.

MIANO 2021

M. Miano, *Tra Naxos e Tauromenion: dinamiche insediative nella Valle dell'Alcantara*, Dottorato in Scienze Archeologiche, Storiche e Filologiche, XXIX ciclo, Università di Messina, 2021.

MIELSCH 2001

H. Mielsch, *Römische Wandmalerei*, Stuttgart 2001.

MIRANDA 1997

S. Miranda, *Veleia: "stacco" e restauro di un affresco da documenti inediti del '700*, in D. Scagliairni Corlaita (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995), Dipartimento di Archeologia, Studi e Scavi 5, Bologna 1997, pp. 249-252.

MOLS 1999

S.T.A.M. Mols, *Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula III X (Caseggiato del Serapide, Terme dei Sette Sapienti e Caseggiato degli Aurighi)*, in S.T.A.M. Mols, C.E. van der Laan (a cura di), *Atti del II Colloquio Internazionale su Ostia Antica (Roma, 8-11 novembre 1998)*, MededRom, 58, Roma 1999, pp. 247-386.

MOLS 2002

S. Mols, *Ricerche sulla pittura di Ostia. Status quastionis e prospettive*, Babesch 77, 2002, pp. 151-174.

MOORMANN 1993

E. Moormann, *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*, Leiden: Babesch supplement 3, 1993.

MOORMANN 1995a

E. M. Moormann, *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano*. Atti tavola rotonda Istituto Olandese (Roma ,16-17 maggio 1994), MededRom 54, 1995.

MOORMANN 1995b

E. M. Moormann, *Giardini ed altre pitture nella Casa del frutteto e nella Casa del bracciale d'oro a Pompei*, in MOORMANN 1995a, pp. 214-221.

MOORMANN 2009

E. M. Moormann, *Gilles Sauron: La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, *Gnomon* 81, 2009, pp. 452-458.

MOORMANN 2014

E. M. Moormann, *L'approche du décor antique par l'“École hollandaise”*, in H. Eristov, F. Monier (a cura di), *L'héritage germanique dans l'approche du décor antique, Actes table ronde, Ecole normale supérieure (novembre 2012)*, Bordeaux 2014, pp. 131-137.

MOORMANN 2018

E. M. Moormann, *Beyond the Four Styles. Reflections on Periodizations and Other Matters in Roman Wall Painting*, in Y. Dubois, U. Niffeler (a cura di), *3e Colloque de l'AIPMA (12 september 2016)*, Basel 2018, pp. 389-405.

MORA 1967

P. Mora, *Proposte sulla tecnica della pittura murale romana*, in BRest, pp. 63-84.

MORA, PHILIPPOT 1999

P. L. Mora, P. Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999.

MUSCOLINO 2020a

F. Muscolino, *Le fortificazioni di Tauromenion tra Dionisio I e la prima guerra servile*, in L. M. Calì, G. M. Gerogiannis, M. Kopsacheili (a cura di), *Fortificazioni e società nel Mediterraneo occidentale*, Roma 2020, pp. 215-230.

MUSCOLINO 2020b

F. Muscolino, *Frammenti di decorazioni parietali ellenistiche e romane da Taormina*, in V. Caminneci, M. C. Parelli, M. S. Rizzo, *Animum pictura pascit (Verg., Aen. I, 464). Abitare con le pitture nel Mediterraneo antico*, Atti delle Giornate Gregoriane XIII Edizione (Agrigento 29 novembre- 1 dicembre 2019), Bologna 2020, pp. 179-185.

NOUGAYRÈ DE 2023

E. Nougayrède, *Peinture murale en territoire picton : étude du décor de la pièce P13 du bâtiment II des Tours-Mirandes, Vendeuve-du-Poitou (Vienne)*, in M. Carrive, A. Spühler, P. Tomassini, *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques: Actes du 33e colloque de l'AFPMA (Bordeaux, 25 et 26 novembre 2021)*, Bordeaux 2023, pp. 31-46.

ORIOLO, SALVADORI 2005

F. Oriolo, M. Salvadori, *La pittura parietale: per una rilettura dei sistemi decorativi aquileiesi*, in G. Cuscito, M. Verzàr Bass (a cura di), *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C.- III secolo d.C.)*. Atti della XXXV Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, 6-8 maggio 2004), Trieste 2005, pp. 447-469.

ORIOLO et alii 2007

F. Oriolo, V. Provenzale, B. Gobbo, G.A. Mazzochin, F. Agnoli, *Intonaci dipinti*, in C. Morselli (a cura di), *Trieste antica. Lo scavo di Crosada*, Trieste 2007, pp. 186-232.

ORIOLO 2012

F. Oriolo, *Rivestimenti parietali ad Aquileia: catalogazione sistematica e dati d'archivio per la restituzione dei contesti e la ricostruzione degli apparati decorativi*, in F. Oriolo, M. Verzàr (a cura di), *La Pittura romana nell'Italia Settentrionale e nelle regioni limitrofe*, Trieste 2012, pp. 191-205.

PAGANI 1996

C. Pagani, *Brescia – Liceo Arnaldo: gli intonaci dipinti*, in di F. Rossi (a cura di) *Carta Archeologica della Lombardia. V. Brescia. La città. I. La Carta Archeologica di Brescia*, Modena 1996, pp. 165-172.

PAGES-CAMAGNA 1998

S. Pagès-Camagna, *Bleu et vert égyptiens en question: vocabulaire et analyses*, in S. Colinart and M. Menu (a cura di), *La couleur dans la peinture et la céramique de l'Égypte Ancienne*, Ravello 1998, pp. 163-175.

PAPPALARDO 1995

U. Pappalardo, *La bottega della "Villa imperiale" a Pompei*, in MOORMANN 1995, pp. 176-191.

PAPPALARDO 2001

U. Pappalardo, *La descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli (1875)*, Massa Editore, Napoli 2001.

PAVIA, ZAVETTIERI 2015

G. Pavia, G. Zavettieri, *La ceramica ed altre attestazioni dell'artigianato e della vita quotidiana a Tyndarys*, in U. Spigo (a cura di), *Tindari. Guida all'area archeologica e all'Antiquarium*, Milazzo 2015, pp. 84-91.

PENSABENE, GALLOCCHIO 2010

P. Pensabene, E. Gallocchio, *Rivestimenti musivi e marmorei dello xystus di Piazza Armerina alla luce dei nuovi scavi in Atti del XV Colloquio dell'AISCOM (Aquileia 4-7 febbraio 2009)*, Roma 2010, pp. 333-340.

PENSABENE et alii 2014

P. Pensabene, E. Gasparini, R. Montalbano, *Pittura tardoantica a Piazza Armerina: introduzione*, in N. Zimmermann (a cura di), *Antike malerei zwischen lokalstil und zetstil. Akten des IX Internationale Kolloquiums der AIPMA (13-17 september, Efeso 2010)*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014 pp. 127-128.

PENSABENE, BARRESI 2019

P. Pensabene, P. Barresi, *Piazza Armerina Villa Del Casale: scavi E studi nel decennio 2004-2014*, Roma: L'Erma Di Bretschneider 2019.

PETERS 1982

W. J. Th. Peters, *La composizione delle pitture parietali di IV stile a Roma e in Campania*, in *La regione sotterrata dal Vesuvio. Atti del Convegno Internazionale*, Napoli 1979, Napoli, 1982, pp. 635-645.

PETERS, MOORMANN 1995

W. J. Th. Peters, E. M. Moormann, *I pittori della Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei. Riflessioni un anno dopo*, *MededRom* 54, 1995, pp. 167-178.

PILO 2006

C. Pilo, *La villa di Capo Soprano a Gela*, in M. Osanna, M. Torelli (a cura di), *Sicilia ellenistica, consuetudo italica. Atti del Convegno (Spoleto, 5-7 novembre 2004)*, Pisa 2006, pp. 153-166.

PPM I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X

I. Baldassarre (a cura di), *Pompei. Pitture e Mosaici. Volume I, Regio I, parte prima*, Milano 1990; *Volume II, Regio I, parte seconda*, Roma 1990; *Volume III, Regiones II, III, V*, Roma 1991; *Volume IV, Regio VI, parte prima*, Roma 1993; *Volume V, Regio VI, parte seconda*, Roma 1994; *Volume VI, Regio VI, parte terza, Regio VII, parte prima*, Roma 1996; *Volume VII, Regio VII, parte seconda*, Roma 1997; *Volume VIII, Regio VIII, Regio IX, parte prima*, Roma 1998; *Volume IX, Regio IX, parte seconda*, Roma 1999; *Volume X, Regio IX, parte terza*, Roma 2003.

POLAT 2014

G. Polat, *Wandmalerei in römischen Haushalten von Antandros*, in *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zerstil. Akten des IX Internationalen Kolloquiums der AIPMA, Éfeso 2010*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014, pp. 233-237.

POLICHETTI 2001

Polichetti, *Figure sociali, merci e scambi nell'edictum diocletiani et collegarum de pretiis rerum vanalium*, Napoli 2001.

PORTALE 2006

E.C. Portale, *Problemi dell'archeologia della Sicilia ellenistico-romana: il caso di Solunto*, ArchCl 57, 2006, pp. 49-114.

PORTALE 2007

E. C. Portale, *Per una rilettura del II stile a Solunto*, in B. Perrier (a cura di), *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes. Actes du Colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi (Vienne-Saint Romain en Gal, 8-10 février 2007)*, Roma 2007, pp. 281-311.

PORTALE et alii 2020

E. C. Portale, G. Milazzo, G. Montali, *Nuovi dati sulle decorazioni parietali di Solunto*, in V. Caminacci, M. C. Parello, M. S. Rizzo (a cura di) *Animum pictura pascit (Verg., Aen. I, 464): abitare con le pitture nel Mediterraneo antico. Atti delle Giornate Gregoriane XIII edizione (Agrigento, 29 novembre-1 dicembre 2019)*, Bologna 2020, pp. 157-172.

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*, Napoli 2005, pp. 355-366.

PRIVITERA 2009

S. Privitera, *Lo sviluppo urbano di Catania dalla fondazione dell'apoikia alla fine del V secolo d.C.*, in L. Scalisi (a cura di), *Catania. L'identità urbana dall'antichità al Settecento*, Catania 2009, pp. 37-71.

RAVARA 1991-1992

C. Ravara 1991-1992, *La pittura parietale del II sec. d.C. nella domus di palazzo Diotallevi a Rimini*, in StDocA VII, 1991-1992, pp. 85-117.

RAVARA 1999

C. Ravara, *L'imitazione del marmo nella pittura parietale romagnola di epoca romana*, in AEmil III, pp. 137-151.

RICCIARDI 2015

M. Ricciardi, *Animali e creature mitologiche nei dipinti murali della Villa A (Villa di Poppea) a Oplonti*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, Vol. 26-27, 2015-2016, pp. 61-72.

RIZZO 1902

G. Rizzo, *Taormina e i suoi dintorni, storia, architettura, paesaggio*, Catania 1902.

RIZZO 1928

P. Rizzo, *Tauromenion*, Riposto 1928.

ROSSETTI, TELLA 1991

C. Rossetti, F. Tella, *Roma. Affreschi e mosaici dal Porto fluviale di San Paolo*, *Bollettino di Archeologia* 11-12, 1991, pp. 223-236.

RUSSELL, FENTRESS 2016

B. Russell, E. Fentress, *Mud brick and pisé de terre between Punic and Roman*, in J. De Laine, S. Camporeale, A. Pizzo (a cura di), *Arqueología de la construcción, V. Man-made materials, engineering and infrastructure, Proceedings of the 5th International Workshop on the Archaeology of Roman Construction (Oxford, April 11-12, 2015)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2016, pp. 131-143.

SABRIÉ 1980a

R. Sabrié, *Fouilles des enduits peints*, in *Peinture Murale en Gaule, Actes de Seminaires 1979*, Dijon 1980, pp. 53-59.

SABRIÉ 1980b

M. Sabrié, *Les peintures murales romaines de Narbonne*, in A. Barbet (a cura di), *Peinture Murale en Gaule, Actes des Séminaires 1979*, Dijon 1980, pp. 61-65.

SABRIÉ, SABRIÉ 1998

M. Sabrié, R. Sabrié, *Les peintures murales de la Villa Roma à Nîmes (Gard)*, in *RANarb* 31, 1998, pp. 13-71.

SABRIÉ, SABRIÉ, SOLIER 1987

M. Sabrié, R. Sabrié, Y. Solier, *La maison à portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*, Paris: *Revue archéologique Narbonnaise*, Supplément, 1987.

SALCUNI 2012

A. Salcuni, *Pitture parietali e pavimenti decorati di epoca romana in Abruzzo*, *Frankfurter Archäologische Schriften* 19, Bonn 2012.

SALVADORI 2012

M. Salvadori, *Decorazioni ad affresco*, in F. Ghedini, M. Annibaletto (a cura di), *Atria longa patescunt (VERG., Aen., II, 483): le forme dell'abitare nella Cisalpina romana*, 1, Edizioni Quasar, Roma 2012, pp. 251-270.

SALVADORI 2017

M. Salvadori, *Horti Picti. Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*, Padova University press, 2017.

SALVADORI *et alii* 2015

M. Salvadori, D. Scagliarini, A. Coralini, A. Didonè, R. Helg, A. Malgieri, G. Salvo, *TECT 1. Un progetto per la conoscenza della pittura parietale romana nell'Italia settentrionale*, Antenor Quaderni 34, Padova University press, 2015.

SALVADORI *et alii* 2016

M. Salvadori, N. De Nicolo, A. Didonè, G. Salvo, *Aquileia, frammenti di affresco provenienti dagli scavi della Casa delle Bestie ferite e della Casa di Tito Macro*, in J. Boislève, A. Dardenay, F. Monier (a cura di), *Peintures murales et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor, Atti del XXVIIe Colloque de l'Association Française pour le Peinture Murale Antique (Toulouse, 21-22 novembre 2014)*, Bordeaux 2016, pp. 243-258.

SALVADORI *et alii* 2017

M. Salvadori, A. Didonè, G. Salvo, *Gli intonaci. Corsi e ricorsi «Funzionali». I casi di Aquileia*, in M. Carrive (a cura di), *Remployer, recycler, restaurer. Les autres vies des enduits peints*, Collection de l'Ecole française de Rome 540, Roma 2017, pp. 63-70.

SALVADORI, SBROLLI 2021

M. Salvadori, C. Sbroli, *Wall paintings through the ages: the roman period -Republic and early Empire*, in *Archaeological and Anthropological Sciences* 13, 187, 2021.

SAMPAOLO 1981

V. Sampaolo, *Gli oggetti*, in I. Baldassarre (a cura di), *Pompei, 1748-1980. I tempi della documentazione*, Roma: Multigrafica 198, pp. 201-207.

SAMPAOLO 1995

V. Sampaolo, *I decoratori del tempio di Iside a Pompei*, in MOORMANN 1995, pp. 200-213.

SAMPAOLO 2006

V. Sampaolo, *L'elemento vegetale negli affreschi pompeiani*, in T. Budetta (a cura di), *Il giardino, realtà e immaginario nell'arte antica, Catalogo della Mostra (Piano di Sorrento, Villa Fondi, Museo Archeologico della Penisola Sorrentina "Georges Vallet", 17 luglio - 22 dicembre 2005)*, Castellammare di Stabia 2006, pp. 63-69.

SAMPAOLO 2006

V. Sampaolo, *La tecnica della pittura antica*, in I. Bragantini, V. Sampaolo (a cura di), *La pittura pompeiana*, Milano 2009, pp. 29-36.

SAURON 2007

G. Sauron, *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris: Picard, 2007.

SCAGLIARINI CORLAITA 1976

D. Scagliarini Corlaita, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, Palladio, 1976, pp. 45-75.

SCAGLIARINI CORLAITA 1995

D. Scagliarini Corlaita, *Pittori e botteghe: status quaestionis*, in MOORMANN 1995, pp. 292-298.

SCHEFOLD 1952

K. Schefold, *Pompejanische Malerei: Sinn und Ideengeschichte*, Basilea: Schwabe, 1952.

SCHEFOLD 1962

K. Schefold, *Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*, München, 1962.

SCHEFOLD 1972

K. Schefold, *La peinture pompéienne: essai sur l'évolution de sa signification*, Latomus, 1972.

SCHEFOLD 1980

K. Schefold, *Zur silbernen Periode der Malerei Pompejis*, Archaiongnosia 1, 1980.

SECCO et alii 2021

M. Secco, L. Rainer, K. Graves, A. Heginbotham, G. Artioli, F. Piqué, I. Angelini, *Ochre-Based Pigments in the Tablinum of the House of the Bicentenary (Herculaneum, Italy) between decorative technology and natural disasters*, Minerals, 2021, 11, 67, <https://doi.org/10.3390/min11010067>.

SETTIS 2008

S. Settis, *La Villa di Livia. Le pareti ingannevoli*, Electa, 2008.

SLIM 1985

H. Slim, *La Tunisie*, in J. Lasfargues (a cura di), *Architectures de terre et de bois L'habitat privé des provinces occidentales du monde romain. Antécédents et prolongements: Prohistoire, Moyen Age et quelques expériences contemporaines*, Parigi 1985, pp. 35-45

SOLIN 2002

H. Solin, *Introduzione allo studio dei graffiti parietali*, in O. Brandt (a cura di), *Unexpected Voices. The Graffiti in the cryptoporticus of the Horti Sallustiani and Papers from a Conference on Graffiti at the Swedish Institute in Rom*, Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series 4, LIX, Stockholm 2002, pp. 99-124.

SPATAFORA 2003

F. Spatafora, *Monte Maranfusa. Un insediamento nella Media Valle del Belice. L'abitato indigeno*, Palermo 2003.

SPATAFORA, MONTALI 2006

F. Spatafora, G. Montali, *Palermo: nuovi scavi nell'area di Piazza della Vittoria, Analisi architettonica e ipotesi ricostruttive*, in M. Osanna, M. Torelli (a cura di), *Sicilia Ellenistica, consuetudo italica. Atti del convegno Spoleto 5- 7 novembre 2004*, Roma 2006, pp. 140-151.

SPERDUTI 1989

L. Sperduti, *Sui colombari romani presso via Taranto*, Bollettino dell'associazione archeologica romana 78, 1, 1989, pp. 15-19.

SPIGO 2004

U. Spigo, *I pavimenti della di Porta Pasquale a Taormina. Dati preliminari*, in C. Angelelli (ed.), *Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCAM)*, Ravenna 2004, pp. 399-418.

SPIGO 2015

U. Spigo, *I nuovi scavi lungo il decumano centrale*, in U. Spigo (a cura di), *Tindari. Guida all'area archeologica e all'Antiquarium*, Milazzo, Rebus 2015, pp. 62-68.

SORACI 2019

C. Soraci, *L'assetto istituzionale delle città siciliane dall'età augustea al III sec. d.C. Strategie di subordinazione e integrazione politica*, in N. Andrade, C. Marcaccini, G. Marconi, D. Violante, *Ancient cities, 1: Roman imperial cities in the East and in Central-Southern Italy*, Roma 2019, pp. 479 ss.

STACEY et alii 2018

R.J. Stacey, J. Dyer, C. Mussell, A. Lluveras-Tenorio, M.P. Colombini, C. Duce, J. La Nasa, E. Cantisani, S. Prati, G. Sciutto, R. Mazzeo, S. Sotiropoulou, F. Rosi, C. Milian, L. Cartechini, J. Mazurek, M. Schilling, *Ancient encaustic: An experimental exploration of technology, ageing behaviour and approaches to analytical investigation*, Microchemical Journal 138, 2018, pp. 472-487.

STROCKA 1975

V.M. Strocka, *Pompejanische Nebenzimmer*, in B. Andreae (a cura di), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten. Internationales Kolloquium über Forschungen in den Vesuvstädten, 11. bis 14. Juni 1973*, Recklinghausen 1975, pp. 101-106.

STROCKA 1977

V. M. Strocka, *Die wandmalerei der Hangauser in Ephesos. Forschungen in Ephesos*, VIII, 1, Vienna 1977.

STROCKA 1984

V.M. Strocka, *Casa del Principe di Napoli (VI 15,7.8)*, Häuser in Pompeji 1, Tübingen 1984.

STROCKA-EHRHARDT 1987

V. M. Strocka, W. Ehrhardt, «*Case di Pompei*»: un progetto scientifico internazionale dell'Istituto Archeologico Germanico, *Rivista di Studi Pompeiani*, 1987, Vol. 1, pp. 203-208.

SUCCI 2016

S. Succi, Il censimento dei Colli Albani, in Angelelli-Tortorella, *Per un corpus dei pavimenti di Roma e del Lazio. Atti della Giornata di Studi Roma (24 novembre 2014)*, Roma 2016, pp. 235-284.

SWINDLER 1929

M. H. Swindler, *Ancient Painting*, New Haven 1929.

THOMAS 1993

R. Thomas, *Römische Wandmalerei in Köln*, P. von Zabern, Mainz am Rhein, 1993.

THÜR 2005

H. Thür, *Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde*, Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005.

THÜR, RATHMAYR 2014

H. Thür, E. Rathmayr, *Das Hanghaus 2 in Ephesos Die Wohneinheit 6. Baubefund, Ausstattung, Funde*, Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014.

THÜR, RATHMAYR 2016

H. Thür, E. Rathmayr, *Das Hanghaus 2 in Ephesos Die Wohneinheit 7. Baubefund, Ausstattung, Funde*, Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016.

TIGANO 2008

G. Tigano, *Terme Vigliatore - S. Biagio: nuove ricerche nella villa romana (2003-2005)*, Regione siciliana, 2008.

TOMASSINI 2022

P. Tomassini, *Ostie, fenetres sur cour: Le 'Caseggiato delle Taberne Finestrate': reconstruire cinq siecles de vie ostienne*, Peeters Publishers, 2022.

TORRE 2016

R. Torre, *Dai βαλανεία alle thermae nella Sicilia ellenistico-romana: i casi di Tindari, Solunto e Taormina*, Dottorato in Scienze Archeologiche, Storiche e Filologiche, Università di Messina, XXIX ciclo, 2016.

TSAKIRGIS 1984

B. Tsakirgis, *The domestic architecture of Morgantina in the Hellenistic and Roman periods*, PhD thesis. Princeton University, 1984.

TYBOUT 2001

R. A. Tybout, *Roman wall-painting and social significance*, *Journal of Roman Archaeology* 14, 2001, pp. 33–56.

UFFLER 1971

A. M. Uffler, *Fresquistes gallo-romains: le bas-relief du Musée de Sens*, in *Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est* 22, 1971, pp. 393-401.

ULLRICH 1987

D. Ullrich, *Egyptian Blue and green Frit: Characterization, History and occurrence, Synthesis*, in F. Delamare, T. Hackens, B. Helly (a cura di), *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, Ravello 1987, pp. 323-332.

VANACORE et alii 2006

S. Vanacore, S. Giudice, P. Baraldi, M. Valentini, *La Venus Pompeiana di via dell'Abbondanza*, in *Il MiBAC. Ricerca e applicazioni a confronto. X Salone dei Beni e delle Attività Culturali (1-3 dicembre 2006)*, Venezia 2006.

VARONE 1995

A. Varone, *L'organizzazione del lavoro di una bottega di decoratori: le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza*, in MOORMANN 1995, pp. 124-136.

VARONE 1998

A. Varone, *Un pittore al lavoro a Pompei*, in A. Donati (cura di), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano 1998, pp. 302-303.

VARONE, BÉARAT 1997

A. Varone, H. Béarat, *Pittori romani al lavoro: Materiali, strumenti, tecniche: evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo lungo via dell'Abbondanza (Reg. 9 ins. 12)*, in H. Béarat, M. Fuchs, M. Maggetti, D. Paunier (a cura di), *Roman wall painting. Materials, techniques, analysis and conservation. Proceedings of the International Workshop*, Friburgo: Institute of Mineralogy and Petrography 1997, pp. 199-214.

VENUTI 2015

M. Venuti, *Le apparecchiature laterizie del Teatro di Taormina: una proposta per le fasi edilizie*, in «QuadA» 5, 2015, pp. 33-59.

VENUTI 2019a

M. Venuti, *La fondazione della Chiesa a Taormina fra tradizione erudita, fonti letterarie e archeologiche*, «QuadA» 9 (n. s.), Pisa-Roma 2019, pp. 149-162.

VENUTI 2019b

M. Venuti, *L'introduzione dell'opus latericium a Taormina: i casi della cd. Naumachia e del Teatro*, in J. Bonetto, R. Bukowiecki, R. Volpe (edd.), *Atti del II Convegno Internazionale "Laterizio", Alle origini del laterizio romano. Nascita e diffusione del mattone cotto nel Mediterraneo tra IV e I secolo a.C.*, Roma 2019, pp. 253-260.

VENUTI 2022

M. Venuti, *Le c.d. Tombe Saracene di Taormina : un esempio di architettura funeraria romana in Sicilia*, in «QuadA» 12 (n. s.), Pisa-Roma 2022, pp. 85-98.

VENUTI 2023

M. Venuti, *Taormina. Trasformazioni del paesaggio urbano tra Tarda Antichità ed Alto Medioevo*, Tauromenitana 1, Edizioni Quasar, 2023.

VENUTI 2024

Marta Venuti, *Taormina tardo antica e alto medievale. Nuovi dati dalla sequenza stratigrafica di villa san Pancrazio*, «QuadA» 14 (n. s.), 2024 , pp. 117-155.

VITTI 2024

M. Vitti, *Gli ambienti affrescati dell'insula della Salita del Grillo presso i Mercati di Traiano a Roma*, in A. Coralini, P. Giulierini, V. Sampaolo (a cura di), *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione. Atti del XIV Congresso internazionale dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Napoli 9-13 settembre 2019)*, Quasar 2024, pp. 1043-1055.

WALLACE-HADRILL 1988

A. Wallace-Hadrill, *The Social Structure of the Roman House*, Papers of the British School at Rome 56, pp. 43–97.

WALLACE-HADRILL 1994

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

WILLIAM-ELLIS 1916

C. Williams-Ellis, *Building in cob, Pisé, and Stabilized Earth*, Routledge, London 1916.

WIRTH 1934

F. Wirth, *Die Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934.

WOLF 2016

M. Wolf, *Hellenistische Heiligtümer in Sizilien*, Wiesbaden 2016.

ZAHN 1842

W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae: II.* Berlin: Reimer, 1842.

ZANKER 1993

P. Zanker, *Pompei: società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Turin: Einaudi, 1993.

ZIMMERMANN 2005

N. Zimmermann, *Die Wandmalerei der Wohneinheit 4*, in THÜR 2005, pp. 105-131.

ZIMMERMANN 2010

N. Zimmermann, *Wandmalerei*, in F. Krinzinger (a cura di), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2, Baubefund, Ausstattung, Funde*, Wien 2010, pp. 105-121.

ZIMMERMANN, LANDSTÄTTER 2011

N. Zimmermann, S. Lanstätter, *Wall painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine period*, Istanbul 2011.

WEBER, PROCHASKA, ZIMMERMANN 2009

J. Weber, W. Prochaska, N. Zimmermann, *Microscopic techniques to study Roman renders and mural paintings from various sites*, in *Materials Characterization* 60, 2009, pp. 586-593.

WOLF 2003

M. Wolf, *Die Häuser von Solunt und die hellenistische Wohnarchitektur*, DAI Rom Sonderschriften 14, Mainz am Rhein, 2003.

ZARZALEJOS *et alii* 2014

M. M. Zarzalejos Prieto, C. Fernandez Ochoa, G. Esteban Borrajo, P. Hevia Gomez, *Investigaciones en torno a la mineria romana del cinabrio en el area de Almaden (Ciudad Real, Espana)*, in N. Zimmermann (a cura di), *Antike malerei zwischen lokalstil und zetstil. Akten des IX Internationale Kolloquiums der AIPMA (13-17 september, Éfeso 2010)*, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014, pp. 615-620.

ZAVETTIERI, VENUTI, MIANO in c.d.s.

G. Zavettieri, M. Venuti, M. Miano, *Le fasi di occupazione dell'area di Villa San Pancrazio*, in *Da Tauromenion a Tauromenium. La città invisibile tra storia e archeologia*, Catalogo di mostra, Taormina, 7 agosto- 30 novembre 2024, in corso di stampa.

ZUCHTRIEGEL *et alii* 2024

G. Zuchtriegel, V. Amoretti, G. Iovino, A. Masic, A. Russo, R. Scalesse, G. Scarpati, A. Trapani, A. Russo, *I cantieri antichi di Pompei tra emergenza e ordinaria manutenzione: nuovi dati dall'Insula 10, Regio IX*, E-Journal. Scavi di Pompei 03, 2004.