

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

– 51 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2015

Giampiero Nigro (coordinatore del Consiglio)

Maria Teresa Bartoli

Maria Boddi

Roberto Casalbuoni

Cristiano Ciappei

Riccardo Del Punta

Anna Dolfi

Valeria Fargion

Siro Ferrone

Marcello Garzaniti

Patrizia Guarnieri

Alessandro Mariani

Mauro Marini

Andrea Novelli

Marcello Verga

Andrea Zorzi

Sara Lenzi

La policromia dei Monochromata

La ricerca del colore su dipinti
su lastre di marmo di età romana

Firenze University Press
2016

La policromia dei Monochromata : La ricerca del colore
su dipinti su lastre di marmo di età romana / Sara Lenzi. –
Firenze : Firenze University Press, 2016.
(Premio Città di Firenze; 51)

<http://digital.casalini.it/9788864533636>

ISBN 978-88-6453-362-9 (print)

ISBN 978-88-6453-363-6 (online)

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra
Immagine di copertina: Giocatrici di Astragali, MANN 9562,
dettaglio. Foto dell'autrice

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

CC 2016 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Sommario

Sommario	5
Introduzione	15
PARTE PRIMA	19
Capitolo 1 Il ritrovamento dei monocromi su marmo	21
1. Fonti d'archivio e manoscritti citati	21
2. I monocromi conservati a Napoli	22
2.1 Il Settecento: gli scavi di Rocque Joachin de Alcubierre	22
2.1.1 Giocatrici di Astragali	25
2.1.2 La lotta col Centauro, Donne sacrificanti, Scena Teatrale	27
2.2 La prima metà dell'Ottocento: gli scavi di Carlo Bonucci e Pietro Bianchi	29
2.2.1 Quadriga in corsa	30
2.3 Gli scavi della seconda metà dell'Ottocento a Pompei: Giuseppe Fiorelli	32
2.3.1 Niobe ed i Niobidi	34
2.4 Il Novecento: gli scavi di Amedeo Maiuri a Ercolano	38
2.4.1 Donna in trono e giovane, Adoranti	39
2.4.2 Ercole e l'Idra, Sfinge	42
3. I monocromi conservati a Vienna	47
3.1 La collezione Castellani	47
3.1.1 Apollo, Dioniso	47
Capitolo 2 Storia degli studi sui monocromi su marmo	55
1. I monocromi conservati a Napoli	55
1.1. Premessa: un "problema di numeri"	55
1.2. La storia degli studi	56
1.2.1 Il momento della scoperta dei primi monocromi da parte dei letterati napoletani	56
1.2.2 L'Ottocento: i nuovi ritrovamenti e gli studi di Carl Robert	60

1.2.3 Il Novecento e gli anni Duemila: gli ultimi ritrovamenti e gli studi di Harald Mielsch e Volkmar von Graeve	61
2. I monocromi conservati a Vienna	63
Capitolo 3 Storia degli studi sul colore dei monocromi su marmo	65
1. Breve storia degli studi sul colore su marmo: percezione del colore, ricostruzioni della policromia originaria e sviluppo delle tecniche analitiche	65
2. La percezione e lo studio del colore sui monocromi su marmo dal 1757 al 2010	76
Capitolo 4 Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi	81
1. Note sulle caratteristiche delle lastre in marmo: bordi, retro, sistemi di fissaggio	82
1.1 Osservazioni preliminari: i bordi – tracce di colore	82
1.2 Osservazioni preliminari: il retro	83
1.3 Osservazioni preliminari: sistemi di fissaggio	84
2. Ipotesi di collocazione	85
2.1 Pitture su marmo incassate nelle pareti	85
2.2 Pitture su marmo come decorazioni di lararia	88
2.3 Pitture su marmo con collocazioni originarie non definibili	89
PARTE SECONDA - CATALOGO	93
Nota al catalogo	95
Capitolo 5 La lotta col centauro	97
1. Materiale della lastra	97
2. Stato di conservazione	97
3. Descrizione	98
4. Studi e ipotesi precedenti	100
5. Proposte cronologiche precedenti	101
6. Le indagini di V. von Graeve del 1984	102
6.1 Indagini riportate in pubblicazione	102
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	102
6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari	103
7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	104
7.1 Indagini effettuate	104
7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	104
7.3 Analisi dei pigmenti	105
8. Osservazioni	106

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	106
8.2 Osservazioni sull'iconografia	107
Capitolo 6 Donne sacrificanti	111
1. Materiale della lastra	111
2. Stato di conservazione	111
3. Descrizione	111
4. Studi e ipotesi precedenti	112
5. Proposte cronologiche precedenti	115
6. Le indagini di V. von Graeve del 1984	116
6.1 Indagini riportate in pubblicazione	116
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	116
6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari	118
7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	118
7.1 Indagini effettuate	118
7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	119
7.3 Analisi dei pigmenti	120
7.4 Nota sull'analisi in luce radente	121
8. Osservazioni	121
8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	121
8.2 Osservazioni sull'iconografia	122
Capitolo 7 Giocatrici di Astragali	127
1. Materiale della lastra	127
2. Stato di conservazione	127
3. Descrizione	127
4. Studi e ipotesi precedenti	129
5. Proposte cronologiche precedenti	132
6. Le indagini di V. von Graeve del 1984	135
6.1 Indagini riportate in pubblicazione	135
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	135
6.3 Risultati: ipotesi sui colori originali	136
7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	137
7.1 Indagini effettuate	137
7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	137
7.3 Analisi dei pigmenti	138
8. Osservazioni	138

La policromia dei Monochromata

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	138
8.2 Osservazioni sull'iconografia	139
Capitolo 8 Scena teatrale	143
1. Materiale della lastra	143
2. Stato di conservazione	143
3. Descrizione	143
4. Studi e ipotesi precedenti	144
5. Proposte cronologiche precedenti	146
6. Le indagini di V. von Graeve del 1984	147
6.1 Indagini riportate in pubblicazione	147
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	147
6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari	148
7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	148
7.1 Indagini effettuate	148
7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	148
7.3 Analisi dei pigmenti	149
7.4 Nota sull'analisi in luce radente	150
8. Osservazioni	150
8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	150
8.2 Osservazioni sull'iconografia	151
Capitolo 9 Quadriga in corsa	153
1. Materiale della lastra	153
2. Stato di conservazione	153
3. Descrizione	153
4. Studi e ipotesi precedenti	154
5. Proposte cronologiche precedenti	156
6. Le indagini di V. von Graeve del 1984	157
6.1 Indagini riportate in pubblicazione	157
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	157
6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari	157
7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	157
7.1 Indagini effettuate	157
7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	157
7.3 Analisi dei pigmenti	158
8. Osservazioni	158

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	158
8.2 Osservazioni sull'iconografia	159
Capitolo 10 Niobe ed i Niobidi	163
1. Materiale della lastra	163
2. Stato di conservazione	163
3. Descrizione	164
4. Studi e ipotesi precedenti	165
5. Proposte cronologiche precedenti	167
6. Le indagini di V. von Graeve del 1984	168
6.1 Indagini riportate in pubblicazione	168
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	168
6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari	169
7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	169
7.1 Indagini effettuate	169
7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	169
7.3 Analisi dei pigmenti	170
8. Osservazioni	170
8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	170
8.2 Osservazioni sull'iconografia	171
Capitolo 11 Donna in trono e giovane	175
1. Materiale della lastra	175
2. Stato di conservazione	175
3. Descrizione	175
4. Studi e ipotesi precedenti	176
5. Proposte cronologiche precedenti	177
6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	177
6.1 Indagini effettuate	177
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	178
6.3 Analisi dei pigmenti	178
7. Osservazioni	179
7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	179
7.2 Osservazioni sull'iconografia	179
Capitolo 12 Adoranti	183
1. Materiale della lastra	183

2. Stato di conservazione	183
3. Descrizione	184
4. Studi e ipotesi precedenti	184
5. Proposte cronologiche precedenti	186
6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	186
6.1 Indagini effettuate	186
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	186
6.3 Analisi dei pigmenti	187
7. Osservazioni	188
7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	188
7.2 Osservazioni sull'iconografia	188
Capitolo 13 Ercole e l'Idra	191
1. Materiale della lastra	191
2. Stato di conservazione	191
3. Descrizione	191
4. Studi e ipotesi precedenti	192
5. Proposte cronologiche precedenti	192
6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	193
6.1 Indagini effettuate	193
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	193
6.3 Analisi dei pigmenti	193
7. Osservazioni	194
7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	194
7.2 Osservazioni sull'iconografia	194
Capitolo 14 Sfinge	199
1. Materiale della lastra	199
2. Stato di conservazione	199
3. Descrizione	199
4. Studi e ipotesi precedenti	200
5. Proposte cronologiche precedenti	200
6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013	201
6.1 Indagini effettuate	201
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	201
6.3 Analisi dei pigmenti	201
7. Osservazioni	201

7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	201
7.2 Osservazioni sull'iconografia	202
Capitolo 15 Dioniso	205
1. Materiale della lastra	205
2. Stato di conservazione	205
3. Descrizione	205
4. Studi e ipotesi precedenti	206
5. Proposte cronologiche precedenti	208
6. Indagini archeometriche effettuate tra il 2011 ed il 2013	209
6.1 Indagini effettuate	209
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	209
6.3 Analisi dei pigmenti	211
7. Osservazioni	211
7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	211
7.2 Osservazioni sull'iconografia	211
Capitolo 16 Apollo	219
1. Materiale della lastra	219
2. Stato di conservazione	219
3. Descrizione	219
4. Studi e ipotesi precedenti	221
5. Proposte cronologiche precedenti	223
6. Indagini archeometriche effettuate tra il 2010 ed il 2013	224
6.1 Indagini effettuate	224
6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata	224
6.3 Analisi dei pigmenti	224
7. Osservazioni	225
7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate	225
7.2 Osservazioni sull'iconografia	225
Capitolo 17 Schede sintetiche	239
1. La lotta col centauro	239
2. Donne sacrificanti	240
3. Giocatrici di Astragali	241
4. Scena teatrale	242
5. Quadriga in corsa	243

6. Niobe ed i Niobidi	244
7. Donna in trono e giovane	245
8. Adoranti	246
9. Ercole e l'Idra	247
10. Sfinge	248
11. Dioniso	249
12. Apollo	250
Capitolo 18 Conclusioni e prospettive di ricerca future	251
1. La doratura	251
1.1 Appunti sulle fonti scritte sulle tecniche di doratura e sui casi studio di doratura su marmo di epoca classica	251
1.2 La doratura: il caso dei monocromi su marmo conservati a Vienna	253
2. I "monocromi" su marmo: nome e provenienza	255
2.1 "Monocromi" su marmo	255
2.2 Provenienza e ipotesi di collocazione	255
3. Le nuove indagini archeometriche	257
3.1 Il supporto	257
3.2 Lettura dell'immagine	257
3.3 I pigmenti	257
3.4 Trattamenti della superficie in epoca moderna	259
3.5 Tecnica di esecuzione	260
3.6 Risultati	260
4. I soggetti rappresentati: significato e iconografia	261
5. Botteghe	262
6. I monocromi su marmo e il loro significato all'interno delle <i>domus</i> vesuviane	264
Appendice 1 Appunti su dipinti su superfici bidimensionali in marmo di epoca romana non facenti parte del gruppo dei cosiddetti "monocromi"	267
1. La pittura su superfici bidimensionali in marmo: esempi di età classica ed ellenistica	267
2. La pittura su marmo su superfici bidimensionali: esempi di età romana	269
2.1 Pittura su <i>oscillum</i>	269
2.2. Pittura su lastre decorative per ambienti pubblici – età augustea	270
2.3 Pittura su lapide funeraria	271
2.4 Pittura su lastra di marmo destinata ad ambiente pubblico del III secolo d.C.	272

3. Osservazioni	274
Appendice 2 Le indagini sulla policromia dei cosiddetti “monocromi su marmo”	275
1. Fotografia in ultravioletto riflesso (UVr)	275
2. Fotografia in fluorescenza ultravioletta (UV)	275
3. Ultravioletto falso colore (UVFC)	276
4. Fotografia nel vicino infrarosso (IR)	276
5. Infrarosso falso-colore (IRFC)	276
6. Luminescenza indotta da luce visibile (VIL)	276
7. Microscopia digitale portatile (MD)	276
8. Analisi elementare tramite fluorescenza a raggi X (XRF) - Napoli	276
9. Analisi elementare tramite fluorescenza a raggi X (XRF) - Vienna	277
Bibliografia	279
Indice dei documenti d’archivio e manoscritti citati	311
Figure	313

Introduzione

I cosiddetti “monocromi” su marmo sono dodici dipinti su lastra¹ oggi conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e al Kunsthistorisches Museum di Vienna².

I materiali di Napoli sono stati ritrovati a Ercolano e Pompei, mentre la provenienza di quelli viennesi è sconosciuta.

Questi rari ritrovamenti sono, in parte, molto conosciuti, ma i dubbi che li caratterizzano sono moltissimi: non è chiaro dove siano stati trovati esattamente all'interno delle città vesuviane, se la loro funzione fosse pubblica o privata, dove fossero collocati all'interno degli edifici, chi fossero i produttori.

Etichettati come “pittura speciale”, spesso si è cercato di confrontarli con altre opere pittoriche parietali dalle città vesuviane o da Roma.

Ad esempio, i monocromi sono stati più volte confrontati con l'immagine di fanciulla che brucia profumi dalla Casa della Farnesina³, oppure con le cosiddette *Flora* o *Diana* da Stabia⁴; cercando invece nell'arte greca, essi sono stati confrontati con le figure femminili ai lati del trono in marmo della Tomba di Euridice⁵ oppure, per il colore del supporto, con le *lekythoi* a fondo bianco⁶.

Sicuramente questi confronti sono pertinenti per quanto riguarda alcune di que-

¹ Un tredicesimo monocromo con una raffigurazione di Eros è segnalato nella pubblicazione di C. Praschniker del 1933, che a sua volta ne aveva solo sentito parlare da A. Maiuri – che non l'ha mai pubblicato. Tuttavia nonostante le ricerche tale dipinto non è mai stato trovato. Negli anni '30, secondo la notizia di Praschniker, si trovava in una collezione privata di Torre Annunziata.

² Per le lastre di Napoli è stato mantenuto il titolo riportato sulla cornice del quadro, semplificando solo il nome di *Giocatrici di astragali*, che in realtà sarebbe *Le giuocatrici di astragali*. Nei casi dei quadri senza titolo sulla cornice, si è fatto riferimento a titoli di schede di catalogo (nel caso di *Ercole e l'Idra*, da Coralini (a cura di) 2001) oppure alla descrizione dei monocromi da parte di H. Mielsch (*Sfinge, Donna in trono e giovane e Adoranti* – da Mielsch 1979). Per i “monocromi” di Vienna si è invece fatto riferimento alle descrizioni in Praschniker 1933. Museo Archeologico Nazionale di Napoli: 9560 *La lotta col Centauro*, 9561 *Donne sacrificanti*, 9562 *Giocatrici di astragali*, 9563 *Scena teatrale*, 9564 *Quadriga in corsa*, 109370 *Niobe ed i Niobidi*, 150210 *Donna in trono e giovane*, 150211 *Adoranti*, 152901 *Ercole e l'Idra*, 152902 *Sfinge*. Kunsthistorisches Museum di Vienna: ANSA V 3225 *Dioniso*; ANSA V 3226 *Apollo*.

³ Oggi al Museo Nazionale Romano.

⁴ Cfr. Savignoni 1897, p. 87; Borda 1958, p. 190; Napoli 1960, p. 56. La *Flora* e la *Diana* sono oggi conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nn. inv. 8834 e 9243.

⁵ Kakoulli 2002, p. 65. Su queste piccole immagini femminili Brécoulaki 2006, p. 54 e tav. 8, 2.

⁶ Borda 1958, p. 190.

ste pitture, specialmente per la resa dell'incarnato femminile con colore chiarissimo o a linea di contorno, senza campitura, ma non è possibile dare una definizione dei "monocromi" solo attraverso le somiglianze con altri reperti: si cercherà quindi di considerare questi quadri non più solo come un gruppo unitario, simile per certi versi ad alcune altre opere, ma nella loro individualità, per evidenziarne similitudini e differenze.

Fin dall'inizio di questa ricerca sui cosiddetti "monocromi su marmo" furono evidenti l'assenza di uno studio esaustivo sui materiali e le contraddizioni presenti in bibliografia, relative in particolare al soggetto rappresentato. Uno studio diretto sui quadri al Museo Archeologico Nazionale di Napoli chiarì che in alcuni casi versioni contrastanti erano causate dal pessimo stato di conservazione dei quadri, che non permetteva un'esatta lettura del soggetto: i dettagli, infatti, risultavano poco visibili ad occhio nudo o del tutto scomparsi.

Fu però subito chiaro anche che il nome "monocromi" attribuito alla collezione non rispecchiava la realtà dei fatti, almeno per alcuni dei quadri, come già affermato da V. von Graeve⁷: infatti dove i disegni si erano conservati, era presente a volte una evidente policromia. I "monocromi", da sempre assimilati ai *monochromata ex albo* di Zeusi, perché dipinti con il solo colore rosso su sfondo bianco come le opere del famoso pittore, erano quindi in realtà delineati con molti più colori.

Per quanto riguarda invece i "monocromi" al Kunsthistorisches Museum di Vienna, il loro stato di conservazione, in rapporto alle immagini pubblicate nel 1933 da C. Praschniker, era molto buono e la lettura sembrava non avere ostacoli. Alcune affermazioni di Praschniker, però, non combaciavano con ciò che era visibile sui quadri, in quanto l'autore descriveva particolari apparentemente non presenti. Le indagini in fluorescenza ultravioletta condotte nei laboratori del Kunsthistorisches Museum permisero di vedere tutti i dettagli delle lastre dipinte, riportando alla luce ciò che Praschniker era riuscito a vedere ottanta anni prima, grazie al contrasto tra la fluorescenza ultravioletta emessa da una sostanza presente sulla superficie e il pigmento inorganico con il quale sono state tracciate le immagini.

Anche in questo caso, inoltre, i quadri non erano evidentemente veri "monocromi", in quanto sulle lastre erano presenti il rosso, il nero, il marrone ed il verde, insieme a una ricca decorazione a foglia d'oro degli oggetti inanimati.

I dati raccolti nelle prime fasi di studio hanno portato a comprendere che fosse necessaria una ricerca più approfondita, attraverso una serie di analisi non invasive su tutte le lastre, che permettesse ad esempio di capire meglio il soggetto rappresentato, se fosse presente o meno un disegno preparatorio, quali pigmenti fossero stati utilizzati per l'esecuzione di ogni quadro.

L'obiettivo era quello di approcciare questa rara classe di materiali in modo in-

⁷ Von Graeve 1984 (1).

novativo, utilizzando i risultati delle analisi per poterne trarre conclusioni archeometriche e archeologiche al contempo.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza il lavoro di Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'Istituto per la Conservazione e Valorizzazione dei Beni Culturali - CNR di Firenze, che hanno eseguito una campagna di indagini non invasive sui materiali al Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁸ e Bettina Vak, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, Antikensammlung, che ha eseguito le indagini con fluorescenza ultravioletta sui quadri viennesi e mi ha fornito i risultati delle indagini XRF sui medesimi materiali⁹.

Grazie a tutte queste indagini, è stato possibile unire, nella tesi di dottorato *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore sui dipinti su lastre di marmo di epoca romana*, discussa presso l'Università di Firenze nel Marzo 2015¹⁰, dati che hanno permesso di effettuare uno studio il più possibile ampio sui rari dipinti su lastre di marmo comunemente attribuiti all'età romana. Da questa tesi di dottorato è stato tratto il presente volume.

In questo lavoro, un primo capitolo sarà dedicato all'esatta provenienza dei dodici quadri, che in bibliografia risulta in alcuni casi discussa o mancante.

Il secondo ripercorrerà invece la storia degli studi dei "monocromi" su marmo, al fine di far comprendere quale sia stato lo sviluppo delle ricerche su questa rara classe di materiali dal 1746 ad oggi.

Seguirà quindi una storia degli studi sul colore dei "monocromi" su marmo, indispensabile per capire come siano state percepite queste pitture nel corso del tempo, le ipotesi sulla loro tecnica di esecuzione e, soprattutto, perché essi siano stati chiamati "monocromi" e con quali motivazioni. Una premessa sulla storia degli studi sul colore su marmo permetterà di inquadrare lo stato dell'arte in merito a materiali in marmo che presentano tracce di colore, in particolare nel campo della scultura.

Infine, prima del catalogo, saranno presenti alcuni appunti che riguardano ipotesi sulla collocazione originaria dei "monocromi", in modo da cercare di fare chiarezza su quale fosse la loro destinazione d'uso e trovare confronti con altri tipi di

⁸ Roberta Iannaccone è dottoressa di ricerca, XXVII ciclo, in Scienza per la Conservazione per i Beni Culturali (Università degli Studi di Firenze - ICVBC-CNR). La sua tesi, dal titolo *Tecniche di imaging innovative per la messa a punto di un protocollo integrato per la caratterizzazione dei pigmenti utilizzati nell'antichità*, discussa il 2 Marzo 2015, ha al suo interno i "monocromi" su marmo tra i casi - studio. La collaborazione e il continuo dialogo, negli ultimi anni, hanno permesso di unire dati archeologici e archeometrici sui *pinakes* in marmo dipinti conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

⁹ Ringrazio Susanna Bracci, Roberta Iannaccone, Bettina Vak, Vaclav Pitthard, Katharina Uhlir e Bernadette Frühmann per le indagini condotte e l'aiuto fornito. Vorrei inoltre ringraziare Valeria Sampaolo e M. Laubenberger per il loro supporto, al Museo Archeologico di Napoli ed al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

¹⁰ Tesi di dottorato in Storia, indirizzo Storia e Archeologia del Mondo Antico, XXVII ciclo. Tutori: prof. Paolo Liverani e prof.ssa Gabriella Capecci.

materiali.

Il catalogo invece si occuperà di ogni quadro singolarmente, approfondendo alcuni punti già affrontati complessivamente (ad esempio la storia degli studi), fornendo descrizioni di ciò che è visibile attualmente, a seguito della visione diretta dei pezzi nei musei durante questi anni di ricerca, e descrizioni e osservazioni riportate precedentemente in bibliografia¹¹. La sezione dedicata, per ogni quadro, alle analisi archeometriche, permetterà poi di spaziare ulteriormente, discutendo il significato dei risultati dal punto di vista archeologico¹².

Le conclusioni, che sommeranno i dati ottenuti dallo studio dei singoli esemplari, non rappresentano il termine della ricerca su questa rara classe di materiali, ma un punto di arrivo provvisorio che fornirà tutte le informazioni ottenute in questi anni, che potranno essere a loro volta un punto di partenza per nuove ricerche.

¹¹ Per quanto riguarda la citazione di fonti antiche, si sono uniformate le abbreviazioni di nomi di autori e opere greci seguendo le indicazioni del *Greek - English lexicon* di Liddell e Scott e latini secondo l'*Oxford Latin Dictionary*; la trascrizione dei testi latini deriva dai volumi della *Biblioteca Teubneriana Latina*; la trascrizione dei testi greci, invece, è stata effettuata da varie pubblicazioni, che sono di volta in volta segnalate nelle relative note.

¹² Per questa parte, cfr. la nota introduttiva al catalogo.

Parte prima

Capitolo 1

Il ritrovamento dei monocromi su marmo

La storia dei ritrovamenti dei dieci monocromi napoletani è complessa da ricostruire: questi *pinakes* sono stati infatti rinvenuti nell'arco di quasi duecento anni, tra il 1746 ed il 1934, e le fonti da cui poter ricavare informazioni sono molto varie. Ancora diversa, poi, è la storia dell'arrivo a Vienna degli altri due monocromi nel 1865.

1. Fonti d'archivio e manoscritti citati

È necessario fare una premessa sulle fonti d'archivio e i manoscritti consultati per la ricostruzione del contesto di ritrovamento dei dodici monocromi.

Per quanto riguarda i dipinti conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli le informazioni che verranno qui riportate sono rintracciabili in tre diversi archivi:

1. l'Archivio di Stato di Napoli, in cui sono conservate lettere e documenti originali del '700, oltre a varie informazioni legate agli scavi dell'800. Le carte relative agli scavi di Pompei ed Ercolano sono conservate in quattro diversi fondi: *Casa Reale Antica*, *Casa Reale Amministrativa*, *Ministero dell'Interno*, *Ministero della Pubblica Istruzione*¹. Tra questi, solo il fondo *Casa Reale Antica* contiene materiale che fa esplicito riferimento ai monocromi;

2. l'Archivio della Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, che contiene i giornali di scavo di Pompei dell'Ottocento e le copie di quelli di Ercolano del Novecento²;

¹ È estremamente complesso spiegare la presenza delle carte di scavo in questi tre fondi così eterogenei. Casa reale Antica, che comprende tutto ciò che riguardava il re, contiene le documentazioni di scavo del '700. Gli scavi passarono poi per competenza al Ministero dell'Interno, per poi essere attribuiti, dal 1848 al 1849, al Ministero della Pubblica Istruzione. All'interno di ognuno di questi fondi sono conservate carte relative anche a periodi precedenti o successivi a quello in cui rimasero in funzione questi ministeri. In particolare il Fondo Ministero della Pubblica Istruzione è una vera miniera di dati relativi agli scavi non solo di Pompei ed Ercolano, ma dell'intero Regno delle Due Sicilie, dall'inizio fino all'ultimo venticinquennio dell'Ottocento.

² La Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei è stata recentemente suddivisa in: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Comune di Napoli e Soprintendenza Pompei. I documenti ai quali si fa riferimento, che risultano in questo volume conservati presso gli archivi della ex Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Na-

3. l'Archivio scientifico dell'Antiquarium di Ercolano, in cui sono conservati i documenti relativi agli scavi Maiuri, compresi gli inventari degli oggetti ritrovati.

Oltre a questi fondi, è da citare la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, in cui si conserva il cosiddetto "Giornale di scavo di Ercolano" redatto da Roque Joaquin de Alcubierre e riportante tutti i ritrovamenti, giorno per giorno, effettuati nel sito nei primi diciotto anni di scavo, dal 1738 al 1756. Oltre a questo manoscritto sono là conservate anche moltissime carte, riguardanti in particolare gli scavi delle città vesuviane durante il XIX secolo.

Per quanto riguarda invece i monocromi conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna, gli unici documenti reperiti sono conservati nel *Fondo Famiglia Castellani* dell'Archivio di Stato di Roma.

2. I monocromi conservati a Napoli

Ercolano ha restituito ben nove dei dieci monocromi (fig. 1), e ciò si può comprendere attraverso la spiegazione di De Albentis, che sottolinea che nelle case di questa città

[...] il livello medio degli arredi e delle ornamentazioni è spesso superiore a quello delle *domus* pompeiane, indice di un gusto talvolta più finemente educato ai valori formali ed estetici di origine ellenica: in questa differenza che vale beninteso come tendenza e non come regola, emerge nuovamente il carattere di Ercolano, più tranquillo luogo di soggiorno e di residenza che non tumultuante città come Pompei (De Albentis 1990, p. 262-263)³.

Questa ipotesi è stata ripresa anche di recente, tra gli ultimi da Wallace-Hadrill, che per tutta una serie di elementi (segni dei carri nelle strade più rari e meno profondi, minore presenza di graffiti a tema pornografico, così come di testimonianze legate a *ludii gladiatorii*, ma soprattutto per la maggiore ricchezza mediamente visibile nella decorazione delle case) ha considerato Ercolano come una città più ricca e più sofisticata di Pompei⁴.

2.1 Il Settecento: gli scavi di Rocque Joachin de Alcubierre

Nel 1738 fu iniziato lo scavo, tramite cunicoli, della città di Ercolano, diretto dall'ingegnere militare R. J. De Alcubierre⁵, spesso fortemente criticato per i suoi

poli e Pompei erano conservati, quando li ho visionati, presso la sede di Piazza Museo 19 a Napoli. Nel presente lavoro è stata mantenuta la vecchia denominazione della Soprintendenza.

³ Lo stesso concetto è ribadito anche in Wallace-Hadrill 2011.

⁴ Wallace-Hadrill 2011, pp. 287-305, in particolare p. 302.

⁵ Per i documenti di archivio dell'Alcubierre conservati all'Archivio di Stato di Napoli, cfr. Archivistri Napoletani, 1979. Sull'inizio degli scavi di Ercolano cfr. ad esempio Strazzullo 1982, p. 109, in cui si dice che già da tempo il terreno al di sotto della città di Resina stava restituendo materiale archeologico, ritrovato sia casualmente da contadini del luogo, sia dagli scavi di d'Elboeuf di inizio secolo. Gli scavi di Alcubierre, che già da tempo stava esplorando la città sepolta, iniziarono ufficialmente il 22 Ottobre

metodi di lavoro. Lo scavo era diretto più al ritrovamento di oggetti di valore o comunque di interesse da poter poi esporre nel Real Museo Borbonico, con ben poca cura delle case e degli edifici: i cunicoli attraversavano le pareti, distruggendole. Capire dove si stava scavando, perciò, era tutt'altro che semplice: nei documenti i punti di riferimento mancano quasi del tutto⁶. Alcubierre, da parte sua, aveva comunque l'obbligo, imposto dal re, di inviare ogni giorno notizia di ciò che veniva alla luce nel sito⁷. Una lunga malattia causata proprio dalla troppa permanenza nei poco salutari cunicoli costrinse Alcubierre ad allontanarsi dagli scavi e, dopo un breve periodo di Francesco Rorro, prese il suo posto Pierre Bardet de Villeneuve⁸, che si mostrò invece molto attento alla topografia di Ercolano, al punto da disegnare alcuni tra i pochissimi schizzi e piante superstiti di quest'epoca⁹, in cui si possono vedere, tra le altre cose, la cosiddetta "Basilica" ed alcune strutture che facevano parte del Foro della città¹⁰. Il 31 Agosto 1745 Alcubierre riprese il lavoro¹¹, affiancato di lì a poco dal Weber, di cui si sa che fece una pianta della città di Ercolano, già dispersa nell'Ottocento¹². I cunicoli proliferarono, fino ad attraversare l'intera

1738. Sulla figura di Alcubierre, vd anche Strazzullo 1980.

⁶ Per un approfondimento sulle problematiche legate alle fonti per la storia degli scavi di Ercolano, cfr. ad esempio Allroggen-Bedel 1983 e soprattutto Allroggen-Bedel 2009, in particolare pp. 167-171.

⁷ De Iorio 1827, p. 23. Le notizie dei primi ritrovamenti di Ercolano sono riportate, per citare solo alcuni titoli, in Gori 1748, De Iorio 1827, D'Ancora 1803.

⁸ Francesco Rorro ebbe la direzione dello scavo dal 31 Maggio al 21 luglio 1741, Pierre Bardet de Villeneuve fino al 30 Agosto 1745 (Strazzullo 1982, p. 113). Nel momento in cui Alcubierre dovette ritirarsi per malattia scrisse un diario, oggi conservato all'Archivio di Stato di Napoli (*Casa Reale antica*, 787), nel quale sono elencati i ritrovamenti dal 1738 al 1741.

⁹ Archivio di Stato di Napoli, Fondo *Casa Reale Antica*, Disegni e Stampe, cartella XXIV, nn. 2-3. Molto simile, ma leggermente meno leggibile, rispetto alla pianta di Ercolano qui già citata è la pianta, di nuovo di Pierre Bardet de Villeneuve, datata 1743 e pubblicata in Pagano 2005 (1), p. 94 fig. 12 (Archivio di Stato di Napoli, *Fondo Casa Reale Antica*, Disegni e Stampe, cartella XXIV, n. 1). Secondo Wallace-Hadrill 2011, p. 50, almeno quattordici piante degli scavi furono prodotte tra il 1739 ed il 1750.

¹⁰ Sulla cosiddetta Basilica di Ercolano e sulla sua reale funzione si è molto discusso: uno studio recente su questa problematica è ad esempio in Pesando 2003. In una delle pubblicazioni più recenti, Guidobaldi - Esposito 2012 (2), questa è stata identificata come l'*Augusteum* della città.

¹¹ Molti testi riportano l'inizio degli scavi di Ercolano. In particolare si può citare il racconto stesso dell'Alcubierre nel suo "Giornale di scavo" conservato alla Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria. In Pagano 2005 (1), p. 54, è pubblicata la lettera del 31 Agosto 1745 di Alcubierre, giorno in cui riprende il suo incarico a Resina.

¹² Sono rimaste solo piante generali di ricostruzione della città, senza indicazione delle varie case, ma solo delle *insulae*: cfr la pianta contenuta nell'ultima pagina di D'Ancora 1803, che è stata ripubblicata, tra gli altri, da Esposito D. 2009 (2), p. 127, fig. 85, aggiungendo che si tratta della pianta disegnata da La Vega. Bonucci 1835, pp. 27-28 parla così della pianta del Weber: «Una *pianta* generale ed esatta dei sentieri sotterranei, e degli edifici scoperti in Ercolano venne eseguita dall'Ingegniere Weber, ma non è per anche pubblicata. Essa dimostra, che la città era attraversata pel mezzo da lunghe, e larghe strade, da cui si diramavano altre più piccole, che la divideano in tante grandi *isole* d'una regolarità e simmetria meravigliosa. La parte settentrionale restò inosservata per la grande profondità delle *lave* vulcaniche sovrapposte; sicché l'estensione scoperta della città può valutarsi di *passi* 200 circa da occidente ed oriente; e di circa 190 da settentrione a mezzogiorno». La storia della pianta del Weber è ricostruibile dai documenti riportati in Ruggiero 1881. Alle pp. 131-134 si può leggere una lettera del 10 Settembre 1760 di Alessio Simmaco Mazzocchi, Nicola Ignarra e Pascale Carcani, diretta al marchese Bernardo Tanucci, della quale qui si riporta un breve brano, che possa far capire l'importanza della pianta perduta: «Ci esibì egli infatti tre altre carte. Nella prima di esse si vedono in pianta le scavazioni di Portici e di Resina [...]. la seconda pianta contiene il piano delle scavazioni di Civita nella Torre dell'Annunziata,

città¹³. Si scavava in più punti contemporaneamente, per cui nelle relazioni di scavo giornaliere si trovano notizie di ritrovamenti di molti oggetti, spesso provenienti da luoghi diversi e non più rintracciabili¹⁴. Se non bastasse tutto questo a chiarire il motivo della difficoltà della localizzazione dei luoghi di ritrovamento dei materiali durante gli scavi di Ercolano del '700, si può ancora citare il testo di De Iorio del 1827:

Non avvi alcun curioso il quale, vedendo qualunque degli oggetti nel Real Museo Borbonico, non domandi dove si sia rinvenuto. Pochi si contentano di sentirsi rispondere in Pompei, in Ercolano, in Stabia; e molti sono desiderosi sapere anche in qual sito delle indicate città fossero stati essi dissotterrati. Sventuratamente a questa ultima questione poche volte possiamo con precisione rispondere. Se Monsignor Baiardi avesse potuto mantenere una delle sue tante promesse, saremmo fuori da ogni imbarazzo (De Iorio 1827, p. 57).

Ottavio Antonio Maria Baiardi, infatti, è l'autore di un catalogo di tutte le opere d'arte rinvenute ad Ercolano edito nel 1755, in cui ogni opera è descritta nei dettagli, senza però chiarire da dove provenga esattamente, come invece aveva promesso prima che il lavoro fosse pubblicato¹⁵. Un ultimo problema relativo allo scavo di Ercolano, che invece è comune a tutte le epoche in cui sono stati condotti scavi in questa città, è legato alla modalità di seppellimento degli edifici da parte del fiume di fango, che dal Vesuvio arrivò al mare, travolgendo ciò che trovava sul suo cammino: per questo, non sempre il luogo di ritrovamento di un oggetto corrisponde alla sua originaria ubicazione¹⁶.

dove si crede essere stata l'antica città di Pompei. La terza contiene le scavazioni tra Gragnano e Castello a Mare, dov'era l'antica Stabia. A ciascuna di queste tre piante vi sono con numeri relativi a' luoghi degli scavi segnati tutti i Pezzi antichi trovati dal 1750 fin ora, che in una occhiata presentano l'inventario e la storia del Museo Reale. Tutte le altre Piante contengono i disegni de' particolari Edifizi colle lor misure, profili ed Alzate. Prima di ogni cosa stimammo d'interrogare il Weber, onde avesse egli tratte quelle notizie e come potrebbe rispondere dell'esattezza e della fede che dovesse darsi a quelle piante e alle relazioni corrispondenti a ciascun pezzo trovato. A questa domanda esibì il Weber molti libri, che sono i Giornali, ne' quali giorno per giorno egli ha notato e va notando quel che in ogni luogo delle scavazioni si trova colla distinzione e descrizione di ciascuno Pezzo di Pittura, Statua, Medaglia o altro». Questi documenti di Weber, ed in particolare le mappe di Ercolano e Stabia, che oggi sarebbero indispensabili per ricostruire i luoghi di ritrovamento delle opere rinvenute dopo il 1750, furono trovati da La Vega al momento della morte del Weber – lettera di La Vega al Principe Dentice, 11 Marzo 1765 (riportata in Ruggiero 1881, p. 211). Sulla figura di K. Weber e sul suo rapporto con Alcubierre cfr. Strazzullo 1999.

¹³ Romanelli 1817, p. 73: «Allora si conobbe ch'ella stendesi per un miglio e mezzo lungo la riva tra la presente Resina, e Portici, e dal alto di oriente dilavasi per passi 500 sino alla sua porta, fuori della quale, secondo l'antico costume, eran piantati moltissimi sepolcri. Subito dopo del teatro dal alto di occidentale si trovò una valle, dove forse scorrevan le acque delle pubbliche mura. Dalla parte settentrionale restò molto tratto inosservato per la gran quantità delle ville soprastanti, che vi poggiano sopra».

¹⁴ Allroggen-Bedel 2009, pp. 168-170.

¹⁵ Baiardi 1755, in particolare pp. 139-140 sui monocromi su marmo rinvenuti fino a quel momento, di cui vengono riportate fantasiose descrizioni dell'autore. La sua opera a quanto pare era stata attesa a lungo, e da lui promessa come grandiosa, ma all'uscita fu assai criticata (Strazzullo 1990, pp. XV-LXXXVIII). Su questo argomento cfr. anche Strazzullo 1980, pp. 272-273.

¹⁶ Cfr. ad esempio Allroggen-Bedel 2009, pp. 168-170.

2.1.1 Giocatrici di Astragali

Le *Giocatrici di Astragali*, assieme a *La lotta col Centauro*, le *Donne sacrificanti* e la *Scena teatrale* sarebbero stati ritrovati secondo P. Moreno¹⁷, nell'area allora erroneamente definita "Palacio arruynado"¹⁸ e che in realtà si sarebbe rivelata essere la Palestra di Ercolano. I quadri sarebbero stati poggiati a terra presso la parete destra dell'aula absidata: questa sala del vasto complesso, a giudicare dalla ricca mensa agonistica al centro, ad opinione di A. Maiuri¹⁹, era utilizzata per premiazioni di gare ginniche e sportive e per riti di culto imperiale da parte dei giovani atleti. Tenendo però presenti tutti i problemi, precedentemente citati, relativi all'individuazione dei luoghi di ritrovamento dei materiali ercolanesi nel '700, si può dire che l'affermazione per cui le *Giocatrici* proverrebbero dalla Palestra, senza il supporto di una certezza archivistica, sia da considerarsi soltanto un'ipotesi. Tanto più che Maiuri ricorda come la Palestra fosse stata attraversata dai cunicoli solo a partire dal 1756, quindi undici anni dopo la scoperta del famoso monocromo²⁰, rendendo l'ipotesi di Moreno alquanto inverosimile²¹. Altre pubblicazioni di cataloghi di mostre, in tempi recentissimi, hanno riportato invece la notizia di una provenienza dalla Casa di Nettuno e Anfitrite²². Questa notizia, effettivamente, si può basare anche sui lavori di H. Mielsch²³, che però a sua volta parla solo di un'ipotesi, basata sul fatto che da questa casa provengono altri due monocromi, di cui uno con la firma dello stesso autore delle *Giocatrici*, ma senza prove certe.

La testimonianza della scoperta delle *Giocatrici di astragali* è esposta in una breve annotazione degli Accademici Ercolanesi²⁴, citata da Ruggiero: «A' di' 24 Maggio [1746] Latona, Niobe, Febo, ecc., monocromo ([...] Museo Naz. n. 9562)»²⁵.

Una descrizione più dettagliata del ritrovamento è rintracciabile in una lettera di Alcubierre di quel medesimo giorno, una delle tante lettere scritte quotidianamente

¹⁷ La notizia è ripresa da Moreno 2006, p. 112. De Vos 1982, p. 293 e Mielsch 1979, p. 242 affermano che questo *pinax* proverrebbe forse da un luogo non precisato vicino alla Casa di Nettuno e Anfitrite.

¹⁸ Maiuri 1958, p. 115.

¹⁹ Ivi, p. 124.

²⁰ Vd ad esempio Maiuri 1958, pp. 189-190, nota 58, in cui interpreta soprattutto le fonti a sua volta riportate da Ruggiero 1885, nel quale il primo accenno alla palestra si trova a p. 198.

²¹ Probabilmente, l'errore è stato originato da una non corretta lettura di Maiuri 1958, p. 125, in cui si parla della sala II della Palestra di Ercolano: «Nello specchio centrale è un finissimo quadro con scena di convito, assai vicino per finezza, floridezza di colore e nobiltà di composizione, alla serie dei 4 dipinti ercolanesi rinvenuti nel 1757 staccati e depositati sul pavimento d'una stanza». Si tratta però di cinque pitture ben diverse dai monocromi su marmo, come si può vedere anche dalla relativa bibliografia citata a p. 190, nota 72.

²² Vd Rocco 2009, p. 167, scheda 50; una scheda di elaborazione redazionale in Guidobaldi 2008, p. 251 scheda 17; Roberts 2013, pp. 220-221.

²³ Mielsch 1979, p. 242, nota 43 in particolare.

²⁴ Tutti i documenti riportati in questo capitolo sono stati trascritti fedelmente, senza correzioni. Pertanto le parole apparentemente "non corrette" sono da intendersi come un errore del testo originale e non un errore di trascrizione.

²⁵ Ruggiero 1885, p. 103.

al Marchese di Salas (Montealegre) per aggiornarlo sull'avanzamento dei lavori²⁶:

Resina

Señor,

Doy cuenta a V. E. como en el dia de hoy se han descubierto en estas grutas las cosas siguientes, las cuales he remitido al Real Palacio [...] ²⁷.

Y un quadro de marmol, de un palmo y medio en quadro sano, al qual esta pintado al claro oscuro, y contiene 5 figuras de mujeres vestidas, de las cuales las dos de delante estan jugando con ciertos guesos, que acostumbran los muchachos, tirandoly al ayre, y haciendoles caer sobre la mano; y en lo superior se ven escritos hasta 6 nombres separados unos de otros [...] ²⁸.

Cattolicissimo Señor

Habiendo reconocido todas las grutas esta mañana, no se observa en ninguna de ellas, que haya ocasionado daño el terremoto.

Portici, Mayo 24 de 1746

(Archivio di Stato di Napoli, Fondo *Casa Reale Antica*, busta 1538, incartamento 64) ²⁹.

Una descrizione più approfondita del pezzo si ha nel “Giornale di Scavo” di Ercolano che l’Alcubierre compose per il diciottesimo anniversario degli scavi del sito³⁰:

En 24 del mismo [Maggio 1746]: quatro basijas; una assa, con otras piezas, y una flama, todo de metal; un quadro de marmol, de un pal: en quadro, sano, enteram.^{te} pintado de claro oscuro, que contiene cinco figuras de mugeres vestidas, de las cuales, las dos de delante estan jugando â la taba, echando los guesos al ayre, y haciendoles caer sobre la mano; Y en lo supe-

²⁶ De Carolis 1994, p. 13, spiega che gli scavi di Ercolano furono affidati da Carlo di Borbone all’ingegnere militare Roque Joachim de Alcubierre dal 22 Ottobre 1738 al 1765. Tuttavia, Alcubierre fu sostituito per molto tempo da P. Bardet de Villeneuve per una lunga malattia agli occhi all’inizio degli anni ’40 del Settecento e riprese il lavoro il 31 Agosto del 1745 (Pagano 2005 (1), p. 54).

²⁷ Pagano 2005 (1), p. 74 : «Quatro vasijas de metal rotas, una (c)assa y otras piezas. Una Flora de metal, que parece que bebesse en una mano, una de las estatuas de metal, que han empezado a hallarse. El muslo izquierdo de la estatuade mármol, que también ha empezado a descubreirse». Ma in realtà, nella lettera originale di Alcubierre conservata all’Archivio di Stato di Napoli, al posto di “vasijas” si trova scritto “basijas” e invece di “(c)assa” si legge “assa”, che è da tradursi con “ansa”. Infine, al posto di “descubreirse” c’è scritto “descubrirse”. Da notare che la “Flora de metal” diventa una “flama de metal” nel brano del Giornale di Scavo riportato poco oltre, rendendo così impossibile, a causa della non determinabilità del soggetto, un’identificazione di questo oggetto, che avrebbe potuto aiutare la ricerca della provenienza del monocromo su marmo.

²⁸ Segue una lunga frase di buon augurio per il marchese di Salas stesso. Altre frasi non riportate: sul retro, la data, “24 Mayo 46 Resina” e la prima espressione scritta sulla faccia principale della lettera è “Cattolicissimo Señor”.

²⁹ Pubblicata in Pagano 2005 (1), p. 73. Come si può notare, Alcubierre non rammenta il luogo preciso in cui è stato ritrovato il monocromo.

³⁰ Il titolo del “Giornale” era *Notizia de las alajas antiguas que se han descubierto en las escavaciones de Resina, y otras, en los diez y ocho años, que se han corrido desde 22. de Octubre de 1738, en que se empezaron, hasta 22. de Octubre de 1756, que se van continuando.*

rior del Quadro, y sobre las Cavezas de las figuras, se vén escritos seys nombres en Caracteres griegos. Y habiendose reconocido en este dia, todas las grutas, por causa del gran Terremoto, que resultó la noche antecedente, no se encontró daño alguno en ellas.

(Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, manoscritto XX B 19 bis, pp. 171-172)³¹.

Neanche nei giorni precedenti e successivi si fa riferimento a dati che possano indicare il luogo esatto in cui erano condotti gli scavi in quel momento, eccetto l'informazione che, nel giorno precedente, si stava lavorando su una strada con molti oggetti portati là dalla colata di fango³²: questo porta quindi alla conclusione che le fonti archivistiche, al momento, non danno informazioni esatte sul luogo di ritrovamento delle *Giocatrici*.

2.1.2 La lotta col Centauro, Donne sacrificanti, Scena teatrale

Un'altra breve nota, riferita all'anno 1749, ancora degli Accademici, ricorda il ritrovamento di altri tre monocromi: «A' di' 24 Maggio Teseo, Centauro, Ippodamia, monocromo ([...] Museo Naz. n. 9560); donne, cavallo e putto, monocromo ([...] Museo Naz. n. 9561); tre maschere tragiche, monocromo ([...] Museo Naz. n. 9563)»³³.

Purtroppo, nonostante una lunga ricerca d'archivio, non è stato possibile ritrovare la lettera giornaliera di Alcubierre a Montealegre, ed il ritrovamento dei tre monocromi è riportato solo nel manoscritto dell'ingegnere militare, già citato per le *Giocatrici di Astragali*:

En 24 del mismo [Maggio 1749]: se hallaron en Resina tre Quadros de marmol de Pintura, alajas apreciables: El uno de ellos de dos palm.^s por un pal.^o y ½, representa un Centauro, â quien tiene oprimido, con la Rodilla sobre el anca, y con la mano yzquierda de los cabellos, otra figura de ombre, que tiene empuñada la espada en la mano drecha [sic], en acto de erir, o matar el Centauro, y se observa â la yzquierda otra figura de Muger, que parece, està compassionando al mismo Centauro. El otro Quadro, de un pal: y 9. onz.^s por un pal: y 3 on.^s representa tres Mugerres extraordinariam.^{te} vestidas: y el otro, de yqual tamaño, que el antecedente, en que la Pintura está degradada,

³¹ Un'altra testimonianza del ritrovamento delle *Giocatrici di Astragali* è in un documento ritrovato in tempi recenti nell'archivio di Stato di Napoli, inedito e senza collocazione al momento della consultazione (Autunno 2012): si tratta della lista di Alcubierre di tutti i materiali ritrovati nel 1746: «Nota delo que se ha encontrado en las escav.^s subterranas á Resina en todo el año de 1746. Cuya direccion ha estado á cargo del Ing.^o D.ⁿ Roque Ioachin de Alcubierre. [...]1. Quadro de marmol, en que estan pintadas 5. figuras . [...]». Va detto però che un documento identico a questo è stato rintracciato nel fondo *Azienda Scavi* dell'Archivio di Stato di Napoli e pubblicato in Helg - Giurato 2011, pp. 69-70, n. 43.

³² Vd lettera di Alcubierre a Montealegre del 23 maggio 1746, di nuovo nella busta 1538, inc. 63, del fondo *Casa Reale Antica*, Archivio di Stato di Napoli.

³³ Ruggiero 1885 p. 104.

demuestra, quatro figuras, y un Cavallo; Cuyos tres quadros, â que se han puesto sus correspondente Cornissas, y sus Cristales delante, existen en el Gavinete de la Reyna Nuestra Señora. Y tambien se encontró una Conca de marmol, como una Fuentecilla, bien esculpida, con su Pié encanalado; Y una basija de metal rota: tres al alguaza; Y otros pedazos, tambien de metal (Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, manoscritto XX B 19 bis, pp. 266-267).

Da questo si può vedere che, mentre *La lotta col Centauro e Scena teatrale* erano stati compresi nelle loro caratteristiche principali, *Donne sacrificanti* non era già più leggibile.

Purtroppo non si hanno altre fonti che riportino il ritrovamento degli ultimi tre monocromi rinvenuti da Alcubierre: le lettere dell'anno 1749 sono conservate solo in minima parte nell'Archivio di Stato di Napoli e non lasciano capire dove fossero condotti gli scavi all'epoca³⁴. L'unica ipotesi accennata in bibliografia è quella esposta in una recente pubblicazione di M. Pagano e R. Prisciandaro³⁵, secondo la quale i tre monocromi proverrebbero dalla Casa dei Cervi (VI, 21) di Ercolano³⁶. La teoria deriva dalla monografia di Tran Tam Tinh sulla medesima casa ercolanese, in cui si afferma: "dans la première moitié de 1749, vraisemblablement une équipe creusait encore des *cunicoli* à l'intérieur de cette maison. Pendant cette période, d'importantes trouvailles ont été consignées dans les *Noticias* d'Alcubierre sans qu'on puisse leur attribuer une provenance exacte, telle la découverte d'une peinture représentant Harpocrate accompagné du serpent avec l'inscription GENIVS HVIVS LOCI MONTIS (21 - XII - 1748), celle d'un grand bas-relief représentant Dyonisos entouré de son thiasé (20 - III - 1749), ou celle des tableaux de marbre peint, joyaux du Musée national de Naples (24 - V - 1749) etc."³⁷. Nel medesimo volume, si riporta, inoltre, che nel mese di Giugno 1749 i lavori erano nella sala VII³⁸ della Casa dei Cervi³⁹. I monocromi quindi, in base a questa ipotesi proverrebbero da un'area nelle vicinanze di questa stanza⁴⁰: questa ipotesi, però, non sembra al momento pienamente supportabile⁴¹.

³⁴ Anche la pianta in Ruggiero 1885, tav. 7, del 24 Marzo 1749, due mesi prima del ritrovamento dei monocromi, non risponde a questo interrogativo. La pianta mostra una parte degli edifici scavati attraverso cunicoli: «A. Entrata principale in un cortile o sia piazza in forma quadrilongo. B. Altra entrata laterale ne si è potuto scoprire se ve ne fossero altre contigue, come appare da qualche indizio, a causa delle ruine. C. Strade larghe venti palmi, selciate all'uso delle altre antiche vie pubbliche. Nel sito ove sta notato CAVAMENTI vi erano altri Edificj ma sono talmente ruinati che non vi è maniera di poterne discernere la forma. Tra le ruine si sono cavati diversi pezzi di marmo».

³⁵ Pagano - Prisciandaro 2006, p. 206.

³⁶ Sulla Casa dei Cervi, vasta e ricca abitazione di Ercolano, celebre per le numerose opere d'arte custodite al suo interno, cfr. Maiuri 1958, pp. 302-323, Tran Tam Tinh 1988, Tran Tam Tinh 1993, Baraldi - Campani - Casoli - Mazzocchin - Minghelli - Paccagnella - Zannini 2009.

³⁷ Tran Tam Tinh 1988, p. 4.

³⁸ Corrispondente al triclinio (5) nella monografia su Ercolano del Maiuri: cfr. Maiuri 1958, p. 303.

³⁹ Cfr. nota precedente. Nell'estate 1749, poi, secondo Tran Tam Tinh gli scavi si spostarono nel teatro (Tran Tam Tinh 1988, p. 5).

⁴⁰ Tran Tam Tinh 1988, p. 4.

⁴¹ Dal manoscritto di Alcubierre si vede ad esempio che tra la fine del 1748 e la prima metà del 1749

2.2 La prima metà dell'Ottocento: gli scavi di Carlo Bonucci e Pietro Bianchi

Questa è forse l'epoca di cui si sono conservati meno documenti, insieme a tutto il secolo XIX in generale, sugli scavi di Ercolano. Gli scavi, ripresi nel 1828 e interrotti all'inizio del 1837, furono poi portati avanti, con molti periodi di chiusura completa, fino al 1855: in questi anni fu messa in luce, scavando per la prima volta a cielo aperto e non più attraverso i tunnel⁴², la zona più vicina alla spiaggia del *Cardo III*, con parte della Casa dell'Albergo, del Genio e dello Scheletro, anche se il ritrovamento ricordato in ogni pubblicazione su Ercolano è senza dubbio la Casa d'Argo⁴³, unica casa privata ampiamente descritta nella monografia sul sito che Carlo Bonucci pubblicò nel 1835. Pietro Bianchi fu nel 1831 posto a fianco del Bonucci negli scavi della città, a seguito di alcune accuse di cattiva condotta ricevute dal Bonucci stesso⁴⁴. Ad oggi, gli unici documenti reperiti che parlino degli scavi di Ercolano nell'intero XIX secolo sono quelli riportati da Ruggiero nella sua monografia del 1885⁴⁵, in cui l'autore non risparmia critiche ai lavori svolti nel suo secolo:

Questo secondo periodo del lavoro [...] procedette in tutto il resto anche meno felicemente del primo; non relazioni assidue e precise, ma frequenti in principio e poi rarissime e sempre vane e scompigliate; non registri che dinotassero il modo e i luoghi appunto in cui ogni cosa fu trovata (Ruggiero 1885, p. XVI).

vengono rinvenuti una gran quantità di piccole pitture con Amorini e nature morte, compatibili con i pochi rimasti *in situ* nel grande criptoportico della Casa dei Cervi, descritto in Maiuri 1958, pp. 302-323. La Allroggen-Bedel, inoltre, identifica alcuni quadretti rinvenuti il 5 Ottobre 1748 come provenienti dalla Casa dei Cervi: l'autrice spiega che le pitture staccate da questa abitazione (più di novanta) possono essere identificate in base ai confronti fra le pitture *in situ* e quelle nei musei (Allroggen-Bedel 2009, p. 170). Tuttavia già da tempo prima del 24 Maggio 1749 non si trovavano più questo tipo di pitture. Gli unici riferimenti archivistici e bibliografici ai ritrovamenti per gli scavi dell'anno 1749 sono Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, manoscritto XX B 19 bis (il già citato manoscritto di Alcubierre) e le lettere conservate nel fondo *Casa Reale Antica* all'Archivio di Stato di Napoli, oltre a poche righe, che citano solo alcune opere rinvenute, in Ruggiero 1885, p. 104.

⁴² Anche gli scavi a cielo aperto potevano dare molti problemi: «Altre belle fabbriche vennero pure dissepolti che han fornito ricca messe di preziosi monumenti, ma esse non sono più osservabili perché dapprincipio erasi adottato il sistema di tornare a seppellirle dopo che se n'erano estratti gli oggetti di arte, altrimenti sarebbe crollata Resina» (Bruno 1854, p. 378).

⁴³ Vd ad esempio Bruno 1854, pp. 377-378.

⁴⁴ Fiorelli 1849, p. 6, riporta un Reale Rescritto di Sua Maestà il Re del 30 Giugno 1831: «Affin di ovviare i disordini che si sono sperimentati negli scavi di Pompei, S. M. ha ordinato che il cav. D. Pietro Bianchi assuma il titolo e le attribuzioni di architetto direttore degli scavi, tanto di Pompei che di Ercolano; e volendo la M. S. mettere a nuovo sperimento la condotta di D. Carlo Bonucci, è venuta clementemente a prescrivere, che il medesimo rimanga in Pompei come semplice architetto locale, con dovere egli dipendere immediatamente da esso Bianchi, e tenere con lui solo la corrispondenza». A detta di Fiorelli, Bonucci era accusato di traffici illeciti di materiale proveniente dagli scavi archeologici (Fiorelli, 1849, *passim*).

⁴⁵ Ruggiero 1885, pp. 535-677. Alcuni brani, sono riportati interamente o in forma riassuntiva (è questo il caso del passaggio in cui si parla del ritrovamento di *Quadriga in corsa*) in Maiuri 1992 nel capitolo "Cronache Ercolanesi".

2.2.1. Quadriga in corsa

Il 13 Gennaio 1837, quando ormai da nove anni erano iniziati gli scavi a cielo aperto della città, venne recuperato il dipinto della *Quadriga in corsa*.

M. Arditì, Soprintendente delle antichità e dei musei⁴⁶, quel giorno scrisse al Ministro Santangelo:

Napoli, 13 Gennaio 1837

Questa mattina mi è pervenuto da Ercolano un così detto monocromo di marmo, largo pal. 2 $\frac{1}{4}$ per pal. 1, once 10 di altezza. Vi si vede con colore rosaceo oscuro di sublimissimo disegno una quadriga con due figure. Sventuratamente il marmo è molto frammentato, di maniera che mal si distingue il soggetto (Mus. Naz. n. 9564). Ho disposto sul momento di attaccarsi sopra di una lavagna onde conservarlo all'ammirazione degli artisti ed alle illustrazioni dei dotti.

Arditi al Ministro Santangelo

(Ruggiero 1885, p. 571).

Si tratta, purtroppo, dell'unica fonte che parla di questo ritrovamento. Non è stato possibile, infatti, ritrovare dei diari organici degli scavi di Ercolano di quel periodo in nessuno degli archivi consultati, ma solo notizie sparse di ritrovamenti vari nell'Archivio di Stato di Napoli, in cui sono stati consultati i fondi relativi alle scoperte in area vesuviana della prima metà dell'Ottocento, ovvero *Ministero della Pubblica Istruzione* e *Ministero degli Affari Interni*, in quanto *Casa Reale Antica* e *Casa Reale Amministrativa* si riferiscono in particolare agli scavi del Settecento.

L'unica monografia dedicata a questo monocromo, datata 1895, propone come luogo di ritrovamento la Casa di Aristide. L'autore della monografia, C. Robert, cita un documento di Bianchi del 1837 in cui si diceva che i lavori degli scavi di Ercolano erano giunti al termine del *Cardo III*, verso il mare: la Casa di Aristide si trova proprio sopra la spiaggia. Questa però può ritenersi solo una delle ipotesi, in mancanza di documenti che chiariscano la situazione degli scavi nel gennaio 1837⁴⁷.

Anche se anche non si sono trovate ulteriori fonti che parlino direttamente di questa scoperta, è stato possibile consultare una serie di monografie e riviste della seconda metà dell'Ottocento, oggi conservate alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, che parlano degli scavi in corso durante il XIX secolo.

⁴⁶ Maiuri 1992, p. 93.

⁴⁷ Robert 1895, p.4. L'autore però cerca di assegnare alla Casa di Aristide (detta nel testo del Robert anche "di Perseo") anche gli altri quattro monocromi fino ad allora ritrovati, riconoscendo nel colonnato indicato nelle piante del Bardet il peristilio della vicina Casa d'Argo. Il ragionamento però non può tornare: infatti, i monocromi sono stati ritrovati nel 1746 e nel 1749, mentre il Bardet lavorò ad Ercolano solo fino al 1745. Inoltre, nelle sue piante il peristilio rappresentato è di un edificio vicino al Foro di Ercolano, forse sul *Cardo II* e quindi in una zona sottostante all'Ercolano moderna. La Casa di Aristide era stata inizialmente denominata "di Perseo" «per aver attribuito a questa casa un'*oecus* della vicina Casa d'Argo con il quadro di Perseo e Andromeda» (Maiuri 1958, p. 477, nota 183).

Interessante, per esempio, è una guida per i forestieri del 1854⁴⁸ in cui viene descritta la visita allo scavo di Ercolano, dicendo che sono stati ritrovati il Teatro, la Basilica, la “Villa di Aristide” e la Casa di Argo.

Se la Casa di Argo era la più celebre rinvenuta negli scavi della prima metà dell'Ottocento, e anche quella tenuta in modo peggiore dai custodi⁴⁹, come si è già detto non fu l'unica che venne alla luce nel decennio 1828-1838. Infatti, il Bonucci nella sua monografia del 1835⁵⁰ rammenta anche la Casa dello Scheletro e uno studio dell'epoca, D'Aloe, nel 1853 pubblicò il resoconto degli scavi avvenuti sotto i regni di Francesco I (1828-1830)⁵¹ e Ferdinando II (1830-1838)⁵², spiegando che la Casa d'Argo era stata scavata tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento e che gli scavi furono interrotti per la presenza del soprastante Vico Mare, che da Resina conduceva, appunto, al mare. Si iniziarono quindi gli scavi nell'adiacente Casa del Genio e, più tardi, nella Casa dello Scheletro⁵³; se la prima,

⁴⁸ Bruno 1854.

⁴⁹ Documento conservato alla Biblioteca della società Napoletana di Storia Patria con segnatura XXIX C 1 parte IV p. 49 ed intitolato *Relazione sugli scavi di Ercolano*, senza data: «Sig. Vice Presidente, e Signori della Commissione Rocco e Duclair membri di cotesta Commissione, incaricati dalla medesima di fare una visita ad Ercolano per osservare lo stato degli scavi, essendosi recati colà nel dì del 3 corrente Febrajo di unita al Sig. Valentini Ispettore onorario destinato agli Scavi suddetti, dopo d'aver tutto esaminato diligentemente hanno fatto le seguenti osservazioni. Gli Scavi d'Ercolano si trovano presentemente in uno stato d'abbandono, deperimento, ed indecenza tale, che meritano veramente l'attenzione e cura particolare di questa nobile Commissione [...]. La Parte della Città, tanto interessante che si trova dalla parte del mare, non è punto in miglior stato, poiché il Custode che vigila è un vecchio che appena si sostiene, ed abusivamente vi si sono fatte crescere delle viti, le quali, ingrossate da molti anni, non solamente ingombrano parte del Colonnato della Casa d'Argo, del Carcere, <?> ma portano sicuro deperimento a questi nobili avanzi [...]».

⁵⁰ Bonucci 1835.

⁵¹ D'Aloe marzo / aprile 1853, pp. 107-115.

⁵² D'Aloe settembre / ottobre 1853, pp. 14-18.

⁵³ Ivi, pp. 16-18. «S'intraprese poscia il dissotterramento di un'altra casa accosto al lato settentrionale della già descritta, e nel corso di pochi mesi venne fuori la parte postica di un edificio assai bene costruito e decorato. Esso mette col posteriore ingresso sulla via ad Oriente più volte mentovata, e per questo ingresso, cui è aggiunto un picciol portico sorretto da due colonne di mattoni, si entra in un breve cortile, per cui si va direttamente al porticato ed al giardino: nel canto destro del cortile medesimo metton due porte, l'una conduce ad una stanza coniugale (thalamos), che riceveva la luce da una finestra sporgente sul giardino per attraverso il portico, la quale ha il pavimento di bianco mosaico, e le mura ornate di rabeschi su fondo rosso. L'altra più piccola della prima conduce ad un corridoretto, anch'esso adorno di consimili dipinture, il quale mena alla stanza da toletta, non ancora dissotterrata. Nell'opposto canto del cortile si vede la porta di una stanza addetta a contenere provvigioni d'ogni sorta. In essa si trova un tavolo col suo piede di marmo bigio, e sotto di esso un gran piatto di terracotta rotto e ricomposto. Vi è una stanza contigua, nella quale può entrarsi soltanto dal porticato: le sue mura erano ornate, a quanto si scorge dai frammenti dell'intonaco, tutte di tralci di vite con grappoli d'uva di un color rosso chiaro: il pavimento è di smalto di pezzetti di marmi colorati assai bene disposti e levigati. Quivi eretto esser il triclinio di età, perché esposto a' venti di settentrione ed alla vista del giardino. Il portico di questa casa era anticamente sostenuto da colonnette di mattoni vestite di stucco, ma nella restaurazione di essa, dopo il terremoto del '63, le colonne venivano fiancheggiate da due pilastri, ed il pavimento, che prima era di smalto di frammenti di marmi, veniva poi rifatto, quasi un palmo più profondo, con uno smalto di bianco marmo tagliuzzato e sparso regolarmente di pezzetti di mosaico nero, ed ornato di doppia linea dello stesso mosaico all'estremità: opera assai gradevole alla vista. Una picciola parte della primitiva costruzione del tetto del portico esiste ancora sostenuta da due colonne, e vi rimangono 16 tegoloni piani; ciò ch'è cosa assai rara. Il muro di questa parte antica del portico era formato ad archi chiusi e tutto dipinto

non ancora totalmente scavata, presenta una decorazione pertinente ad un cetto signorile⁵⁴, l'altra era abitata da una famiglia di cetto inferiore⁵⁵. In ogni caso, dal momento che le fonti non citano il luogo esatto del ritrovamento, si può dire per certo soltanto che questo monocromo è stato ritrovato nella zona del *Cardo III* dalla parte della spiaggia, che corrisponde all'area scavata durante i lavori di Bonucci⁵⁶.

2.3 Gli scavi della seconda metà dell'Ottocento a Pompei: Giuseppe Fiorelli

L'assenza di un paese moderno al di sopra degli scavi, la maggiore facilità ed i minori costi dello scavo a cielo aperto, oltre alla migliore agibilità da parte di turisti e personalità in visita, sono alcune delle motivazioni che portarono ad un maggiore sviluppo dei lavori a Pompei e all'abbandono degli scavi di Ercolano nella seconda metà dell'Ottocento⁵⁷.

di color rosso con pochi rabeschi verdi; e per essere apparso in uno degli spigoli, tra l'arco ed il pilastro, un Genio con l'ali alzate, tenendo colla diritta un pedo e colla sinistra l'estremità di un festone di verdi foglie, la casa fu denominata *del Genio*, siccome da ora innanzi anche noi la denomineremo. Il muro della parte che si stava restaurando, ch'era quello del lato a settentrione, era tutto diritto ed era decorato di finissime dipinture su fondo nero, vedendosi nell'ordine superiore ritratte svariate architetture e rabeschi; in quel di mezzo quadretti rettangolari con maschere tragiche e canestrini di fragole e di ciliegia, e nell'inferiore con paesetti posti isolatamente e figurati con solo color rosso a chiaroscuro. Nel mezzo del portico era un giardino con una grande peschiera dipinta di azzurra internamente, per illudere i pesci, che vi si alimentavano. Lo scoprimento di questa casa non si potette proseguire a cagione del *vico di mare*, che vi passa sopra a grande altezza. Cessati adunque gli scavi nella *casa del Genio*, furono incominciati nel lato opposto della strada. E per essersi in prima trovato uno scheletro umano con un anello d'oro al dito, la casa che vi stava sotto fu denominata *dello scheletro*. Si entra in essa per un vestibolo inclinato in dentro, e poi si passa in un atrio col pavimento di musaico nero ornato di pezzetti di marmo colorati. Nel diritto lato di quest'atrio, che anticamente era tutto coperto, vi sono due stanze da letto con belli pavimenti di musaico: tra l'una e l'altra evvi un corridore, che conduce a varie stanzette destinate a' servi ed alle liberte (*cellae familiaricae*), dopo alla cucina ed a' ripostigli. Dall'altro lato dell'atrio evvi un'altra stanza da letto ed un'altra da bagno, vedendovisi ancora il pavimento di bianco marmo ed i condotti dell'acqua. E desta ammirazione il vedere come tutti i pavimenti delle stanze di questa piccola casa siano coperti di finissimi musaici per lo più bianchi con ornamenti neri. Neppure da questa parte si poté proseguire lo scavo, per la grande altezza della lava, e si cominciò invece a scavar di lato; talché questa bella casa *dello scheletro* rimase anche essa scoperta appena sino all'atrio. [...].»

⁵⁴ Maiuri 1958, pp. 375-377.

⁵⁵ Esposito 2012 (2), p. 287.

⁵⁶ Guidobaldi 2012 (1), pp. 22-23 e Maiuri 1958, ad esempio tavola III. Per gli scavi del periodo 1827-1855 vd anche Ruggiero 1885, pp. XVI-XVII e soprattutto le pp. 535-677, in cui sono riportati tutti i documenti esistenti all'epoca sugli scavi dell'Ottocento a Ercolano, diari di scavo compresi. Nei diari di scavo, però, se si può notare una certa attenzione anche per le strutture fin verso il 1831, dal 1832 in poi i documenti superstiti, non più prodotti dal Bonucci ma dai Soprastanti, sono solo lunghi elenchi di oggetti ritrovati, senza alcuna indicazione sul contesto.

⁵⁷ Interessante a proposito dell'abbandono degli scavi di Ercolano nel 1877 è una lettera del 28 Aprile 1876 di Giuseppe Fiorelli, in risposta a chi criticava la decisione di sospendere gli scavi nell'antica città. La lettera è stata pubblicata in Pagano 2005 (1), p. 105. Si riporta qua un brano sulla parte degli scavi ancora non a cielo aperto: «Da quel tempo [1870] fino a pochi mesi sono, vale a dire, per lo spazio di sette anni, si è lavorato sempre in Ercolano, ma con fortuna assai diversa da quella generalmente immaginata. Profondendosi negli scavi si vide che tutto è perforato da cunicoli, i quali, riempiti coi materiali tolti da altri simili cammini sotterranei, non appena vengono toccati, scuotono le terre superiori, con pericoli degli edifici soprastanti. Tali cunicoli volti in ogni direzione, si riuniscono in alcuni punti e si intersecano, e sono divisi da pilastri della stessa materia, lasciati a sostegno delle volte, come si vede praticato nelle catacombe. Accertato questo fatto per molteplici saggi, parve che se ancora alcun oggetto

Il giovane Giuseppe Fiorelli fu scelto come Ispettore dei R. scavi di Pompei nel 1847. Riportando le sue parole, «conosciuta la necessità di porre fine alle infinite ladronerie che nei R. Scavi di Pompei tutto di si eseguivano», fu «a reiterata proposta dell'architetto di Pompei Carlo Bonucci, nominato Ispettore di que' Reali Scavi, la qual nomina la maestà del Re approvò con decreto del maggio dello stesso anno»⁵⁸.

Gli scavi di Fiorelli a Pompei, al contrario di quelli portati avanti nel '700 e nella prima metà dell'800⁵⁹, furono scientifici e sistematici. Le sue principali attività nella città vesuviana si possono così riassumere: i suoi scavi, che ebbero inizio di fronte alle Terme Stabiane, mirarono a ricongiungere le aree scavate precedentemente, in modo da mettere in luce il tessuto urbano della città; lo scavo, inoltre, procedeva per strati orizzontali, in modo da poter comprendere le fasi dei crolli e recuperare elementi utili al restauro; fu compiuta una suddivisione dell'area scavata in *Regiones, Insulae e cives*⁶⁰; fu redatta una pianta generale degli scavi di Pompei, una prima volta nel 1858 e in forma ufficiale nel 1872, su disegni di Giacomo Tascone; fu costruito un plastico di Pompei in scala 1:100, oggi esposto al Museo Archeologico Nazionale di Napoli; furono redatti i volumi della *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, raccolta dei documenti di scavo degli anni tra il 1748 ed il 1860; fu sperimentata una tecnica per ottenere calchi in gesso dei corpi dei cittadini di Pompei morti nell'eruzione del Vesuvio, che permetteva anche di salvare travature, infissi,

rimaneva sepolto in Ercolano, esso avrebbe dovuto cercarsi sotto i pilastri, dove non era penetrata la zappa degli antichi scavatori del secolo scorso. E dai pilastri furono tolti metri cubi 30517,82; ma la sola scoperta di pochi frammenti di bronzo, e dei pezzi d'argento con cui si poté ricomporre un mediocre busto di Galba, non fu compenso proporzionato ai lavori sostenuti. Inoltre lo scuotimento sotterraneo fece pericolare due case, sprofondare un tratto di via pubblica, ed una parte di giardino, benché tutto rimanesse soprastante agli scavi per un'altezza di circa 14 metri: senza dire che le acque da gran tempo infiltrate, non essendo più usualmente assorbite negli strati sottoposti, ma penetrando irregolarmente nei vuoti, si aprivano a mano a mano delle vie, disgregando le sabbie e le ceneri, su cui basano i terreni coltivati e le fondamenta degli edifici moderni». Sull'abbandono degli scavi di Ercolano cfr. anche Waldstein - Shoobridge 1910, pp. 14-15.

⁵⁸ Fiorelli 1849, p. 2. Sulla figura di Giuseppe Fiorelli, cfr. in particolare De Caro - Guzzo 1999.

⁵⁹ In Pappalardo 2001 (1), p. 29, si riportano le parole di Fiorelli riguardo ai primi scavi di Pompei: «Nell'a. 1748, il giorno primo di aprile, ebbero cominciamento gli scavi. In qual modo fossero condotti, e perché sovente abbandonati, lo scrisse il Berthelemy al conte di Caylus, dolendosi del gran mistero che li avvolgeva, e del nessun ordine con cui venivano eseguiti. Ma intorno a ciò è da leggere la storia di queste medesime scavazioni, scritta dagli ufficiali che in vario tempo vi furono preposti [...], benché per la dispersione di molti documenti originali, essa resti sovente interrotta, e faccia desiderare numerosi supplementi. Pur nondimeno dalla parte serbata chiaramente apparisce, che sformati di qualsivoglia concetto scientifico, i miei predecessori vagarono nella scelta dei luoghi da restituire alla luce, e che unico scopo delle loro ricerche, fu quello, di rinvenire una maggior copia di antichi oggetti».

⁶⁰ Pappalardo 2001 (1), pp. 29-30: «Essendone l'area, rinchiusa dal muro di cinta, spartita in nove segmenti da due *cardini* e due *decumani*, che s'incrociano mettendo capo alle porte [...] l'ultimo o il nono di questi segmenti, che con classica nomenclatura appellerò meglio *Regioni*, riuscì appunto quelli del centro, determinato dalla duplice intersezione dei due *cardini* e dei due *decumani*. Adottato questo schema fondamentale per le *regioni*, passai ad ordinare i gruppi di case esistenti in ciascuna di esse, che gli antichi nominarono *Insulae*, perché isolati dalle strade o dai vicoli ond'erano circuiti. A queste *Isole*, diverse per quantità secondo l'ampiezza delle *Regioni*, diedi pure un numero complessivo, a cominciare da quelle scoperte prima; e con numeri altresì indicai le indicazioni e le botteghe che vi sono tenute, a fine di mantenere la serietà scientifica, e di evitare gli errori invalsi per un sistema fallace di nomenclature».

mobili, arredi, e di ricavare l'impronta delle radici della vegetazione; fu fondata una Scuola Archeologica a Pompei; si cercò di valorizzare la cooperazione scientifica internazionale⁶¹.

Dal punto di vista della conoscenza della documentazione degli anni di scavo del Fiorelli, importantissimo fu il ruolo delle pubblicazioni periodiche del *Giornale degli Scavi di Pompei* e del libro *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, oltre alla guida per i visitatori del 1875, *Descrizione di Pompei*. Inoltre, Fiorelli e i suoi collaboratori scrivevano ordinati diari di scavo, tuttora consultabili.

Nel Febbraio 1872, come si può leggere su questi documenti, si stava lavorando in un'insula vicino Porta Marina, l'Insula 15, che stava restituendo poco materiale⁶².

2.3.1 Niobe ed i Niobidi

Sabato 3 Febbraio 1872⁶³, a Pompei, alla presenza di S.A.I. la Granduchessa Olga di Russia e sotto la direzione di Fiorelli, venne eseguito lo scavo di quella che poi sarebbe diventata la Casa del Marinaio⁶⁴, vicino Porta Marina, nella Regio VII, insula 15 (fig. 2).

La testimonianza del ritrovamento del monocromo è presente sul *Giornale dei Soprastanti*⁶⁵ di Pompei dell'anno 1872⁶⁶, e merita di essere riportata per intero.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 15-16. Inoltre, Fiorelli aprì lo scavo di Pompei, prima visitabile solo su richiesta, a tutti i visitatori che pagassero il biglietto d'ingresso, ed emanò nuovi regolamenti tecnici ed amministrativi (Fiorelli 1873, pp. V-VI).

⁶² *Giornale degli scavi di Pompei del 1872*, Napoli, Archivio Storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, VIII, A 3.

⁶³ Gaedechens 1873, p. 238 pone la scoperta al 13 Febbraio, ma il diario di scavo (*Giornale degli scavi di Pompei 1872*, pp. 365-366) riporta la notizia della visita della Granduchessa e del ritrovamento del monocromo al 3 Febbraio, ed è questa la data riportata anche nelle bibliografie successive.

⁶⁴ Come si vede in Franklin 1990, p. 17, è così chiamata per il grande mosaico marino nell'atrio, rappresentante sei archi in ognuno dei quali si può vedere la poppa di una galera, ed inoltre un delfino ed un'ancora, oppure per il modello di remo di governo in bronzo, ritrovato nella stanza c – la medesima del monocromo – e che fa ipotizzare la presenza di una statua di Venus Pompeiana o di Fortuna. La Casa del Marinaio è conosciuta con molti altri nomi, elencati in La Porta 1983, p. 294: Casa del Gallo (per la fontana pubblica in marmo con un gallo in rilievo nell'angolo sud-ovest dell'edificio, detta appunto Fontana del Gallo ed attribuibile alla generosità del padrone di casa), Casa di Niobe (per il monocromo qui ritrovato), Casa dei Niobidi (idem), Casa di Fuscus (per due programmata elettorali, trovati l'uno nel vestibolo e l'altro appena fuori di esso, a sinistra, che riportano questo cognome), Casa di C. Lollius Fuscus (edile nel 78, e quindi probabile proprietario, anche se il *cognomen* Fuscus era piuttosto diffuso a Pompei), Casa di Maius Castricius (proprietario di una casa vicina), Casa della Granduchessa Olga di Russia (in omaggio alla nobildonna presente al momento dell'inizio dello scavo della casa).

⁶⁵ Dopo l'Unità d'Italia diventa obbligatoria la consegna all'Ufficio Scavi di un registro di pagine numerate e firmate ad una ad una dal Soprintendente, da riempire con il rapporto giornaliero degli scavi. «Il *Giornale degli Scavi* diventa un fatto amministrativo, affidato da prima ai Soprastanti, gente incolta, ma che si sente orgogliosa dell'incarico, come appare evidente dal tono generale delle relazioni; ad essi è spesso l'Architetto locale e l'Ispettore a fornire una bozza di relazione, che veniva copiata scrupolosamente o completata e poi ricopiata nel volume o Registro ufficiale. [...] Una copia della relazione veniva poi inviata a Napoli al Soprintendente che la inoltrava, dopo averla rielaborata o riscritta, a Roma all'Istituto di Corrispondenza Archeologica per la pubblicazione nel *Bollettino*. Il Fiorelli le utilizzava per le sue Relazioni al Ministero o per il *Giornale degli Scavi di Pompei*, che dopo di lui continuarono brevemente gli allievi della Scuola Archeologica. [...] Quando si arriva alle *Notizie degli Scavi*, il Gior-

Nel foglio 8, che porta il titolo di *Giornale degli Scavi di Pompei / redatto dal 1.° al 29 Febbrajo 1872*, si legge:

3 detto = Sua Altezza Reale moglie del Principe Michele di Russia, è stata quest'oggi a visitare Pompei, accompagnata dal Soprantend.⁶⁶ Generale degli Scavi, e l'Altezza Sua⁶⁷. Dopo di aver fatto un giro per quest'antica Città, è stata spettatrice dello sterro di alcuni oggetti antichi che son risultati dalla 3.^a casa nel vicolo della fontana del gallo, posta sul lato di mezzogiorno, e propriamente dalla stanza di fronte a sinistra dell'atrio, le cui pareti sono bianche a riquadri, nel mezzo di ciascun dei quali evvi dipinto un uccello che posa. Indi in seguito si è sgombrata delle terre l'altra camera pure di fronte all'atrio, lateralmente all'entrata della quale sta l'iniziativa di una piccola scalinata che metteva al piano superiore. Essa ha le pareti senza niun ornato, e doveva ivi esser riposta una grande cassa, distrutta dal fuoco, scorgendosi manifestamente le forti macchie di fumo sulle pareti. Fra queste due camere già menzionate, trovasi uno stretto passaggio a guisa di fauce, che deve dar accesso all'interno della casa, ma che ora non è ancora scoperta. Finite le ricerche in queste due località suddette, l'Altezza Sua si è recata nella casa precedente, che è la seconda dopo la fontana, per osservare lo scavo che si è eseguito nella 1.^a 2.^a e 3.^a camera a destra dell'atrio.

Lo spazioso protiro di questa casa ha le pareti nere, come pure sono nere le pareti di tutto l'atrio. In ciascun lato del protiro stesso sta dipinto un uccello che becca alcune frutta, ed in ciascun intervallo dei vani di porta sonovi dipinte Baccanti. La prima stanza a destra ha le pareti bianche ed il podio nero, e vi si scorgono orizzontalmente alle pareti alcuni fori per gattoni che doveano reggere lunghe scansie, standovi verso il fondo della camera l'incavo pel letto. La seconda stanza in seguito ha le pareti bianche a riquadri. La terza ha le pareti bianche a riquadri ed intermezzi architettonici, col podio nero e fasce di piccoli ornati e fogliami. Nella prima delle località menzionate si è rinvenuto: [...]

= Marmo = Una lastra quadrata rotta in diversi pezzi, su cui sta un disegno di quattro figure tracciate a pastelle colorate, distinguendosi principalmente il giallo, il violetto, ed il verde. Il soggetto del disegno esprime Niobe sopraffatta dal dolore per la morte dei figli. La figura principale tiene accosto a sé un fanciullo, formando un gruppo nel centro del quadro. A sinistra di lei è l'altro gruppo di due figure, una delle quali poco apparisce per essere tutto il disegno molto consumato. Questo secondo gruppo presenta una donna di età avanzata che si curva pietosamente per soccorrere un personaggio moribondo, che sembra una giovinetta, distinguendosene le braccia guarnite di

nale di Scavo continua ad essere compilato sul posto dai Soprastanti con la supervisione degli Ispettori, la relazione di questi ultimi viene poi inviata al Soprintendente che la inoltra al Ministero per la pubblicazione, in genere a firma propria» (Castiglione Morelli Del Franco 1993, p. 662).

⁶⁶ Napoli, Archivio Storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, VIII, A 3 / 2, fogli 8-9.

⁶⁷ Non è chiaro a chi si riferisca questo titolo.

braccialetti.

Il fondo del quadro esprime una prospettiva architettonica con un pilastro nel mezzo, da cui scende un serto di foglie, e regge un arcotrave con cornice, il quale viene sorretto ancora da una colonna. Nella parte opposta ed in secondo piano, vedesi altro pilastro che fa parte della stessa architettura.

Si noti che dal quadro ne mancano alcuni pezzi sul lato sinistro. Alto met.^o 0,40. largo met.^o 0,36.

Nel foglio 11, si trovano le firme di tutti coloro che compilarono il giornale del mese:

Pompei 1.^o Marzo 1872

I Soprastanti = Nicola Pagano, Andrea Fraja, Domenico Scognamiglio, Camillo Lembo, Antonio Ausiello.

Anche la relazione ufficiale dei lavori redatta da N. Pagano, D. Scognamiglio, C. Lembo, A. Ausiello e A. Fraia riporta la testimonianza di quest'evento:

3 Febbraio

Ha visitato quest'antica città S.A.I. la Granduchessa Olga di Russia, accompagnata dal Soprintendente Generale degli Scavi, ed alla presenza di lei si sono eseguiti due scavi nella terza e nella seconda casa sul Vicolo della Fontana del Gallo [...] Nell'altra casa grande e ben decorata, che è la seconda dopo la fontana, si è rinvenuto nella prima stanza a destra dell'atrio, e che affaccia sulla via [...] marmo:

una lastra quadrata, rotta in molti pezzi, su cui con diversi colori è disegnata Niobe che mira la strage de' suoi figli: i gruppi sono due, di Niobe, cioè, che stringe al seno il figliuolo più tenero, e della nutrice che si curva pietosamente per soccorrere una giovinetta morente. Il fondo del quadro esprime una prospettiva architettonica con pilastro nel mezzo, che regge un arcotrave con cornice, dalla quale pende un festone di foglie ed uno scudo; nel secondo piano vedesi altro pilastro che fa parte della stessa architettura; ed è a notarsi che nell'angolo a sinistra mancano alcuni pezzi della lastra marmorea. Alt. 0,40, larg. 0,36.

(Pagano - Scognamiglio - Lembo - Ausiello - Fraia 1872, pp. 365-366)⁶⁸.

⁶⁸ Esiste anche un'altra descrizione del ritrovamento del quadro, fatta dal Soprintendente degli scavi Fiorelli e riportata in Pappalardo 1999, p. 118: «A destra del protiro evvi un grande oecus usato per apotheca, nel quale si trovò caduta dalla parete, in cui stava originariamente inserita, una tavoletta di marmo dipinta con molta finezza, ritraente a colori Niobe, che sollevato lo sguardo serra tra le braccia la più giovane delle sue figlie, la quale colpita da uno strale stringe con mano convulsa il petto della madre, che ha vicino il lungo scettro scagliato in terra: vedesi a destra la vecchia nutrice, in atto di sostenere pel braccio il corpo di un'altra Niobide, e in dietro un tempio dorico, che serve di fondo alla scena». L'ipotesi che il monocromo fosse originariamente inserito nella parete è stata ripresa in moltissima bibliografia successiva (cfr. ad esempio PPP III, p. 224).

Quel giorno, quindi, fu rinvenuta «una lastrina di marmo, il cui frammento principale stava ritto sul pavimento e appoggiato contro la parete [...] e col ritrovamento di altri nove pezzetti dispersi nell'ammasso delle terre si è avuto la sorte di ricomporre la tavoletta quasi intera»⁶⁹, ovvero il celebre *Niobe ed i Niobidi*⁷⁰, disposto con la parte dipinta rivolta verso il muro⁷¹.

La casa era la più facoltosa dell'*insula*, anche se non era sicuramente tra le più lussuose abitazioni di Pompei. Appartenente ad un certo *Fuscus*, era costruita su due piani, e dotata di *horrea* e bagni privati. Inoltre, due atri di dimensioni disuguali davano accesso alle varie stanze della casa.

Nel medesimo giorno, venne riportata alla luce la cosiddetta stanza c (fig. 3), ad est della *fauces* a, corrispondente all'ingresso 2: alla fine dello scavo si vide che il vano

[...] era pavimentato con semplice cocchiopesto e corredato da due file di scaffalature lungo la sua parete sinistra e da una nicchia con un letto nella sua terminazione orientale. Un canale di scolo fu trovato al centro del pavimento, e due finestre che si aprivano in alto sul muro erano connesse [...] ad aperture più basse, 1x0,14 m, apparentemente escogitate per aiutare nello scolo⁷². Le pareti erano dipinte di nero, sopra il quale era una solida vernice bianca senza decorazioni ad eccezione di due strette strisce orizzontali rosse. In questa stanza furono ritrovati il famoso dipinto dei Niobidi, un grande modello in bronzo di remo di governo, ed una testa di Medusa a rilievo su un piccolo disco di bronzo: fu identificata come un atelier di un membro della famiglia (Franklin 1990, p. 25)

per la precisione come «lo studio di un artista plastico, considerati i non pochi oggetti d'arte ritrovati nell'escavazione del pavimento»⁷³.

Da notare però che una mole così ampia di oggetti come quella elencata nel giornale di scavo, ritrovati nello stesso giorno (e nello stesso ambiente), è comparabile solo con quella venuta alla luce il 24 Febbraio dello stesso anno, guarda caso durante la visita del generale Sherman con la sua compagnia, cosa che fa pensare che durante le visite ufficiali i ritrovamenti fossero tutt'altro che casuali... si pensi ad esempio alla visita di Papa Pio IX agli scavi di Pompei del 22 Ottobre 1849, in cui furono trovati moltissimi oggetti di valore⁷⁴. Molto probabilmente alcuni mate-

⁶⁹ Gaedechens 1872 (1), p. 239.

⁷⁰ Le prime pubblicazioni su questo monocromo sono Gaedechens 1872 (1), pp. 238-242 e Gaedechens 1872 (2), p. 169. Questo dipinto ebbe subito grandissima fama, come si può vedere dall'immediata ricezione all'interno di varie monografie, tra cui Sogliano 1879, p. 85. Cfr. il capitolo *Storia degli studi sui monocromi su marmo*.

⁷¹ Gaedechens 1872 (1), p. 242.

⁷² Secondo Sampaolo 1997, p. 715, le fessure in corrispondenza delle finestre strombate fecero ritenere che la loro funzione fosse quella di determinare una particolare areazione nella stanza utilizzata come laboratorio artigiano da uno dei componenti della famiglia, facilitando la fuoriuscita di fumi o vapori.

⁷³ Gaedechens 1872 (1) lettera p. 169.

⁷⁴ Maiuri 1998, p. 163: «Ma si volle anche fare in quell'occasione quello che si usava fare in onore di ospiti d'eccezione: uno scavo di fortuna non senza un po' d'onesta ciurmeria in presenza dell'ospite.

riali si trovavano in realtà in altri ambienti o persino in altre case e furono spostati là per mostrare alla Granduchessa l'ingente mole di "tesori" che Pompei restituiva scavando anche piccole aree. Sarebbe quindi opportuno non dare per certa la provenienza di *Niobe ed i Niobidi* dalla Casa del Marinaio⁷⁵.

2.4 Il Novecento: gli scavi di Amedeo Maiuri a Ercolano

Gli scavi di Amedeo Maiuri iniziarono nel 1927, dopo una pausa di oltre cinquanta anni. Essi, fino al 1961, hanno permesso di mettere in luce gran parte di quello che è il sito di Ercolano oggi, ovvero le *insulae* che si affacciano sui cardini III, IV e V e sul decumano inferiore, oltre che sulla spiaggia⁷⁶, che sarebbe stata scavata interamente solo negli anni Ottanta⁷⁷. L'obiettivo di Maiuri era quello di completare lo scavo in estensione di un'area delimitata a Sud dal fronte della città sul mare, ad Ovest dal Vico Mare e a est dall'attuale viale che permette l'accesso agli scavi⁷⁸, espropriando via via terreni alla città di Resina e riversando le terre di risulta dello scavo verso la moderna costa, in modo da creare nuove terre agricole o suoli edificatori⁷⁹, obiettivo non perfettamente riuscito. Il lavoro effettuato dal Maiuri è ben descritto nella sua monografia su Ercolano⁸⁰ e non si limitò a riportare alla luce parte della città, ma si occupò anche del restauro delle strutture e dell'apertura al pubblico del sito:

[...] Fino al 19 Ottobre anche il secondo "scavamento" [Casa delle Suonatrici, poi ribattezzata successivamente dal Fiorelli *Casa di Marco Lucrezio Frontone* (V, 4, a)] nonostante il "travaglio a schiena di uomini", come annotava il diligentissimo relatore, non prometteva niente di buono; le solite anticaglie che si trovano in tutte le case e botteghe di Pompei: cardini di porta, chiodi rugginosi, una serratura, vasi di terracotta e di vetro, monete fruste e consumate dall'ossido. Ma il 22, quando Sua Santità si benignò di assistere a quello scavo e di osservare gli oggetti che mano a mano uscivano dal ghiaione di lapilli e venivano presentati dal cardinale Antonelli, dopo un calderotto, un cinghialotto di bronzo, un bollitoio e altri oggetti di minor conto, ecco spuntar fuori un bassorilievo di attica eleganza con un giovane cavaliere cavalcante scioltamente un cavallo impennato». Sulla visita del Papa a Pompei cfr. in particolare D'Aloe 1849 (1), D'Aloe 1849 (2), D'Aloe 1849 (3) e Fiorelli 1862, pp. 483-484. Secondo Stefani 2007 pp. 30-31, invece, i documenti di scavo relativi al ritrovamento del bassorilievo durante la visita del Papa sono fededegni, in quanto la zona del ritrovamento del bassorilievo non era quella in cui era stato predisposto il baldacchino dal quale il Pontefice potesse osservare gli scavi in corso, ma era un luogo raggiunto dal Papa successivamente, non predisposto per la visita papale.

⁷⁵ Inoltre, questo è l'unico monocromo proveniente da Pompei, nonostante lo scavo di questa città sia ben più ampio e avanzato rispetto a quello di Ercolano. Leggendo Wallace-Hadrill 2011, p. 302 e Guidobaldi - Guzzo 2010 ci si può rendere conto che uno dei confronti più immediati dei monocromi, di cui si parlerà più avanti, ovvero i bassorilievi in marmo che, come i nostri quadretti, erano incassati nelle pareti delle abitazioni, provengono in buona parte da Ercolano e formano, secondo Wallace-Hadrill, una delle maggiori diversità decorative tra le due città. Infine, bisogna ricordare che negli anni tra il 1869 ed il 1875 G. Fiorelli era Soprintendente degli scavi di Pompei, ma anche di quelli di Ercolano (cfr. ad esempio Maiuri 1958, pp. 3-5).

⁷⁶ Maiuri 1958, pp. 10-12.

⁷⁷ Sugli scavi della spiaggia di Ercolano cfr. ad esempio Budetta 1993.

⁷⁸ Camardo 2006, p. 71.

⁷⁹ Maiuri 1928, p. 50.

⁸⁰ Maiuri 1958. In particolare sull'espansione dello scavo di Ercolano, alle pp. 10-11: «I limiti stessi dell'area da esplorare hanno imposto una metodica e lineare condotta dello scavo, senza quella saltuarieità e discontinuità topografica con cui vennero condotti nel '700 e nella prima metà dell'800 gli scavi di Pompei. Procedendo cioè dalla zona scoperta fra gli anni 1828-75, lo scavo si estese gradatamente».

[...] nello scavo dell'antica Ercolano Amedeo Maiuri concretizzò la sua idea di offrire ai visitatori un suggestivo esempio di città - museo e per far ciò non soltanto allestì un piccolo Antiquarium nella Casa del Bel Cortile, in cui espose gli arredi scultorei e i manufatti più pregevoli fra quelli rinvenuti, ma ricollocò molti oggetti in sito [...], anche a prezzo di qualche tradimento rispetto ai reali contesti di rinvenimento, che però nulla toglie alla solida organicità della visione di insieme, su cui si fonda e al tempo stesso verso cui tende ogni operazione messa in campo, con lucidità, competenza e sempre con grande attenzione alla sostenibilità delle azioni intraprese (Guidobaldi 2012 (1), pp. 24-26)⁸¹.

2.4.1 Donna in trono e giovane, Adoranti

Negli anni '30 del Novecento, Maiuri si dedicò anche allo scavo dell'Insula V di Ercolano: la casa V, 7, scavata tra il Novembre 1932 ed il Maggio 1934⁸², con annessa una bottega di generi alimentari perfettamente conservata, sarebbe poi stata denominata Casa di Nettuno e Anfiritre per il celebre mosaico in pasta vitrea. La casa, appartenente ad un facoltoso ercolanese che esercitava o direttamente o attraverso

⁸¹ Quello che dalla Guidobaldi è stato definito «qualche tradimento rispetto alla realtà d'insieme» viene visto sotto un'altra ottica da N. Monteix, che testimonia come, nei diari di scavo, le descrizioni delle case in cui lo sterro (non lo scavo!) è completato, siano poco affidabili perché scritte dopo i restauri degli edifici: quindi ciò che viene descritto non è l'ambiente come viene trovato dagli sterratori, ma il risultato di restauri, non sempre fedeli (Monteix 2009, p. 182. Sui restauri non rispecchianti l'aspetto originario degli edifici, cfr. l'esempio in Monteix 2009, pp. 188-195 sul ballatoio al piano superiore della Casa a Graticcio (III, 13-15). Di argomento simile, con particolare riguardo alle botteghe di Ercolano, è Monteix 2004).

In ogni caso, Maiuri riuscì a creare una équipe estremamente organizzata, in cui personale per lo più proveniente dalla Soprintendenza riusciva a gestire tutte le fasi del cantiere, dallo scavo (con compressore a scoppio utilizzato per azionare i martelli pneumatici), al restauro, alla musealizzazione (Camardo 2006, in particolare pp. 73-80). I documenti di archivio che si riferiscono a questo periodo, non sempre di facile lettura e mancanti di piante utili alla comprensione delle aree di scavo (Monteix 2009, p. 185), sono rintracciabili all'Archivio scientifico nell'Antiquarium di Ercolano, in forma cartacea e in versione informatizzata (probabilmente la versione informatizzata qui consultata, un file word, è la stessa di cui parla Monteix 2009, p. 182, redatta a cura di A. Cozzolino, archivista dell'allora Soprintendenza Archeologica di Pompei, a partire dal 2001), nell'Archivio Storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei sotto forma di copie dattiloscritte (ad Ercolano sono presenti gli originali del giornale di scavo, a Napoli le copie dattiloscritte, anche se lacunose di alcuni mesi in annate diverse da quelle consultate per questo lavoro - per le problematiche relative ai Giornali di Scavo di Maiuri, vd Monteix 2009. Inoltre, nella Biblioteca della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei sono presenti le cosiddette "Carte Maiuri" con racconti di sopralluoghi vari, corrispondenze ecc., non direttamente collegati con l'argomento qui trattato ma comunque relativi agli scavi Maiuri in generale - Esposito M. R. 2009) e nel *Fondo Bibliografico Amedeo Maiuri* dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, i cui documenti sono stati recentemente pubblicati in una monografia (la biblioteca privata di Amedeo Maiuri è stata acquisita dal Suor Orsola Benincasa nel 2001 e comprende non solo libri e articoli di giornale dell'archeologo, ma anche lettere, inviti a conferenze e una notevole quantità di immagini del sito di Ercolano in corso di scavo - Pappalardo 2009, Cotugno - Lucignano 2009).

⁸² Maiuri 1958, p. 105.

so un liberto l'attività mercantile dell'annessa bottega, era riccamente decorata e si sviluppava su due piani, uno totalmente imperniato attorno all'atrio con *cubicula*, tablino, triclinio estivo, cella ostiaria e focolare per la bottega, ed un secondo piano di alloggio per i proprietari. Al primo piano furono rinvenuti altri due monocromi su marmo assai lacunosi, oggi giorno i meno leggibili, raffiguranti rispettivamente un giovane vicino ad una donna in trono ed un gruppo di donne adoranti. Le due opere erano poste nell'atrio, vicino ai resti di un podio di larario, che

[...] costruito e addossato posteriormente alla decorazione murale, forse dall'ultimo proprietario dell'abitazione, sarebbe stato, se fosse stato risparmiato dalla spoliazione e demolizione dai cavamonti dei cunicoli, il più singolare e prezioso Larario che si potesse avere da Pompei e da Ercolano. Poiché non solo era rivestito dai marmi, come il singolarissimo Larario della Casa di Lucio Cecilio Giocondo a Pompei, ma dal ricupero che si è fatto, fra le sue malconce rovine, di due monocromi marmorei, uno dei quali reca la firma di quello stesso artista Athenaios che appare sull'altro famoso monocromo ercolanese delle *Giocatrici di Astragali*, si è indotti a supporre che il Larario fosse ornato di *pinakes* marmorei dipinti nella preziosa tecnica dei monocromi ercolanesi (Maiuri 1958, pp. 394-396)⁸³.

Controversa è l'originaria ubicazione delle due opere: secondo Maiuri, come già visto, rivestivano il larario (fig. 4), mentre secondo Mielsch si può ipotizzare anche che siano cadute dal piano sovrastante l'atrio durante l'eruzione⁸⁴.

Non è stato facile trovare la notizia del ritrovamento di questi due ultimi monocromi all'interno dei diari di scavo di Maiuri, anche perché bisogna tenere conto di più fattori che rendono difficoltoso il riconoscimento della zona da cui realmente provengono i materiali descritti nel diario:

1. il nome di ogni Casa, ovviamente, era attribuito solo a fine scavo, normalmente in base al ritrovamento più importante effettuato durante lo sterro delle varie stanze;

2. nella bibliografia la localizzazione delle Case di Ercolano avviene sempre indicando il numero o il nome dell'insula ed il numero dell'ingresso corrispondente: ma mentre lo scavo era in corso ogni abitazione veniva identificata attraverso la strada su cui si affacciava l'ingresso, il lato della strada ed il numero cardinale dell'ingresso stesso (ad esempio la Casa di Nettuno e Anfitrite, che viene localizzata appunto come V, 6-7 in bibliografia, nei diari di scavo è la Casa n. 6, sul IV Cardine, lato est, oppure la Casa n. 7 sul IV Cardine lato Est, dal momento che aveva due porte che davano sul IV Cardine);

3. in realtà i monocromi su marmo sono molto rari e non è facile riconoscerli: si vedrà più avanti che nessuno dei monocromi ritrovati nel periodo di Maiuri è stato immediatamente riconosciuto come tale.

⁸³ Per una pubblicazione più recente della Casa di Nettuno e Anfitrite, in particolare sulle sue pitture, cfr. Esposito 2012 (1), pp. 283-285; Esposito 2014, *passim*.

⁸⁴ Mielsch 1979, p. 241.

Dopo queste premesse, ecco cosa viene scritto sul diario di scavo di Ercolano nell'Aprile 1933:

19 Aprile 1933

Nella Casa N.° 6, sul 4.° Cardine, lato Est, ambiente N.°3, nell'angolo Nord - Est, vi è la parte bassa di un'ara votiva di marmo, la parte alta fu asportata da un cunicolo borbonico.

Aderente alla parete Est, in un fosso prodotto dal peso del materiale è stato raccolto

Bronzo = Camello [sic] che tiene sulla groppa due ceste Lib. Trov. 1059

All'animale in parola mancano le zampe – la lunghezza è di m. 0,10

Marmo e bronzo - Erma di bronzo sostenuta da base e pilastro di marmo bianco Lib. Trov. 1060. Il tutto è alto m. 0,29. La testa è di Giove (?).

20 Aprile 1933

Si è ripigliato il lavoro sul vuoto che trovasi nell'ambiente 3, della Casa n.° 6, sul IV Cardine, lato Est.

Molti frammenti di marmo colorati sono stati raccolti, marmi che potevano adornare l'ara votiva, ieri accennata.

Due lastre di marmo una della lunghezza di m. 0,39 e l'altra m. 0,50, l'altezza manca perché la parte superiore è spezzata, si sono anche raccolti e sopra esse vi sono delle figure fatte con colori vari.

Si è anche raccolto

Vetro – Unguentario alto m. 0,085 e del diametro di m. 0,015. Lib. Trov. 1061

Terracotta = Frittillo alto m. 0,87 del diametro della bocca di m. 0,05 Lib. Trov. 1062

Bronzo = Pentola rotta ad un lato.

È alta m. 0,12 e del diametro di m. 0,12 Lib. Trov. 1063⁸⁵.

Innanzitutto, una buona prova che in questo passaggio si parli dei due monocromi, è la vicinanza del ritrovamento ad un podio di larario che, come descritto nel brano precedentemente riportato da Maiuri, doveva essere rivestito di marmi colorati, come dimostrerebbe la grande quantità di frammenti marmorei rinvenuti il giorno 20 Aprile.

La seconda prova è la localizzazione della Casa. Nel brano si parla della Casa di Nettuno e Anfritrite, perché questa casa ha due affacci sul *cardo IV*, rispettivamente i numeri 6 e 7, e mentre in corrispondenza del numero 6 sulle piante si trova il famoso larario, al numero 7 il 2 Dicembre 1933 fu ritrovato il mosaico in pasta vitrea che ha

⁸⁵ È stato qui deciso di riportare l'intero testo del giornale di scavo relativo ai giorni 19-20 Aprile 1933 per far comprendere anche il poco valore che era stato dato ai due monocromi appena ritrovati, che dal racconto sembrano raccolti quasi per caso, perché chi scavava si era accorto che quelle due lastre di marmo bianco presentavano delle figure disegnate.

dato il nome alla Casa⁸⁶.

Ultima prova: le misure sopra citate corrispondono rispettivamente all'altezza di *Adoranti* ed alla larghezza di *Donna in trono e giovane*. Per questo i due "marmi" sono da riconoscere proprio come altri due dei monocromi ercolanesi.

Purtroppo del larario citato da Maiuri non è rimasto molto: i tunnel borbonici lo avevano distrutto già nel Settecento, e oggi ci rimane solo una scarna e piccola base di forma rettangolare⁸⁷.

Alcuni autori hanno, nel tempo, attribuito anche le *Giocatrici di Astragali* a questa stessa casa e probabilmente anche allo stesso larario, forse prendendo in considerazione alcune somiglianze stilistiche tra i tre dipinti, oltre all'attribuzione di almeno due allo stesso artista⁸⁸. È necessario però ripetere che nessuna fonte cita il luogo esatto di ritrovamento delle *Giocatrici* e che questa affermazione, perciò, è da considerarsi solo una delle ipotesi su questo tema.

2.4.2 Ercole e l'Idra, Sfinge

Tra il Gennaio 1934 ed il Maggio 1935⁸⁹, sotto la direzione di Maiuri, nell'*Insula Orientalis I* di Ercolano, venne riportato alla luce il vasto complesso abitativo Casa del Rilievo di Telefo - Casa della Gemma - Casa di M. Pilius Primigenius Granianus. L'edificio, che solo in una seconda fase fu distinto nelle tre diverse abitazioni appena citate⁹⁰, in origine era probabilmente un'unica abitazione, forse di proprietà del senatore M. Nonio Balbo, vista anche la prossimità con la cosiddetta Terrazza di M. Nonio Balbo⁹¹.

Gli ultimi due monocromi, *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*, a detta di gran parte della bibliografia consultata, erano all'interno dell'atrio tuscanico della Casa della Gemma⁹², che "presenta il singolare dispositivo di sei pilastri di rinforzo per il miglior appoggio delle impalcature del tetto, mentre al fondo s'apre, con un prostylon a colonne, su una specie di vestibolo che, con una lunga fauce, immette al quartiere più

⁸⁶ Archivio Storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, 145/6, foglio 123. Mosaico di "Nettuno e Anfitrina".

⁸⁷ Sul problema dell'originaria collocazione dei due monocromi cfr. il capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

⁸⁸ Per esempio De Vos 1982, p. 293 e prima Mielsch 1979, p. 242. In tempi più recenti, ad esempio Guidobaldi 2008, p. 251, n. 17.

⁸⁹ Maiuri 1958, p. 115. L'abitazione di Granianus era in origine la parte residenziale della Casa della Gemma, probabilmente fino alla costruzione delle Terme suburbane, che vennero ad appoggiarsi al muro inferiore dell'abitazione soprastante: Maiuri ipotizza che questa abitazione fosse in realtà abitata da una famiglia con il compito di sorvegliare il buon funzionamento dell'attiguo edificio pubblico, forse in qualche modo imparentata con gli abitanti della Casa della Gemma.

⁹⁰ Pesando - Guidobaldi 2006 (2), pp. 232-233.

⁹¹ In Maiuri 1932, p. 36 si dice che Marco Nonio Balbo era uno dei personaggi più in vista della città di Ercolano: proconsole di Creta e Cirenaica, egli aveva costruito o ricostruito la Basilica Noniana, oltre alle porte ed alle mura cittadine. A lui e alla sua famiglia sono dedicate molte statue, specialmente proprio all'interno della Basilica.

⁹² Pesando - Guidobaldi 2006 (2), pp. 232-233; anche De Vos - De Vos, 1982, p. 278 conferma il ritrovamento delle due opere all'interno di questa casa. Mielsch, 1979, p. 243 afferma che Maiuri in realtà non ha mai scritto sul diario da quale parte della casa esse provengano.

interno dell'abitazione"⁹³.

Leggendo tra le schede di catalogo del Museo, è stato possibile rintracciare anche la data del ritrovamento: 9 Novembre 1934.

Nel Giornale di scavo di quel giorno, in effetti, si trova scritto:

9 Novembre

Nell'area del giardino della Casa 2 estremità Sud del V Cardine, lato Est, a m. 2,70 dal podio Ovest a m. 1,75 dalla faccia interna della cisterna, posta nell'angolo Sud - Ovest ed a m. 1,94 di altezza dal pavimento dell'ambulacro si è raccolto:

Marmo bianco: Parte di stele (?) a forma rettangolare lunga m. 0,134, alta m. 0,10 e dello spessore di m. 0,05. Tiene nella faccia anteriore dipinta una pantera. L'animale è lungo m. 0,06 ed alto m. 0,045. Il dipinto è di ottima fattura. N 1313 lib Trov.⁹⁴

Marmo bianco: Parte di stele (?) alta m. 0,131, lunga m. 0,143 e dello spessore di m. 0,065. Vi è dipinto Ercole nel giardino degli Esperidi che combatte col dragone posto a guardia di una pianta di pomo d'oro. N 1314 lib. Trov. (Archivio storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, 145/7, foglio 105).

Anche se qui vengono indicati come probabili frammenti di stele, senza peraltro che sia ben riconosciuto il soggetto rappresentato, è innegabile che si tratti dei due monocromi: si parla infatti di marmo bianco con figure dipinte, un animale nel primo caso, una delle fatiche di Ercole nel secondo. Inoltre, le misure combaciano perfettamente.

Rimane una domanda: la Casa 2 estremità sud del V Cardine lato est, è effettivamente la Casa della Gemma? La risposta diventa problematica nel momento in cui, nel Giornale di Scavo del 1935, al giorno 16 Gennaio, si legge:

16 Gennaio 1935

Sul pavimento di tessere bianche nell'ambiente N.° 24 appartenente alla Casa N.° 2 posta all'estremità Sud del V° Cardine, lato Est, sul terreno duro si è raccolto

Marmo bianco: Bassorilievo lungo m. 1,15 largo m. 0,60 dello spessore di m. 0,10.

Vi sono due gruppi di figure

A destra di chi guarda rappresenta Oreste che trapassa Egisto con quello stesso coltello col quale aveva ucciso la vittima (il padre)

A sinistra Pilade ed Elettra (?) Lib. Trov. 1334

⁹³ Maiuri 1958, p. 336.

⁹⁴ Lib. Trov. Sta per *Libretta di trovamento degli oggetti antichi*: l'originale è conservato all'Archivio scientifico all'interno dell'Antiquarium di Ercolano. Erano qui riportati i ritrovamenti di una qualche importanza. I monocromi qui descritti sono alle pp. 993-994. Da notare che i due monocromi provenienti dalla Casa di Nettuno e Anfitrite non erano invece riportati in questa "Libretta".

La policromia dei Monochromata

Bronzo = moneta di modulo grande del diametro di m. 0,03 e dello spessore di m. 0,004.

Non si conosce l'epoca Lib. Trov. 1335 (Archivio storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, 145/8, p. 58).

Questa notizia crea alcuni problemi, *in primis* perché Maiuri nella sua monografia non ricorda alcun bassorilievo di questo tipo proveniente dalla Casa della Gemma. Le contraddizioni continuano con le notizie provenienti dal Giornale di Scavo dell'Aprile 1935:

6 Aprile 1935

Da oggi la Casa N.° 1 che trovasi all'estremità Sud del V° cardine insula orientale è chiamata Casa della Gemma e quella N.° 2 Casa del rilievo di Oreste – Nessun ritrovamento (Archivio storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, 145/8, p. 80).

Quindi i monocromi *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*, secondo la notizia del giornale di scavo non proverrebbero dalla Casa della Gemma, ma dalla attigua Casa del Rilievo di Oreste. Con un ulteriore problema: a Ercolano non esiste una casa con tale nome. Esiste però, ed è attigua alla Casa della Gemma, la Casa del Rilievo di Telefo. Forse proprio il famoso rilievo può aiutare: quello descritto nel giornale di scavo rammenta due gruppi di persone attigue, uno con una figura maschile ed una femminile ed un altro, che dà il nome al rilievo, con due figure maschili, delle quali una sembra colpire con un'arma l'altra⁹⁵. Il Rilievo di Telefo⁹⁶, proveniente dall'omonima Casa, è un bassorilievo in stile neoattico che mostra proprio due diversi gruppi di personaggi: nel primo ci sono una figura maschile ed una femminile, nell'altro, che dà il nome all'intera raffigurazione, è rappresentato Achille che, impugnando la sua lancia, gratta la ruggine della punta sulla ferita di Telefo, che solo in questo modo potrà essere guarito. Molto probabilmente, fu proprio questa scena ad essere male interpretata al momento del rinvenimento del bassorilievo, e, dopo un più attento studio dell'opera, il suo nome e, di conseguenza, anche quello della Casa, è stato modificato. Da tutto questo si può concludere che i due monocromi non provengono dalla Casa della Gemma, ma dalla attigua e ben più ricca Casa del Rilievo di Telefo. La figura maschile e quella femminile all'interno del rilievo, inoltre, lette in tempi recenti come Achille che interroga l'oracolo⁹⁷, sono praticamente identiche alle figure

⁹⁵ Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, 145/8, p. 58: «16 gennaio 1935. Sul pavimento di tessere bianche nell'ambiente N.°24 appartenente alla Casa N.°2 posta all'estremità sud del V° Cardine, lato Est, sul terreno duro si è raccolto Marmo bianco: Bassorilievo lungo m. 1,15 largo m. 0,60 dello spessore di m. 0,10. Vi sono due gruppi di figure. A destra di chi guarda rappresenta Oreste che trapassa Egisto con quello stesso coltello col quale aveva ucciso la vittima (il padre). A sinistra Pilade ed Elettra (?). Lib. Trov. 1334. Bronzo= moneta di modulo grande del diametro di m. 0,03 e dello spessore di m. 0,004. Non si conosce l'epoca. Lib. Trov. 1335».

⁹⁶ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, numero di inventario 286787.

⁹⁷ Ad esempio De Caro 1996, p. 215, vede Achille che consulta l'oracolo, dal quale viene a sapere che potrà raggiungere Troia solo se guidato da Telefo. La stessa ipotesi è ripresa in Guidobaldi 2006, p. 36.

presenti su un tondo in marmo, rinvenuto nel 1960 dall'estremità settentrionale del *Cardo* III e forse proveniente dalla Basilica Noniana⁹⁸. Questo particolare, sommato alla vicinanza con la già citata terrazza di M. Nonio Balbo e, secondo la Guidobaldi, ogni richiamo decorativo connesso a Ercole e la sua discendenza (compreso il monocromo dal peristilio), permetterebbero l'attribuzione della ricca residenza proprio a M. Nonio Balbo⁹⁹.

Per comprendere ciò che doveva essere questa Casa, si può attingere alle parole del Maiuri, che la rammenta come «dopo la cosiddetta Casa dell'Albergo, la più vasta abitazione privata che si abbia nella città». La sua pianta mostra che il proprietario, in realtà non identificato con certezza, poté «impiantare, su una prima depressione del terreno, il quartiere del peristilio» e inoltre creare «un secondo prominente bastione» con gli *oeci* più lussuosi di tutta la Casa¹⁰⁰.

L'ipotesi che i due monocromi provengano dalla Casa del Rilievo di Telefo è condivisa anche da M. P. Guidobaldi che, parlando delle modifiche avvenute in questa casa nella metà del I secolo d.C., dice che dalla zona dell'atrio proviene «una coppia di lastre di marmo con pittura monocroma raffigurante una sfinge con corona egizia ed Ercole in lotta con l'Idra, secondo uno schema iconografico ispirato a un modello del VI secolo a. C.»¹⁰¹.

A questo punto non resta che identificare il “giardino” del diario di scavo con l'atrio della Casa del Rilievo di Telefo.

Leggendo però con più attenzione ciò che dice il diario di scavo nei periodi precedente e successivo al ritrovamento dei due monocromi, si può constatare che la parola “giardino” viene usata per identificare come zona di scavo indistintamente aree pertinenti alla Casa della Gemma e alla Casa del Rilievo di Telefo. A partire dal 25 Maggio 1934 si comincia a distinguere, dopo una fase molto disordinata, la numerazione delle due case e la pianta dell'una e dell'altra, assegnando finalmente i ritrovamenti al giusto contesto¹⁰². Nel mese di Giugno, l'entrata 2 della Casa del Rilievo di Telefo dà accesso al vano d'ingresso e all'atrio con colonne, che viene alla luce il 12 Giugno 1934¹⁰³. A settembre, gli scavi si sono spinti già molto più a nord e lo sterro ha permesso di recuperare il tablino, l'ambiente 6 e tutte le zone ad essi

⁹⁸ Ercolano, Deposito Archeologico, inv. 2219/77515 (Guidobaldi 2006, p. 36). Sulla Basilica Noniana cfr. Guidobaldi 2012 (2).

⁹⁹ Guidobaldi 2006, p. 36.

¹⁰⁰ Maiuri 1958, p. 347.

¹⁰¹ Guidobaldi 2006, p. 42: «Dietro il vestibolo di ingresso (1) che si configura piuttosto come un portichetto disposto nel senso della larghezza, si apre infatti adesso un atrio circondato da colonne sui lati nord, sud ed ovest che, a differenza di quanto avviene negli atri corinzi canonici, risultano molto addossate ai muri laterali; il volume che in tal modo prende forma evoca dunque piuttosto l'immagine di un peristilio, del tipo frequente nelle abitazioni ellenistiche di Delo, ove le colonne sostengono gli ambienti di un piano superiore, in questo caso chiaramente documentato solo nel lato nord. Fra gli intercolumni erano appesi *oscilla* di marmo recanti prevalentemente soggetti dionisiaci, mentre dalla zona del peristilio proviene una coppia di lastre di marmo con pittura monocroma raffigurante una sfinge con corona egizia ed Ercole in lotta con l'Idra, secondo uno schema iconografico ispirato a un modello del VI secolo a.C.».

¹⁰² Archivio della Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei, 145/7, pp. 49 e 49 retro.

¹⁰³ Ivi, p. 58.

limitrofe¹⁰⁴. È solo dal 1 Ottobre che si comincia a parlare, specificamente per l'ingresso n. 2, di "giardino" che, molto probabilmente, non può essere considerato più l'atrio, che era già stato sterrato nei mesi precedenti e che mai, dal momento in cui era stato identificato, era stato chiamato "giardino", ma la zona a peristilio più a nord della Casa, l'ambiente 9. Una ulteriore prova di questo può essere la menzione dello sterro, il 13 Novembre, quindi solo quattro giorni dopo il ritrovamento dei monocromi, «a sud dell'ambulacro del giardino»¹⁰⁵: considerando che l'ambiente 9 della Casa del Rilievo di Telefo è l'unica zona a verde dell'abitazione che abbia anche un ambulacro, può essere plausibile identificare questo ambiente come la zona di provenienza dei due monocromi (fig. 5)¹⁰⁶. Molto più arduo è comprendere la loro collocazione originaria: manca purtroppo nel diario di scavo un'informazione precisa come quella degli altri due monocromi rinvenuti nel Novecento.

Maiuri così parla dell'area del peristilio:

Racchiude una vasta area rettangolare (m. 14,50 x 19,70) sopraelevata sul piano degli ambulacri e del portico. Le colonne laterizie stuccate e dipinte di rosso a fusto in parte liscio in parte scanalato, sorgono da un basso pluteo (alt. M. 0,50) circondato all'intorno da larga cunetta per il scarico delle acque di gronda di una cisterna; agli angoli le colonne sono a fusto abbinato. Nessun accesso si aveva da tre lati all'area del giardino, in mezzo al quale si apre una vasca rettangolare ricoperta dal consueto intonaco a fondo azzurro marino. Singolare è che al di là della vasca, la restante area sia interamente e accuratamente pavimentata con uno strato di tegole bipedali murate su uno spesso strato di signino, quasi per bene proteggere un ambiente sottoposto dall'infiltrazione delle acque piovane scorrenti in superficie. E che a ciò si dovesse questa solida platea di signino e di tegole, si vede dalla presenza, da uno dei lati, di un'apertura rettangolare (m. 1,70 x 2,20) che, a guisa di lucernario, doveva servire a dare luce ed aria ad un ambiente sottoposto coperto a volta. Da questo lucernario dalla notevole profondità, in seguito al rialzamento della platea della terrazza, di m. 0,80, è possibile per ora accedere ad un grande salone (n. 9) coperto di volta a sesto ribassato, della notevole lunghezza di m. 13,05 per la larghezza di m. 7,80, salone tuttora interrato e che doveva costituire l'ambiente principale del giardino inferiore. Evidentemente il brusco abbassarsi del terreno da questo lato aveva reso necessaria tale costruzione di ambiente a volta, da servire da estradosso per il terrazzo superiore e da grande *oecus* per il giardino sottoposto (Maiuri 1958, p. 353)¹⁰⁷.

Ciò che sorprende di questi due monocromi è il fatto che, nonostante siano di qualità sicuramente inferiore rispetto a *La lotta col Centauro*, per citare un esempio,

¹⁰⁴ Ivi, per esempio pp. 88, 89, 90: dal 3 al 27 Settembre 1934.

¹⁰⁵ Ivi, p. 105.

¹⁰⁶ Questa ipotesi è riportata anche da Coralini 2008, p. 251, n. 16.

¹⁰⁷ Per uno studio più recente della Casa del Rilievo di Telefo, vd Guidobaldi 2006; Camardo 2009, pp. 256-260 e Guidobaldi - Esposito 2012 (1), pp. 303-310.

provengano da una delle case più ricche di tutta Ercolano.

3. I monocromi conservati a Vienna

3.1 La collezione Castellani

3.1.1 Apollo, Dioniso

Lo studio della storia dei monocromi conservati a Vienna si può far iniziare dall'unica fonte a noi rimasta che ne parla: nel Dicembre del 1932, infatti, C. Praschniker scrive e pubblica, sugli *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, un ampio studio, iconografico e scientifico, esclusivamente sui due quadretti¹⁰⁸.

Purtroppo niente, come è stato riferito dai responsabili dell'Antikensammlung¹⁰⁹ del Kunsthistorisches Museum di Vienna, ci è rimasto dei documenti relativi all'acquisto di queste due opere da parte del museo, poiché tutto l'archivio dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, museo al quale erano stati venduti i quadretti, è andato disperso durante il trasferimento dei materiali al Kunsthistorisches Museum di Vienna, nel 1940.

Secondo la testimonianza di Praschniker, però, che riesce a leggere questi documenti, le due opere «wie aus dem Museumsinventar hervorgeht, sind die beiden Bilder 1865 bei Castellani in Rom gekauft worden. Leider ist über den Ort ihrer Auffindung nichts bekannt. Die Vesuvstädte sind an sich wohl möglich, aber keineswegs irgendwie gesichert»¹¹⁰.

L'autore ipotizza comunque un ritrovamento contemporaneo e contiguo, basandosi sia sull'effettiva rarità di questi materiali, sia sul ricordo di quattro quadretti ercolanensi, non meglio specificati e ritrovati insieme¹¹¹.

Considerando come certa l'informazione di C. Praschniker di un acquisto da parte dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie presso la famiglia Castellani, si è reso necessario cercarne traccia nei documenti a noi rimasti, partendo da una prima conoscenza con questi facoltosi gioiellieri e collezionisti di arte antica attraverso la relativa bibliografia e proseguendo con un approfondimento su documenti originali di archivio, nel *Fondo Famiglia Castellani* all'Archivio di Stato a

¹⁰⁸ Praschniker 1933, pp. 79-101. In Praschniker 1939, pp. 11-12 si trova una sintesi del medesimo articolo.

¹⁰⁹ In particolare, si ringraziano la Dott.ssa E. Laubemberger e la Mag. B. Vak per il loro aiuto.

¹¹⁰ Ivi, p. 80: «sono state acquistate nel 1865 presso Castellani a Roma. Purtroppo non si conosce niente in merito al luogo di ritrovamento. Le città vesuviane sono forse probabili, ma non sono in alcun modo certe».

¹¹¹ *Ibidem*. Probabilmente Praschniker si riferisce a *Giocatrici di Astragali, La lotta col Centauro, Donne sacrificanti e Scena teatrale*, rinvenuti, secondo Moreno, nel complesso della Palestra di Ercolano in due momenti. In realtà, però, questi quattro quadretti ritrovati insieme nei pressi della Palestra sono in realtà le pitture inventariate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli come MN 9019, 9020, 9021, 9022 (Maiuri 1958, p. 129 e Forcellino 1999, p. 29).

Roma¹¹².

Dalla bibliografia si può apprendere che i Castellani erano gioiellieri di eccezionale bravura, primi classificati in gran parte delle esposizioni orafe della loro epoca, con un grande interesse verso l'antico e le sue testimonianze materiali, da cui, molto spesso, prendevano ispirazione per le loro opere¹¹³.

Dai documenti conservati nel *Fondo Famiglia Castellani*, invece, si possono ricavare informazioni professionali e personali relative ad ogni membro della famiglia che sia vissuto tra la metà del secolo XIX ed il primo ventennio del XX. Il fondo contiene infatti gli atti relativi a Fortunato Pio, Augusto e Alfredo Castellani e alla loro attività e ai loro negozi di gioielleria. Inoltre, tra i documenti là conservati si trova materiale a stampa, nel quale sono comprese anche diverse pubblicazioni che formano una piccola biblioteca specializzata¹¹⁴. La mole di documenti spazia tra temi di vario genere, dal giuridico al politico, dai registri del negozio di gioielleria di famiglia, alle lettere, ai registri personali, ai diari¹¹⁵.

Il fondo, formato ufficialmente da 162 registri, 32 fascicoli e 10 buste¹¹⁶, anche se questa suddivisione è stata sicuramente modificata, viste le attuali signature, fu donato da Alfredo Castellani allo Stato Italiano alla sua morte, l'8 Gennaio 1930, secondo le volontà redatte nel suo testamento, datato al 20 Luglio 1929, dal notaio Luigi Biamonti¹¹⁷. Dall'introduzione dell'inventario analitico relativo dell'Archivio di Stato¹¹⁸, si possono già ricavare i quattro nomi fondamentali della famiglia tra metà Ottocento e inizio Novecento, ossia Fortunato Pio (Roma, 6 Maggio 1794 - 1 Gennaio 1865), Augusto (Roma, 11 Gennaio 1829 - 23 Gennaio 1914) e Alessandro (Roma, 2 Febbraio 1823 - Napoli, 9 Giugno 1883), suoi figli, ed infine Alfredo (Roma, 11 Maggio 1856 - 8 Gennaio 1930), figlio di Augusto.

Mentre di Fortunato Pio si conservano più che altro atti notarili e documenti giuridici vari e di Alessandro solo poche lettere inviate al fratello, Augusto e Alfredo si distinguono per una tendenza quasi grafomane: i loro scritti riempiono registri su registri¹¹⁹.

Questi permettono di ricavare importanti informazioni sulla formazione e la storia della loro collezione: ad esempio, in un uno dei fogli sciolti manoscritti, dopo uno scritto verosimilmente di Augusto Castellani del 1859 sulla Collezione Campana, comincia il racconto della formazione della Collezione Castellani, forse redatto,

¹¹² Inv. n. 43.

¹¹³ Per quanto riguarda questi aspetti della famiglia Castellani è consultabile anche il catalogo di una mostra tenutasi a New York nel 2004, dal titolo *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*, cfr. Weber Soros, 2004, oltre a Bordenache Battaglia - Gajo - Monsagrati 1978.

¹¹⁴ Il fondo è descritto molto brevemente in Aleandri Barletta 1986, p. 1245. I dati sui documenti che riguardano la vita privata dei singoli membri della famiglia sono stati dedotti a seguito della lettura delle lettere e dei diari.

¹¹⁵ Per informazioni di dettaglio sulla famiglia Castellani, in particolare nelle loro attività politiche e di gioiellieri, cfr. Bordenache Battaglia - Gajo - Monsagrati 1978.

¹¹⁶ Aleandri Barletta 1986, p. 1245.

¹¹⁷ Sinisi 2004, p. 396.

¹¹⁸ L'inventario analitico del fondo è stato redatto e collazionato da Anna Perugini nel 1979.

¹¹⁹ In particolar modo il diario di Augusto, ricopiato fedelmente da suo figlio Alfredo, assieme ad altre pagine sciolte di ricordi di suo padre.

invece, da Alfredo:

Nel 1862 Alessandro Castellani si dedicò a Parigi al commercio delle anticaglie, ed in tal commercio vi partecipò anche la ditta Paterna, con l'approvazione del Proprietario Fortunato Pio Castellani, il quale però volle che parte degli utili superflui fosser dedicati all'acquisto di cimeli antichi specialmente di oreficeria per rimpiazzare nella nostra Roma quelli che il Papa nel 1860 avea vendute alla Francia e così nacque l'idea della collezione. [...] Nel 1868 dopo lunghe e pazienti pratiche fù [sic] convenuto che Alessandro volendo continuare il commercio delle anticaglie si sarebbe ritenuta la collezione ed Augusto avrebbe continuato l'industria dell'Oreficeria ed il 20 Aprile 1868 il figlio di Alessandro, Torquato, prese la consegna degli oggetti. Allora Augusto cominciò per proprio conto a riunire gli oggetti che ora formano la collezione [sic] e nell'estate del 1881 la sistemava come trovasi presentemente unendovi una cerna de lavori suoi divisi in otto periodi e sistemati entro otto scaffali secondo i diversi tipi storici italiani creando così uno Studio Archeologico di Oreficeria con cimelii antichi e cimelii moderni per poter provare sopra tangibili e sicuri documenti la vecchia tradizione della Scuola Archeologica romana del XVII secolo riguardo al primitivo incivilimento d'Italia nostra (Archivio di Stato di Roma, Fondo Famiglia Castellani, Busta 18/2/b).

In realtà, già Fortunato Pio si era interessato di antichi cimeli, ma un vero e proprio commercio di "anticaglie" viene intrapreso, specialmente dopo la sua morte, dai suoi figli Augusto e Alessandro: in particolare quest'ultimo, che, in una lettera ad Augusto del 1868, riportata dal fratello nel suo fascicolo di ricordi e appunti «scrise che da tal giorno intendeva esser Lui l'Antiquario Alessandro Castellani ed Io l'Orefice romano Augusto Castellani»¹²⁰.

Il rapporto tra i due fratelli era molto stretto, nonostante Alessandro fosse già a quel tempo in esilio dallo Stato Pontificio. Dopo un periodo a Parigi assieme all'altro fratello, Guglielmo, si recò a Napoli e fu proprio dai siti in Campania o nell'Italia del sud in generale, che provenne una gran parte dei suoi materiali antichi: Capua, Nola, la penisola Salernitana, Pompei e Ercolano, Canosa e Taranto, oltre che dalla Sicilia e, al di fuori dell'Italia, dalla Grecia. Alessandro commerciava sia autonomamente, sia attraverso il fratello Augusto, al quale spediva regolarmente gli oggetti rinvenuti nei vari scavi in corso¹²¹. Di lui non restano quasi notizie dell'anno 1865, e sicuramente nessuna relativa ai due monocromi. Tra i suoi mercati, inoltre,

¹²⁰ *Augusto Castellani ricordi ed appunti*, copiato da Alfredo, busta 196, p. 161. Augusto, a p. 1, così motiva la scrittura del diario: «Il mio Diario. Con giovanil baldanza io scrissi un diario giornaliero dal 1 del memorando 1847 fino al 30 Giugno 1849 ove eran ricordati gli avvenimenti a cui assisteva in quella classica epoca, ma la persecuzione politica che ebbi dal restaurato Governo Teocratico mi fece bruciar quelle pagine pochi giorni avanti alla mia carcerazione. Dopo il 1870 vergai i ricordi che ho sugli avvenimenti a cui assistei fino al 31 Dicembre 1879 ed oggi primo giorno del 1880 tento riprendere la narrazione giornaliera degli avvenimenti politici e degli affari miei».

¹²¹ Weber Soros 2004, p. 288.

non è ricordata Vienna.

Ancora dai documenti di archivio e dalla bibliografia¹²² si ricavano dati sulla vita da antiquario, invece, di Augusto Castellani che, perennemente in contatto con il fratello, in una delle sue lettere, datata al 20 Giugno 1865, scrive:

Non posso ora accudire alla graziosa tua offerta di spedire li vasi, mentre ho ancora non definito il grande affare cogli austriaci, e non posso muovermi, pria di averlo compiuto (Archivio di Stato di Roma, *Fondo famiglia Castellani*, Registro 24, *Copialettere*, p. 14).

Il 3 Agosto 1865, invece, Augusto scrive:

Ti dissi in altra mia aver fatto la vendita dei vasi a Vienna, mi resta però sempre una bella collezione di vasi che guarniscono bene le due camere dello studio (Archivio di Stato di Roma, *Fondo famiglia Castellani*, Registro 24, *Copialettere*, p. 21).

Per comprendere questo “affare cogli austriaci”, la Magagnini scrive che

nella seconda metà degli anni Sessanta dell'Ottocento Augusto [...] acquistò materiali da Cerveteri sia per venderli al British o al Museo Artistico Industriale di Vienna, sia per tenerli presso di sé [...] come quelli esposti nel 1865 (Magagnini 2005, p. 255),

¹²² Ad esempio, nell'Introduzione al fondo, p. 3: «È noto che Augusto spese molto tempo e molti denari nella dotta e onorevole ricerca dei pezzi archeologici».

Una biografia completa di Augusto Castellani si può trovare in Pietrangeli 1962, pp. 36-40: «Augusto Castellani [...] era nato il 10 gennaio 1829 da Fortunato Pio noto orafo romano che aveva bottega e officina al n. 396 di Via del Corso e l'aveva gestita in proprio dal 1815 al 1852. Fortunato Pio aveva avuto due figli, Alessandro e Augusto, che educati dal padre e seguendo i consigli del duca Michelangelo Caetani avevano dato un carattere particolare alla loro arte familiare, distinguendosi nella perfetta imitazione dei gioielli antichi, greci, etruschi e romani. Alessandro Castellani, proscritto politico, si era trasferito a Napoli e il peso della azienda paterna era rimasto ad Augusto che nel 1854 l'aveva trasferita a Via Poli 88. Ivi morì Fortunato Pio nel 1865. Il figlio rimase in questa sede fino al 1869, quando acquistò dal marchese Patrizi il palazzo in Piazza Fontana di Trevi che fece restaurare completamente secondo il gusto neoclassico e nel quale trasportò, al piano nobile, lo studio di oreficeria e le raccolte che cominciavano a formarsi intorno ad esso. In questi anni fu per qualche tempo conservatore della raccolta Campana acquistata da Napoleone III, della quale ebbe incarico di fare il catalogo. Nel 1870 entrò nella Giunta Provvisoria di Governo e fece parte della deputazione che recò a Vittorio Emanuele II in Firenze i risultati del plebiscito romano; fu poi membro del primo Consiglio Comunale di Roma. Continuò peraltro la sua attività di orafo, sempre più nota e apprezzata: opere sue furono la Spada disegnata da Michelangelo Caetani e offerta nel 1861 a Vittorio Emanuele II da un comitato romano con a capo il principe Gabrielli, la lampada votiva inviata al Santo Sepolcro per la guarigione della duchessa d'Aosta, il cimiero reale di Umberto I, la collana del Senatore di Roma. Fu anche autore di alcuni studi dedicati in particolare alla oreficeria. Dei Musei Capitolini si occupò con passione e numerosi doni continuò ad offrire ad essi, dopo quello della collezione di Vasi: anche la lettiga e il bel 'bisellio', da lui ricostruiti, entrarono nelle raccolte capitoline per un prezzo assai modesto, donò anche numerosissime monete e una serie imprecisata di oggetti di ogni genere. Dal 1873 alla morte fu direttore onorario dei Musei Capitolini. Fu anche membro della Commissione Storia ed Arte del Comune. Morì a Roma il 23 gennaio 1914».

mentre Pietrangeli precisa che

[...] intorno al 1860 i Calabresi, ricchi mercanti di campagna proprietari di estesi possedimenti nella zona di Cerveteri, fecero scavi assai fortunati nella necropoli recuperando numerosi vasi greci ed etruschi. Nell'autunno del 1864 questi vasi passarono in proprietà del Castellani [...]. Nel 1865, 250 vasi, tra cui l'idria ceretana di Busiride, furono venduti per tremila scudi al Museo di Vienna (Pietrangeli 1962, p. 40).

Allo stesso modo, ma più ampiamente, questa notizia si ritrova nel diario di Augusto:

[...] fin dal 1861 io aveva comprato dai Signori Calabresi, mediante l'archeologo Padre Raffaello Garucci, tutti gli oggetti antichi da essi scavati a Cervetri e ricordo che non avendo sufficiente cassa patrimoniale, il Duca di Sermoneta imprestavami Lire diecisette mila affinché personalmente potessi intraprendere quell'affare. Venni così in possesso di varii bronzi ed ori antichi assieme ad una collezione [sic] di trecento vasi etruschi che mediante il mio amico Enrico Brunn segretario dell'Istituto Prussiano a Roma¹²³, vendeva al Direttore del Museo Industriale di Vienna D^r Heidelberg. Potei così rendere al carissimo Duca il prestito elargitomi, e far successivamente acquisti continuando con lauti guadagni il personale commercio delle anticaglie (Archivio di Stato di Roma, *Fondo famiglia Castellani*, Busta 196/4, p. 112)¹²⁴.

È quindi un grande affare con Vienna (l'unico ricordato, almeno in questo an-

¹²³ Caro amico di Augusto Castellani, visse tra il 1822 ed il 1894 (notizia da Lullies 1988, p. 47). Augusto Castellani si rivolse all'Istituto Prussiano per i vasi già nel 1864, come si legge in questa missiva conservata all'Archivio dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma, di destinatario ignoto, scritta in data 14 Ottobre 1864: «Avendo una collezione [sic] di vasi e non sapendo ben discernere il valore archeologico sarei a pregarla se avesse alcuno dei suoi che potesse passare da me un istante per poter porre a parte quei che possono essere pubblicati, onde non sian dispersi nelle varie domande che molti signori mi fanno per acquistarne singolarmente». Le lettere sono oggi conservate all'Archivio dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma a Settebagni (Roma), nel fascicolo sotto il nome *Augusto Castellani*, sezione destinatari sconosciuti (in questo caso, forse, per un altro importante nome dell'Istituto, J. H. Henzen). Le lettere dell'Archivio sono ordinate in base al nome del mittente e divise in sottofascicoli denominate con il nome del mittente seguito dal nome del destinatario.

¹²⁴ Busta 196/4, p. 112 e, con parole quasi identiche, anche busta 198/1, pp. 2-3. Tutta questa collezione di vasi fu studiata ampiamente proprio da Brunn, che pubblicò un articolo in tre parti sul *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza archeologica* del 1865, n. 6 (Giugno) pp. 139-149, n. 9-10 (Settembre/Ottobre) pp. 213-221, n. 11 (Novembre) pp. 241-247. Sul numero di Giugno pp. 139-140 si legge: «Da varj anni i sigg. Calabresi aveano fatto eseguire degli scavi nella necropoli dell'antica Caere, che diedero largo frutto di varj bronzi e specchj e segnatamente di vasi dipinti; e già nel 1861 questi signori mi permisero gentilmente di prendermene delle note per uso mio privato. Nell'autunno passato poi tutta la collezione passò in proprietà del Sig. Aug. Castellani, e mentre si ricomponavano gli oggetti che erano usciti dalla terra in frammenti, ebbi tutto l'agio di studiare minutamente ogni cosa, che sembrasse offrir qualche novità o qualche interesse scientifico particolare».

no)¹²⁵ e risale al 1865, come riportato da Praschniker. I due quadretti, però, non sono rammentati. Neanche nelle lettere di H. Brunn conservate nell'Archivio dell'Istituto Germanico a Roma si fa parola dei monocromi, ma solo dei vasi, come nella missiva del 29 Ottobre 1864 per E. Gerhard¹²⁶: «Besonders erfreulich ist die Acquisition der Calabresi'schen Sachen aus Caere durch Castellani»; oppure in quella del 21 Gennaio 1865, ancora per Gerhard: «Unsere Mappen füllen sich trotzdem mit den Cäraner Vasen Castellani's»¹²⁷.

Rimane però il fatto che questa può essere stata l'unica occasione, per quanto possiamo dedurre dai documenti, in cui questi frammenti possono essere arrivati a Vienna, precisamente il 17 Luglio 1865, come spiega la lettera di ringraziamento dell'allora Direttore dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie Heidelberg:

Vienna, li 17 Luglio 1865

Stimatissimo Signore!

Nostro corrispondente B. Ostenfels¹²⁸ mi fa per l'appunto l'avviso, che la collezione di Vasi fù [sic] spedita ben imballata in 12 casse e non ho tralasciato tutte le misure necessarie che le casse vengono inaprite per Vienna, ove non mancherò d'avvertirLe subito dell'arrivo. Intanto ho l'onore di esprimere a Lei Stimatissimo Signore i miei più vivi ringraziamenti tanto per l'affabile e gentile maniera colla quale Lei mi soccorreva in quest'affare, quanto per i molti incomodi e per la grande cura che Lei aveva all'imballare e alla spedizione.

Quanto al pagamento della c[...] per 3000 Scudi e delle altre spese per [...]ballare ho l'onore di avvertirLe, chio[...] in pari tempo, secondo il di Lei desiro, una assegnazione all'ambasciadore B^f Bach, il quale avrà la bontà di compensare il debito del Museo.

Rinnovando i miei più grandi ringraziamenti, ho l'onore di segnarmi colla più grande stima (Archivio di Stato di Roma, *Fondo Famiglia Castellani*, Busta 13/1).

Anche in questa lettera, di nuovo, viene fatto riferimento soltanto ai vasi.

È stato quindi necessario consultare, all'interno del *Fondo*, la Busta 161, conte-

¹²⁵ Bordenache Battaglia - Gajo - Monsagrati 1978, p. 602: «Augusto collezionò invece per conservare [...] La vendita al Kunsthist. Museum di Vienna di ben 250 vasi antichi – tra cui la famosa *hydria* di Busiride – per la somma di 3000 scudi fu per Augusto un fatto isolato».

¹²⁶ E. Gerhard, vissuto tra il 1795 ed il 1867 (Jessen 1988, p. 20), amico e punto di riferimento per Brunn, nonché suo collega, in tempi precedenti, all'Istituto Archeologico Germanico a Roma.

¹²⁷ Archivio dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma, Fascicolo sotto nome *Brunn*, nella sezione *Brunn - Gerhard*.

¹²⁸ B. Ostenfels è il Sig. Ottenfels [sic] destinatario della missiva inviata da Augusto Castellani il 27 Giugno e riportata nel Registro 24 alle pp. 14-15: «Ho l'onore di compiegarle qui unito il conto di Fabri che avrà la bontà di farmi sapere se possa saldarlo. Il prezzo conveniente era dai scudi 250 ai scudi 300 sol per l'imballaggio, veda che abbiamo avuto un buon risparmio, mentre tal partita non ammonta ora che a scudi 200. Ho l'onore».

nente il *Registro delle spese della famiglia* dal 31 Gennaio 1865 al 30 Novembre 1867.

Qui sono registrati, da parte di Augusto, mese dopo mese, tutti i debiti e crediti della famiglia Castellani, con estrema accuratezza. Quasi ogni mese, una spesa fissa è la dogana per far arrivare gli oggetti spediti da Alessandro. Tuttavia, in questa ordinatissima lista, non c'è traccia diretta di un acquisto o di una vendita dei due monocromi ora conservati a Vienna.

Sfogliando le pagine del registro, comunque, si possono trovare alcune cose degne di nota. Le spese erano riportate a gruppi, che racchiudono voci collegate in qualche modo fra loro: nel mese di Giugno 1865, si legge: «Debito per acquisto vasi verificatosi nel mese...per acquisto vasi 3500 scudi»¹²⁹ e, poco più avanti, «per un marmo antico 93 scudi»¹³⁰.

Poco oltre, si trovano finalmente notizie relative all'invio dei materiali a Vienna: «Debito verificatosi nel mese per tanti pagati a Fabbri per trasporto dei vasi a Vienna 240 scudi»¹³¹ e nella pagina successiva

Debito a Debitori in saldaconti verificatosi nel mese:

- Imperatore d'Austria per vasi vendutigli 3000 scudi¹³²
- Per un pezzo di marmo antico 93 scudi
- Pagati per suo conto a Fabbri¹³³ per trasporto vasi 240 scudi (Archivio di Stato di Roma, *Fondo Famiglia Castellani*, Busta 161, p. 49)¹³⁴.

Il pagamento avviene a Luglio: «Credito a Debitori in saldaconto per riscossioni verificatosi come appresso: [...] Imperatore d'Austria a saldo 3333 scudi»¹³⁵.

Non è facile spiegare il perché sia citato un solo “pezzo di marmo antico” anziché due, ma è molto probabile che si tratti almeno di uno dei due quadretti: se questo “pezzo di marmo”, infatti, fosse stato una parte di statua o un frammento pavimenta-

¹²⁹ Probabilmente si tratta della restituzione del debito sopra citato, oppure del pagamento ufficiale, non ancora avvenuto dal momento dell'acquisto dei vasi.

¹³⁰ Registro 161, p. 48. Nel Registro 108, *Cassa del Negozio*, senza numero di pagina: «Uscite del 30 Giugno 1865. Comprati vasi antichi 3500. Pagati a Fabri per trasporto vasi 240. Comprato un marmo antico 93». Altra pagina: «Ricavi 18 Luglio 1865. Dalla vigna per frutti 5,45. Per vendita vino 17,50. Per fibula perle 10. Imperatore d'Austria a saldo vasi 3334».

Che questi due acquisti, così diversi fra loro, siano collegati? Che Castellani abbia comprato dai fratelli Calabrese anche i due monocromi? Tutte le altre voci di spesa, anche di materiale archeologico, del mese di giugno, sono inserite in altri gruppi. Durante l'anno 1865, inoltre, Augusto Castellani non compra quasi mai marmi, preferendo, come suo fratello, bronzi, ori, gemme, camei, cristallo di rocca, ecc.

¹³¹ Registro 161, p. 48.

¹³² Solo parte dei vasi sono stati inviati a Vienna, come esplicitato da Augusto nella già citata lettera del 3 Agosto 1865.

¹³³ L'ottimo lavoro di Fabbri per la preparazione ed il trasporto dei vasi rimane anche nelle lettere di Brunn, che il 23 Novembre 1865, preparando un trasporto all'estero di materiali archeologici, scrive a Henzen che Castellani «spricht vielleicht selbst darüber mit Fabri [...], der die Vasen für Wien sehr gut und billig verpackt hat» (Fascicolo sotto nome *Brunn*, sezione *Brunn-Henzen*).

¹³⁴ Archivio di Stato di Roma, *Fondo Famiglia Castellani*, Busta 161, p. 49. Per il debito con Fabri, vd nota 114.

¹³⁵ Ivi, p. 55.

le, ad esempio, Augusto Castellani lo avrebbe citato come tale. Una spiegazione plausibile potrebbe essere la quasi integrità della lastra di *Apollo* a confronto con la estrema frammentarietà di quella di *Dioniso*: Castellani qui avrebbe potuto alludere al dipinto conservato, considerando (o semplicemente spendendo) assieme a questo anche i frammenti dell'altro, sparsi. Purtroppo non sono rimasti altri documenti per spiegare queste incongruenze, per cui queste appena citate rimangono solo e soltanto ipotesi.

Si sottolinea poi che per il mese di Giugno, nel quale verosimilmente vengono acquistati i pezzi¹³⁶, non c'è traccia della voce di spesa relativa al pagamento della dogana tra Roma e Napoli. Questo dettaglio escluderebbe una spedizione dei due monocromi da Napoli da parte di Alessandro e potrebbe far pensare ad un loro acquisto a Roma o comunque sul territorio dello Stato Pontificio, ipotesi che, però, non è supportata da alcun documento consultabile dell'epoca¹³⁷. Al momento attuale, purtroppo, nessuna ipotesi di provenienza per i due monocromi risulta dimostrabile.

¹³⁶ La terminologia «pezzo di marmo» non ricorre in nessuna altra voce all'interno del registro, né nei registri precedenti.

¹³⁷ Uno studio approfondito di questi documenti è stato fatto da Castagnoli 1949, pp. 123-187, che riporta ogni singola notizia di ritrovamenti di materiali di ogni genere comparsa su tutti i periodici tra gli anni 1860 e 1870: nessuno cita i due monocromi. Da tenere presente è il fatto che gli scavi più importanti e più ricchi all'epoca della vendita dei frammenti a Vienna furono quelli di Pietro Rosa sul Palatino, dal 1861 al 1870: non solo non si trova alcuna citazione dei due monocromi nei suoi diari, ma si scopre anche che tra i suoi più forti nemici ci furono proprio Alessandro ed Augusto Castellani che, in quanto commercianti di antichità non sopportavano la sua assoluta caparbia nel negare la possibilità di portare gli oggetti rinvenuti al di fuori del loro sito di appartenenza, impedendone così l'acquisto da parte di privati e musei: questa sua condotta si stava diffondendo in tutta Roma, rendendo così difficili gli affari per Augusto all'interno della sua città (Tomei 1999, p. 467). Questo per ribadire le incertezze riguardo alla provenienza dei due monocromi.

Capitolo 2

Storia degli studi sui monocromi su marmo

La storia degli studi sui monocromi su marmo è molto complessa. Nonostante alcuni di essi siano stati più volte esposti in importanti mostre a livello nazionale ed internazionale e nonostante la comparsa delle *Giocatrici di Astragali*, come rappresentanti della pittura su tavole di marmo, su monografie di pittura romana o, più in particolare, pompeiana, non esiste al giorno d'oggi una monografia dedicata a questa rara classe di materiali. Tuttavia, in oltre duecentocinquanta anni dalla scoperta del primo “monocromo”, le pubblicazioni in cui questi quadri sono stati riprodotti e citati, quasi mai tutti e dodici assieme, sono moltissime, distribuite lungo i decenni, anche se pressoché tutte si limitano ad un tentativo di interpretazione dei soggetti rappresentati o alla semplice citazione della bibliografia precedente. Inoltre, i monocromi di Vienna sono quasi inediti e non sono praticamente mai stati esposti al Kunsthistorisches Museum, fatto che ne ha molto limitato la visibilità ed ha influito sullo sviluppo degli studi. Da tutto ciò si può capire che, al momento attuale, i monocromi sono allo stesso tempo molto conosciuti, almeno per quanto riguarda *Giocatrici di Astragali* e *La lotta col Centauro* ma, in generale, poco studiati in modo approfondito. Si cercherà qui di vedere più nel dettaglio lo sviluppo della storia degli studi di queste tavole dal Settecento ad oggi¹.

1. I monocromi conservati a Napoli

1.1. Premessa: un “problema di numeri”

Molti sono i problemi legati agli studi della collezione dei monocromi su marmo del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: la provenienza², il soggetto rappre-

¹ Si cercherà in questo capitolo di rammentare più pubblicazioni possibili sui monocromi, senza tuttavia la pretesa di essere completamente esaustivi: il numero di articoli, monografie, manuali di pittura, contributi, opere divulgative ecc. in cui in oltre duecentocinquanta anni sono stati citati almeno i monocromi conservati in modo migliore è elevatissimo, specialmente in ambito divulgativo. Si cercherà quindi di considerare in particolare le pubblicazioni più importanti, che sono state di riferimento per la bibliografia successiva. Inoltre, non verranno approfondite le ipotesi interpretative e cronologiche fornite dagli autori sui vari quadri, che saranno invece discusse nel catalogo dei pezzi.

² Su questo problema cfr. il capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*.

sentato nei vari quadri³, la cronologia⁴ e l'originaria destinazione d'uso e collocazione⁵ sono soltanto alcuni dei principali. Sicuramente però il più evidente, che fa subito capire quanto questi reperti siano in realtà, come si è già detto, molto conosciuti ma poco studiati, è quello del numero delle tavole che formano la collezione napoletana riportato dalla bibliografia. Questo dato infatti varia di autore in autore e deriva principalmente dal fatto che i monocromi conservati a Napoli sono stati ritrovati nell'arco di quasi duecento anni e la notizia del ritrovamento delle quattro tavole scoperte nel Novecento, e conservate in modo peggiore rispetto a quelle già esposte al museo, non è stata molto diffusa inizialmente.

Il primo errore che riguarda il numero dei monocromi è probabilmente di semplice distrazione: nel suo giornale di scavo del 1738-1756 l'ingegnere militare R. J. de Alcubierre, scopritore dei primi quattro quadri, ne segnò cinque nell'elenco degli oggetti ritrovati nei primi diciotto anni di scavo («5. Marmoles encontrados»⁶), ma del quinto monocromo non si trova traccia nel manoscritto ed infatti, quando nell'indice delle cose notevoli si parla dei monocromi, ne vengono rammentati solo quattro⁷.

In tempi più moderni, dopo la scoperta delle altre sei tavole, che porteranno i monocromi napoletani ad un numero complessivo di dieci, questa cifra viene più volte riportata in modo non corretto: i quadri sono quattro per Cagiano de Azevedo⁸, sei per Borda⁹, otto nelle *Collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*¹⁰, nove nel catalogo *Romana Pictura* del 1998¹¹ e nell'opera del 2002 *Pittura romana*, che probabilmente riprende il dato dalla Sampaolo¹².

Tutta questa premessa è stata necessaria per far capire che spesso, parlando dei monocromi di Napoli, le informazioni date dalle pubblicazioni sono discordanti anche nei dati basilari, come appunto il numero degli oggetti che formano la collezione.

1.2. La storia degli studi

1.2.1 Il momento della scoperta dei primi monocromi da parte dei letterati napoletani

Il primo accenno, in una pubblicazione, ad uno dei monocromi, è del 1748, da parte di M. Venuti¹³, che citò le opere che sapeva essere state ritrovate a Ercolano tra il 1740 ed il 1748, anche se la notizia a lui arrivata era quella del ritrovamento di

³ Su questo problema cfr. il catalogo dei pezzi.

⁴ Vedi nota precedente.

⁵ Cfr. il capitolo *Ipotesi sulla collocazione originaria dei monocromi su marmo*.

⁶ Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, manoscritto XXB19bis, p. 573.

⁷ Ivi, pp. 587-588.

⁸ Cagiano De Azevedo 1958, p. 248.

⁹ Borda 1958, p. 189, e oltretutto mette come proveniente da Ercolano anche *Niobe ed i Niobidi*.

¹⁰ Borriello - Lista 1986.

¹¹ Sampaolo 1998.

¹² Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori, p. 144.

¹³ Venuti 1749, p. XIII.

un bassorilievo. La citazione dell'immagine di "giocatori di tali" con accanto i nomi scritti in greco¹⁴ permette tuttavia di riconoscere nella breve descrizione le *Giocatrici di Astragali*. Probabilmente, il fatto che questa notizia fosse stata trasmessa in modo errato deriva dalla circostanza che quell'opera in quell'anno si trovava nel Gabinetto della Regina, come si ricava da missive di letterati per lo più napoletani, pubblicate da A. F. Gori nel 1751¹⁵. Nel 1749 si aggiunsero alle *Giocatrici* anche gli altri tre monocromi trovati in quell'anno, tutti e quattro incorniciati e sotto vetro, come riportato da Alcubierre¹⁶. In ogni caso, ancora leggendo i carteggi, nonostante l'accesso limitato alle collezioni¹⁷, si vede che la fama dei dipinti su marmo era già ampia prima della loro vera e propria pubblicazione, anche se le notizie dell'epoca non sono sempre degne di fede:

Napoli, 5 Febbrajo 1749

Già vi scrissi, che si sta intagliando il quadro marmoreo colle cinque Dee, che hanno i nomi Greci (Gori 1751, lettera IX, p. 108).

Napoli, 28 Maggio 1749

Fui jeri l'altro a Portici, ed oltre ad altri belli quadri dipinti in marmo, con sommo piacere osservati, lessi due altre Inscrizioni in lode di Marco Nonio Balbo (Ivi, lettera XII, p. 112).

¹⁴ La stessa errata informazione si trova anche in una lettera, di cui non si cita l'autore, pervenuta ad A. F. Gori, datata 10 Febbrajo 1748 e pubblicata in Gori 1751, lettera IV, pp. 99-100: «Parmi avervi altra volta scritto, che tra i monumenti scoperti ad Ercolano sono considerabili due Bassirilievi, e sono anche assai lodati. In uno si rappresentano alcuni Giuocatori di Tali; e quel che è notevole sotto a ciascuno di essi vi sono scritti i nomi loro in Greco».

¹⁵ Il problema dei monocromi presenti nelle stanze della Regina è citato anche in Bragantini 2008, p. 177. Sulla visibilità delle *Giocatrici* nel 1748 cfr. Gori 1751, lettera V (22 Aprile 1748), p. 102: «Gl'intagliatori a bulino, chiamati da Roma, lavorano con sollecitudine grande. S'intaglia quel bello bellissimo Quadro dipinto sopra marmo, a cui la Regina ha fatto porre un cristallo al di sopra ove sono cinque, o sette Donne, che trastullansi, e giocano ai tali, con i nomi loro in Greco. Io non l'ho veduto ancora, perché la Regina che è al sommo vaghissima di queste preziose rarità, il tiene in un suo Gabinetto». Ancora da Gori 1751, lettera VI (17 Settembre 1748), p. 103, si vede come, anche dopo aver visto il quadro, in realtà potessero diramarsi notizie errate (in questo caso una sbagliata lettura di quella che è la firma di Alexandros Athenaios, che l'autore della missiva riconosce come versi greci): «Ebbi il piacere Giovedì di vedere il famoso, e rarissimo quadro dipinto sopra un marmo pario, che la Regina, come disse, tiene nel suo gabinetto, con bella cornice, e cristallo avanti, trovato tre anni sono nello scavamento con cinque Semidee. Esso è di sole linee di pittor Greco, e ciascuna donna ha il suo nome accanto in bellissimi Greci elementi; e in un cantone vi sono tre piccoli versi Greci, che ci spiegano quasi il quadro. Le lettere sono buona parte fuggevoli; io dopo una buona mezz'ora, che spiai attentamente mi trascrissi le parole tutte, e le spiegai felicemente, e gridai con Archimede εῦρηκα, εῦρηκα. Due di quelle Dee giocano a i tali; e l'altre tre all'erta si fanno un grazioso complimento. Voi vorreste sapere le voci greche, ma questi arcani non si aprono se non a suo tempo».

¹⁶ Per quanto riguarda gli altri tre monocromi cfr. il già citato (nel capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*) brano di Alcubierre: «Cuyos tres quadros, à que se han puesto sus correspondente Cornissas, y sus Cristales delante, existen en el Gavinete de la Reyna Nuestra Señora» (Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, manoscritto XX B 19 bis, p. 267).

¹⁷ Sul limitato accesso alle collezioni e al divieto di disegnare pitture e materiali vari, cfr. anche De Vos 1993, pp. 104-105.

Napoli, 8 Luglio 1749

Sono usciti alla luce due altri quadri in marmo dipinti, di cui presto ne saprete le belle interpretazioni (Ivi, lettera XIV, p. 114)¹⁸.

Roma, 22 Ottobre 1750

Il mentovato Mylord mi fece jeri l'altro vedere un bozzetto [...]. Fralle famose pitture, che passano il numero di 700 pezzi di quadri, mi descrisse le seguenti, di cui non so, se di tutte ne abbia avuta precisa notizia [...]. In un quadro in marmo è dipinto con un Centauro, Ercole, e Deianira. Vide ancora il famoso quadro, in cui son dipinte parimente sul marmo cinque donzelle che giuocano a i tali, e i loro nomi attorno sono scritti in Greco (Ivi, lettera XXVIII, p. 138)¹⁹.

La prima pubblicazione di un gruppo di monocromi, formato dalla già citata serie ritrovata tra il 1746 ed il 1749 (che prendono il nome, dalla didascalia presente sulla cornice in cui sono ancora oggi ospitate, di *Giocatrici di Astragali*, *La lotta col Centauro*, *Donne sacrificanti*²⁰, *Scena teatrale*), risale al 1755, quando O. A. M. Baiardi scrisse il *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla scoperta città di Ercolano*: un'opera monumentale, priva di tavole, con molte pretese e che ricevette moltissime critiche all'epoca della pubblicazione, dalla quale tuttavia si possono ricavare alcune informazioni sullo stato di conservazione delle pitture al momento del ritrovamento. In questo catalogo, ogni *pinax* è brevemente descritto dal punto di vista iconografico e delle dimensioni, anche se non sono riportati i nomi dei dipinti. *Giocatrici di Astragali* è interpretato come la raffigurazione di cinque ninfe, due delle quali «giuocano a tali». Sono riportati anche tutti i nomi delle figure femminili, oltre al nome dell'artista, ma l'autore legge male i nomi delle due giocatrici: *Aglaië* diventa così *Agallia* e *Ileaira* addirittura *Dejanira*²¹. Questo errore non è però legato a difficoltà oggettive di lettura delle scritte in greco, che appaiono anche al giorno d'oggi molto ben conservate, ma ad una errata trascrizione da parte del Baiardi stesso.

In *Donne sacrificanti* l'autore riesce invece a vedere le due figure femminili e la figura maschile, ma sbaglia alcune interpretazioni: l'asino è descritto come un cavallo e la donna appoggiata all'animale viene descritta mentre «pare che minacci un'Uomo [sic] vecchio, seduto su d'una pelle posata sopra d'un masso, e che tiene un fanciullo fra le braccia, rimirando la suddetta figura in piedi, che lo minaccia». L'altra donna, invece, viene vista mentre abbraccia il vecchio con una mano e con l'altra indica la figura che lo minaccia. Inoltre, la statuetta di Atena in cima alla colonnetta è interpretata come «un candelabro non acceso» e l'autore dice che vede nel quadro «un non so che di scitico», senza spiegare questa sua affermazione²². Da tut-

¹⁸ I monocromi ritrovati nel 1749 erano però tre.

¹⁹ Gori 1751, lettera XXVIII (22 Ottobre 1750), p. 138.

²⁰ *Donne Sacrificanti* è in realtà meglio conosciuto in bibliografia come *Sileno stanco*, dal titolo della pubblicazione di C. Robert del 1899 su questo monocromo.

²¹ Baiardi 1755, p. 139, n. DCCXXXV.

²² Ivi, pp. 139-140, n. DCCXXXVI.

to questo, quindi, si vede come questo dipinto fosse quasi illeggibile, come oggi, anche appena cinque anni dopo il suo ritrovamento.

Perfettamente leggibile era invece *La lotta col Centauro*, interpretato come una lotta tra Teseo ed un Centauro che aveva aggredito Ippodamia²³. Il monocromo *Scena teatrale* doveva invece essere in buono stato di conservazione, o almeno leggibile nelle sue parti principali, ma interpretato dall'autore come l'immagine di tre prefiche²⁴.

Nel 1757 si ebbe una pubblicazione molto più completa, citata ancora oggi in bibliografia, da parte degli Accademici Ercolanesi, nel catalogo *Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, primo tomo della collana *Le antichità di Ercolano esposte*²⁵. I monocromi ebbero un posto di grande rilievo, comparando come prime quattro schede all'interno del tomo: per la prima volta, inoltre, si ebbe una riproduzione grafica di questi dipinti. Anche in questo caso, nonostante si fossero corretti gli errori di lettura dei nomi delle giocatrici di astragali e di alcune interpretazioni del Baiardi, *Donne sacrificanti* venne di nuovo descritto in modo non corretto, a ulteriore prova della difficile leggibilità del pezzo pochi anni dopo il suo ritrovamento. Sulla base del disegno di Camillo Paderni²⁶, gli studiosi che compilarono il catalogo assicuravano di vedere nel monocromo un uomo, non un sileno, seduto su una roccia, con un bambino o una bambina in braccio. Le ipotesi riportate erano le più fantasiose possibili: Achille nascosto da Teti, Nettuno nascosto da Rea (ovvero la donna con asino, in queste interpretazioni letto come un puledro) ed affidato alla ninfa Arne (ovvero la donna ammantata), oppure Despoina nascosta da Cerere, che porta con sé il figlio Arione, in forma equina. L'unico particolare su cui gli studiosi esprimevano sicurezza era la presenza di una divinità nella scena, per l'attestazione di una pietra rotonda (forse quella su cui è seduto il personaggio maschile) e di un'ara, in realtà non presente nel dipinto. Inoltre, la donna vicina a Sileno era rappresentata nell'atto di indicare al fanciullo l'altra donna, che a sua volta indicava se stessa²⁷. In ogni caso, queste quattro schede di catalogo, molto accurate, furono per più di un secolo il principale punto di riferimento per chi cercasse informazioni sui monocromi²⁸.

²³ Ivi, p. 140, n. DCCXXXVII.

²⁴ *Ibidem*, n. DCCXXXVIII.

²⁵ *Pitture Ercolano 1757*, pp. 1-19.

²⁶ Su Camillo Paderni, che si occupava della riproduzione grafica dei materiali degli scavi borbonici, cfr. ad esempio Forcellini 1999 e Strazzullo 1999.

²⁷ *Pitture Ercolano 1757*, pp. 11-13.

²⁸ La fama raggiunta dalle *Giocatrici* è ben visibile anche in documenti inediti conservati a Napoli: ne è un esempio l'anonimo manoscritto XXI D 22, *Le pitture antiche di Ercolano e Pompei*, conservato alla Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, databile posteriormente al 1757 (per un riferimento al primo tomo di *Pitture Ercolano*, già uscito). Alle pp. 81-82 si può leggere: «Osservazioni sulle pitture di Ercolano e Pompei. In una pittura monocroma si legge il nome del pittore Alessandro Ateniese Alesandros Ateneos egraphen, il quale dalla forma de' caratteri greci sembra che visse alquanto prima dell'era cristiana [...]. Si è congetturato dagli Accademici Ercolanesi che questo Alessandro avesse ritratta questa sua pittura da originale e di più eccellente Maestro; mentre si può con verisimiglianza affermare, che degli autori delle pitture di Ercolano e di Pompei non furono tutti perfetti nel loro mestiere, ebbero però quasi sempre avanti originali eccellenti. Gli errori, e talvolta grossolani, che in molte delle pitture si scuoprono tra i più gran pregi, ne sono un forte argomento. Non vi è cosa più naturale, che

Un accenno a queste quattro pitture e in particolare alle *Giocatrici di Astragali*, è presente anche nella *Geschichte der Kunst des Altertums* di J. J. Winckelmann, che attribuisce tutti i quadri ad Alexandros Athenaios²⁹.

1.2.2 L'Ottocento: i nuovi ritrovamenti e gli studi di Carl Robert

Durante il XIX secolo le prime pubblicazioni specificamente dedicate ai monocromi furono all'interno della collana *Real Museo Borbonico*, in cui vennero pubblicati, a partire dal 1829, piccoli contributi su *Giocatrici di Astragali*³⁰ e *La lotta col Centauro*³¹, con l'aggiunta della *Quadriga in corsa*³², trovata nel 1837. Le schede, brevi e poco curate dal punto di vista delle informazioni, presentavano già molti errori evidenti, specialmente per quanto riguardava la provenienza dei pezzi, che risultava a volte errata³³.

Dopo questi tre piccoli contributi, non si ebbero pubblicazioni approfondite sui monocromi fino al 1872, anno della scoperta di *Niobe ed i Niobidi*. Tuttavia queste pubblicazioni degli anni '70 dell'Ottocento, ad opera in particolare di Gaedechens, Fiorelli ed i Soprastanti, erano dedicate esclusivamente a questo ritrovamento, al massimo con qualche breve cenno agli altri monocromi³⁴.

Le tavole in marmo dipinte da Ercolano e Pompei erano comunque molto conosciute in quel periodo, al punto da comparire, almeno a livello di citazione, in guide di Napoli e del Museo Borbonico³⁵, ma soprattutto in molte opere sulla pittura antica³⁶.

Le prime singole pubblicazioni dedicate ognuna ad uno dei sei monocromi napoletani fino ad allora conosciuti, furono invece gli scritti di C. Robert nella serie *Hallisches Winckelmannsprogramm*, a partire dal 1895³⁷. Gli studi di Robert, nonostante alcuni errori, di nuovo sulla provenienza dei pezzi, si mostrano ancora oggi

l'essensi [sic] imitati da' dipintori di quegl'intonachi, e copiati in tutto, od in parte i capi d'opera della pittura, e della scultura de' quali la Romana potenza allora ch'era nel più alto punto di sua grandezza, aveva fatti ricchi tesori, nonché i pubblici luoghi, le ville stesse de' privati. I perfettissimi esemplari che gli artefici di que' tempi avean sempre avanti agli occhi, dovunque si rivolgevano, dovettero certamente anche a' meno abili somministrar le idee, e le immagini più belle per adornarne, a seconda del gusto, e della passione allora dominante, l'intera muraglia delle pubbliche fabbriche, e delle private. Questa osservazione può verificarsi e riflettersi da chi ne abbia talento nell'esame di ciascuna pittura in particolare».

²⁹ Winckelmann 1764, pp. 268-269.

³⁰ Minervini 1856.

³¹ Bechi 1829.

³² Finati 1852.

³³ Ad esempio, la *Quadriga in corsa* si dice essere proveniente da Pompei e non da Ercolano.

³⁴ In particolare Gaedechens 1872 (1), oltre a Pagano - Scognamiglio - Lembo - Ausiello - Fraia 1872, Gaedechens 1872 (2), Fiorelli 1875, p. 305.

³⁵ Cfr. De Iorio 1827, p. 92: Piano superiore, Gabinetto degli oggetti preziosi, Armadio III, «sono da osservarsi i quattro monocromi su marmo».

³⁶ Helbig 1868, pp. 48-49 n. 170b, pp. 262-263 n. 1241, pp. 327-330 nn. 1405-1405b, pp. 349 -351 n. 1464; Barré 1870, pp. 62-74, 156-159, tavv. 16-18, 46; Sogliano 1879, p. 165.

³⁷ Robert 1895, (*Quadriga in corsa*); Robert 1897 (*Giocatrici di astragali*); Robert 1898 (*La lotta col Centauro e Scena teatrale*); Robert 1899 (*Donne sacrificanti*, che diventa *Sileno stanco*) e Robert 1903 (*Niobe ed i Niobidi*), anticipato quest'ultimo dall'articolo Robert 1901.

molto approfonditi, in particolare per quanto riguarda le ipotesi interpretative dei soggetti, come quello di *Donne sacrificanti*, del quale per la prima volta viene fornita una descrizione sostanzialmente corretta, ed i possibili confronti iconografici³⁸. Questi sei scritti ebbero inoltre il merito di distaccarsi in parte, per la prima volta, dalle informazioni fornite dal catalogo degli Accademici Ercolanesi del 1757³⁹.

1.2.3 Il Novecento e gli anni Duemila: gli ultimi ritrovamenti e gli studi di Harald Mielsch e Volkmar von Graeve

Nel Novecento e negli anni Duemila i monocromi sono stati pubblicati e citati moltissime volte, in opere su arte⁴⁰ e pittura antica⁴¹, in brevi articoli⁴², anche di tipo divulgativo⁴³, oltre che su varie guide del Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁴⁴ e dei siti vesuviani⁴⁵, in cataloghi di mostre⁴⁶, in pubblicazioni sul sito di Ercolano⁴⁷, e molto spesso come elementi di confronto per pitture o sculture⁴⁸. Tuttavia,

³⁸ Anche in questo caso cfr. l'errata provenienza di *Quadriga in corsa* in Robert 1895.

³⁹ *Pitture Ercolano 1757*.

⁴⁰ Ahrem 1914, pp. 131-134 (*Giocatrici*); Bulle 1922, tav. 310 (*Giocatrici*); Charbonneau - Martin - Villard 1969, p. 279 (*Giocatrici*). Inoltre, sono da ricordare le varie voci Berger-Doer 1992 (*Giocatrici*), Geominy 1992, p. 919 (*Niobe*), Kahil 1992 (*Giocatrici*), Schmidt 1992 (*Giocatrici*) in LIMC, la voce di Roscher 1993 *Niobe und Niobiden* in LGRM, oltre alle voci di Cagiano de Azevedo 1958 sulle *Giocatrici di Astragali*, di Mansuelli 1963, pp. 521-522 su *Niobe ed i Niobidi*, di De Marinis 1963, p. 164 e di De Francis 1973, p. 500 per i "Monochromata" in *EAA*.

⁴¹ Reinach 1922, p. 194, n.°2 (*Giocatrici*); Pfuhl 1923, pp. 663-664, 784 (*Giocatrici, Centauro e Niobe ed i Niobidi*); Wirth 1927, pp. 68-73; Marconi 1929, pp. 17-18 (*Giocatrici, Centauro e Quadriga*); Rizzo 1929, pp. 48-50; Maiuri 1953, p. 105; Rumpf 1953 pp. 122-123, 127, 136, 156-158 e tavv. 39 (6), 41 (1), 41 (4), 43 (10), 51 (3), 54 (2) (*Giocatrici, Centauro, Scena teatrale, Donne sacrificanti, Quadriga, Niobe*); Borda 1958, pp. 188-190 (*Giocatrici, Centauro, Donne Sacrificanti, Scena teatrale, Quadriga, Niobe*); Curtius 1960, pp. 267-270 (*Giocatrici*); Napoli 1960, pp. 54-56; Bragantini - De Vos - Parise Badoni - Sampaolo 1986, p. 224 (*Niobe*); Sampaolo 1997, p. 717 (*Niobe*); Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, p. 144 (*Giocatrici*); ed infine i contributi di Sampaolo 2009 (1) (sui monocromi su marmo in generale), Rocco 2009 (1) (*Niobe*), Rocco 2009 (2) (*Ercole e l'Idra*), Rocco 2009 (3) (*Sfinge*), Grasso 2009 (*Donna in trono e giovane*), Rocco 2009 (4) (*Adoranti*), Rocco 2009 (5) (*Centauro*), Rocco 2009 (6) (*Giocatrici*), Rocco 2009 (7) (*Donne Sacrificanti*), Rocco 2009 (8) (*Scena teatrale*), Rocco 2009 (9) (*Quadriga*) in una delle ultime monografie dedicate alla pittura pompeiana.

⁴² Mustilli 1938, p. 156 (*Giocatrici*), Schwanzar 1985 (*Giocatrici e Adoranti*).

⁴³ Andre 1992, p. 42 (*Giocatrici*); Moreno 2006 (*Giocatrici, Centauro, Quadriga, Niobe* in particolare).

⁴⁴ Ruesch 1911, pp. 304-307 (tutti i monocromi napoletani fino ad allora scoperti); Elia 1932, pp. 39-43 (tutti i monocromi napoletani fino ad allora scoperti); De Francis 1975, pp. 77 e 80 (*Giocatrici, Centauro, Donne sacrificanti, Scena teatrale, Quadriga, Niobe, Donna in trono e giovane, Adoranti*); Teolato Maiuri 1971, pp. 87-90 (*Giocatrici, Centauro*); Borriello - Lista 1986, pp. 172-173 (*Giocatrici, Centauro, Donne sacrificanti, Scena teatrale, Quadriga, Niobe*); De Caro 1994, pp. 198-199 (*Giocatrici, Centauro*); Guzzo - Sampaolo - Cappelli - Lo Monaco 2011, p. 112 (*Giocatrici*).

⁴⁵ De Vos - De Vos 1982, pp. 278 e 293 (*Donna in trono e giovane, Adoranti*) soprattutto per quanto riguarda i luoghi di provenienza; Pesando - Guidobaldi 2006 (1), p. 349 (*Donna in trono e giovane, Adoranti*) e Pesando - Guidobaldi 2006 (2), p. 232 (*Ercole e l'Idra*).

⁴⁶ Sampaolo 1998, p. 315, nn. 147-148 (*Giocatrici e Centauro* in particolare, ma si citano anche tutti gli altri, eccetto i due monocromi dalla Casa di Nettuno e Anfित्रite); Donati - Bisconti 1998, p. 19 (idem); Franchi Viceré 2008, p. 339, n. 68 (*Giocatrici*); Guidobaldi 2008, p. 251, scheda 17 (*Giocatrici*). Probabilmente una delle citazioni più recenti di un monocromo è in Setari 2013, p. 94 (*Centauro*).

⁴⁷ Waldstein - Shoobridge 1910, p. 297 e tavv. 4-5 (*Giocatrici e Centauro*); Guidobaldi 2012 (3), p. 62 (*Giocatrici*).

tutte queste pubblicazioni si sono limitate a citare i pezzi senza soffermarsi in particolare sulla classe dei monocromi su marmo. Inoltre, si può vedere che quasi tutti gli scritti rammentano principalmente *Giocatrici di Astragali*, *La lotta col Centauro* e, più raramente, *Niobe ed i Niobidi*, i tre monocromi conservati in modo migliore, mentre quasi mai sono citati dagli autori *Donne sacrificanti*, *Scena teatrale* e *Quadruga in corsa*.

Per quanto riguarda *Donna in trono e giovane* e *Adoranti*, trovati nel 1933, le pubblicazioni sono molto scarse: tra queste, la menzione in varie opere di Maiuri⁴⁹ e di De Franciscis⁵⁰ e in varie altre pubblicazioni dedicate ai siti vesuviani⁵¹. Queste ultime, tuttavia, si limitano a riprendere le parole della breve citazione di A. Maiuri del 1958⁵², in cui viene essenzialmente ricordato che i due monocromi provengono dalla Casa di Nettuno e Anfitrite. Solo C. Schwanzar, nel 1985, nel suo articolo dedicato ai due monocromi firmati da *Alexandros Athenaios*, si è occupata in modo più approfondito di *Adoranti*⁵³, fornendo una accurata descrizione di ciò che riusciva a vedere all'epoca e includendo la prima riproduzione grafica edita di quest'opera.

Lo stesso discorso vale anche per *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*, trovati nel 1934 e ancora meno conosciuti, che sono stati per lo più pubblicati in rare schede di catalogo⁵⁴, in cui si è cercato di fornire almeno alcuni dati essenziali: la provenienza (non sempre corretta⁵⁵), una breve descrizione, ipotesi di datazione e documentazione fotografica.

Tra gli anni '70 e gli anni '80 sono uscite le uniche due pubblicazioni che riportano tutti e dodici i monocromi. Una è in realtà una breve citazione all'interno della monografia di H. Froning del 1981 *Marmor-Schmuckreliefs mit Griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion*⁵⁶, mentre l'altro è un articolo di H. Mielsch del 1979, *Zur Deutung und Datierung der Knöchelspielerinnen des Alexandros*, che ancora oggi, nonostante la brevità e la dicitura errata della provenienza di *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*, è in assoluto la pubblicazione più completa sui dipinti su tavole di marmo: risulta infatti l'unico studio in cui sono presenti descrizioni dettagliate di tutti i pezzi ed un'ampia bibliografia di riferimento, oltre ad alcune foto dei pezzi e a varie ipotesi cronologiche, basate su moltissimi

⁴⁸ Solo per fare alcuni esempi, cfr. Savignoni 1897 (*Giocatrici*); Rumpf 1947, p. 11 (*Giocatrici e Centauro*); Dörig 1959, pp. 30-33 (*Giocatrici*), Scheffold 1978, pp. 169-170 (*Niobe*), Froning 1981, pp. 20-32 (tutti e dodici i monocromi), Geominy 1984, pp. 304-306 (come confronto del monocromo *Niobe ed i Niobidi* per il gruppo scultoreo di Niobe ed i Niobidi del Museo degli Uffizi di Firenze) Schade 2000, p. 106, nota 86 (*Giocatrici di astragali* in rapporto con le sculture delle *Astragalizontes*).

⁴⁹ Maiuri 1946, p. 43, Maiuri 1958, pp. 394-396.

⁵⁰ De Franciscis 1965; De Franciscis 1973, p. 500; De Franciscis 1975, p. 77.

⁵¹ De Vos - De Vos 1982, pp. 278 e 293; Pagano 1997, p. 62; Esposito 2014, p. 82 soprattutto per quanto riguarda i luoghi di provenienza; Pesando Guidobaldi 2006 (1), p. 349.

⁵² Maiuri 1958, pp. 394-396.

⁵³ Schwanzar 1985, pp. 312-314 in particolare.

⁵⁴ Per *Ercole e l'Idra* cfr. Coralini (a cura di) 2001, Luppino 2001, Coralini 2008 e Rocco 2009 (2), per *Sfinge* cfr. Venditto 2006 e Rocco 2009 (3).

⁵⁵ Mielsch 1979 e Coralini (a cura di) 2001, ad esempio, li dicono provenienti dalla Casa della Gemma, mentre Guidobaldi 2006 li pone nell'atrio della Casa del Rilievo di Telefo.

⁵⁶ Froning 1981.

confronti, in particolare nell'ambito della pittura romana⁵⁷.

Un altro importantissimo articolo su questo argomento è di V. von Graeve, che nel 1984, nel suo *Marmorbilder aus Herkulaneum und Pompeji*, descrisse i risultati di alcune analisi non invasive condotte su *Giocatrici di astragali*, *La lotta col Centauro*, *Donne Sacrificanti*, *Scena teatrale*, *Quadriga in corsa* e *Niobe ed i Niobidi*, risolvendo quindi alcuni problemi legati alla scarsa leggibilità dei pezzi⁵⁸.

Dopo questa data, sono da ricordare i contributi di V. Sampaolo in cataloghi di mostre⁵⁹ e pubblicazioni sulla pittura pompeiana⁶⁰, oltre alle brevi schede di catalogo di L. Rocco e F. Grasso del 2009⁶¹, che per la prima volta mostrano le immagini di tutti monocromi, compresa quella di *Donna in trono e giovane*, fino ad allora inedita. Tuttavia la bibliografia successiva al 1984 ha ripreso, con poche variazioni, le parole di H. Mielsch e V. von Graeve e da quella data in poi non sono state più pubblicate opere che abbiano portato nuove informazioni su questa rara classe di materiali⁶².

2. I monocromi conservati a Vienna

Per quanto riguarda i monocromi viennesi, non si hanno testimonianze nelle pubblicazioni fino all'articolo di Praschniker del 1933 *Zwei antike Gemälde auf Marmor*⁶³. All'inizio della pubblicazione l'autore spiega subito il motivo dell'assenza di studi precedenti al suo sulle due tavole in marmo: i pezzi, arrivati a Vienna, nell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie nel 1865, non erano fino ad allora mai stati esposti ed erano stati «per così dire riscoperti» da uno dei conservatori del Museo solo all'inizio degli anni '30 del '900⁶⁴. Praschniker, che riprese questa pubblicazione per una citazione sui monocromi nell'articolo *L'arte dell'impero di Roma nelle raccolte e negli studi austriaci*, del 1939⁶⁵, fu l'unico, fino agli studi di Mielsch, a fornire accurate descrizioni, ipotesi di datazioni e fotografie dei due quadri conservati a Vienna e della loro ricca doratura, caratteristica esclusiva di questi due pezzi all'interno dei monocromi su marmo. Tutti gli autori successivi hanno fatto chiaro riferimento al suo lavoro⁶⁶.

⁵⁷ Mielsch 1979.

⁵⁸ Von Graeve 1984 (1). Ulteriori notizie su questo articolo verranno fornite nel capitolo *Storia degli studi sul colore dei monocromi su marmo*.

⁵⁹ Sampaolo 1998.

⁶⁰ Sampaolo 2009 (1).

⁶¹ Grasso 2009, Rocco 2009 (1), Rocco 2009 (2), Rocco 2009 (3), Rocco 2009 (4), Rocco 2009 (5), Rocco 2009 (6), Rocco 2009 (7), Rocco 2009 (8), Rocco 2009 (9).

⁶² Per la bibliografia successiva al 1984, ci fanno riferimento le note presenti in questo capitolo relative alle citazioni dei monocromi tra il Novecento e gli anni Duemila.

⁶³ Praschniker 1933.

⁶⁴ Ivi, p. 79.

⁶⁵ Praschniker 1939.

⁶⁶ Borda 1958, p. 353; Usai 1972, p. 392; Froning 1981, p. 28, Schwanzar 1985, per fare alcuni esempi. Mielsch 1979, pp. 245-248 dedica ai due monocromi più attenzione, e pubblica anche le loro immagini, ancora in bianco e nero (tavv. 56,2 e 57).

La policromia dei Monochromata

Oggi, sulle schede inventariali del KHM di Vienna rimangono le informazioni della storia più recente dei pezzi: entrati nel suddetto museo nel 1940, furono di nuovo inventariati nel 1944, con i numeri V 3225 per *Dioniso* e V 3226 per *Apollo*.

Dopo queste date, c'è di nuovo un vuoto di informazioni: i pezzi, probabilmente tenuti in magazzino⁶⁷, furono riportati all'attenzione solo nel 1979, con il già citato articolo di H. Mielsch⁶⁸. Nel 1986 il frammento di *Apollo* è stato esposto alla mostra *Guss+Form*, curata da K. Gschwantler⁶⁹, che pubblicò nuovamente l'immagine e alcune notizie del medesimo monocromo anche su una pubblicazione del 1997 relativa ai capolavori della pittura greca al KHM di Vienna⁷⁰. Da allora, i due monocromi non sono più stati esposti né pubblicati, se si eccettua la particolare occasione della mostra *Bunte Götter*, al KHM di Vienna tra la fine del 2012 e l'inizio del 2013. In quel periodo, infatti, *Apollo* e *Dioniso* sono stati esposti per un solo giorno quali opere in marmo con evidenti tracce di colore appartenenti alle collezioni del museo, senza figurare nel catalogo⁷¹.

⁶⁷ Un indizio a confermare ciò: nel catalogo dell'Antikensammlung compilato da Noll nel 1958 e pubblicato in seconda edizione nel 1974 non c'è traccia dei due monocromi.

⁶⁸ Mielsch 1979.

⁶⁹ Gschwantler 1986, p. 105 n. 42, p. 106 fig. 208.

⁷⁰ Gschwantler 1997, p. 29.

⁷¹ Haag - Brinkmann - Koch-Brinkmann 2012.

Capitolo 3

Storia degli studi sul colore dei monocromi su marmo

1. Breve storia degli studi sul colore su marmo: percezione del colore, ricostruzioni della policromia originaria e sviluppo delle tecniche analitiche¹

L'evidenza di una statuaria classica completamente dipinta con colori a volte anche molto forti non è facilmente accettabile per l'uomo contemporaneo. Le opere in marmo dell'antichità, infatti, sono sicuramente più facili da accettare come completamente bianche, viste anche tutte le opere rinascimentali e neoclassiche² che hanno presentato l'antichità come un mondo privo di colore nella statuaria e nell'architettura. La città di Pompei ha però lasciato come testimonianza di questa policromia su marmo una pittura, dalla Casa del Chirurgo, in cui una donna sta dipingendo un'erma³, mentre siti come Delo⁴, Ercolano e la stessa Pompei hanno restituito molte opere in marmo la cui originaria policromia è ben visibile ed innegabile.

Le ricostruzioni della policromia antica in scultura e architettura sono state divise recentemente da Brinkmann in tre generazioni: la prima, che comprende in particolare il XIX secolo e parte del XX, caratterizzata da ricostruzioni per lo più grafiche (a volte fantasiose) della policromia delle opere; la seconda, che inizia nel 1982, con l'applicazione sistematica di tecniche analitiche per lo studio del colore e delle decorazioni su marmo; infine la terza, la generazione attuale, il cui inizio Brinkmann pone nel 2010⁵ e che è caratterizzata da analisi più specifiche sui pigmenti per creare

¹ Per una recentissima sintesi sugli studi sulla policromia della scultura greca e romana, cfr. Brinkmann 2014 (1). Sull'argomento invece del "mito" del bianco per la scultura greca e romana, cfr. Jockey 2013.

² Sull'influenza di queste due correnti artistiche sulla percezione moderna della scultura antica "bianca" cfr. Settis 2013, p. 68.

³ Si tratta di un affresco staccato dall'ambiente 19 della Casa del Chirurgo a Pompei (VI, 1, 10), ora conservato al museo Archeologico Nazionale di Napoli con il n. di inventario 9018. Per l'originaria collocazione del dipinto PPP II, p. 114. Per il nome della casa, La Porta - Garcia y Garcia 1983, p. 246. La casa è anche chiamata Scuola Chirurgica, Scuola di chirurgia, Gabinetto anatomico, Gabinetto chirurgico, Casa del cerusico, Casa del fisico, Casa del Re di Württemberg. Per il numero di inventario del dipinto, Sampaolo 1986, p. 138, fig. 109 p. 139. Per una citazione dell'opera nell'ambito della policromia su marmo Østergaard 2008, p. 45. Nel dipinto, una donna, seduta, sta colorando un'Erma di Bacco o Priapo sotto gli occhi di altre due figure femminili. Sotto di lei, un bambino – o un amorino – sta reggendo un dipinto rappresentante la medesima Erma.

⁴ Per Delo vedere soprattutto gli studi di B. Bourgeois e P. Jockey, che saranno citati più avanti.

⁵ Brinkmann 2011, p. 13 (ricostruzione della policromia del Leone di Loutraki), ma in Brinkmann 2012 (1), p. 17, l'inizio è posto già nel 2006 (ricostruzione della policromia del sarcofago di Alessandro al Museo Archeologico Nazionale di Istanbul). Sulla policromia di questo sarcofago cfr. anche Piening

delle ricostruzioni in cui siano utilizzati gli stessi tipi di coloranti che erano adoperati nelle opere originali⁶. Le prime due generazioni corrispondono anche a due diverse fasi degli studi sul colore su manufatti antichi in marmo.

La prima generazione si sviluppa all'inizio del XIX secolo, alcuni decenni dopo una testimonianza del 1764 da parte di J.J. Winckelmann⁷ sul ritrovamento di una Diana, copiata da un originale di età arcaica, ritrovata a Pompei con la policromia ancora conservata. Durante questa fase si sono succeduti gli studi e le ricostruzioni della policromia antica di A.C. Quatremère de Quincy, J. I. Hittorff e O. Jones⁸, solo per citare alcuni degli studiosi dell'epoca. In questo periodo, tuttavia, nonostante la diffusione di pubblicazioni sul tema, le tracce di colore non erano sempre riconosciute o addirittura si arrivava a negare la loro esistenza, come accadde ad esempio con i marmi del Partenone conservati al British Museum⁹, mentre invece anche recentemente si è parlato dei resti dell'originaria policromia rimasta su alcune parti del medesimo celebre monumento ateniese¹⁰.

Dagli anni '80 dell'Ottocento si ebbe un forte sviluppo degli studi della policromia antica. A Berlino, Stoccolma e Chicago furono organizzate mostre che pre-

2010; Brinkmann 2014 (2), pp. 32-33 e Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (5), Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (2), pp. 142-143.

⁶ Brinkmann 2011, p. 13-14; Brinkmann 2012 (1), p. 17.

⁷ Pampaloni 1961, pp. 49-50. Questa statua e la sua policromia furono citate varie volte da Winckelmann: fondamentali per la storia delle varie fasi di pensiero su questo argomento dell'autore sono i testi di Primavesi 2010 (1), Primavesi 2010 (2), Primavesi 2012 in cui si cerca di analizzare tutta l'intricata vicenda dell'Artemis policroma. Se nella prima edizione della già citata opera di Winckelmann, infatti, questa statua era vista come etrusca, in alcune pagine di manoscritto non inserite nella seconda edizione, postuma, questa stessa statua viene descritta «im ältesten Griechischen Stile gearbeitet». Nella seconda edizione di *Geschichte der Kunst des Altertums* è stata comunque riportata una considerazione importante dell'autore: probabilmente poteva essere dipinta anche la scultura greca, perché questo sembrava dire un testo dalla *Repubblica* di Platone (IV, 420c-5-d1). Sulla Artemis descritta da Winckelmann è stata recentemente anche allestita una mostra temporanea, il cui catalogo è Kunze 2011. O. Primavesi ha scritto in questo catalogo un contributo di tema analogo a quelli del 2010 e del 2012: Primavesi 2011. Un breve riferimento a J. J. Winckelmann e alla statua di Artemis è inoltre presente in Primavesi 2014, Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (1), pp. 130-131, Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (2), pp. 141-142. Infine, i risultati delle analisi condotte sui pigmenti dell'Artemis sono state pubblicate in Piening 2014, e la procedura di ricostruzione della policromia originaria in Brinkmann - Koch-Brinkmann - Piening 2011 e in Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (9). Recenti pubblicazioni sulla policromia di questa statua sono Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (1), pp. 130-133, Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (2), p. 142.

⁸ Quatremère de Quincy 1815; Hittorff 1827; Hittorff 1851. Sulla storia degli studi del colore su marmo tra la fine del Settecento e gli anni Ottanta dell'Ottocento cfr. Prater 2004; Parra 1989; Levi 1989 (su A.C. Quatremère de Quincy e i suoi studi sulla ricostruzione policroma e polimaterica della statua di Giove a Olimpia e su J.I. Hittorff, le sue ricostruzioni della policromia di alcuni templi siciliani e il suo grande apporto alla divulgazione delle scoperte riguardanti la policromia antica); Levi 1989 (su O. Jones e la pittura policroma della *Greek Court* all'interno del Crystal Palace, a Londra); Wünsche 2004 (1); Brinkmann 2004 (1); Prater 2004; Bankel 2004 (sulla Baviera di Ludwig I ed il suo contributo per la ricostruzione della policromia dei frontoni del tempio di Atena Aphaia a Egina); Wünsche 2004 (1); Kader 2004, Prater 2004, oltre al saggio di Friberg 2014 (sulla scultura e architettura ottocentesca policroma, su modelli greco-romani).

⁹ Levi 1989, pp. 23-33; Parra 1989, pp. 10-11; Brinkmann 2004 (1), p. 318; Brinkmann 2010 (3), pp. 155-156 in particolare.

¹⁰ Vlassopoulou 2010. Sulla policromia nell'architettura greca in generale cfr. recentemente Hellmann 2014.

vedevano molti calchi di originali, in gesso e policromi, incoraggiate anche dagli studi di G. Treu, direttore della Dresdner Skulpturensammlung¹¹, che cercò statue che conservassero la policromia originaria e riuscì ad approfondire e divulgare la conoscenza della policromia antica per poi promuovere una più ampia comprensione di tale fenomeno¹². In questi anni vennero riportate alla luce le statue arcaiche dell'Acropoli di Atene¹³, la cui policromia, conservata in modo eccellente, indusse le autorità greche dell'epoca a proibire la formatura di reperti con residui di colore¹⁴ e ad incaricare dei pittori di procedere ad una documentazione delle tracce rimaste attraverso repliche colorate ad acquerello: nel caso delle statue di *korai* dalla colmata persiana, il pittore fu Louis Emile Gilliéron¹⁵, che dal 1908 fu affiancato nei suoi lavori dal figlio Edouard Emile¹⁶. Negli ultimi anni dell'Ottocento proliferarono le pubblicazioni dei nuovi ritrovamenti, corredate dai risultati delle analisi condotte dai nuovi centri di studio autonomi che impiegavano le metodologie delle scienze naturali: al 1888, ad esempio, risale la creazione, presso i musei Regi di Berlino, di un laboratorio di ricerca chimico in cui il Professor F. Rathgen, nel 1925, seppe investigare e definire i pigmenti impiegati per la dipintura della cosiddetta *Dea di Berlino*¹⁷.

Tra l'Ottocento ed il Novecento, divenne direttore della Gliptoteca di Monaco A. Furtwängler¹⁸, che tradusse le sue indagini specifiche sul Tempio di Atena Aphaia a Egina e sulle sue sculture nella prima pubblicazione scientifica sul tema¹⁹.

Nello stesso tempo, agli inizi del nuovo secolo, W. Lermann fece condurre, per la prima volta, studi scientifici su pigmenti prelevati dalle *korai* ateniesi²⁰, ma il suo lavoro rimase un *unicum*. Altro "pioniere" dell'epoca, anche se non direttamente per lo studio sul colore, fu J.J. Rorimer del Metropolitan Museum di New York, che in-

¹¹ Wünsche 2004 (1), p. 19.

¹² Ivi, p. 20. Inoltre in Kader 2004, p. 329, si legge che Treu condusse esperimenti per la resa policromatica del frontone orientale del Tempio di Zeus a Olimpia, della cd. *Grande Ercolanese*, del Sofocle del Laterano a Roma, dell'Ermes di Olimpia e di altre 13 sculture. Treu, inoltre, cercò di trasmettere le sue idee sulla policromia tramite una pubblicazione (Treu 1884) che elencava tutto le conoscenze dell'epoca sulla policromia antica su marmo, mostrando anche alcuni casi di evidenti tracce di colore su statuarie in particolare (cfr. ad esempio la cosiddetta *Musa Pensosa*, Hm 173, Dresda, Skulpturensammlung, in Treu 1884, p. 36; su questa scultura già Treu riuscì ad identificare tracce di cera tra i capelli: Liverani 2014 (1), p. 12). Nel 1889, inoltre, Treu pubblicò la descrizione delle tracce di colore rimaste sulla cosiddetta *Testa Treu* al British Museum, sullo *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* (Treu 1889).

¹³ La scoperta della colmata persiana risale all'inverno tra il 1885 ed il 1886 (Kader 2004, p. 329).

¹⁴ Già nel 1911, comunque, l'Eforo generale del Dipartimento di Antichità greche, P. Kavaddias, revocò in parte questo impedimento, permettendo sporadiche formature, in quanto i resti di colore erano ormai sbiaditi a causa delle lunghe esposizioni delle statue alla luce solare (Ivi, p. 337).

¹⁵ Kader 2004, p. 330. Sui suoi lavori, in particolare sulla cosiddetta *Kore con il peplo* cfr. anche Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (2), p. 141.

¹⁶ Kader 2004, p. 338.

¹⁷ Brinkmann 2004 (1), pp. 318-319. Sulla cosiddetta *Dea di Berlino* cfr. recentemente Maßmann 2010, che ha pubblicato molte immagini relative allo stato attuale della policromia della statua, assieme a dati di un secolo fa (analisi di F. Rathgen) e nuovi sulle analisi dei pigmenti adoperati sulla scultura (in particolare alle pp. 72-75).

¹⁸ Precisamente nel 1894 (Kader 2004, p. 326).

¹⁹ Si tratta della monografia Furtwängler 1906.

²⁰ Brinkmann 2004 (6), p. 32. L'opera era Lermann 1907, citata da Kader 2004, p. 337.

trodsse la fluorescenza a ultravioletti per la determinazione dell'antichità di superfici marmoree: aveva infatti osservato che l'intensità della fluorescenza del marmo diminuisce col tempo. Questa sua tecnica, indirettamente, qualche anno dopo sarebbe diventata fondamentale per l'analisi delle tracce di colore su marmo²¹.

Nonostante tutto questo entusiasmo nei confronti dell'antica policromia e la già ampia opera di divulgazione dei risultati, subito dopo la prima guerra mondiale si assistette ad una perdita di interesse generale per l'argomento²².

Durante questo periodo di "abbandono" degli studi sul colore, durato, come si vedrà, almeno fino al 1960, ci furono in realtà diversi casi e segnalazioni di colore su scultura e architettura antica. Si citeranno qui solo due episodi noti, uno a Roma e l'altro nelle città vesuviane²³.

In una recente pubblicazione, F. Donati riporta la prima attestazione di interesse per la policromia dei sarcofagi romani: Antonio Pietrogrande nel 1933 a Roma avviò le prime proposte di sistematizzazione circa l'uso del colore sui sarcofagi romani, rimaste per lo più allo stadio di appunti²⁴, trascritti, per quanto riguarda la *Lastra policroma* al Museo Nazionale Romano, da M. Sapelli nel 2002²⁵.

Il secondo episodio, invece, coinvolge direttamente alcune pubblicazioni di un celebre archeologo e direttore degli scavi delle città vesuviane, A. Maiuri: nei suoi scritti, infatti, questi fa continui riferimenti ad opere con tracce di colore²⁶ e dedica addirittura un articolo, nel 1948, a questo tema. Erano stati da poco ritrovati alcuni frammenti di due rilievi con bighe, i cui calchi sono oggi conservati nella Casa del Bel Cortile (V, 8) a Ercolano, i quali mostravano molte tracce di policromia sulla superficie, che Maiuri elencò, affermando che «tali tracce sono peraltro frequenti

²¹ Brinkmann 2004 (6), p. 33.

²² Non sono stati al momento pubblicati studi specifici che permettano di comprendere meglio questo abbandono, dovuto principalmente alla diminuzione di interesse per l'argomento, ma si tenterà qui di proporre alcune ipotesi, tutte possibili cause di questo fenomeno: la morte degli studiosi che si erano occupati di policromia tra fine Ottocento e inizio Novecento, senza una seconda generazione di allievi che si siano occupati in modo specifico del colore antico su marmo; la nascita delle avanguardie artistiche che si opponevano all'arte del passato (cfr. solo per citare una pubblicazione sull'argomento, Micheli 2005); l'inizio di totalitarismi come il nazismo ed il fascismo che concentrano la ricerca e l'emulazione dell'antico sulla sola forma, senza soffermarsi sul problema del colore: esigenza propagandistica o semplice impostazione della ricerca su quelle che comunque erano le conoscenze più diffuse in merito all'antico? Le domande rimangono molte e al momento non è possibile dare risposte certe. In una recentissima pubblicazione V. Brinkmann ha scritto sul problema dell'abbandono degli studi sulla policromia, ipotizzandone una motivazione legata fondamentalmente al cambiamento nei gusti estetici, legati più alla forma che all'ornamento e alla decorazione (Brinkmann 2014, pp. 35-36). Jockey, invece, oltre a citare di nuovo le ideologie dei totalitarismi europei, aggiunge alle possibili cause della visione di una classicità "bianca" anche lo sviluppo della fotografia in bianco e nero nella prima metà del Novecento (Jockey 2013, pp. 239-262).

²³ Un terzo episodio, datato 1933, è proprio lo studio di C. Praschniker sui due monocromi di Vienna: questo argomento verrà trattato in modo estensivo alla fine di questo capitolo e nelle relative schede di catalogo.

²⁴ Donati 2014, p. 140, nota 18.

²⁵ Sapelli 2002, pp. 194-206.

²⁶ Maiuri 1946/1948; Archivio storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, n. 145, fasc. 5, pp. 111-112 e n. 145, fasc. 4, foglio 34; oltre alla raccolta di scritti già pubblicati da Maiuri e riediti dalla casa editrice Giunti: Maiuri 1998.

tanto nella statuaria ercolanese, quanto in quella pompeiana, e la loro parziale o totale scomparsa si deve il più delle volte a imprudenti lavaggi»²⁷.

In generale, però, l'inizio di nuovi studi sistematici sulla policromia antica su marmo è segnato dal lavoro di P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*, edito a Stoccolma nel 1960, in cui l'autore elenca le tracce di colore visibili su sculture di età greca e romana.

Ancora negli anni Sessanta, inoltre, R.M. Cook a Oxford commissionava la colorazione di un calco in gesso della *Kore con il peplo*²⁸ e a Monaco alcuni collaboratori del Doerner-Institut – il laboratorio scientifico delle Staatliche Gemäldesammlungen – con a capo D. Ohly, riuscivano a rendere visibile su pellicola fotografica la colorazione ormai evanescente delle sculture frontonali di Egina con l'aiuto della fluorescenza ultravioletta²⁹, sviluppata da Rorimer mezzo secolo prima. Nei primi anni Ottanta, con l'inizio della seconda generazione di studi e ricostruzioni della policromia, C. Wolters e V. von Graeve perfezionarono a tal punto la strumentazione e le tecniche di filtraggio, anche grazie alle sperimentazioni effettuate sul Sarcofago di Alessandro da Sidone³⁰, prima opera di età ellenistica studiata scientificamente, da rendere assai più celere l'acquisizione di documentazione fotografica con questo metodo. Il loro lavoro ebbe grande successo e aprì la strada a moltissimi altri studi in questo ambito. Nello stesso periodo, si procedette anche ad un'analisi delle sculture del Tempio di Aphaia a Egina e dei rilievi funerari greci nella Gliptoteca di Monaco³¹.

Ancora all'inizio degli anni Ottanta, inoltre, è stato applicato per la prima volta il metodo della ricerca del colore perduto attraverso l'uso della fotografia in luce radente, sviluppato a seguito delle ricerche condotte ancora sulle sculture del Tempio di Egina e su rilievi funerari greci, i cui positivi risultati portarono V. Brinkmann a condurre analisi di questo tipo «prima nei musei dell'Attica e poi in tutte le collezioni più importanti del mondo»³². Sempre per quanto riguarda le analisi condotte da Brinkmann, nel corso degli anni egli è riuscito ad ottenere dati già molto precisi per la determinazione dei pigmenti e le relative gradazioni, insieme a F. Preusser, collaboratore del Doerner Institut di Monaco di Baviera, dalla sola analisi microscopica, grazie all'uso di stereomicroscopi a luce riflessa con ingrandimento 10x-40x³³.

Altra tecnica sviluppata nello stesso periodo per lo studio del colore su marmo, e di nuovo da Von Graeve, è la fotografia ad infrarossi, importantissima, in quanto i raggi IR permettono di attraversare in parte gli strati pittorici ancora conservati, e di

²⁷ Maiuri 1946/1948, p. 223, nota 2.

²⁸ Brinkmann 2004 (6), p. 38. Sulla *Kore con il peplo* e la sua policromia si cita qui lo studio più recente: Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (1), pp. 126-129.

²⁹ Brinkmann 2004 (6), p. 33 e Brinkmann 2004 (5), p. 109.

³⁰ Questi lavori sono in parte riassunti anche in Brinkmann 2004 (4). La pubblicazione fu von Graeve 1970.

³¹ Brinkmann 2004 (4), pp. 34-35. Per quanto riguarda i lavori di Von Graeve e le sue analisi sulle stele funerarie, cfr. Von Graeve - Reuper - Wolters 1981, pp. 11-34.

³² Brinkmann 2004 (6), pp. 34-35. Ad esempio nel 1982 Brinkmann ha studiato le sculture del Tempio di Egina, nel 1984 il colosso di Samo, ecc.

³³ Ivi, p. 35.

far apparire i disegni che si trovano sotto alla pittura³⁴, ovvero quelli che potrebbero essere definiti “disegni preparatori”. Ancora Von Graeve, infine, nella sua ricerca sulle stele di Demetrias ha dimostrato interesse per lo studio sui leganti della pittura, che avrà grande sviluppo in seguito: egli, infatti, cercando la cera sulla superficie delle stele, per studiare la tecnica ad encausto, trovò invece un materiale proteico, l'albumina, ovvero il legante utilizzato nella pittura a tempera³⁵.

Inoltre, in Italia durante gli anni Ottanta le pubblicazioni di A. Melucco Vaccaro sottolinearono più volte il problema della metodologia da applicare nel restauro per preservare le patine e la policromia originaria su marmo, fornendo così un «contributo a quell'ampia ripresa di interesse al tema delle policromie, che si segnala contemporaneamente sul fronte degli studi classici e medievali»³⁶.

Nonostante questo improvviso sviluppo degli studi sul colore su marmo, in particolare per quanto riguarda la civiltà greca, e nonostante alcune pubblicazioni, tra cui il volume 17 di *Pact*, nel 1987, con articoli fondamentali di Brinkmann e Von Graeve³⁷, oppure gli studi di Chryssoulakis sulle sculture in marmo policrome di Delo³⁸, o ancora la monografia del 1994 di V. Manzelli³⁹ sulla policromia nella statuaria greca arcaica e la mostra del 1995 *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano*, in cui erano esposti i marmi policromi dall'Aula del Colosso⁴⁰, l'importanza di questi studi non fu recepita immediatamente. Nel 2004, Born scriveva che

ancora oggi non solo i visitatori di musei e di mostre e i milioni di turisti nei paesi mediterranei non vengono informati correttamente e in modo aggiornato sul tema ‘policromia della scultura e dell'architettura nel mondo antico’: la realtà della pittura antica su pietra è ancora oggi ignorata o negata da molti archeologi (Born 2004, p. 157).

Il 16 Dicembre 2003, dopo venti anni di studi, venne inaugurata alla Gliptoteca di Monaco la mostra *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, passata poi, il 9 Marzo 2004, alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen con il nome di *ClassiColor. Farven i antik skulptur*, ed infine, il 17 Novembre 2004, ai Musei Vaticani, con il titolo di *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica*. Questa mostra, poi ospitata anche in altri importanti musei, tra i quali il Kunsthistorisches Mu-

³⁴ Von Graeve - Helly 1987, p. 22, «Le rayonnement IR permet de traverser en partie les couches picturales encore conservées, et de faire apparaître [...] dessins sous-jacents à la peinture».

³⁵ Ivi, pp. 29-33.

³⁶ Melucco Vaccaro 1988, p. 177. Tra le pubblicazioni della Melucco Vaccaro sul problema della policromia, ma anche delle patine e delle scialbature antiche usate come protettivo, cfr. Melucco Vaccaro 1984, Melucco Vaccaro 1987, Melucco Vaccaro 1988, Melucco Vaccaro 1992. Il problema della policromia, in questo caso, fu sollevato a seguito di una serie di restauri su vari monumenti architettonici antichi a Roma.

³⁷ Cfr. Von Graeve - Helly 1987, pp. 17-33; Brinkmann 1987, pp. 35-70.

³⁸ Chryssoulakis - Querel - Perdikatsis 1989, pp. 231-236. Gli autori hanno studiato i colori soprattutto attraverso l'uso dei raggi UV.

³⁹ Manzelli 1994.

⁴⁰ Ungaro 2004, p. 275. Analisi riportate anche in Ungaro 2007 e Liverani 2008, pp. 72-73.

seum di Vienna⁴¹, ha permesso la pubblicazione di un catalogo formato da saggi di varia natura sulla policromia antica, denominato nella sua edizione italiana (con un lieve cambiamento rispetto al titolo della mostra) *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*. Questo lavoro rimane al giorno d'oggi uno dei più completi per quanto riguarda lo studio del colore sui marmi antichi e raccoglie, assieme a saggi di vario tipo, dal letterario allo storico, tutte le analisi effettuate negli anni su varie opere in marmo dell'antichità. Durante le mostre, inoltre, sono stati esposti modelli policromi di alcune di queste opere, riprodotti essenzialmente sulla base dei dati risultanti dalle analisi⁴², che sono state condotte attraverso vari metodi, ovvero spettroscopia Raman, spettroscopia FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy, utile, come la precedente⁴³, per identificare i composti inorganici e organici presenti nella pittura⁴⁴, oggi potenziata attraverso l'uso congiunto con l'analisi μ -FTIR⁴⁵), SEM-EDX (Scanning Electron Microscopy - Energy Dispersive X-ray Microanalysis, utilizzata per comprendere la composizione elementare delle "cross sections"⁴⁶), HPLC-DAD (High Performance Liquid Chromatography - Diode Array Detection, che identifica le sostanze nei pigmenti organici⁴⁷), GC-MS (Gas Chromatography - Mass Spectrometry, adoperata soprattutto per analizzare i leganti e gli altri materiali di tipo organico presenti nel colore⁴⁸). Dopo il 2004, sono stati ritrovati e analizzati altri reperti policromi, tra i quali spicca una testa di Amazzone da Ercolano, rinvenuta nel Marzo 2006 e pubblicata, tra gli altri, da Østergaard⁴⁹, Liverani⁵⁰ e Guidobal-

⁴¹ In quella occasione, nel dicembre 2012, sono stati esposti i monocromi là conservati.

⁴² Brinkmann 2004 (2), pp. 133-140, Brinkmann 2004 (3), pp. 67-78, Brinkmann 2004 (7), pp. 79-86, Brinkmann 2004 (5), pp. 107-132, Brinkmann 2004 (8), pp. 141-150, Wünsche 2004 (2), pp. 163-186, Koch-Brinkmann - Posamentir 2004 (2), pp. 187-196, Koch-Brinkmann - Posamentir 2004 (1), pp. 197-208, Spada 2004, pp. 249-252, Brinkmann - Kellner - Koch-Brinkmann - Østergaard 2004, pp. 263-268. Più recentemente, sono stati aggiornati alcuni di questi risultati tramite l'applicazione sulle sculture di tecniche quali la spettrofotometria a riflessione (per lo studio dei pigmenti delle sculture del Tempio di Atena Aphaia a Egina, cfr. Piening - Stege 2010). Le descrizioni più recenti di queste ricostruzioni si trovano in Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (1); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (2); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (3); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (4); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (10); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (11).

⁴³ Verri - Opper - Deviese 2010, p. 44. E' da aggiungere che l'analisi micro-Raman permette di identificare chimicamente i pigmenti adoperati (Zoppi - Lofrumento - Castellucci 2007, p. 155).

⁴⁴ Verri - Opper - Deviese 2010, p. 44.

⁴⁵ Ad esempio La Russa - Ruffolo - Barone - Crisci - Mazzoleni - Pezzino 2009, p. 1.

⁴⁶ Ovvero la composizione chimica dei vari strati che compongono la pittura: Verri - Opper - Deviese 2010, p. 44; La Russa - Crisci - Malagodi - Mariani - Mazzoleni - Pezzino - Ruffolo 2009, pp. 144-145; Schreiner - Melcher - Uhlir 2007, pp. 741-742.

⁴⁷ Verri - Opper - Deviese 2010, p. 44; Karapanagiotis - Chryssoulakis 2006, p. 75.

⁴⁸ Verri - Opper - Deviese 2010, p. 44; Bonaduce - Colombini 2003, p. 2523, anche se in quest'ultimo l'analisi è effettuata su affreschi, come in Bocchini - Traldi, 1998. Una dettagliata spiegazione dell'uso del GC-MS per l'identificazione dei leganti, in particolare quelli formati da materiali proteici (albumina, caseina, colla animale) si trova in Colombini - Andreotti - Bonaduce - Gautier - Modugno - Ribechini 2006, in cui vengono anche riportati i risultati delle analisi effettuate sui leganti del *Sarcofago delle Amazzoni*, citato più avanti. Uno degli ultimi contributi sui leganti adoperati su materiali antichi è Andreotti et alii 2014.

⁴⁹ Ad esempio Østergaard 2008, p. 49; Østergaard 2010, fig. 44 e pp. 97-99.

⁵⁰ Liverani 2009 (1), p. 15.

di⁵¹.

In contemporanea, sono stati portati avanti altri studi, indipendenti, sul colore, alcuni già terminati, altri ancora in corso.

Tra i lavori terminati, anche se in parte ancora in corso di pubblicazione, si può ricordare quello di B. Bourgeois e P. Jockey, che a Delo si sono occupati dello studio, con attrezzatura portatile⁵² (quindi senza spostare le opere) delle tracce di colore rimaste sulla superficie delle statue in marmo, tra le quali da segnalare è anche la presenza abbondante di oro applicato in foglie⁵³. All'interno della loro équipe è stata importante anche la presenza di H. Brécoulaki, la quale già nel 2000 aveva studiato i pigmenti presenti sui monumenti funerari macedoni⁵⁴. Il loro metodo di studio includeva un'osservazione al microscopio seguita da osservazione a luce radente⁵⁵, analisi in fluorescenza UV⁵⁶, analisi in IR⁵⁷, analisi in spettrometria di fluorescenza X (XRF), che «permette di identificare in gran parte gli elementi che fanno parte della composizione dei materiali inorganici»⁵⁸, come i pigmenti, o meglio «permette di mettere in evidenza i principali elementi presenti nei composti minerali dei trattamenti della superficie (pittura, doratura, ecc.) messi in opera sulle sculture»⁵⁹. Altro importante studio di Bourgeois e Jockey, inoltre, è quello della “stratigrafia” del colore e della doratura⁶⁰.

Un tipo di indagine applicabile nel campo della policromia ancora da menzionare, inoltre, può essere l'analisi con la diffrazione di raggi X (XRD), applicata, ad esempio, già nel 1995 da A. Wallert per identificare i pigmenti adoperati su una *lekane* in marmo del J. Paul Getty Museum⁶¹, tornata in Italia alcuni anni fa⁶².

⁵¹ Guidobaldi 2013 (1). La statua è oggi conservata presso il Deposito archeologico a Ercolano, con il numero di inventario 4433/87021 ed è stata appena esposta alla mostra *Transformations. Classical Sculpture in Colour* presso la Ny Carlsberg Glyptotek (Østergaard - Nielsen (a cura di) 2014, p. 329 n. 83).

⁵² Descritta in particolar modo in Bourgeois - Jockey 2003, p. 68.

⁵³ I due autori hanno scritto moltissimi articoli e contributi sull'argomento, tra i quali Bourgeois - Jockey 2001, in cui viene spiegato che la loro missione è iniziata nel 1998 (p. 630), anche a seguito dei lavori di Chrysoulakis (p. 637). Altri loro scritti sono Bourgeois - Jockey 2004/2005 (1) e (2), Bourgeois - Jockey 2005, rammentati più avanti, oltre a Bourgeois - Jockey 2010 e Jockey 2014, che raccolgono tutti i maggiori risultati ottenuti durante le loro ricerche.

⁵⁴ Brécoulaki 2000, pp. 189-216 e Brécoulaki - Perdikatsis 2002, pp. 147-154. La sua presenza all'interno dell'équipe di Bourgeois e Jockey è rammentata, ad esempio, in Bourgeois - Jockey 2004/2005 (2), p. 925. H. Brécoulaki ha scritto sui pigmenti delle pitture funerarie macedoni anche una monografia, Brécoulaki 2006.

⁵⁵ In particolare in Bourgeois - Jockey 2003, p. 67.

⁵⁶ Questo tipo di analisi e la successiva sono già presenti, con i relativi risultati, in Bourgeois - Jockey 2001 e Bourgeois - Jockey 2002. Le analisi in fluorescenza UV erano state già iniziate da Jockey nel 1993 (Bourgeois - Jockey 2003, p. 67).

⁵⁷ Vd nota precedente.

⁵⁸ Bourgeois - Jockey 2005, p. 271.

⁵⁹ Bourgeois - Jockey 2004/2005 (2), p. 926.

⁶⁰ Bourgeois - Jockey 2005, p. 272. I lavori di questi due autori e specialmente sulla doratura delle statue ellenistiche di Delo si trovano anche in Bourgeois - Jockey 2004/2005 (1).

⁶¹ Wallert 1995, pp. 177-188.

⁶² De Caro 2007, p. 200. La scheda del catalogo lo chiama «bacino in marmo dipinto con le Nereidi che trasportano le armi di Achille». Datato al 325-300 a.C., è stato rinvenuto durante scavi clandestini in una tomba di Ascoli Satriano tra il 1976 ed il 1978. Arrivato al J. Paul Getty Museum di Malibu e inventa-

In Gran Bretagna recentemente è stato notevole il contributo che G. Verri, T. Hopper e T. Deviese hanno fornito allo studio della policromia antica, grazie alle analisi sulla testa femminile rinvenuta sull'Esquilino, la cosiddetta *Testa Treu*, dal nome del direttore del Dresdner Skulpturensammlung che la studiò proprio per la sua evidente policromia⁶³. Le suddette analisi sono state condotte adoperando i metodi già citati sul catalogo della mostra *I colori del bianco*, a cui è stata aggiunta la VIL (Visible Induced Luminescence), che, assieme alla UIL (Ultra-Violet Induced Luminescence), è risultata particolarmente utile per poter creare una mappa della distribuzione dei colori⁶⁴. Per chiarire, le analisi UIL altro non sono che studi delle opere esposte a una fonte di ultravioletto, per la precisione a due lampade di Wood – per permettere una illuminazione omogenea dell'opera – impostate a 365 nm e filtrate, mentre la luminescenza indotta da luce visibile può essere prodotta utilizzando come sorgenti di radiazioni LED rossi, con emissione centrata a 629 nm⁶⁵. Quest'ultima, in particolare, applicata dal 2010 in poi su molte altre opere del mondo antico (tra gli ultimi l'Augusto di Prima Porta)⁶⁶, è risultata indispensabile per l'individuazione, attraverso analisi non invasive, del blu egizio⁶⁷, un pigmento artificiale inorganico la cui preparazione era stata dimenticata durante il Medioevo.

Tra i lavori ancora in corso, è da citare quello condotto a Copenaghen dal gruppo del progetto *Tracking colour*, con a capo prima J.S. Østergaard e adesso C. Brøns. Questo progetto ha come materia di studio la policromia su marmo delle opere conservate alla Ny Carlsberg Glyptotek⁶⁸. Recentemente è iniziata una collaborazione con il British Museum ed il risultato è un nuovo progetto dal titolo *Transmission and Transformation: ancient polychromy in an architectural context*⁶⁹, focaliz-

riato come 85.AA.107, è tornato in Italia nel 2007. Tra le ultime pubblicazioni su questo bacino e sul complesso di Ascoli Satriano e la sua policromia, riconsegnato dal J. Paul Getty Museum di Malibu, cfr. La Rocca 2013, in cui l'immagine dipinta è descritta come Teti e le Nereidi che trasportano le armi di Achille.

⁶³ Treu G. 1889.

⁶⁴ Verri - Oppper - Deviese 2010, p. 44. I risultati delle analisi sulla *Testa Treu* sono stati pubblicati recentemente anche in Verri - Oppper - Lazzarini 2014 e Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (2), pp. 146-148. Una ricostruzione della policromia è in Oppper 2014.

⁶⁵ Verri - Oppper - Deviese 2010, p. 52.

⁶⁶ Dato al momento inedito. Analisi effettuate il 21 Febbraio 2014 da G. Verri presso il Laboratorio di Restauro Marmi e Calchi dei Musei Vaticani.

⁶⁷ Verri 2009, p. 1012, spiega l'importanza della tecnica VIL per l'individuazione del blu egizio: «when excited in the blue, green or red range of the electromagnetic spectrum, Egyptian blue shows an intense and broad emission (full width at half peak height of c. 120 nm) in the IR range». In breve, il pigmento ha la proprietà di assorbire la radiazione visibile e di emettere radiazione IR (infra-red, infrarosso). La stessa analisi è stata condotta anche da Østergaard sulla cosiddetta *Amazzone Sciarra* alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen (Østergaard - Sargent - Scharff - Therkildsen 2010) e negli ultimi anni la tecnica è stata diffusamente applicata: cfr., tra gli ultimi, l'analisi inedita sull'*Augusto di Prima Porta*.

⁶⁸ I risultati delle ricerche dell'équipe sono stati pubblicati, ad esempio, in Scharff - Østergaard - Hast - Kalsbeek 2009, Østergaard (a cura di) 2009, Østergaard (a cura di) 2010, Østergaard (a cura di) 2011, Østergaard (a cura di) 2012, Østergaard (a cura di) 2013. Inoltre, come si vedrà anche più avanti, alla fine del 2014 è stata inaugurata alla Ny Carlsberg Glyptotek una mostra sulla policromia antica, dal titolo *Transformations. Classical Sculpture in Colour* (il cui catalogo è Østergaard - Nielsen (a cura di) 2014). Nel catalogo sono pubblicati anche studi e ricostruzioni da parte del team danese, come ad esempio Skovmøller - Therkildsen 2014 (1) e Skovmøller - Therkildsen 2014 (2).

⁶⁹ Østergaard 2013, p. 7.

zato in particolare sull'influenza sull'architettura greca degli elementi egiziani e medio-orientali⁷⁰.

Infine, negli ultimi anni in Italia sono state portate avanti analisi su vari materiali etruschi e romani. Per quanto riguarda i materiali di epoca etrusca, uno degli studi più completi è sicuramente quello sul *Sarcofago delle Amazzoni* al Museo archeologico di Firenze⁷¹, del IV secolo a.C. (sul quale si è effettuata anche un'importante analisi del legante organico utilizzato⁷²). Dopo questa pubblicazione, è utile ricordare altri lavori sulla policromia della scultura etrusca, anche se non prettamente su marmo: il contributo di J. Großekathöfer, che si sofferma soprattutto sulla coroplastica⁷³; il lavoro sulle urne policrome da alcune necropoli perugine⁷⁴; il recente contributo di tipo metodologico di F. Donati, in particolare su urne etrusche e sarcofagi romani⁷⁵, ed alcuni importanti articoli su *Tracking Colour*⁷⁶. Per quanto riguarda invece i materiali di epoca romana si ricordano qui, solo per fare alcuni esempi⁷⁷, la già citata statua di *Artemis* da Pompei, due statue di Amazzone tipo Sciarra⁷⁸, l'*Augusto di Prima Porta*, in parte già studiato per la mostra *I colori del bianco*⁷⁹, l'*Ara Pacis*⁸⁰, l'*Ara dei Vicomagistri*⁸¹, la cosiddetta *Lastra Policroma* al Museo

⁷⁰ Notizia ricavabile dagli aggiornamenti del sito ufficiale del progetto *Tracking Colour*: <http://www.trackingcolour.com/>, visitato in data 13 Giugno 2016.

⁷¹ Studi condotti sotto la guida di A. Bottini e riportati anche in Liverani 2010, p. 293. Gli studi sui pigmenti e sulla struttura degli strati pittorici è stata qui condotta con i medesimi metodi utilizzati per le opere citate nel catalogo de *I colori del bianco* (Giachi - Pallecchi 2007). Le analisi sono riportate in Giachi - Pallecchi 2007, Zoppi - Lofrumento - Castellucci 2007, Bonaduce - Andreotti - Colombini - Modugno 2007, Giachi - Nuti - Pallecchi 2007, Giachi et alii 2007 (riassunto e conclusioni).

⁷² Le indagini preliminari, in cui è spiegato questo esame, effettuato tramite Py-GC-MS, ovvero pirolisigascromatografia-spettrometria di massa, sono rintracciabili in Bonaduce - Bottini - Colombini - Giachi - Modugno - Pallecchi 2005. La Py-GC-MS permette di rintracciare anche altri materiali organici, oltre al legante; la pirolisi viene effettuata con silanizzazione termicamente assistita accoppiata con gascromatografia-spettrometria di massa usando esametildisilazano come agente silanizzante, che permette la formazione di gas trimetilsilanici volatili dei gruppi carbossilici ed idrossilici presenti nei prodotti di pirolisi, prodotti che sono separati ed identificati mediante GC-MS. La tecnica viene validata mediante l'analisi di stesure di riferimento contenenti i materiali organici più comunemente riscontrati in manufatti pittorici. Questo "database" creato con i materiali organici ed i leganti più comuni è ancora il punto di riferimento per le analisi sui leganti da parte del DCCI dell'Università di Pisa. I risultati definitivi di questo esame sono stati pubblicati in Bonaduce - Andreotti - Colombini - Modugno 2007. I composti organici sono stati studiati anche mediante HPLC-UV-fluo (analisi dei coloranti organici mediante identificazione di molecole antrachinoni e indigoidi specifici; p. 157).

⁷³ Großekathöfer 2010.

⁷⁴ Calandra - Cencioli - Cappelletti - Scaleggi - Comodi 2014.

⁷⁵ Donati 2014.

⁷⁶ In particolare Sargent 2012.

⁷⁷ Oltre alle opere che seguiranno si cita qui una pubblicazione generale sulla policromia nell'architettura romana: Zink 2014, con bibliografia precedente. Per uno studio specifico su un monumento cfr. Zink - Piening 2009.

⁷⁸ Una delle due è conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek, l'altra a Écija. Sulla Amazzone conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek e la sua policromia, cfr. da ultimo Østergaard - Sargent - Therkildsen 2014, con bibliografia precedente, mentre sulla Amazzone di Écija come riferimento più aggiornato cfr. Merchán García 2014, pp. 130-145.

⁷⁹ Liverani 2004 per la mostra *I colori del bianco*; Liverani 2014 (1); dati delle analisi VIL ancora inediti.

⁸⁰ Liverani 2010, pp. 296-301. Alle pp. 296-297 si parla degli esami condotti da U. Santamaria, attraverso

Nazionale Romano⁸², citata anche precedentemente, e il *Sarcofago con scene pastorali* dalla necropoli vaticana⁸³, oltre al ritratto dell'imperatrice bizantina Arianna, oggi a San Giovanni in Laterano⁸⁴. Sulle copie romane di originali greci, quali ad esempio le due statue di Amazzone tipo Sciarra, è stato possibile vedere che le sculture non corrispondevano tra loro dal punto di vista dei colori impiegati: questo, a parere di V. Brinkmann, significa che le copie romane non dovevano necessariamente essere identiche agli originali greci, dal punto di vista della colorazione⁸⁵.

I risultati di tutti questi studi sono stati esposti in varie conferenze. Attualmente, due tra gli ultimi riferimenti bibliografici per il colore su marmo sono proprio gli atti dei convegni tenutisi rispettivamente a Francoforte nel Dicembre del 2008⁸⁶ ed a Firenze nel Novembre del 2010⁸⁷, oltre al catalogo⁸⁸ della mostra *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, che si è tenuta alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen.

Rimangono al momento praticamente inediti, se si eccettuano gli abstracts pubblicati sulla rivista *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman Sculpture* a cura dell'équipe di ricerca della Ny Carlsberg Glyptotek, i contributi presentati da vari autori, tra cui i già citati V. Brinkmann⁸⁹, B. Bourgeois⁹⁰, H. Brécoulaki⁹¹, P. Liverani⁹², J. S. Østergaard⁹³, G. Verri⁹⁴, ed altri studiosi di policromia antica, quali

so fluorescenza UV e fluorescenza X-ray.

⁸¹ Liverani 2014 (1), p. 16.

⁸² Studi condotti sotto la guida di M. Sapelli (Sapelli 2002, pp. 187-206) e riportati anche in Sapelli 2003, p. 427, Liverani 2008, p. 78, Liverani 2009 (1), pp. 13-14, Liverani 2010, p. 293, Liverani 2014 (3), p. 280. La lastra risale circa al 300 d.C. (Liverani 2009 (1), p. 13).

⁸³ Studi condotti da P. Liverani e U. Santamaria e riportati anche in Liverani 2008, pp. 74-78, in cui si sottolinea anche la presenza di doratura su alcune parti della cassa, Liverani 2009 (1), pp. 10-13 e Liverani 2010, p. 293; Vella 2014. Il sarcofago si data intorno al 300 d.C. (Liverani 2009 (1), p. 10). Altre opere di età tardoantica, solo descritte, evidentemente policrome, citate in Liverani 2008, Liverani 2009 (1) e Liverani 2010 sono: il *Sarcofago di Vera e sua madre Aurelia Agrippina* ed il *Sarcofago di Adelfia* (paleocristiano).

⁸⁴ Liverani 2008, pp. 80-81. L'autore ricorda che il busto del ritratto è antico, ma non pertinente: le analisi e la ricostruzione si limitano alla testa dell'imperatrice. Inoltre Liverani 2009 (1), pp. 17-19; Liverani 2014 (3) pp. 274-277; Liverani 2014 (4); Liverani 2014 (5) per una ricostruzione. Sulla policromia delle opere di età romana cfr. anche Liverani 2009 (2).

⁸⁵ Brinkmann 2012 (2), p. 27.

⁸⁶ Brinkmann - Primavesi - Hollein 2010.

⁸⁷ Liverani - Santamaria (a cura di) 2014. La conferenza, tenutasi il 15 Novembre 2010 nel Rettorato, era intitolata *La policromia della scultura romana*.

⁸⁸ Østergaard - Nielsen (a cura di) 2014. Nel catalogo sono presenti i contributi, in parte citati anche in altri punti di questo capitolo, di Østergaard 2014, Brinkmann 2014 (1), Liverani 2014 (2), Nagel 2014, Primavesi 2014, Brinkmann 2014 (2), Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (1), Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann (2) 2014, Brécoulaki - Kavvadias - Verri 2014, Blume 2014, Bourgeois 2014, Jeammette 2014, Hellmann 2014, Zink 2014, Skøvmøller - Therkildsen 2014 (1), Liverani 2014 (3), Friborg 2014, oltre a varie schede di catalogo, che rappresentano al momento gli scritti più aggiornati per quanto riguarda varie problematiche legate alla policromia su marmo di età antica.

⁸⁹ Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Brinkmann - Buck - Campana - Formigli - Donati - Koch-Brinkmann 2013.

⁹⁰ Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Bourgeois - Jeammet - Pagès 2013.

⁹¹ Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Brécoulaki - Kottaridi - Verri - Karydas - Sotiropoulou - Lazzarini - Colombini - Andreotti - Papiakia - Dyer - Georgiou 2013.

⁹² Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Liverani 2012.

⁹³ Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Østergaard 2013.

M. Abbe⁹⁵, C. Blume⁹⁶ ed altri ancora alle annuali *Round Table* sulla policromia della scultura e architettura antica⁹⁷.

Nel 2010, inoltre, secondo Brinkmann è iniziata la terza generazione di ricostruzioni sulla policromia antica, caratterizzata dall'analisi sui colori delle opere tramite Spettroscopia di assorbimento UV - VIS⁹⁸ e ricostruzione della policromia tramite l'utilizzo degli stessi tipi di coloranti adoperati per gli originali⁹⁹. Per quanto riguarda, in generale, la storia degli studi sulla policromia su marmo antica non c'è una cesura così netta come quella per le ricostruzioni tra le esperienze degli ultimi anni e quelle del periodo precedente: sicuramente però è da segnalare, a partire dal 2004, il diffondersi degli studi e dell'interesse riguardo alla materia ed il continuo susseguirsi degli allestimenti della mostra *Bunte Götter* negli anni¹⁰⁰.

2. La percezione e lo studio del colore sui monocromi su marmo dal 1757 al 2010

La storia dei monocromi su marmo rispecchia, per certi versi, la suddivisione in generazioni proposta da V. Brinkmann e presentata nel paragrafo precedente. A partire dalla pubblicazione sui dipinti di Ercolano del 1757, da parte degli Accademici Ercolanesi, le pitture su lastre di marmo allora rinvenute in ambito vesuviano (*Giocatrici di Astragali*, *La lotta col Centauro*, *Donne sacrificanti*, *Scena teatrale*, citati come «Monocromi sopra marmo»¹⁰¹) sono state sempre considerate simili, dal punto di vista dell'esecuzione, ai *monochromata ex albo* di Zeusi¹⁰², citati nell'opera di

⁹⁴ Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Verri - Kalaitzi 2013.

⁹⁵ Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Abbe 2013.

⁹⁶ Cfr. solo per citare uno degli abstracts più recenti Blume 2013. La sua ultima pubblicazione sulla policromia, in particolare di periodo ellenistico, è Blume 2014. Per studi sui pigmenti e la pittura di età ellenistica, cfr. anche Kakoulli 2002 e Kakoulli 2008.

⁹⁷ All'interno di queste tavole rotonde, notevoli sono i contributi presentati sulle varie opere studiate negli ultimi anni, come ad esempio il soffitto della cella delle Cariatidi nell'Eretteo (Franzti - Maridaki - Papakonstantinou - Verri - Sotiropoulou - Brecolouki 2013).

⁹⁸ Su questo tipo di analisi cfr. Piening 2014.

⁹⁹ Brinkmann 2012 (1); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (2), Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (5), Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (1); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (6); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (7); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (8); Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (10); Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (2) per esempi di opere sulle quali è stata applicata questa tecnica di indagine.

¹⁰⁰ Ogni mostra ha inoltre prodotto il proprio catalogo, nei quali sono sempre presenti alcuni saggi che non si trovano nelle altre pubblicazioni: Brinkmann 2010 (1), sulla policromia degli idoletti cicladici, Brinkmann 2010 (2), sui rilievi del Tesoro dei Sifni a Delfi, Franken 2010, sui bronzi colorati (tema che è stato ripreso più ampiamente nella mostra *Zurück zur Klassik* del 2013, al Liebighaus a Francoforte) per la mostra di Berlino; Brinkmann - Koch-Brinkmann 2012 per la mostra di Vienna.

¹⁰¹ *Pitture Ercolano 1757*, p. 1.

¹⁰² Cfr. Elia 1932, p. 41, n. 50; Borda 1958, p. 190 (tutti questi citati su *La lotta col Centauro*); anche recentemente De Caro 1996, p. 199: «This miniature [...] is likelihood an eclectic Neoattic reelaboration of an original which may have come from the workshop of Zeusis, the renowned Athenian artist famous for his monochromes on a white background» (sulle *Giocatrici di astragali*); Cappelli - Lo Monaco 2011.

Plinio il Vecchio¹⁰³. Questo tipo di pittura, rammentata anche da Quintiliano¹⁰⁴, era caratterizzata, secondo gli Accademici Ercolanesi che interpretavano in modo non propriamente corretto un altro brano di Plinio il Vecchio¹⁰⁵, dall'uso esclusivo del cinabro¹⁰⁶, riconosciuto di conseguenza dagli eruditi napoletani, solo in base a questo dato errato, come unico pigmento presente su tutti e quattro i dipinti su marmo¹⁰⁷.

Le tavole, alle quali si aggiunse pochi anni dopo *Quadriga in corsa*, continuarono ad essere successivamente considerate dipinte con il solo colore rosso¹⁰⁸. *Niobe ed i Niobidi*, con la sua evidente policromia, già sbiadita poco tempo dopo il suo ritrovamento¹⁰⁹, è stato anch'esso inserito nella collezione dei "monocromi su marmo", nonostante siano ancora oggi visibili ad occhio nudo pigmenti di colore verde, viola, rosso, rosa e giallo. Alla fine dell'Ottocento, C. Robert pubblicò le sue monografie¹¹⁰ e per la prima volta non si limitò a parlare di pitture ad un solo colore, riprendendo gli scritti degli Accademici Ercolanesi, ma cercò di elencare, in ognuna delle monografie, i colori che riusciva a vedere ad occhio nudo alla sua epoca: emblema di questo cambiamento, che purtroppo non ebbe troppo seguito, furono le tavole che riproducevano le sei pitture, per la prima volta a colori, dipinte da Louis Emile Gilliéron, già pittore delle riproduzioni delle *korai* della "colmata persiana"¹¹¹.

Per quasi tutto il XX secolo, fino al 1984, però, i "monocromi" sono sempre stati visti come dipinti esclusivamente in toni rossi, anche quando era evidente la presenza di altri colori¹¹². Se si parlava di policromia, questa era sempre vista come un'eccezione, per lo più riservata al dipinto di *Niobe*: «che tali disegni su marmo potessero essere anche colorati – e quindi non più *monochromata* – ce lo documenta

¹⁰³ Plin. *Nat.*, XXXV, 64: «Pinxit et monochromata ex albo».

¹⁰⁴ Quint. *Inst.* XI, 3, 46: «ut qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora, alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suas lines dedissent».

¹⁰⁵ Plin. *Nat.*, XXXIII, 117: «Cinnabari veteres quae etiam nunc vocant monochromata pingebant».

¹⁰⁶ Infatti, il testo di Plinio citato nella nota precedente prosegue con queste parole: «Pinxerunt et Ephesio minio, quod derelictum est, quia curatio magni operis erat. Praeterea utrumque nimis acre existimabatur. Ideo transiere ad rubrica et sinopidem, de quibus suis locis dicam» (Dipinsero anche con il minio di Efeso, che è stato abbandonato, perché la manutenzione era di grande impegno. Inoltre ambedue erano ritenuti troppo forti. Per questo passarono all'ocra rossa e alla sinopide, delle quali parlerò più avanti). L'errore degli Accademici Ercolanesi è quindi doppio: la pittura monocroma poteva essere anche eseguita adoperando il minio di Efeso ed inoltre nel testo si dice chiaramente che, nel tempo, il cinabro era stato usato sempre meno, in favore di altri pigmenti di colore rosso. Per quanto riguarda questo secondo errore, va però precisato che nell'opera del 1757 *Giocatrici di Astragali* è datato non al I secolo d.C., ma «alquanto prima dell'era Cristiana», in base ai caratteri della firma dell'artista *Alexandros Athenaios* (*Pitture Ercolano* 1757, p. 2).

¹⁰⁷ *Pitture Ercolano* 1757, p. 1, in particolare nota 2: «E per lo più si servivano ne' Monocromi del Cinabro [...] e tal sembra esser il colore de' nostri». Il dato è ripreso, fra gli altri, anche da Winckelmann 1764, pp. 268-269 e Helbig 1868, p. 48, n. 170.

¹⁰⁸ Cfr. ad esempio Helbig 1868.

¹⁰⁹ Gaedechens 1872 (1), p. 238.

¹¹⁰ Già citate nel precedente capitolo: Robert 1895, Robert 1897, Robert 1898, Robert 1899, Robert 1903.

¹¹¹ Kader 2004, p. 330.

¹¹² De Vos - De Vos 1982, p. 293.

uno da Pompei, con scena rappresentante Niobe tra i Niobidi, che conserva la policromia, e precisamente delle morbide tinte gialle e viola»¹¹³. Solo Rizzo, nel 1929, scrisse che queste pitture sono «generalmente conosciute col nome di ‘monocromi’, quantunque si possa scorgere, in alcune di esse, l’uso di colori diversi, quali il giallo e il violetto, e due siano vere e proprie pitture policrome»¹¹⁴.

Il XX secolo ha però anche segnato un’epoca in cui si sono diffuse le citazioni riguardanti questa rara classe di materiali e le ipotesi sul loro aspetto originario: Rizzo ad esempio si chiedeva, a causa dello stato di conservazione, se i monocromi fossero da considerare come disegni preparatori della pittura ormai scomparsa, o come disegni leggermente sfumati e con qualche ritocco di colore, concludendo che la seconda congettura fosse la più verosimile¹¹⁵.

Invece O. Elia, nel 1932, riferì alcune teorie precedenti rispetto alla sua pubblicazione, secondo le quali i monocromi erano considerati disegni colorati su marmo, a volte ritenuti solo abbozzi di vere pitture¹¹⁶. Ancora nella pubblicazione di O. Elia, inoltre, si vede che l’unico “monocromo” correttamente considerato come policromo è *Donne Sacrificanti*¹¹⁷, che al giorno d’oggi è uno dei più danneggiati e privi di colore. Il dato non deve stupire: già nella pubblicazione di C. Robert del 1899, infatti, si elencavano i vari colori utilizzati per dipingere questa scena¹¹⁸.

Altre ipotesi su queste tavole di marmo riguardavano il tipo di tecnica utilizzato per la pittura: anche in questo caso, in mancanza di dati analitici sul legante analizzato, si spaziava dalla tempera¹¹⁹ all’encausto¹²⁰.

¹¹³ Napoli 1960, p. 56.

¹¹⁴ Ma non si dice quali: probabilmente Rizzo qui intende *Donne Sacrificanti* (per il quale si vedano, più avanti, le osservazioni di O. Elia e C. Robert) e *Niobe ed i Niobidi*. Citazione da Rizzo 1929, p. 48.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Questa ipotesi è riportata in Elia 1932, p. 39, che vide i sei monocromi fino ad allora scoperti nella sala I del museo. Non si fa riferimento a bibliografia precedente.

¹¹⁷ Ivi, p. 43, n. 53. La stessa testimonianza è anche in Rizzo 1929, p. 50.

¹¹⁸ Robert 1899.

¹¹⁹ Cagiano de Azevedo 1958, p. 248; Moreno 2006.

¹²⁰ Una delle prime digressioni sulla tecnica pittorica dei monocromi su marmo, anche se piuttosto confusa, è in Gaedechens 1872 (1), p. 239: «Si disse dapprima, che la loro tecnica fosse a chiaroscuro o cammayeu. In generale si propende a credere che siano disegni, non già pitture. Fu emessa un’altra opinione, secondo cui vorrebbe trovarvi la base della pittura all’encausto, che sarebbe stata distrutta dal calore del torrente vulcanico; ma giustamente si è contrapposta la considerazione, che sarebbe meraviglioso, e perciò inesplicabile, come il calore della cenere non avesse attaccato il disegno, e la superficie del marmo. Tanto meno si potrebbe pel dipinto pompeiano nuovamente trovato parlare di combustione, o di qualunque altra accidentalità, che avesse potuto dar luogo a combustione o abrasione, in quanto che da alcuni frammenti rinvenuti più tardi, e che appartengono al monumento, apparisce nel modo più chiaro, che questo dipinto sia stato eseguito senza né incidere il foglio delle figure, né graffirne i contorni. L’artista sig. Abbate [...] così riassume sulla tecnica di questi sette monumenti la sua opinione: “In tutti quanti la tecnica è la stessa; tutti sono eseguiti a pennello, esclusa decisamente la matita e i contorni graffiti, e son fatti con colori senza corpo. Le parti del marmo, su cui dovevano venir le figure, erano precedentemente apparecchiate con una resina, affinché i colori meglio si sostenessero sul marmo. Radicalmente diversa da tutte quante le altre dipinture su marmo è questa di Pompei, in quanto che non è un monocromo, sibbene è l’unico esempio a noi pervenuto di un dipinto policromo su marmo. Avvertasi però, che anche il quadro ercolanese delle figliuole di Niobe giocanti agli astragali non è assolutamente un monocromo, a causa dei pochi oscuri, nei quali l’artista, per conseguire un maggiore effetto, si è servito del nero». Da notare che in questo testo si parla delle *Giocatrici di Astragali* come di un dipinto

Nessun cambiamento è stato registrato nella percezione di questi dipinti dopo la scoperta degli ultimi quattro (*Ercole e l'Idra*, *Sfinge*, *Donna in trono e giovane*, *Adoranti*), tra il 1933 ed il 1934. Anche in questo caso, comunque, la scarsa bibliografia parla sempre e solo di “monocromi”¹²¹.

Una svolta significativa negli studi sul colore di questi dipinti su marmo è avvenuta solo nel 1984, all'inizio della seconda generazione, postulata da Brinkmann, delle ricostruzioni e degli studi sulla policromia originaria delle opere antiche. In quell'anno, infatti, furono pubblicati alcuni dei risultati di analisi non invasive condotte da von Graeve e già rammentate nel precedente capitolo, sui sei monocromi rinvenuti tra il 1746 ed il 1872¹²². Le tecniche analitiche applicate furono: luce radente, fluorescenza UV, UV riflesso e l'utilizzo rispettivamente di un filtro giallo e di un filtro rosso su pellicola ortocromatica per alcuni scatti¹²³. I risultati mostrarono alcune informazioni non più visibili ad occhio nudo, come ad esempio i particolari delle figure e del paesaggio in *Donne sacrificanti*, alcuni dettagli di *Niobe ed i Niobidi*, *La lotta col Centauro*, *Scena teatrale*, oltre al disegno preparatorio di *Giocatrici di Astragali* e ad alcuni particolari di *Quadriga in corsa*¹²⁴. Il risultato complessivo fu un grande arricchimento per gli studi sui monocromi su marmo¹²⁵: tuttavia, come si vedrà oltre, non tutte le informazioni pubblicate da von Graeve sono state confermate dalle analisi effettuate nel 2013 sui medesimi dipinti.

Gli studi di von Graeve sono stati ripresi da quasi tutte le pubblicazioni successive sui monocromi: solo per fare alcuni esempi recenti, si possono consultare la guida alla mostra *Romana Pictura*¹²⁶ oppure una delle ultime monografie sulla pittura pompeiana¹²⁷.

Per quanto riguarda i due monocromi viennesi, la storia è molto più breve. L'articolo di C. Praschniker del 1933 si soffermava solo su alcuni aspetti del colore, tutti di tipo autoptico e non supportati da analisi. Riconosceva, ad esempio, l'uso di ocre per i colori giallo e rosso e, almeno in un punto, una stesura di ocre rossa al di sopra dell'ocra gialla. Più sviluppato era il tema della doratura, anche se solo dal punto di vista di confronti per l'applicazione in pittura. Alla fine dell'articolo, una

non monocromo. A p. 169 della medesima pubblicazione, Gaedechens parla di *Niobe ed i Niobidi* come di un acquerello. Per quanto riguarda le ipotesi che riportano i monocromi alla pittura ad encausto, cfr. Maiuri 1929, p. 104; Maiuri 1953, p. 105.

¹²¹ De Franciscis 1973; De Vos - De Vos 1982, pp. 278, 293.

¹²² Von Graeve 1984 (1).

¹²³ Ivi, p. 89 nota 1. La luce radente risulta applicata solo su *Donne Sacrificanti* e *Scena teatrale*.

¹²⁴ Si parlerà in dettaglio delle analisi di Von Graeve su ognuno dei monocromi all'interno del catalogo.

¹²⁵ I risultati degli studi del 1984 sui monocromi su marmo sono stati pubblicati solo parzialmente da von Graeve. Alcuni dati inediti, che purtroppo non è stato possibile consultare, sono rimasti custoditi per alcuni anni alla Ruhr Universität Bochum.

¹²⁶ Donati - Bisconti 1998, p. 19: «Recenti analisi hanno consentito di verificare che il disegno di contorno era in realtà riempito col colore: nel quadro delle *Giocatrici di astragali* gli abiti delle donne erano dipinti di giallo e di rosa, i sandali di nero e di rosso, i capelli di nero. Il disegno resta, comunque e sempre, l'aspetto artistico prevalente di queste composizioni»; Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, a p. 144, riporta che le analisi di von Graeve hanno permesso di riconoscere i colori giallo, rosa, nero, rosso per le capigliature, gli abiti e gli incarnati; Cappelli - Lo Monaco 2011: «recent tests have shown that other colours were used: the clothes were pink and yellow, the sandals red and black, the hair black, and different shades of colour were used to give the figures depth».

¹²⁷ Sampaolo (a cura di) 2009.

breve relazione tecnica, scritta dal pittore e restauratore Erich Wagner¹²⁸, cercava di risolvere alcuni quesiti posti dall'autore, senza tuttavia arrivare a soluzioni univoche: nel suo rapporto si parlava infatti di esclusivo uso di pennello per tracciare il disegno e dell'impiego probabile di colori ad acqua. I pigmenti furono inoltre riconosciuti come ocre dall'artista¹²⁹. Praschniker, invece, nel commentare il rapporto di Wagner, non si trovò in accordo sulla tecnica utilizzata per la pittura: infatti, avendo lavato ad acqua con una spugna i due dipinti, credette di poter constatare una grande capacità di resistenza del disegno, dovuta secondo lui all'impiego di chiaro d'uovo, caseina o "colla ad acqua" (*Leimwasser*) come leganti della pittura, chiaro segno dell'utilizzo della tecnica a tempera¹³⁰. Da allora e fino al 2010, non risulta alcun altro studio sul colore dei monocromi di Vienna, anche per la mancanza di interesse generale per questi pezzi, lasciati per lungo tempo nei depositi del Kunsthistorisches Museum e praticamente mai esposti¹³¹.

L'unico lavoro che qui si ricorderà brevemente è un report interno del museo, non pubblicato, in cui si fa una relazione delle analisi di alcune colle applicate a vari materiali delle collezioni, compreso il quadro con *Apollo*. Il report, datato 8 Marzo 2010, ha permesso di comprendere che i vari frammenti erano stati incollati probabilmente con una resina sintetica contenente ftalati¹³², sostanze chimiche organiche usate da oltre 50 anni, prodotte dal petrolio e conosciute come i plastificanti più comuni al mondo¹³³. Fino al 2011, non si è quindi compiuto nessun altro studio sui pigmenti e sulla tecnica pittorica dei monocromi viennesi.

¹²⁸ Praschniker 1933, pp. 97-99.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Praschniker 1933, pp. 99-101.

¹³¹ Cfr. il capitolo *Storia degli studi sui monocromi su marmo*.

¹³² Pitthard 2010.

¹³³ Definizione data dal *Centro Italiano d'informazione sugli ftalati*.

Capitolo 4

Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi

Comprendere la collocazione originaria dei monocromi non è semplice. Si è visto che il loro contesto di ritrovamento è spesso sconosciuto e, nei casi in cui i documenti di archivio possano dare informazioni¹, queste non sono sufficienti per arrivare ad una conclusione certa.

Innanzitutto si è detto molte volte, in bibliografia, che questi monocromi fossero originariamente posti all'interno delle pareti², prendendo ad esempio il confronto con raffigurazioni dipinte come quelle in particolare nei cubicoli B ed E della Casa della Farnesina a Roma³. Per quanto riguarda però, per citare uno dei casi, *Niobe ed i Niobidi*, Fiorelli parla del fatto che questo monocromo fosse incassato all'interno di una parete⁴, ma come si è visto, non è certo che il dipinto provenga dalla stanza e dalla casa in cui è stata registrata la sua scoperta⁵.

Solo in rari casi si è parlato di monocromi appesi alle pareti⁶.

¹ Si veda ad esempio il caso, esposto nei capitoli precedenti, di *Ercole e l'Idra e Sfinge*.

² Fiorelli 1875, p. 305; Rizzo 1929, p. 48; Elia 1932, p. 39; Maiuri 1953, p. 105.

³ Il confronto, in particolare con le raffigurazioni di fanciulla che brucia i profumi (cubicolo E) e di Afrodite in trono (cubicolo B) sono stati proposti, tra gli altri, come già detto nell'*Introduzione*, da Savignoni 1897, p. 87, Borda 1958, p. 190 e Napoli 1960, p. 56. Sulle pitture della Villa della Farnesina cfr. ad esempio Bragantini - De Vos (a cura di) 1982; Sanzi di Mino (a cura di) 1998; La Rocca 2008. Per comprendere i rapporti tra la Villa della Farnesina e l'area pompeiana, si deve anche notare che M. De Vos e I. Bragantini negli anni Ottanta hanno sottolineato la dipendenza delle officine di II stile dell'area vesuviana allo scorcio del I secolo a.C. dall'officina della celebre villa romana (Bragantini - De Vos 1982, pp. 50-60): questa ipotesi è stata ripresa anche recentemente in merito alle pitture della Villa dei Papiri a Ercolano (Esposito 2011 (1)). Rapporti tra *Giocatrici di astragali*, le pitture della Villa della Farnesina e la grande pittura murale del IV secolo a.C. che raggiunse successivamente le ville romane sono stati sottolineati anche in Wyler 2006, p. 220. Per quanto riguarda in generale la comparsa, nella pittura romana, dei pannelli al centro delle pareti, la Bragantini e la Parise Badoni rimandano alla II fase del II stile pompeiano (Bragantini - Parise Badoni 1985, p. 257).

⁴ Fiorelli 1875, p. 305, ripreso in Pappalardo 2001, p. 118.

⁵ Cfr. capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo - Giuseppe Fiorelli e gli scavi della seconda metà dell'Ottocento a Pompei*.

⁶ Donati - Bisconti 1998, p. 19: «sottili lastre di marmo, a volte rinforzate con lastre metalliche per aumentarne la solidità, servivano da supporto per lievi pitture, quasi dei disegni colorati, secondo una tecnica derivata dal mondo greco. I quadri – di non grandi dimensioni – venivano appesi direttamente alla parete e non murati nell'intonaco della stessa». La stessa opinione si trova anche in Sampaolo 1998, p. 315 e Guidobaldi 2008. Inoltre, in Franchi Viceré 2008, p. 339, si legge, con riferimento a *Giocatrici di astragali*: «destinato ad essere appeso alla parete, come indica l'assottigliamento agli angoli della lastra per ricevere la cornice».

I due dipinti *Donna in trono e giovane* e *Adoranti*, invece, sono quasi sempre stati considerati in letteratura, con rare eccezioni⁷, come parte integrante del *larium* presente nell'atrio della Casa di Nettuno e Anfitrite (V, 7) di Ercolano⁸.

Le incertezze, quindi, sono molte. Si segnaleranno comunque qui alcune caratteristiche delle lastre, in buona parte annotate durante l'osservazione diretta dei pezzi e al momento poco conosciute, che possono in qualche modo fornire dati utili per poter avanzare alcune ipotesi sulle collocazioni dei quadri.

1. Note sulle caratteristiche delle lastre in marmo: bordi, retro, sistemi di fissaggio

1.1 Osservazioni preliminari: i bordi – tracce di colore

Durante lo studio dei pezzi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e al Kunsthistorisches Museum di Vienna è stata subito evidente la traccia, su alcuni dei bordi delle lastre, di una striscia di colore rosso, che le analisi XRF da parte dell'ICVBC - CNR di Firenze e dei laboratori del Kunsthistorisches Museum di Vienna hanno riconosciuto come ocre rosse⁹, raramente mista ad altri pigmenti¹⁰. La traccia, da riconoscersi come pertinente ad una “cornice”, è presente in modo chiaro su *Apollo*¹¹, *Niobe ed i Niobidi*, *Donne sacrificanti*, *La lotta col Centauro*, *Scena teatrale*. Si vedono invece delle tracce di colore marrone scuro - nero, molto sottili e vicine ai bordi, su *Giocatrici di Astragali*, *Donna in trono e giovane* e *Adoranti*.

Se per *Dioniso* non si possono fare ipotesi in quanto manca il bordo dell'intero quadro, si può dire che questa “cornice” di colore rosso, oppure le tracce sottili di colore marrone - nero, non sono presenti su *Ercole e l'Idra*, *Sfinge* e *Quadriga in corsa*, anche se sono sempre da tenere presenti tutte le casistiche legate alle diverse condizioni di giacitura e pulitura dei quadri, che potrebbero aver compromesso la “cornice” stessa.

Un'osservazione a parte va fatta per il “monocromo” *Scena teatrale*. Nonostante la traccia della cornice su tutti i lati, infatti, questa lastra presenta un'anomalia all'interno del disegno, ovvero un taglio netto della figura sulla destra, probabile corista, che risulta mancante, in parte, del suo braccio sinistro. Secondo V. von Graeve, si tratta di un semplice errore del copista¹². Lo stesso fenomeno (la mancanza di una parte della decorazione, apparentemente “tagliata”), però, si riscontra, ad esempio, nel bassorilievo con cavaliere ritrovato a Pompei e ora conservato al Museo

⁷ Mielsch 1979, p. 241, che ne ipotizza una caduta dal piano superiore della casa durante il crollo dell'edificio, a seguito della colata di fango.

⁸ Maiuri 1958, pp. 394-396.

⁹ Cfr. ad esempio Frühman - Uhlir 2013, pp. 9-12 per *Apollo*.

¹⁰ *Donne sacrificanti*: miscela di ocre rosse e cinabro (Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, p. 20); *Scena teatrale*: ocre miste a piombo (Ivi, p. 30).

¹¹ Questo particolare era già segnalato in Praschniker 1933, p. 80.

¹² Von Graeve 1984 (1), p. 113.

Profano della Biblioteca Apostolica Vaticana¹³ (uno degli zoccoli del cavallo arriva a toccare il margine destro della lastra) e in un bassorilievo con maschera teatrale del I secolo d.C. proveniente dall'aggetto del muro dell'ambiente N della Casa degli Amorini Dorati a Pompei (VI, 16, 7), mancante di buona parte del lato sinistro¹⁴. Per quanto riguarda il bassorilievo con cavaliere, databile al IV secolo a.C.¹⁵, che si trovava al momento dell'eruzione nella bottega di un marmista¹⁶, la Comella scrive che «l'artigiano potrebbe avere avuto l'incarico di effettuare sul pezzo qualche intervento – come l'esecuzione di fori per perni o un ritocco dei margini –, per rendere possibile la sua applicazione a una parete»¹⁷. Secondo P. G. Guzzo invece, «risulta che anche i rilievi frammentati, o non completi, fossero messi in opera senza apportarvi modifiche, forse quasi a voler evidenziare la loro antichità, e quindi farne risaltare il valore»¹⁸. Anche le pitture parietali potevano essere spostate all'interno di altre pareti: A. Maiuri ad esempio parla in particolare di un caso di dipinto ercolanese che «fu eseguito a studio su intonaco preparato e incassato entro telaio di legno, e con lo stesso telaio venne trasportato e inserito nella parete»¹⁹.

In ogni caso, tornando alle opere su marmo, si parla qui di rilievi “tagliati” perché trovati in una seconda fase d'uso, e quindi o lasciati così come erano oppure riadattati per la parete in cui dovevano essere posti: al momento non è possibile comprendere con sicurezza se per *Scena teatrale* ci sia stato un errore del copista oppure un vero e proprio taglio della lastra, poi rielaborata da un marmista per il suo inserimento in una nuova parete, in quanto il supporto in marmo, oggi, mostra un'unica fase di lavorazione per l'incasso riconoscibile²⁰.

1.2 Osservazioni preliminari: il retro

Un'altra osservazione può essere fatta sulla tecnica di lavorazione del retro dei monocromi (figg. 6-16).

Lasciando sempre da parte il caso di *Dioniso*, che mostra un retro completamente liscio, ma troppo frammentario per poter arrivare ad una conclusione certa, gli altri quadri possono essere divisi in vari gruppi, a seconda della diversa lavorazione

¹³ Inv. 64092. Ritrovato durante la visita di Pio IX a Pompei nell'Ottobre del 1849, nella cosiddetta Bottega del Cavaliere Galoppante (VII 3, 13-14) oppure in una bottega vicina alla Casa della Caccia Antica (bottega VII, 4, 46 o 47), secondo le ipotesi riportate in Comella 2007 (1) e Stefani 2007.

¹⁴ Guidobaldi - Guzzo 2010, p. 259; Mastroberro 1993, pp. 310-312, n. 234 d.

¹⁵ Comella 2007 (3), p. 31.

¹⁶ Comella - Stefani 2007.

¹⁷ Comella 2007 (1).

¹⁸ *Ibidem*. Un caso potrebbe essere la figura spezzata di Satiro posta a decorare il muro meridionale del peristilio della già citata Casa degli Amorini Dorati di Pompei.

¹⁹ Si tratta di un quadro con “Amorini a lavoro” da una delle botteghe del fronte meridionale del decumano maggiore della città (Maiuri 1938, p. 484). La testimonianza di quadri restaurati e rimessi in opera è presente in Plin. *Nat.*, XXXV, 26: «In thermarum quoque calidissima parte marmoribus incluserat parvas tabellas, paulo ante, cum reficerentur, sublatas» (Nella zona più calda delle terme aveva inserito piccole tavole di marmo, tolti da poco, al momento del restauro).

²⁰ Quindi, se si prendesse per buona l'ipotesi secondo la quale la lastra sarebbe stata tagliata, i margini sarebbero stati rilavorati in modo da “mascherare” questa rielaborazione. Al momento, come già detto, non ci sono prove che supportino questa teoria, né quella dello sbaglio da parte di un copista.

della lastra.

Purtroppo, niente si può dire di *La lotta col Centauro*, *Niobe ed i Niobidi* e *Quadriga in corsa*. Gli ultimi due, infatti, trovati entrambi nell'Ottocento²¹, mostrano un'impalcatura verosimilmente in stucco o gesso, e un finto retro in pietra. Il lavoro fu verosimilmente svolto nel XIX secolo, per tenere insieme i frammenti e creare un supporto.

Il retro di *La lotta col Centauro*, invece, è stato ricoperto, sicuramente in tempi recenti²², con strati di vari materiali, riconoscibili come sughero, colla e, nella parte più esterna, aerolam.

La superficie del retro è completamente liscia nel caso di *Apollo e Ercole e l'Idra*, mentre si presenta leggermente sbazzata²³ per i monocromi *Donna in trono e giovane* e *Sfinge*. Ancora diverso è il caso di *Scena teatrale* e *Donne sacrificanti*, in cui il retro, liscio, presenta sui bordi una piccola rastrematura sbazzata. Lo spessore di queste due lastre, inoltre, non è uniforme: *Scena teatrale* è più spesso nella parte inferiore e più sottile nella parte superiore, *Donne sacrificanti* invece è più spesso nella parte superiore e più sottile nella parte inferiore. In entrambi i casi la differenza di spessore tra un lato lungo e l'altro del monocromo è di circa 0,5 cm²⁴.

Infine, *Giocatrici di astragali*²⁵ e *Adoranti* mostrano un retro liscio, con una rastrematura molto accentuata, in particolare nel primo di essi.

Per quanto riguarda le tracce di malta, invece, esse sono particolarmente evidenti sul retro delle *Giocatrici*, di *Donne Sacrificanti* e di *Scena Teatrale*²⁶. Praschniker, inoltre, segnala la presenza di malta sul retro di *Apollo*, oggi non più visibile²⁷.

Tutto questo per far capire che la lavorazione delle lastre, sia che sia avvenuta prima dell'arrivo nella bottega del pittore, sia che sia avvenuta nella bottega stessa, mostra diverse tecniche, non necessariamente strettamente legate alla collocazione delle lastre. Queste, infatti, presentano retri lavorati in modo molto diverso tra loro anche in casi nei quali, probabilmente, come si vedrà più avanti, lastre diverse avevano la medesima collocazione²⁸.

1.3 Osservazioni preliminari: sistemi di fissaggio

Nel caso di *Giocatrici di astragali*, inoltre, si evidenzia la presenza di fori di

²¹ Cfr. il capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*.

²² Non è stato al momento possibile capire con precisione quando sia stato svolto questo lavoro di restauro.

²³ In modo diverso nei due monocromi: nella *Sfinge* ci sono anche tracce di uno strumento da lavoro che ha prodotto una serie di linee piuttosto sottili e parallele tra loro sulla superficie del marmo.

²⁴ In *Scena teatrale*, inoltre, si evidenzia che la lo spessore della lastra aumenta in modo graduale dalla parte superiore verso la parte inferiore fino a 11 cm dalla parte superiore: in questo punto, poi, si evidenzia un "rialzo" nel senso della larghezza, e da qui lo spessore è, fino al bordo inferiore, di 1,9 cm.

²⁵ Per quanto riguarda il retro delle *Giocatrici*, cfr. Von Graeve 1984 (1), p. 112, che ipotizza che la lastra fosse stata lavorata con i lati obliqui per l'incasso in una seconda fase.

²⁶ Sicuramente di epoca moderna sono invece quelle poste sul retro in pietra di *Quadriga in corsa*.

²⁷ Praschniker 1933, p. 80.

²⁸ Si veda oltre, *Ipotesi di collocamento*. Si fa qui riferimento in particolare alle coppie *Donna in trono e giovane* - *Adoranti* e *Ercole e l'Idra* - *Sfinge*.

forma circolare per chiodi e tracce di grappe, come per permettere il fissaggio della lastra ad un qualche supporto. Non è tuttavia chiaro quando siano state inserite queste grappe, che secondo Von Graeve dovevano essere di epoca moderna²⁹. Per quanto riguarda *La lotta col Centauro*, invece, rimane la testimonianza della Sampaolo, che parla di un retro con staffe metalliche di rinforzo³⁰.

Sfinge e Ercole e l'Idra mostrano fori per chiodi o grappe di forma quadrangolare, l'uno sul lato sinistro, l'altro sul lato destro, che in entrambi i casi hanno anche lasciato forti tracce sulla superficie del marmo. Si tratta di un sistema di bloccaggio sicuramente diverso rispetto agli altri monocromi: si deve però tenere presente anche la diversità della forma delle lastre di supporto di queste due pitture, molto più spesse rispetto alle altre.

2. Ipotesi di collocazione

2.1 Pitture su marmo incassate nelle pareti

Tornando però all'ipotesi della collocazione all'interno di una parete³¹, almeno per quanto riguarda i monocromi che presentano una traccia di cornice rossa (*Apollo, Niobe ed i Niobidi, Donne sacrificanti, La lotta col Centauro, Scena teatrale*)³² e nel caso di *Giocatrici*, che presenta tracce di grappe sul retro (fig. 17), un confronto si può trovare nella scultura, nei bassorilievi in marmo rinvenuti a Pompei ed Ercolano³³, ma soprattutto nei due bassorilievi di stile neoattico trovati nell'ambiente (m) della terrazza inferiore del complesso ISAE o Casa dei Rilievi Dionisiaci di Ercolano, nell'Insula occidentale³⁴ o Insula I³⁵, il cui proprietario è stato recentemente identificato con L. Mammius Maximus, ricco liberto e augustale della famiglia giulio-claudia³⁶.

Le due opere, poste rispettivamente al centro delle pareti est³⁷ e sud³⁸, decorate

²⁹ Von Graeve 1984 (1).

³⁰ Sampaolo 1998, p. 315. Non è chiaro se le staffe siano antiche o moderne.

³¹ Sui *pinakes* in marmo collocati all'interno delle pareti cfr. anche Froning 1981, pp. 20-32.

³² Si sottolineano qui alcune circostanze che non hanno permesso di verificare *in situ* la presenza o meno di un'apertura nella parete per l'incasso di *Niobe ed i Niobidi*. In bibliografia non c'è traccia di questa presenza, e non è stato possibile, durante il periodo di ricerca, entrare nella Casa del Marinaio di Pompei, a causa dei restauri in corso.

³³ Cfr. in particolare Guidobaldi - Guzzo 2010; inoltre Maiuri 1946/1948. La maggior parte di questi rilievi proviene da Ercolano e questo è stato visto da Wallace - Hadrill come una delle grandi differenze tra Ercolano e Pompei (Wallace - Hadrill 2011, p. 302).

³⁴ Sugli ambienti della terrazza inferiore del complesso ISAE cfr. Esposito D. 2009 (1). Per la decorazione pittorica dell'ambiente (m) in particolare cfr. Esposito D. 2009 (1), pp. 76-79 e Esposito D. 2012 (3), pp. 152-154. Sugli scavi di Ercolano negli anni '90 del Novecento e all'inizio degli anni 2000 cfr. anche De Simone - Ruffo - Tuccinardi - Cioffi 1998 e De Simone - Ruffo 2003. Sulla Casa dei Rilievi Dionisiaci cfr. Esposito 2012 (3).

³⁵ Guidobaldi - Guzzo 2010.

³⁶ Guidobaldi - Esposito 2012 (2), pp. 330-332.

³⁷ Il rilievo della parete est (Ercolano, Deposito archeologico, inv. 88091, h. cm. 54, lung. 108 cm, spessore cm 8) è stato ritrovato durante interventi di manutenzione nell'ambito dell'*Herculaneum Con-*

in IV stile, dell'ambiente che è stato ipotizzato come il più importante del settore dell'edificio di cui fa parte³⁹, sono state trovate ancora incassate nelle pareti, in cui erano state fissate con grappe di ferro⁴⁰. Inoltre, i bordi erano stati incorniciati in rosso dall'intonaco dipinto della parete⁴¹. Questo tipo di rilievi impreziosiva la decorazione parietale degli ambienti, secondo un uso che diventa di moda, a parere della Guidobaldi, a partire dal I secolo a.C., «quando una committenza ricca e colta si rivolge al mercato antiquario per procurarsi originali o copie delle opere d'arte greca da utilizzare come ornamenti di prestigio nelle proprie dimore»⁴². Questi rilievi sono stati riconosciuti nei *typoi* descritti all'interno di una lettera di Cicerone ad Attico:

Scr. in Tuscolano c. m. Mai. an. 67. <Cicero Attico sal.>

Signa nostra et Hermeraclas, ut scribis, cum commodissime poteris velim imponas, et si quid aliud οἰκεῖον eius loci quem non ignoras reperies, et maxime quae tibi palaestrae gymnasique videbuntur esse. Etenim ibi sedens haec ad te scribebam, ut me locus ipse admoneret. Praeterea typos tibi mando quos in tectorio atrio possim includere et putealia sigillata duo (Cic. Att. I, 10, 3)⁴³.

servation Project il 18 Febbraio 2009 (Guidobaldi - Guzzo 2010, p. 251) e immediatamente esposto alla mostra allora in corso al Museo Archeologico Nazionale di Napoli *Ercolano. Tre secoli di scoperte*. L'opera, interpretabile come un prodotto di una bottega neoattica di età augustea, mostra una scena a tema dionisiaco di interpretazione complessa (Esposito D. 2009 (1), p. 80; Esposito 2012 (3), p. 154). Anche in questo caso, la mancanza di confronti e la complessità della scena potrebbero derivare, secondo Esposito, dal fatto che l'opera è una composizione eclettica in cui sono state fuse e forse anche rielaborate scene derivate da modelli diversi (Esposito D. 2009 (1), p. 81). Una lettura alternativa dell'opera, vista come rappresentazione di una scena dalla festa ateniese dionisiaca degli Ὀρχοφῶρια, è in De Simone 2011, pp. 306-310. Il rilievo è stato pubblicato recentemente anche in Roberts 2013, pp. 217-220, 312.

³⁸ Il rilievo della parete sud (Ercolano, Deposito archeologico, inv. 79613, h. 39 cm, lung. 73,5 cm, spessore alla base 6 cm, spessore alla sommità 2 cm), è stato rinvenuto durante gli scavi Infratecna, (Guidobaldi 2009, pp. 44-45) il 24 Aprile 1997 (Ascione - Pagano 2000, p. 97), e rappresenta una scena dionisiaca senza confronti, ipotizzato come un prodotto eclettico nel quale si fondono diversi modelli statuari tardo - ellenistici (Esposito D. 2009 (1), p. 80). La scena è descritta anche in De Simone 2000, p. 22, Pagano 2005 (2), p. 302, n. 8.13, Esposito D. 2012 (3), p. 155) e Roberts 2013, pp. 217-220, 312.

³⁹ Esposito D. 2009 (1), p. 75.

⁴⁰ Le grappe di ferro sono certe per il rilievo della parete est: cfr. anche Roberts 2013, p. 220.

⁴¹ Esposito D. 2009 (1), p. 79. Il sistema di fissaggio del rilievo è descritto in modo più dettagliato in Guidobaldi - Guzzo 2010, pp. 253-254: «il parametro in opera reticolata era stato scavato per una profondità di 5 cm e in questa sorta di nicchia il rilievo era stato alloggiato senza far uso di malta, ma con il sostegno di due grappe di ferro su ciascuno dei due lati lunghi (m 1,08) e di una sola grappa sui lati corti (m 0,54), questi ultimi privati della cornice; con l'intonaco dipinto erano poi stati perfettamente rivestiti i bordi». De Simone 2000 invece riporta che «della originaria decorazione della parete si conserva il fondo rosso sul risvolto dell'intonaco lungo il bordo destro della lastra». Per quanto riguarda il fissaggio delle lastre invece, ancora De Simone 2000 afferma che «la lastra [...] è fissata al muro mediante due grappe, di cui si conservano evidenti tracce, al centro dei bordi laterali, e due grappe ravvicinate, poste al centro del bordo superiore, cui corrispondono due incavi nel marmo». Secondo P. Guidobaldi, inoltre, il sistema di fissaggio con grappe di ferro era l'unico sistema utilizzato per sostenere nella parete un pesante rilievo (Guidobaldi - Guzzo 2010, p. 254).

⁴² Ivi, p. 253.

⁴³ Cic. Att. I, 10, 3: «Fammi spedire, te ne prego, quando la cosa non ti procurerà affatto disturbo, le statue acquistate per me e i doppi busti di Ermete ed Eracle, come mi scrivi. Aggiungi pure ogni altro oggetto artistico che troverai, il quale sia adatto all'ambiente che tu ben conosci, specialmente i pezzi che ti

L'uso di marmi incassati nella parete, secondo la Elia, è segno di prestigio, in quanto «richiama la decorazione delle sontuose case ellenistiche con i piccoli rilievi marmorei di carattere naturalistico o con scene figurate, inseriti sulla cornice della parete, incrostata di bugne marmoree, od occupanti il centro del campo di questa»⁴⁴.

Uno studio sui rilievi in marmo incassati nella parete da Ercolano e Pompei è stato pubblicato recentemente da P.G. Guzzo⁴⁵, che ha fatto un vero e proprio censimento di questi materiali: oltre che nell'Insula I, ad Ercolano altri rilievi si trovano anche nella Casa del Rilievo di Telefo (*Insula Orientalis* I, 2) (il già ricordato rilievo⁴⁶ con la guarigione di Telefo da parte di Achille, proveniente dalla *diaeta* 17⁴⁷) e nella parete sud del cortiletto 11 della Casa dello Scheletro (III, 3) (Amorino in volo). A Pompei, invece, ci sono ben cinque rilievi nella Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7), fra la parete del portico meridionale del peristilio e l'aggetto del muro dell'ambiente N. I temi raffigurati sono Afrodite ed Eros e maschere teatrali. Nella Casa degli Amorini Dorati, inoltre, sono presenti anche tre incassi, destinati ad alloggiare rilievi. Ci sono poi tre rilievi trovati non in posizione originaria d'uso, tutti da Pompei⁴⁸. Infine, Guzzo ricorda quattro rilievi oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dei quali non è ricordata la precisa localizzazione, tutti provenienti da Ercolano⁴⁹.

Interessante è il fatto che tutti gli ambienti in cui sono stati ritrovati i rilievi rinvenuti in posizione d'uso sono in maggioranza pertinenti o collegati a giardini o comunque aperti⁵⁰. Questa ipotesi non è escludibile a priori per quanto riguarda i monocromi, anche se alcune delle lastre dipinte, ipotizzabili come inserite all'interno di pareti, molto probabilmente dovevano trovarsi in spazi chiusi, non esposti alla luce solare.

Come chiarito dalle analisi non invasive⁵¹, infatti, *La lotta col Centauro* e *Don-*

sembrerà che vadano bene per una palestra ed un ginnasio, ove appunto me ne sto seduto mentre ti scrivo, sì che proprio il luogo ha il potere di farmici pensare. Non ho ancora finito: ti incarico di procurarmi dei bassorilievi che io possa opportunamente assicurare al rivestimento di stucco dell'atrio secondario e due parapetti scolpiti».

⁴⁴ Elia 1932, p. 39.

⁴⁵ Guidobaldi - Guzzo 2010, pp. 256-260.

⁴⁶ Nel capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*.

⁴⁷ Guidobaldi 2006, pp. 36-37. Nella *diaeta* 17, nella parete nord, è ancora visibile l'incavo destinato ad accogliere la lastra. Tuttavia, l'allestimento della stanza è posteriore a età augustea, e quindi a Marco Nonio Balbo (Guidobaldi 2006, p. 37). Questo rilievo, e la sua originaria collocazione, sono citati anche in Guidobaldi - Esposito 2012 (1).

⁴⁸ Rilievo citato precedentemente con cavaliere ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana; rilievo dalla Casa V, 3, 10 di Pompei con divinità femminile e devoti; rilievo con satiro dalla Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 37).

⁴⁹ Inv. 6689: Oreste a Delfi; Inv. 6724: Menade e Satiro; Inv. 6726: Corteo bacchico; Inv. 6725: Danza delle Cariti e delle Ninfe con iscrizioni in greco. La lista dei rilievi si trova in Guidobaldi - Guzzo 2010, pp. 257-258.

⁵⁰ Nell'ultimo caso si inseriscono in particolare il rilievo dalla Casa del Rilievo di Telefo e quello della Casa dello Scheletro (III, 3) di Ercolano (Guidobaldi - Guzzo 2010, p. 259). Sulla presenza di rilievi in marmo, in particolare ex rilievi votivi greci riutilizzati nelle ricche *domus* romane per decorare spazi aperti (peristili, giardini) cfr. Comella 2012, pp. 319-320.

⁵¹ Cfr., più avanti, il catalogo dei pezzi e Bracci e Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, *passim*.

ne sacrificanti presentano parti dipinte con il cinabro (solfuro di mercurio - HgS). Questo pigmento non presenta resistenza alla luce naturale, che alla lunga può renderlo di colore nero: Vitruvio, perciò, consiglia un uso in luoghi chiusi⁵², oppure l'applicazione di un rivestimento protettivo a base di cera punica⁵³, mentre nel Medioevo questo pigmento fu dotato di una pellicola protettiva di lacca di robbia, in modo da rendere più duratura la tonalità rosso-arancione⁵⁴.

2.2 Pitture su marmo come decorazioni di lararia

Come già detto, i due monocromi *Donna in trono e giovane* e *Adoranti* sono stati quasi sempre considerati parte della decorazione del *lararium* nell'atrio della Casa di Nettuno e Anfitrite (V, 7) di Ercolano (fig. 20)⁵⁵.

In effetti, si è già prima notato che mancano, in questi due quadretti, i segni evidenti di una cornice e non c'è traccia di grappe o chiodi che permetta di fare ipotesi sulla modalità di fissaggio.

L'ipotesi della collocazione originaria all'interno del larario si basa quindi esclusivamente sul fatto che i due monocromi sono stati ritrovati assieme ai frammenti in marmo provenienti dal rivestimento della struttura, ai piedi del basamento del larario stesso, nella sua parte superiore distrutto da un cunicolo borbonico.

La base del larario, rimasta per un'altezza di circa 25 cm e formata da uno zoccolo in marmo bianco, delinea un rettangolo di 101 x 83,5 cm circa e mostra che si doveva trattare di una struttura abbastanza ampia da poter ospitare i due monocromi. Agli angoli, in terra, ci sono lastre in marmo bianco di forma quadrata e forate al centro, forse per ospitare i paletti di una recinzione in legno o in metallo, a protezione del larario⁵⁶.

Esiste inoltre un confronto, a Pompei, di un larario decorato con lastre di marmo con decorazione figurata, non dipinta, ma scolpita in bassorilievo (fig. 21): si tratta del larario della Casa di Cecilio Giocondo (V, 1, 26)⁵⁷. Le due immagini, assolutamente prive di proporzioni, mostrano rispettivamente il crollo del Capitolium nel Foro di Pompei, accanto ad una cerimonia propiziatrice alla Dea Tellus, forse compiuta in un'area sacra ai Lari pubblici della città⁵⁸, e la Porta Vesuvio, situata a poca distanza dall'abitazione di Cecilio Giocondo, danneggiata dal terremoto⁵⁹. Il larario era posto, in modo simile a quello della Casa di Nettuno e Anfitrite, ad uno degli angoli dell'atrio: due facce, perciò, erano a vista, mentre le altre due si appoggiava-

⁵² Vitr. VII, 9, 2.

⁵³ Vitr. VII, 9, 3.

⁵⁴ Brinkmann 2004 (1), p. 319.

⁵⁵ Maiuri 1958, pp. 394-396.

⁵⁶ Il larario è al momento inedito, ma è stato recentemente analizzato nella tesi di C. M. Marchetti, *Il culto domestico ad Ercolano: le evidenze archeologiche* (Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Università del Salento, a.a. 2008/2009; consultabile on-line sul sito dell'Herculaneum Conservation Project: http://www.herculaneum.org/hcp-home/pdf/Lararia_tesi2010_ChiaraMarchetti.pdf).

⁵⁷ Per uno studio recente e un aggiornamento sugli scavi nella Casa di L. Cecilio Giocondo cfr. Karivieri - Forsell 2008.

⁵⁸ Maiuri 1942, p. 16.

⁵⁹ Maiuri 1978, pp. 153-158; Maiuri 1998, p. 45.

no alle pareti del vano. G. K. Boyce riporta, nella sua monografia sui *lararia* pompeiani, che la lastra con la rappresentazione del Capitolium decorava la faccia sud del larario, mentre un'altra con «a criss - cross pattern, within the squares of which many small objects are represented: insects, vases, instruments» decorava il lato est⁶⁰. La lastra con la raffigurazione dei danni subiti dalla Porta Vesuvio a causa del terremoto, però, non è stata ritrovata nella casa, ma nelle zone ad essa limitrofe e subito associata all'altra proveniente dal larario⁶¹. Questo rilievo con la Porta Vesuvio, che prima era all'Antiquarium di Pompei, fu posto nel muro nord al di sopra della base del larario, e poi rubato. Rimane solo un suo calco degli anni '30 al Museo della Civiltà Romana a Roma⁶².

In conclusione, non è possibile avere una prova certa del fatto che i due monocromi della Casa di Nettuno e Anfritrite decorassero il larario dell'abitazione, ma il loro luogo di ritrovamento, l'assenza di una cornice sui quadri, il loro esiguo spessore, l'ampiezza del larario ed il suo confronto con quello della Casa di Cecilio Giocundo, possono confermare questa ipotesi di collocazione.

2.3 Pitture su marmo con collocazioni originarie non definibili

Due monocromi su marmo, come è stato scritto precedentemente, hanno caratteristiche completamente diverse da tutti gli altri. *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*, infatti, sono molto più piccoli e molto più spessi rispetto agli altri *pinakes*. Inoltre, non mostrano lavorazione per incasso del retro della lastra e non hanno tracce rosse sui bordi riconducibili alle cornici già descritte per i monocromi incassati in parete. Hanno però, come già detto, ciascuno un foro che riconduce alla presenza di grappe di fissaggio a sezione quadrangolare (figg. 18-19)⁶³, le cui tracce metalliche hanno fortemente danneggiato il marmo sul lato in cui erano alloggiate.

Essi sono stati ritrovati, come già scritto⁶⁴, nel giardino della Casa del Rilievo di Telefo (*Insula Orientalis* I, 2) a Ercolano, elemento che trova confronto con la maggior parte dei rilievi in marmo provenienti da Ercolano e Pompei, secondo la già citata ipotesi di Guzzo⁶⁵.

Osservando alcune pitture rappresentanti giardini, in particolare da Pompei, sono evidenti alcune analogie dal punto di vista iconografico e della forma dei *pinakes*. Il confronto più puntuale è forse nelle stanze (8) e (12) della Casa dei Cubicoli Floreali (o del Frutteto) a Pompei (I, 9, 5)⁶⁶. In questi ambienti due pitture di giardino, con elementi romani ed egittizzanti insieme, mostrano al loro interno statue faraoni-

⁶⁰ Boyce 1937, p. 33.

⁶¹ Secondo Maiuri 1942, p. 11, non ci sono notizie precise sulla data e il luogo esatto del ritrovamento di questo bassorilievo.

⁶² Huet 2007, p. 142.

⁶³ Un'interessante casistica di grappe di fissaggio per marmi (pertinenti però al IV secolo d.C.) è presente in Fouet 1983, p. 140, fig. 50. Tuttavia, nessuna di queste grappe può ricondursi con certezza alle tracce presenti sui due monocromi.

⁶⁴ *Il ritrovamento dei monocromi su marmo - Il Novecento: gli scavi di Amedeo Maiuri*.

⁶⁵ Guidobaldi - Guzzo 2010, p. 259.

⁶⁶ Questo confronto è già stato proposto da H. Mielsch per la *Sfinge*: Mielsch 1979, p. 245.

che, rilievi con figure egizie e Api, idrie e situle, che si mescolano con vasi - fontana e *pinakes* con Dioniso, probabilmente su esplicita richiesta della committenza⁶⁷. In particolare le immagini riconosciute da M. Mastroberro come *stylopinakia*⁶⁸ con rappresentazione del dio Api, presenti anche nell'ambiente (31), con rappresentazione di giardino con elementi egittizzanti, della Casa del Bracciale d'oro a Pompei (VI, 17, *Insula Occidentalis* 42)⁶⁹, presentano molti punti in comune con la *Sfinge*. La forma e la dimensione sembrano essere molto simili, e la rappresentazione di entrambi i soggetti gradienti verso sinistra, con quello che sembra un piedistallo di colore marrone sotto le loro zampe, sono assolutamente comparabili. Si può quindi forse ipotizzare che i due monocromi dalla Casa del Rilievo di Telefo siano gli originali in marmo degli *stylopinakia* dipinti nelle rappresentazioni di giardino nelle case romane. Rimarrebbe però ignoto, in questo caso, il sistema di fissaggio, dal momento che la grappa presente su ciascuno dei due quadri era posta di lato, e non nella parte inferiore della lastra come ci si aspetterebbe. Inoltre, la rappresentazione di soggetti egittizzanti è ricordata di frequente nelle pitture e sculture di giardino su colonne in ambito vesuviano, ma non si può dire lo stesso per la figura di Ercole⁷⁰.

Invece, per quanto riguarda la probabilità di una collocazione all'interno di pareti⁷¹, come per altri monocromi, bisogna considerare, come già detto, la differente forma di questi due quadri rispetto agli altri: è probabile che il diverso sistema di fissaggio sia dovuto al diverso spessore di questi monocromi, che permette l'impostazione delle grappe all'interno della lastra. Al contrario, questo non sarebbe stato possibile negli altri quadri, per l'esiguo spessore della lastra stessa. Un confronto parziale per questo tipo di fissaggio si ha in due rilievi pompeiani che dovevano decorare delle pareti: uno è il già citato rilievo con cavaliere ora Museo Profano della Biblioteca Apostolica Vaticana⁷², l'altro è un rilievo con una scena di sacrificio offerto da un gruppo familiare ad una divinità femminile, proveniente dal giar-

⁶⁷ Bragantini 2006, p. 164.

⁶⁸ Il termine si riferisce a piccoli quadri posti su colonne, come ad esempio quelli nel cubicolo B della Casa della Farnesina (*pinakes* il cui basamento è formato da una colonna desinente in Cariatide) oppure come la tavoletta paesistica che sormonta una colonnetta dalla Casa di Lucrezio Frontone a Pompei (V, 4, a). Il termine *stylopinakion* è un *hapax* che si trova nell'introduzione al terzo libro dell'*Antologia Palatina* («Ἐν Κυζίκῳ εἰς τὸν ναὸν Ἀπολλωνίδος/ τῆς μητρὸς Ἀττάλου καὶ Εὐμένεους ἐπιγράμματα/ ἃ εἰς τὰ στυλοπινάκια ἐγγράπτο/ περιέχοντα ἀναγλύφους ἱστορίας ὡς ὑποτάκται»; testo greco Pontani 1978) riferito a piccole tavole con epigrammi, che decoravano il tempio dedicato, nella città di Cizico, alla divinizzata Apollinis, moglie di Attalo I morta intorno al 172 a.C. Dal testo dell'*Antologia Palatina*, che descrive i diciannove *stylopinakia*, la Massa Pairault (Massa Pairault 1981/1982) deduce che queste opere erano probabilmente scolpite nella pietra, forse con applicazioni in foglia d'oro (Massa Pairault 1981/1982, p. 163). Sugli *stylopinakia* di Cizico cfr. anche Massa Pairault 2007. H. van Looy e K. Demoen ipotizzano invece che gli *stylopinakia* fossero delle tavolette incastrate nel fusto di colonne (Van Looy - Demoen 1986, pp. 141-142). Non c'è concordanza nella datazione degli epigrammi, attribuiti all'età ellenistica, alla tarda età imperiale o addirittura al VI secolo d.C. (Stupperich 1990, p. 103).

⁶⁹ Bragantini 2006, pp. 163-164 e Mastroberro 2006, p. 189.

⁷⁰ Cfr. ad esempio Mastroberro 1992.

⁷¹ Il giardino della Casa del Rilievo di Telefo è stato pesantemente colpito dalla colata di fango durante l'eruzione del 79 d.C., e le murature si sono conservate in minima parte. Questo, sommato al fatto che non è stato possibile avere il permesso di entrata in questo ambiente della Casa, ha reso impossibile una ricerca di eventuali incassi nelle pareti.

⁷² Comella - Stefani 2007.

dino della Casa V, 3, 10 di Pompei⁷³. In entrambi i casi i due rilievi, probabilmente destinati ad essere accolti in una parete⁷⁴, presentano cavità nello spessore dei margini laterali della lastra, da entrambe le parti, con tracce di perni di ferro (figg. 18-19)⁷⁵. Il confronto è quindi parziale, perché i due monocromi, invece, hanno solo un foro ciascuno per alloggiare strumenti di fissaggio.

In assenza quindi di un'evidenza relativa alla collocazione di *Ercole e l'Idra e Sfinge*, il luogo in cui questi quadri erano originariamente posti, all'interno del giardino della Casa del Rilievo di Telefo, rimane incerto.

⁷³ Cantilena - La Rocca - Pannuti - Scatozza 1989, p. 148, n. 259 (qui la dea è vista come Afrodite); Comella 2007 (2), p. 33 (qui la dea è vista come Demetra); Carrella 2008, pp. 78-79 (qui la dea è vista come Afrodite).

⁷⁴ Comella - Stefani 2007.

⁷⁵ Per il rilievo con cavaliere: Comella 2007 (3), p. 31; per il rilievo con scena di sacrificio: Comella 2007 (2), p. 34.

Parte seconda
Catalogo

Nota al catalogo

Il catalogo dei “monocromi su marmo” comprenderà una parte di studio di ognuno dei quadri in modo il più possibile esaustivo, affrontando vari temi, tra i quali la descrizione dei pezzi così come appaiono oggi, gli studi effettuati su ogni pezzo dalla scoperta ai giorni nostri, le indagini eseguite nel 1984 da Von Graeve (luce radente, fluorescenza UV, UV riflesso e l'utilizzo rispettivamente di un filtro giallo e di un filtro rosso su pellicola ortocromatica per alcuni scatti) su sei dei dodici quadri, i risultati delle analisi effettuate nel 2013 da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze e tra il 2011 ed il 2013 dal personale dei laboratori del Kunsthistorisches Museum, il significato di tutti questi dati per la comprensione dei monocromi.

Alla fine di questa sezione, dodici schede sintetiche riassumeranno le conclusioni di ognuna delle schede estese e presenteranno inoltre una descrizione della ricostruzione del disegno presente nei quadri, secondo i risultati ottenuti dalle indagini.

Per quanto riguarda la spiegazione delle tecniche analitiche adoperate e relativa strumentazione, si rimanda agli estratti dai report delle indagini, in appendice. Per quanto riguarda le analisi in fluorescenza UV dei monocromi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, queste sono state condotte attraverso l'ausilio di lampade a luce ultravioletta con lunghezza d'onda di intensità massima centrata a 364 nm, come riportato in un poster presentato al Kunsthistorisches Museum in occasione della mostra *Bunte Götter* tra la fine del 2012 e l'inizio del 2013. Le immagini sono state acquisite tramite fotocamera digitale.

Ad eccezione del dipinto *La lotta col centauro*, inoltre, nessuna delle lastre è stata sottoposta ad indagini volte a riconoscerne il litotipo: i dati sul supporto riportati nelle schede, quindi, sono da considerarsi osservazioni preliminari.

Si segnala infine che tutte le lastre conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli sono state indagate anche con la tecnica VIL (Visible - Induced Luminescence), che permette di riconoscere le tracce del pigmento blu egizio. L'assenza di reazione da parte dei pigmenti evidenzia che nessuno di questi è riconoscibile come blu egizio.

Pertanto, i risultati delle analisi VIL non saranno ulteriormente rammentati nel catalogo.

Capitolo 5

La lotta col centauro

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9560 (figg. 22-29).

Il quadro è stato ritrovato ad Ercolano il 24 Maggio 1749.

Larghezza: 50,9 cm, altezza: 36,5 cm, spessore: probabilmente 1 cm¹.

1. Materiale della lastra

Marmo di Taso, dalla cava di Capo Vathy². Il marmo di Thasos è un marmo bianco a grana grossa; dalla cava di Capo Vathy³, nel nord-est dell'isola di Taso, era estratto marmo dolomitico⁴ di eccellente qualità, molto usato in età arcaica e, più tardi, in epoca romana soprattutto per la produzione di statue e sarcofagi⁵. L'aspetto macroscopico del marmo di questa lastra non sembra uguale a quello degli altri "monocromi". Le altre lastre sono caratterizzate infatti da una grana più fine. Al momento, non sono state effettuate indagini volte all'individuazione del litotipo degli altri undici quadri.

2. Stato di conservazione

Lo stato di conservazione di questo quadro è tra i migliori tra i monocromi. La

¹ Non è stato possibile determinare l'esatto spessore per la presenza degli strati di sughero, colla e aerolaminato sul retro.

² Si ringraziano per questo dato inedito il prof. L. Lazzarini, che ha condotto le analisi (studio di dettaglio di sezione sottile e analisi diffrattometrica) e ha gentilmente trasmesso le informazioni ottenute dalle analisi stesse, e la dott.ssa H. Brécoulaki, che anni fa ha prelevato il campione da esaminare dalla lastra e mi ha permesso di venire a conoscenza del fatto che fossero stati condotti studi sul litotipo che forma il supporto del disegno.

³ Il cui nome in bibliografia può essere Thasos - 3 (cfr. Lazzarini - Turi 2007, p. 594). Il marmo di Capo Vathy ha una struttura a mosaico regolare, talvolta con cristalli deformati, e il serpentino come materiale accessorio significativo (*Ibidem*).

⁴ La regione nord-orientale di Taso sembra essere l'unica a produrre dolomite pura (Herrmann 1992, p. 93).

⁵ Lazzarini - Turi 2007 p. 593. Sul marmo di Taso cfr. anche Herrmann - Sodini 1977; Brunet 1992. Esempi di applicazione del marmo di Capo Vathy anche in Bianchi - Bruno 2010 (pavimento di IV secolo del mausoleo in laterizio in località Monte Bove, Fiano Romano).

lastra, ricomposta da tre frammenti incollati tra loro con una sostanza che emette fluorescenza ultravioletta, si mostra solo leggermente rovinata in una piccola porzione nell'angolo in alto a destra.

Il disegno e i colori sembrano essersi conservati molto bene, in particolare per quanto riguarda i due personaggi maschili, anche se dalla visione delle foto conservate nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei⁶ e dalle indagini archeometriche sono stati riportati alla luce alcuni elementi oggi non più visibili a occhio nudo.

3. Descrizione⁷

Tra tutti i "monocromi", questo è senza dubbio il migliore in quanto alla resa dei volumi delle figure.

Il quadro mostra una scena di lotta tra un personaggio maschile, nudo se si fa eccezione per il manto color rosso carminio, e un Centauro che cerca di trattenere una giovane donna.

L'eroe, delineato a linea di contorno in rosso - bruno e con ombreggiature su tutto il corpo rese a piccoli tratti, che delineano perfettamente volumi e muscolatura, è in atto di slanciarsi verso il Centauro, che ha già afferrato per i capelli. Impugna con la sua mano destra un'arma da taglio, oggi visibile solo in negativo, come spazio vuoto tra la mano dell'eroe, il manto e il torace⁸. L'elsa dell'arma è ancora conservata in parte, delineata con un pigmento giallo. Il giallo sembra essere utilizzato anche per altri dettagli, come per esempio la porzione di fodero che si intravede dietro al torace dell'eroe, oppure l'elemento decorativo, di forma circolare e rimasto visibile solo in tracce, che serviva per fermare il manto dell'eroe. I dettagli del corpo e del volto, oltre alla capigliatura, sono resi con un colore rosso - bruno. La mano sinistra affonda nei capelli del Centauro, che è rappresentato in un movimento di accentuata torsione verso l'aggressore. Lo sguardo del Centauro tradisce una tensione che sembra essere totalmente in contrasto con lo sguardo fermo dell'eroe. La barba e i capelli, assieme ai dettagli del volto, sono resi con un colore rosso - bruno simile a quello adoperato per la capigliatura e i dettagli del viso dell'altra figura maschile. Anche la parte umana della creatura è resa a linea di contorno nel medesimo colore del corpo dell'eroe. La parte equina, invece, è in un colore molto più scuro, marrone, e presenta molte ombreggiature, rese con piccole linee per lo più parallele tra loro, di colore marrone oppure giallo. Il Centauro è rappresentato con la mano destra che cerca di

⁶ Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, presso Piazza Museo Nazionale, 19, Napoli: M.N./A. 4266, del 7 Aprile 1961. In questa immagine si vedono alcuni dettagli in più rispetto a quelli che adesso sono visibili, come ad esempio l'arma dell'eroe, mentre il mantello appare in modo più delineato. Immagine su diapositiva: 06/10/066/19. Ringrazio Alessandra Villone per l'aiuto.

⁷ Si ricorda che quella che segue, come in tutte le schede estese, è la descrizione del dipinto così come si vede adesso ad occhio nudo. La descrizione del dipinto ricostruibile a seguito delle indagini è all'interno delle schede sintetiche.

⁸ Si può qui fare un confronto con la veste di Niobe in *Giocatrici di Astragali*, che è in parte scomparsa, come si vedrà più avanti.

bloccare il braccio destro dell'eroe, all'altezza del polso, mentre con il braccio sinistro trattiene per una spalla la figura femminile che completa la scena.

Le zampe posteriori sono a terra, per la pressione della gamba sinistra dell'eroe, che preme sul corpo del Centauro, mentre le zampe anteriori sono una distesa obliquamente (la destra) e l'altra, la sinistra, piegata, in un gesto che mostra probabilmente un tentativo del Centauro di rimanere o rialzarsi in piedi. La sua coda, di colore rosso - bruno, è attorcigliata attorno alla zampa posteriore sinistra. La peluria, delineata con piccoli tratti di colore marrone, è resa con grande realismo.

Anche in questo caso, sia la parte umana che quella equina mostrano un uso realistico delle ombreggiature – la sorgente di luce proviene dalla zona in alto a sinistra del dipinto – che permette di comprendere al meglio i volumi delle figure⁹, ed una resa dei dettagli estremamente accurata, come ad esempio gli zoccoli del Centauro oppure le sue zampe, in cui è possibile scorgere perfino una castagna, ovvero una formazione callosa che è spesso presente sulle zampe degli equini.

La figura femminile catturata dal Centauro è rappresentata nel tentativo di allontanarlo, spaventata. Il suo braccio destro, ornato da un'*armilla*, è teso e preme contro il torace del Centauro. L'incarnato è reso a linea di contorno, con un rosso leggermente più chiaro rispetto a quello delle due figure maschili, anche se la pelle risulta, a prima vista, più chiara, solo per l'assenza delle ombreggiature caratteristiche delle altre due figure, con il risultato, però, di far apparire il personaggio praticamente privo di volume. La capigliatura, resa in colore rosso - bruno con delle zone di un rosso più vivo, probabilmente scompigliata nel tentativo di fuga, è formata da una parte di capelli sciolti sulle spalle ed un'altra a formare una specie di nodo sopra la fronte.

La testa è leggermente piegata e lo sguardo rivolto verso la scena di lotta. Al collo, la donna porta una collana con alcuni pendenti, oggi non più ben riconoscibili, e delineati con un colore rosso, molto simile a quello dell'incarnato. La parte superiore del torace sembra completamente nuda e si vede, di profilo, il contorno del seno sinistro della donna. Tuttavia, una parte del busto doveva essere coperta con una veste, della quale ad oggi sono state completamente perse le tracce: si vede solo che si interrompono le linee dell'incarnato, all'altezza del seno, fino alla veste di colore giallo che cinge i fianchi e copre le gambe della donna. Solo su questa veste vengono riprese le ombreggiature a tratti sottili caratteristiche degli altri personaggi della scena. L'orlo inferiore è in un colore rosso - rosato. Al di sotto di questo si vedono i piedi della figura, calzati con sandali. Il piede sinistro è reso di profilo, mentre il destro di prospetto. Nel quadro si possono ancora vedere in buona parte le ombre dei personaggi, mentre invece non si riesce a comprendere se ci sia una rappresentazione o meno del loro piano d'appoggio.

Su tutti i lati della lastra sono presenti tracce di colore rosso - bruno¹⁰. Il retro non è stato studiato perché coperto da una serie di strati di vari materiali, tra i quali

⁹ Sull'importanza delle luci e delle ombre in questo quadro, cfr. von Graeve 1984 (1), in particolare p. 101.

¹⁰ L'argomento è stato trattato in modo più esteso nel capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

si sono riconosciuti legno, sughero e aerolam¹¹.

4. Studi e ipotesi precedenti

Si trova una notevole unanimità tra gli autori nel riconoscere nel Centauro Euritoo, il capo dei Centauri, e nella giovane donna Ippodamia, moglie di Piritoo, re dei Lapiti¹². Più controversa è l'interpretazione dell'eroe, visto o come Piritoo stesso¹³, oppure identificato come Teseo¹⁴. In ogni caso, il momento rappresentato si pone nell'ambito della lotta scatenata dai Centauri ebbri contro i Lapiti al banchetto di nozze di Piritoo e Ippodamia, al quale era stato invitato anche Teseo, re di Atene¹⁵.

Come già trattato nei capitoli riferiti alla storia degli studi, tutti i monocromi sono stati sempre citati, senza che fossero condotti studi specifici su alcuno dei quadri, eccetto le pubblicazioni degli Accademici Ercolanesi¹⁶ e quella di C. Robert¹⁷. Nel Novecento e negli anni Duemila, come si è visto, se si eccettua il breve studio di H. Mielsch sui monocromi¹⁸, si può dire che *La lotta col Centauro* non abbia mai ricevuto una pubblicazione apposita, eccetto¹⁹ alcune apparizioni in cataloghi di mostre²⁰ e qualche citazione in manuali di pittura romana²¹, o in guide del Museo Archeologico Nazionale di Napoli²², oppure in pubblicazioni su Ercolano²³. A volte questo monocromo è stato anche citato come confronto per altre opere di età classica²⁴. Non stupisce, quindi, che le poche ipotesi sul significato dell'opera, sulla que-

¹¹ Vedi nota precedente.

¹² Descrizioni varie del monocromo: Scheda del catalogo dell'archivio del Museo: «sala LXXI, dipinto su marmo raffigurante: lotta col Centauro. Provenienza Ercolano»; Ruesch, 1911, p. 304: le tracce di lotta sarebbero ben visibili sul mantello squarciato ed i capelli scomposti della fanciulla. La scena raffigurerebbe Peiritoo che salva Ippodamia dal Centauro Euruthion, e si rifarebbe all'arte di Zeusi; Elia 1932, p. 41: «Pittura monocroma alla maniera di Zeusi, ma sotto l'influenza dello stile fidiamo, che ricorda, anche per il motivo, le metope del Partenone. Vi è forse rappresentato Peiritoo che salva Ippodamia dal Centauro Euruthion»; De Franciscis 1975, p. 77: «Peiritoo in lotta contro un Centauro che ha rapito Ippodamia».

¹³ Questa interpretazione si trova, tra gli altri, anche in Robert 1898, pp. 1-14.

¹⁴ Ad esempio De Caro 1994 pp. 198-199, De Caro 1996 p. 198, Sampaolo 1998, p. 315, n. 148 e Moreno 2006, p. 112, ma, come eccezioni, *Pitture Ercolano 1757*, p. 7, Bechi 1829, tav. IV, Helbig 1868, p. 262, Barré 1870, pp. 72-74 e Waldstein - Shoobridge 1910, p. 297.

¹⁵ L'episodio è narrato da Plu. *Thes.* XXX, 3-4 (la sposa si chiama Deidamia, in questa versione del mito) e in Ov. *Met.* XII, 210-535.

¹⁶ *Pitture Ercolano 1757*, tav. II.

¹⁷ Robert 1898. Risalgono al XIX secolo anche le pubblicazioni di Bechi 1829, tav. IV, sulla collana *Museo Borbonico*, sia la scheda di Helbig 1868, p. 262.

¹⁸ Mielsch 1979.

¹⁹ Non sarà considerata nelle liste qui riportate Von Graeve 1984 (1), del quale si parlerà più avanti in questa scheda, in un paragrafo apposito.

²⁰ Sampaolo 1998, p. 315, n. 148; Donati - Bisconti 1998, p. 19; Setari 2013, p. 94.

²¹ Prühl 1923, pp. 663-664; Marconi 1929, pp. 17-18; Rizzo 1929, pp. 49; Maiuri 1953, p. 105; Borda 1958, p. 190; Napoli 1960, p. 55; Rocco 2009 (5).

²² Ruesch 1911, p. 304; Elia 1932, p. 41; De Franciscis 1975, p. 77; Teolato Maiuri 1971, pp. 87-90; Borriello - Lista 1986, pp. 172-173; De Caro 1994, pp. 198-199.

²³ Waldstein - Shoobridge 1910, tav. 5.

²⁴ Rumpf 1947, p. 11; Froning 1981, pp. 20-32.

stione dell'originale e sulla cronologia siano a volte anche in contraddizione tra di loro.

Secondo P. Moreno, l'opera ha un significato ben preciso: essa intenderebbe rappresentare la cultura che si evolve dalla primitività. Non va dimenticato, infatti, che i Centauri sono esseri violenti, come il padre Issione, in netta contrapposizione con il re dei Lapiti, Piritoo, loro fratello proprio da parte paterna, che si dimostra, invece, re giusto²⁵.

Secondo Borda, che vede nell'eroe Piritoo²⁶, la composizione riprodurrebbe un quadro di Zeusi, solo che qui «appare un dissidio stilistico fra puro linearismo di contorni e plasticità delle figure, fra la costruzione astratta dei corpi e l'intonazione realistica dei volti»²⁷. La teoria della riproduzione di un quadro di Zeusi è più volte riportata in bibliografia²⁸, e la Froning afferma che Zeusi era famoso nell'antichità per aver dipinto l'immagine di una famiglia di Centuri, oltre che per la sua tecnica della "Pittura di ombre"²⁹.

A parere di Marconi, invece, la rappresentazione non deriverebbe da un originale della pittura greca, perché le figure in questo quadro sarebbero "troppo corporee" e perché la donna, a sua detta, viene percepita dall'osservatore su un piano più arretrato rispetto a quello dell'eroe e del Centauro³⁰, elemento che, secondo Robert, sarebbe da attribuire alla ricerca di profondità all'interno del quadro³¹.

5. Proposte cronologiche precedenti

A parte le ipotesi di chi ha visto in questa tavola un originale greco e non una copia³², Rizzo data l'originale al terzo quarto del V secolo³³, mentre De Caro ipotizza un modello più recente, realizzato tra i secoli V e IV a.C.³⁴, così come Rumpf,

²⁵ Moreno 2006, p. 113. Anche secondo B. F. Cook, questo motivo, dopo le guerre persiane, iniziò a simboleggiare il trionfo della civiltà, e dell'ordine sul caos (Cook 1976, p. 85).

²⁶ Borda 1958, p. 190. Anche Rizzo 1929, p. 49; Elia 1932, p. 41, n. 50; Maiuri 1953, p. 105 e De Franciscis 1975, p. 77, riconoscono nell'eroe Piritoo.

²⁷ Borda 1958, p. 190.

²⁸ Un primo esempio si trova in Robert 1898, p. 13, per tre motivi: in primo luogo perché Zeusi aveva dipinto una famiglia di centauri (il fatto che Zeusi abbia eseguito questa opera è testimoniato dall'opera di Luc. Zeux. 1-8); gli altri due motivi, invece, si riferiscono a dei confronti tra questo dipinto ed un vaso attribuito alla scuola di Zeusi da un lato (Robert 1898, p. 13) e ad un altro confronto con un vaso da Taranto, che era la madrepatria della città natale di Zeusi, Eraclea (*Ibidem*). Non si specifica dove siano conservati i vasi. Il primo mostrerebbe una rappresentazione di Elena, con una veste simile a quella della donna nel quadro ercolanese; nel secondo caso il vaso rappresenterebbe delle figure con un collegamento tra parte umana e parte ferina del tutto simile, al quello del Centauro rappresentato sul monocromo. L'ipotesi che il quadro ercolanese derivi da un originale collegato a Zeusi è rammentato anche in Rumpf 1953, p. 127.

²⁹ Froning 1981, p. 25.

³⁰ Marconi 1929, pp. 17-18.

³¹ Robert 1898, p. 3.

³² Waldstein - Shoobridge, tav. 5.

³³ Rizzo 1929, p. 49. Napoli 1960, p. 55 data invece l'originale più in generale al V secolo a.C.

³⁴ De Caro 1999, p. 140.

che inserisce l'originale all'inizio del IV secolo a.C.³⁵. Al limite tra i due secoli si inserisce anche Robert, che parla di confronti con modelli del V secolo a.C., ma di particolari, quali l'espressione del volto del Centauro, che rinviano a una datazione più recente³⁶. Per quanto riguarda la copia, invece, Rumpf propende per il tardo Ellenismo³⁷ e Mielsch esclude una datazione antecedente alla metà del I secolo a.C.³⁸. Nel volume delle *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* il quadro è posto generalmente all'interno della produzione del I secolo d.C.³⁹ Infine, la Rocco propone una datazione tra il 20 a.C. ed il 37 d.C.⁴⁰

6. Le indagini di V. von Graeve del 1984⁴¹

6.1 Indagini riportate in pubblicazione

Ultravioletto riflesso, fluorescenza ultravioletta con filtro giallo su pellicola ortocromatica⁴².

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Innanzitutto, l'autore fa riferimento ad uno spazio delineato sul quale si muovono i personaggi, che già all'epoca, a occhio nudo, parevano "fluttuare" senza poggiare i piedi su una superficie disegnata. La parte inferiore del quadro, come giustamente sottolineato dall'autore, era ancora visibile, in modo molto evanescente, per C. Paderni⁴³ e L. E. Gilliéron⁴⁴. Von Graeve riuscì a intravederla nuovamente grazie all'ausilio dell'ultravioletto riflesso⁴⁵.

Un altro particolare che le analisi dello studioso tedesco permisero di riportare alla luce, solo parzialmente individuato da C. Paderni (Fig. 24) è il torso della Lapitessa, assieme ad alcuni dettagli del suo manto, che le arriva fino ai piedi. Il manto, infatti, non terminava in vita in modo netto, come appare adesso, ma, secondo la lettura delle analisi in fluorescenza ultravioletta, la stoffa creava un rimbocco all'altezza della vita, appena sopra alla parte ancora visibile, che correva fino alla spalla destra e, nell'altra direzione, passava sopra al braccio sinistro e scendeva, con

³⁵ Rumpf 1947, p. 11; Rumpf 1953, tav. 41: 400-370 a.C.

³⁶ Robert 1898, pp. 2-3.

³⁷ Rumpf 1947, p. 11.

³⁸ Mielsch 1979, p. 241. Moreno invece parla di una datazione genericamente al I secolo a.C. (Moreno 2006, p. 112).

³⁹ Borriello - Lista 1986, pp. 172-173.

⁴⁰ Rocco 2009 (5), per il fatto che il monocromo a suo parere è "in linea con il gusto neoattico diffuso nei primi decenni del regno di Augusto".

⁴¹ Cfr. von Graeve 1984 (1).

⁴² Ivi, p. 89, nota 1. Per un riferimento alle pellicole ortocromatiche, oggi non più in uso, ma ampiamente utilizzate trenta anni fa da von Graeve e dai suoi allievi, cfr. Brinkmann 2014, p. 37.

⁴³ Cfr. la pubblicazione *Pitture Ercolano 1757*, tav. II.

⁴⁴ Si tratta della tavola, alla fine della monografia, in Robert 1898.

⁴⁵ Von Graeve 1984 (1), p. 99, fig. 15 e p. 89, nota 1.

una punta, fino al ginocchio sinistro della donna⁴⁶. Anche il bordo inferiore del manto, sopra ai piedi della figura, non era, secondo l'opinione dell'autore, uguale a tutto il restante manto, ma doveva avere una fascia, forse anche di colore diverso, non più visibile ad occhio nudo⁴⁷, come già segnalato dal disegnatore della tavola relativa a questo monocromo nella pubblicazione *Museo Borbonico*, nel 1829⁴⁸.

Un altro particolare, ancora relativo alla figura femminile, è il suo torso, apparentemente nudo, del quale si conserva solo una parte del seno sinistro.

Secondo le analisi in fluorescenza ultravioletta, in realtà la figura indosserebbe un chitone, che resta legato solo sulla spalla sinistra della donna, e che si è sciolto in corrispondenza della sua spalla destra, lasciando così scoperto il seno (fig. 24)⁴⁹. Appena sotto i seni, inoltre, L. E. Gilliéron, nel 1898, riusciva ancora a intravedere una linea, da lui interpretata come la parte inferiore dei seni⁵⁰, ma invece da ritenersi appartenente al chitone, che anche von Graeve ha individuato attraverso le analisi in fluorescenza ultravioletta⁵¹.

6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari

Ricordando che nessuna delle tecniche analitiche adoperate da V. von Graeve può stabilire quali pigmenti fossero stati utilizzati per dipingere il monocromo, si riporteranno qui alcune osservazioni dell'autore sui colori originari del dipinto.

Per quanto riguarda in generale la veste della figura femminile, a suo parere essa aveva come colore di base il marmo del supporto e solo le linee di contorno erano tracciate, a tratteggio, con un colore rosso chiaro⁵². La fascia inferiore del manto, invece, appena sopra ai piedi, era vista come colorata con un rosso più scuro, senza tratteggi⁵³. Per quanto riguarda invece la parte superiore del manto, all'altezza della vita, nel rimbocco non più visibile ad occhio nudo, l'autore presume che qui fosse rappresentata la parte interna, rovesciata, del manto, e che fosse dipinta con un colore più chiaro⁵⁴.

Inoltre, von Graeve segnala una serie di colori utilizzati per la resa di altri dettagli, ancora oggi visibili e confrontabili: rosso per il contorno delle due figure maschili e del corpo della donna e per gli ornamenti e i sandali di quest'ultima, oltre che per la clamide dell'eroe⁵⁵. La clamide stessa, tuttavia, veniva vista, all'interno delle pieghe, come di un colore rosato⁵⁶.

In giallo, probabilmente ocre gialla, secondo l'autore, erano invece l'esterno del manto della figura femminile (tuttora visibile), e dello stesso colore a suo parere era

⁴⁶ Ivi, pp. 96-97.

⁴⁷ Ivi, p. 97 e p. 101 fig. 18.

⁴⁸ Bechi 1829, tav. IV.

⁴⁹ Von Graeve 1984 (1), p. 97.

⁵⁰ Robert 1898, tavola alla fine della monografia.

⁵¹ Von Graeve 1984 (1), p. 97.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 98.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 100.

⁵⁶ *Ibidem*.

anche l'indicazione del terreno sul quale si muovono i personaggi e l'orlo della clamide dell'eroe⁵⁷. Questi ultimi due dati (terreno e orlo della clamide in giallo), tuttavia, non sono stati confermati dalle indagini non invasive condotte nel 2013, come si vedrà più avanti⁵⁸.

Il terzo colore individuato durante le osservazioni di V. von Graeve è un rosso tendente al marrone, che è stato utilizzato per i capelli delle tre figure, e per la barba e la coda del Centauro⁵⁹.

Il quarto colore del “monocromo”, poi, è il supporto stesso della pittura, il marmo bianco, che serve per rendere l'incarnato della figura femminile e alcune zone della clamide e delle vesti della donna⁶⁰.

I colori sono utilizzati in varie tonalità, più scure o più chiare, a seconda se si vuole rappresentare zone in ombra oppure in piena luce⁶¹.

7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013⁶²

7.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS⁶³.

7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Non si sono trovate tracce di un disegno preparatorio su alcuno dei “monocromi” presi in esame. Nel caso della *Lotta col Centauro*, solo in una piccola porzione sulla parte sinistra della lastra, grazie all'infrarosso fotografico, si è evidenziata la presenza di un nero organico, a base di carbone, probabilmente mischiato ad altri pigmenti per creare un tono più scuro.

Grazie alla fluorescenza ultravioletta, invece, risultano molto più visibili per contrasto alcuni elementi resi con pigmenti inorganici, che non fluorescono, come i dettagli delle pieghe della clamide e l'arma dell'eroe (fig. 23), oltre ad alcune ombreggiature dei personaggi maschili, come ad esempio l'ombra del Centauro al di sotto del piede sinistro della figura femminile.

La forma dell'arma dell'eroe risulta più nitida ed è evidente una solcatura in prossimità dell'elsa, visibile in particolare nell'immagine in ultravioletto riflesso (fig. 23).

Nell'angolo in basso a destra, inoltre, si intravede un elemento, probabilmente

⁵⁷ Von Graeve 1984 (1), pp. 100-101.

⁵⁸ Nel paragrafo *Indagini archeometriche effettuate nel 2013*.

⁵⁹ Von Graeve 1984 (1), p. 101.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Sulle tonalità di colore per luci e ombre cfr. in particolare Von Graeve 1984 (1), p. 102.

⁶² Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 9-15.

⁶³ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

decorativo, del quale, non potendosi più riconoscere i contorni esatti, sfugge l'identificazione (fig. 25).

Grazie all'ultravioletto riflesso, inoltre, torna completamente alla luce il terreno sul quale poggiano i piedi tutti i personaggi (fig. 26), che doveva essere campito con un pigmento inorganico, visto che non fluoresce nelle immagini in fluorescenza ultravioletta.

Altri particolari sono stati poi rintracciati nelle immagini in ultravioletto falso colore (figg. 27-28), come ad esempio la fibula che chiude la clamide dell'eroe, oggi non più visibile ad occhio nudo. Grazie a questa tecnica sono anche stati ulteriormente delineati l'arma di Teseo e il terreno sul quale si svolge la scena.

7.3 Analisi dei pigmenti

Come già evidenziato sopra, l'ultravioletto falso colore ha permesso di delineare con più chiarezza, in giallo, alcuni particolari quali l'orlo della clamide di Teseo, l'elsa della sua arma, la fibula che ferma il suo manto ed il terreno sul quale poggiano i piedi tutte e tre le figure (figg. 27-28): quasi tutti questi elementi furono visti da von Graeve⁶⁴, che tuttavia si basò probabilmente su analisi a occhio nudo e non tramite il falso colore, che non risulta tra le sue tecniche applicate⁶⁵, proprio in colore giallo. Anche oggi possiamo vedere questo stesso colore, senza l'ausilio di alcuna strumentazione, usato per campire un'area sotto alle zampe posteriori del Centauro. In realtà però i risultati dell'ultravioletto falso colore non mostrano il colore reale del pigmento: pertanto, risulta poco credibile che questi elementi fossero originariamente delineati in giallo. La risposta delle analisi è stata confrontata da Roberta Iannaccone con dei provini creati in laboratorio e le uniche risposte simili rimandano a pigmenti verdi a base di rame. Questo pigmento che appare oggi giallo non poteva essere un'ocra gialla, in quanto il manto della figura femminile, dipinto, secondo la risposta delle analisi XRF, con questo stesso pigmento, dalle immagini in ultravioletto falso colore risulta completamente rosso, dando quindi una risposta diversa rispetto agli elementi presi in esame in questo paragrafo. Al momento, non è stato indagato il tipo di pigmento utilizzato: si ricordano qui solo a titolo esemplificativo alcuni pigmenti verdi a base di rame utilizzati nell'antichità, come la malachite (carbonato basico di rame)⁶⁶, il verde rame⁶⁷ o la rarissima conicalcite (arsenato di calcio e rame)⁶⁸. Si esclude che il verde sia stato ottenuto da una miscela di blu egizio (che è un doppio silicato di rame e calcio) e ocra gialla, dal momento che le analisi VII non hanno evidenziato alcuna traccia del primo pigmento.

Gli spettri FORS mostrano principalmente la presenza, nel quadro, degli ossidi e idrossidi di ferro, che costituiscono le terre naturali. In alcuni punti, come ad esempio la clamide dell'eroe ed i capelli del Centauro, sono stati individuati anche tratti

⁶⁴ Von Graeve 1984 (1), pp. 100-101.

⁶⁵ Ivi, p. 89, nota 1.

⁶⁶ Thphr. *Lap.*, 50, 7; *Ibidem* 51,3; Dsc. V, 89; Vittr. VII, 5,8; *Ibidem* VII, 8-9; Plin. *Nat.*, XXXIII, 86-93; *Ibidem* XXXV, 30.

⁶⁷ Thphr. *Lap.*, 57; Plin. *Nat.*, XXXIV, 110-116; Dsc. V, 79, 1-6; Vittr. VII, 12,1.

⁶⁸ Brécoulaki 2014, pp. 25-26; Brécoulaki - Perdikatsis 2002, p. 152; Brécoulaki 2000, pp. 210-211.

realizzati con cinabro, la cui presenza risulta dai picchi del mercurio evidenziati dalle analisi XRF, che però è mescolato sempre con gli ossidi/idrossidi di ferro (ocre).

In particolare la zona dei capelli dell'eroe mostra le bande di assorbimento del ferro, la cui presenza è confermata anche dallo spettro XRF insieme a tracce di manganese. Questo elemento solitamente caratterizza l'ossido di manganese presente nella classe di pigmenti identificati come terre d'ombra cui conferisce il colore scuro.

La differenza cromatica tra le zone in cui sono stesi solo pigmenti a base di terre e le altre in cui è presente anche il cinabro sono evidenti anche dalle immagini al microscopio ottico (fig. 29).

Per quanto riguarda il manto della figura femminile, lo spettro FORS ha mostrato la presenza di ossidi e idrossidi di ferro, rimandando così a un'ocra gialla.

Inoltre, le immagini in fluorescenza ultravioletta hanno evidenziato che su tutta la superficie della lastra è stato steso un protettivo o un consolidante di origine organica. Quando e come sia avvenuto questo, non è chiaro: in ogni caso, anche per incollare assieme i tre pezzi è stata utilizzata una sostanza che emette fluorescenza ultravioletta, probabilmente di origine organica⁶⁹.

8. Osservazioni

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Questo monocromo è stato sempre considerato uno tra quelli conservati in modo migliore: tuttavia le indagini di von Graeve prima e del CNR - ICVBC di Firenze recentemente hanno permesso di portare alla luce una serie di elementi non più ben visibili a occhio nudo, quali i dettagli della spada dell'eroe ed il terreno sul quale tutti i personaggi poggiano i piedi⁷⁰.

Alcuni dettagli rivelati dalle analisi di von Graeve, come quelli relativi alle vesti della figura femminile, non sono stati confermati dalle indagini effettuate dal CNR - ICVBC, che non hanno permesso di vedere cosa ci fosse nello spazio, che oggi risulta vuoto, in corrispondenza con il torace della donna. Lo stesso fenomeno, come si vedrà, è presente anche sul monocromo *Giocatrici di Astragali*⁷¹. Il fatto che le analisi, a distanza di quasi trenta anni, abbiano portato a risultati diversi, in questo caso, potrebbe essere derivato da un ulteriore peggioramento dello stato di conservazione del quadro, che ha portato ad una perdita praticamente totale del pigmento che delineava le vesti della donna nella parte superiore del corpo. Questa però al momento resta solo una possibile ipotesi. Per quanto riguarda invece i diversi risultati dati dall'orlo della clamide dell'eroe e dal suolo nella parte inferiore della lastra – gialli secondo von Graeve, verdi secondo le indagini più recenti – derivano dal fatto

⁶⁹ Anche se non è escludibile la presenza di una sostanza non organica, come nel caso della colla utilizzata per restaurare i frammenti dei due quadri conservati al Kunsthistorisches Museum.

⁷⁰ Von Graeve 1984 (1), pp. 96-102; Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi, pp. 9-15 per le indagini su questo monocromo.

⁷¹ Cfr. la scheda di catalogo corrispondente.

che von Graeve si limitò a descrivere l'alone di colore che riusciva a vedere ad occhio nudo⁷², mentre nelle indagini condotte nel 2013, il colore verde è risultato dal confronto, in laboratorio, tra immagini in ultravioletto falso colore di provini con vari tipi di pigmenti ed immagini in ultravioletto falso colore del monocromo qui analizzato⁷³.

Per quanto riguarda i pigmenti analizzati, in questo caso le analisi XRF hanno mostrato un ampio uso delle ocre, rossa e gialla, pigmenti estremamente comuni nell'antichità, ma anche un utilizzo, in altri casi, di pigmenti più costosi quali un verde a base di rame e, soprattutto, il cinabro (HgS, solfuro di mercurio)⁷⁴. Il cinabro, inoltre, in questo monocromo risulta steso assieme a ocre rossa, in un procedimento ben noto nell'antichità. Tra IV e III secolo a.C., nella sua già citata miscela con cinabro, fu stesa su gran parte della decorazione pittorica della *Stele di Paramythion*⁷⁵, sulla decorazione di alcune tombe macedoni, studiate dalla Brékoulaki⁷⁶ e sui rilievi del *Sarcofago di Alessandro*⁷⁷. Più tardi è stata adoperata a Delo, sia sulle opere studiate da Chryssoulakis⁷⁸, sia sulle statue prese in esame da Bourgeois e Jockey⁷⁹.

In età romana, poi, solo per fare alcuni esempi, il cinabro misto a ocre rossa è stato individuato sull'*Augusto di Prima Porta*⁸⁰ e, per quanto riguarda l'età tardoantica, sul coperchio del *Sarcofago con scene pastorali* già citato⁸¹ è stato rinvenuto un composto di cinabro e ocre rossa⁸².

8.2 Osservazioni sull'iconografia

Esistono una serie di confronti parziali per questa rappresentazione.

Il motivo della lotta contro il Centauro, che viene afferrato per i capelli da un personaggio vestito con una clamide, che si slancia contro di lui, è ampiamente attestato, e può trovare confronto, oltre che con la raffigurazione di Centauromachia

⁷² Von Graeve 1984 (1), pp. 100-101.

⁷³ Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, p. 11. Il verde è un pigmento inusuale per la decorazione dell'orlo dei manti e non sono stati trovati al momento confronti. Più comune è il verde per la rappresentazione del terreno in scene di paesaggi naturali (cfr., solo per citare due dei numerosissimi esempi, il dipinto con Marsia da Pompei, Casa della Regina Margherita (V, 2, 10), cubicolo q, muro est, MANN 120626 – pubblicato recentemente in Grasso 2009 (2), p. 268 – oppure il celebre dipinto con la morte dei Niobidi in un paesaggio silvestre da Pompei, Casa del Marinaio (VII, 15, 2), esedra z, parete nord, MANN 111479 – pubblicato in Rocco 2009 (10), p. 270).

⁷⁴ Si parlerà più diffusamente delle ragioni legate alla scelta di determinati pigmenti nelle *Conclusioni*, confrontando tra loro i risultati di tutti i "monocromi". Sul cinabro cfr. Thphr. *Lap.*, 58, 1-4; *Dsc.*, V, 94; *Vitr.* VII, 8-9; *Plin. Nat.*, XXXV, 30 e XXXV, 39; Brinkmann 2004 (1), p. 319.

⁷⁵ Koch-Brinkmann - Posamentir 2004 (2), p. 192.

⁷⁶ Sulle tombe l'ocre rossa è stata usata, comunque, anche allo stato puro (Brékoulaki 2000, pp. 205-207).

⁷⁷ Brinkmann - Koch-Brinkmann 2010, p. 122.

⁷⁸ Chryssoulakis - Queyrel - Perdikatsis 1989.

⁷⁹ Bourgeois - Jockey 2010, p. 226.

⁸⁰ Liverani 2004, p. 239.

⁸¹ Nel capitolo *Storia degli studi sul colore sui monocromi su marmo*.

⁸² Liverani 2009, pp. 15-16.

proveniente dal fregio del tempio di Apollo a Bassae⁸³, con alcune delle metope del lato sud del Partenone, come la 2, in cui il Centauro cade sotto il ginocchio del Lapita⁸⁴; la 3, in cui il personaggio umano anche in questo caso preme con il suo ginocchio sulla schiena del Centauro⁸⁵; infine, la metopa 27, che viene interpretata come la lotta tra Teseo ed un Centauro e corrisponde in molti punti alla raffigurazione presente sul monocromo, primo fra tutti nella caratterizzazione del volto del Centauro⁸⁶.

Ancora nell'arte plastica, un altro confronto possibile è con una scultura dal frontone ovest del tempio di Zeus a Olimpia: la figura M, in atto di tenere la testa del Centauro con cui sta lottando e che ha già preso una fanciulla, viene comunemente interpretata come una rappresentazione di Teseo, anche se qui le gambe dell'eroe sono prive di movimento⁸⁷.

Tuttavia, il *pathos* del volto del Centauro, come ha fatto giustamente notare Robert, e come è già stato detto precedentemente in questa scheda, può ricordare anche opere più recenti, quali ad esempio il volto del Laocoonte dei Musei Vaticani⁸⁸.

In età romana, notevole è la somiglianza dell'uomo e del Centauro in lotta con un gruppo dipinto dalla Domus Aurea, non più visibile: la rappresentazione della lotta è assolutamente identica, ma speculare⁸⁹.

Meno comune è invece questo tipo di rappresentazione del gruppo formato dal Centauro e dalla figura femminile, per il quale non sono stati trovati al momento confronti esatti. Anche in questo caso, però, è utile citare un confronto parziale con il fregio del Tempio di Apollo a Bassae, in cui un gruppo di donne cerca di allontanarsi dai centauri, che hanno già strappato loro in parte le vesti, come nel caso della figura femminile del monocromo ercolanese⁹⁰.

Come già scritto precedentemente, non è chiaro se l'eroe raffigurato sia da identificare con Teseo oppure Piritoo, mentre la figura femminile ed il Centauro sono univocamente riconosciuti come Ippodamia e Euritoo⁹¹. Se si vede nell'eroe Teseo, è qui da riportare l'ipotesi della Bragantini, secondo la quale le raffigurazioni delle storie esemplari dei grandi eroi del mito greco, come Teseo e Perseo, possono essere lette anche come "trasfigurazioni" dell'immagine di Augusto e di quelli tra i successori che si richiamavano alla sua figura⁹². L'importanza del mito di Teseo nell'arte

⁸³ Cfr., ad esempio, Mallwitz 1975.

⁸⁴ Su questa metopa cfr., solo per citare un esempio di monografia sul tema, Brommer 1967, pp. 77-78.

⁸⁵ Ivi, pp. 79-80. In questo caso, anche la clamide è portata allo stesso modo rispetto a quella dell'eroe raffigurato nel monocromo ercolanese. La clamide viene portata allo stesso modo anche dal personaggio in lotta contro un Centauro nella metopa 7 (descritta in Brommer 1967, pp. 86-87; il personaggio, come detto precedentemente, è stato a volte interpretato come Piritoo).

⁸⁶ Cfr. ad esempio Brommer 1967, pp. 117-119; Neils 1994, p. 269, n. 274.

⁸⁷ Neils 1994, p. 269, n. 273.

⁸⁸ Robert 1898, pp. 2-3. Sul Laocoonte dei Musei Vaticani cfr. recentemente Buranelli - Liverani - Nesselrath 2006.

⁸⁹ Sengelin 1997, p. 713, n. 406b. Una grande somiglianza, in età più tarda, si ha anche tra il gruppo in lotta del monocromo ercolanese ed una *applique* in bronzo della metà del II secolo d.C., in cui però l'eroe indossa anche un elmo (Museo di Augst, inv. n. 24.392, pubblicata in Kaufmann - Heinimann 1977, p. 111 n. 169).

⁹⁰ Cfr. Mallwitz 1975.

⁹¹ Cfr., sopra, *Studi e ipotesi precedenti*.

⁹² Bragantini 2006, p. 165.

di età augustea, è chiaro anche nella pittura pompeiana di prima età imperiale⁹³.

Secondo Robert⁹⁴, invece, normalmente, nella lotta contro i centauri, è Piritoo che combatte con la spada, ma soprattutto, è Piritoo a salvare Ippodamia.

Tornando ai confronti iconografici, per cercare di capire se l'uomo sia da riconoscere come Teseo o come Piritoo, si può prendere in considerazione il già citato fregio del tempio di Apollo a Bassae⁹⁵, oggi al British Museum, in cui la figura maschile, in lotta contro il Centauro, indossa lo stesso tipo di clamide con la stessa fibula dell'eroe nel monocromo ercolanese. Questo personaggio viene riconosciuto come Piritoo⁹⁶, ma in altre interpretazioni anche come Teseo⁹⁷.

Tuttavia, se si legge un brano delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui è riportato il mito della Centauromachia alle nozze di Piritoo e Ippodamia, si vede bene che è Teseo a salvare la giovane sposa:

Protinus eversae turbant convivia mensae,
raptatur que comis per vim nova nupta prehensis.
Eurytus Hippodamen, alii, quam quisque probabant
aut poterant, rapiunt, captae que erat urbis imago.
Femineo clamore sonat domus. ocium omnes
surgimus, et primus "quae te vecordia" Theseus
"Euryte, pulsat" ait, "qui me vivente lacessas
Pirithoum violes que duos ignarus in uno?".
[Neve ea magnanimus frustra memoraverit heros,
submovet instantes raptamque furentibus aufert] (Ov. Met. XII, 222-231)⁹⁸.

Detto questo, e vista anche l'importanza della figura di Teseo nella pittura pompeiana della prima età imperiale⁹⁹, sarebbe quindi forse più appropriato riconoscere l'eroe come Teseo.

Andando ad esaminare i dettagli si possono fare alcune osservazioni.

L'arma sembra troppo corta per essere considerata una spada, ma la sua forma, stretta e allungata è comparabile con quella di uno ξίφος, uno dei tipi di arma da taglio più duraturi all'interno della storia greca¹⁰⁰, e si trova, esattamente con lo stesso tipo di guardia e con un tipo simile di pomo, anche in necropoli del VI secolo a.C.¹⁰¹

⁹³ Bragantini 2009 (1), pp. 48-49.

⁹⁴ Robert 1898, *passim*.

⁹⁵ Lato sud, n. 529.

⁹⁶ Cfr. ad esempio Mallwitz 1975, pp. 57-58; Manakidou 1994, p. 234, n. 15.

⁹⁷ Cfr. ad esempio Hofkes - Brukker 1962, p. 54 fig. 3, p. 55.

⁹⁸ Rovesciate le tavole, in un attimo il banchetto va in rovina/ ed è trascinata via la sposa novella, afferata per i capelli./ Euritoo rapisce Ippodamia; gli altri ognuno la donna che più gli piace o quella che può: sembra l'immagine di una città conquistata./ La casa riecheggia di grida di donne. Tutti balziamo in piedi/ e per primo Teseo dice: 'Quale pazzia, Euritoo, ti travolge, tu che sfidi./ me presente, Piritoo, e offendi così due uomini in uno?'/ E per dimostrare che non parlava a vuoto, l'eroe magnanimo/ si fa largo tra gli astanti e toglie la donna a quegli scalmanati.

⁹⁹ Cfr. Bragantini 2009 (1), pp. 48-49.

¹⁰⁰ Pierobon - Benoit 1994.

¹⁰¹ Ca 520 a.C., da Sindos. Lo ξίφος, in ferro, si trova oggi al Museo Archeologico di Salonico, n. inv.

e all'interno della Tomba di Filippo II, quasi due secoli più tardi¹⁰². Inoltre, pare identica nei dettagli a quella che sta per essere sguainata da Achille in uno dei dipinti dalla Casa dei Dioscuri di Pompei (VI, 9, 6)¹⁰³.

Per quanto riguarda invece la figura femminile, poco si può dire riguardo al suo abbigliamento, in quanto al momento resta incerta la reale raffigurazione della sua veste¹⁰⁴.

Sui gioielli indossati dalla donna, ci si limiterà a una breve annotazione sulla collana, con pendagli fusiformi, come quelli, solo per citare un esempio di monili molto simili, della collana aurea proveniente da una tomba di Kertsch, datata al V-IV secolo a.C.¹⁰⁵, o di quelli dall'analogo gioiello proveniente dal tumulo cosiddetto Grande Bliznitza, sul Mar Nero, del 330-300 a.C.¹⁰⁶ Dal IV secolo provengono anche molti altri esempi simili, tra i quali se ne segnala uno da Mitilene, oggi al Metropolitan Museum di New York¹⁰⁷ e una probabilmente da Melos, oggi al British Museum¹⁰⁸.

Per quanto riguarda quindi la cronologia, riassumendo ciò che è stato detto, i modelli del dipinto sono da cercare tra il V ed il IV secolo a.C.¹⁰⁹, mentre per la realizzazione di questo quadro si può accettare l'inserimento già proposto nell'arte neoattica, probabilmente tra la fine I secolo a.C. ed il I secolo d.C.¹¹⁰

Un'ultima annotazione è da fare sul gruppo Teseo - Centauro e la sua fortuna: una raffigurazione molto simile a quella del monocromo ercolanese, in particolare per la posa di Teseo, si può riconoscere anche in tempi moderni nell'arte di Canova, che probabilmente conosceva i monocromi vesuviani¹¹¹. Nella sua scultura *Teseo in lotta col Centauro*, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, terminata nel 1819, si può vedere l'eroe nella medesima posa del quadro ercolanese ed il Centauro sdraiato a terra, già soccombente¹¹².

8593 (Despoini 1985, p. 151, n. 241).

¹⁰² Salonico, Museo Archeologico (Andronikos 1992, pp. 142-145 e Pierobon - Benoit 1994, p. 427).

¹⁰³ Pompei VI 9, 6-7, dal tablino (42), oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 9104. Pubblicato, tra gli ultimi, in Grasso 2009 (3), pp. 308-309. Il quadro è datato dall'autrice al 62-79 d.C.

¹⁰⁴ Inoltre, anche la sua pettinatura non è esattamente chiara: i suoi capelli potrebbero essere scompigliati dalla lotta, come dice, ad esempio, Robert (Robert 1898), oppure essere, forse, confrontabili con la capigliatura resa in una pittura con Achille a Sciro, travestito da fanciulla (da Pompei, Casa dei Dioscuri, VI 9, 6-7, tablino (42), datato da Grasso 2009 (4) tra il 62 ed il 79 d.C.). Da notare, in questa pittura, anche il pugnale di Achille, che ha un'elsa molto simile a quella raffigurata nel monocromo ercolanese qui in esame.

¹⁰⁵ Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. 1885, 502 (Becatti 1955, pp. 201-202, n. 425).

¹⁰⁶ San Pietroburgo, Hermitage BB 33 (Williams - Ogden 1994, p. 191, n. 123).

¹⁰⁷ N. inv. 99.24 (Segall 1966, tav. 38).

¹⁰⁸ Ex Collezione Castellani. British Museum. GR 1872. 6-4.660 (Weber Sororos - Walker 2004, p. 358, n. 95).

¹⁰⁹ Cfr. *Proposte cronologiche precedenti*.

¹¹⁰ Probabilmente la cronologia più corretta è quella proposta dalla Rocco (cfr. *Proposte cronologiche precedenti*).

¹¹¹ Cfr., più avanti, la scheda di catalogo *Giocatrici di Astragali*.

¹¹² Praz - Pavanello 1976, p. 113, n. 174.

Capitolo 6

Donne sacrificanti

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9561 (figg. 30-36).
Il quadro è stato ritrovato ad Ercolano il 24 Maggio 1749.
Larghezza: 43,5 cm, altezza: 33,2 cm, spessore: 1,9 cm parte superiore, 1,4 cm parte inferiore¹.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco a grana grossa non identificato, con cristalli più piccoli rispetto al quadro *La lotta col Centauro*².

2. Stato di conservazione

È definito “discreto” nella scheda di studio nell’archivio del Museo, compilata nel 1979. In realtà la lastra, mancante dell’angolo in basso a destra ma per il resto integra, presenta uno dei disegni tra i meno leggibili della collezione: solo gli studi di von Graeve del 1984 con i raggi UV³ e le indagini del 2013⁴ hanno permesso di vedere particolari prima inediti⁵.

3. Descrizione

La scena in generale è ancora visibile a occhio nudo, anche se non è più riconoscibile la maggior parte dei dettagli.

¹ Cfr. il capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

² Osservazioni derivate dall’analisi autoptica del quadro.

³ Von Graeve 1984 (1), pp. 92-95.

⁴ Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 16-22.

⁵ Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, M.N. ex C/1660 = C/5492, del 1938; MN/D56607, del 1980. In entrambi i casi, non è stato possibile riconoscere particolari in più rispetto a ciò che si può vedere adesso ad occhio nudo, tranne, nell’immagine del 1938, la colonnina con Atena al centro della scena, che era ben più riconoscibile rispetto ad ora. Immagini su vecchie pellicole, non più rintracciabili: VN8264; immagine su diapositiva: 06/10/073/15.

È inoltre complesso riuscire a distinguere le figure a causa di un alone giallo che copre tutta la superficie della lastra. Sulla sinistra, una figura femminile resa di prospetto, ma con la testa voltata di profilo verso la parte opposta del quadro, indossa un chitone giallo e, al di sopra, un manto rosso che pare poggiare sulla sua spalla sinistra e che cade sul braccio destro, scendendo sul torace e fino alle cosce a formare un triangolo. Dietro di lei, si vede la testa di un animale, che potrebbe essere un asino oppure un piccolo cavallo. Al centro del quadro, una colonnina liscia, che pare di colore giallo, sostiene una piccola statua non più riconoscibile, che pare campita in rosso. Nella porzione destra del quadro, al di sotto di un albero, di cui si riconoscono bene tronchi e rami, resi in un colore marrone, e il verde delle foglie, annerito in alcuni casi, ci sono due figure. Si tratta di una figura maschile, seduta su una roccia e con i fianchi cinti da *nebris*, che sta bevendo da un *rhyton*, e di una figura femminile, che si trova in piedi dietro di lui. La donna ha parte della testa, bocca e collo coperti da un manto violaceo che le ricade sulle spalle, ed è abbigliata con un'ampia veste gialla, dalla quale sono lasciate scoperte le braccia, all'altezza del gomito. È resa nell'atto di piegarsi verso il personaggio seduto, tenendo la sua mano sinistra poggiata sulla spalla sinistra della figura sul masso.

Il quadro presenta tracce di colore rosso su parte dei bordi⁶.

Il retro, liscio, presenta sui bordi una piccola rastrematura sbazzata e conserva tracce di malta. Lo spessore non è uniforme: la lastra è più spessa nella parte superiore e più sottile nella parte inferiore. In entrambi i casi la differenza di spessore tra un lato lungo e l'altro del monocromo è di circa 0,5 cm⁷.

4. Studi e ipotesi precedenti

Come già trattato nei capitoli riferiti alla storia degli studi e nella precedente scheda, tutti i monocromi sono stati citati in varie pubblicazioni, senza che fossero condotti studi specifici su alcuno dei quadri, eccetto le pubblicazioni degli Accademici Ercolanesi⁸ e quella di C. Robert⁹. Nel Novecento e negli anni Duemila, come si è visto¹⁰, se si eccettua il breve studio di H. Mielsch sui monocromi¹¹, si può dire che *Donne sacrificanti* non abbia mai ricevuto una pubblicazione apposita, eccetto¹² qualche citazione in manuali di pittura romana¹³, o in guide del Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹⁴. A volte questo monocromo è stato anche citato in pubblica-

⁶ Dato ricavato dall'osservazione diretta del pezzo.

⁷ Dato ricavato dall'osservazione diretta del pezzo.

⁸ *Pitture Ercolano 1757*, tav. III.

⁹ Robert 1899. Risalgono all'Ottocento sia la pubblicazione di Bechi 1829, tav. IV, sulla collana *Museo Borbonico*, sia la scheda di Helbig 1868, pp. 327-329, n. 1405.

¹⁰ Cfr. il capitolo *Storia degli studi sui monocromi su marmo*.

¹¹ Mielsch 1979.

¹² Non sarà considerata nelle liste qui riportate Von Graeve 1984 (1), del quale si parlerà più avanti in questa scheda, in un paragrafo apposito.

¹³ Rizzo 1929, p. 50; Borda 1958, p. 190; Napoli 1960, p. 55; Rocco 2009 (7).

¹⁴ Ruesch 1911, p. 306; Elia 1932, p. 43; De Franciscis 1975, p. 80; Borriello - Lista 1986, pp. 172-173, n. 360.

zioni di varia natura sull'arte di età classica¹⁵.

Non stupisce, quindi, anche in questo caso, che ci siano molte contraddizioni in bibliografia.

Inoltre, la complessità di questo monocromo risiede anche nella sua scarsa leggibilità, evidente sia dalla didascalia sulla cornice moderna in cui è esposto (*Donne sacrificanti*, per l'appunto), sia dalle prime pubblicazioni: O. A. M. Baiardi¹⁶, riuscì a vedere le due figure femminili e la figura maschile, interpretò l'animale nel quadro come un cavallo e per quanto riguarda la donna appoggiata all'animale scrisse: «pare che minacci un Uomo vecchio, seduto su d'una pelle posata sopra d'un masso, e che tiene un fanciullo fra le braccia, rimirando la suddetta figura in piedi, che lo minaccia». L'altra donna, invece, era da lui vista mentre abbracciava il vecchio con una mano, e con l'altra indicava la figura che lo minacciava. Inoltre, la statuetta in cima alla colonnetta era interpretata come «un candelabro non acceso» e l'autore diceva di vedere nel quadro «un non so che di scitico», senza spiegare questa sua affermazione¹⁷.

Sulla base del disegno di C. Paderni (fig. 32), invece, gli Accademici Ercolanesi, un paio di anni dopo, assicuravano di vedere nel monocromo di nuovo un uomo, non un sileno, seduto su una roccia, con un bambino o una bambina in braccio. Le ipotesi riportate, sull'identità dei personaggi, erano varie e fantasiose, ma gli studiosi erano concordi nel riconoscere la presenza di una divinità nella scena, per l'attestazione di una pietra rotonda (forse quella su cui è seduto il personaggio maschile) e di un'ara, in realtà non presente nel dipinto¹⁸.

Fino agli studi di von Graeve, (cfr. *infra*) che hanno permesso la lettura del quadro, varie ipotesi erano state avanzate tra gli studiosi: Helbig, nel 1868, ne raccolse alcune, tra cui quella di F. Thiersch¹⁹, secondo il quale i tre personaggi sarebbero Edipo, Antigone e Ismene a Colono, ma espresse molto dubitativamente anche una sua ulteriore ipotesi, che indicava nei protagonisti tre esseri del mondo dionisiaco²⁰. L'autore concludeva facendo notare l'assenza di oggetti legati al culto di Dioniso nelle figure femminili²¹. Un tema diverso da quello dionisiaco fu ipotizzato nel 1870 anche da Barré, che vide nell'immagine una rappresentazione dell'educazione di Nettuno: il Sileno sarebbe stato quindi un pastore dell'Arcadia, con Nettuno in braccio; la donna velata Arnè, raffigurata mentre indicava Rea, che fa gesto al pastore di far silenzio. L'animale alle sue spalle sarebbe stato un puledro, da portare a Crono perché lo divorasse al posto del figlio. Tra le altre ipotesi ancora avanzate da Barré ci sono anche l'educazione di Achille e Cerere che nasconde sua figlia²².

¹⁵ Rumpf 1953, p. 158 e tav. 54 n. 2; Froning 1981, pp. 20-32.

¹⁶ Baiardi 1755; cfr. *Storia degli studi sui monocromi su marmo*.

¹⁷ Baiardi 1755, pp. 139-140, n. DCCXXXVI.

¹⁸ *Pitture Ercolano 1757*, p. 11-13.

¹⁹ Da F. Thiersch, *Dissertatio qua probatur veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari*, München 1835.

²⁰ Un tema dionisiaco («scena bacchica»), è invece ipotizzato da Waldstein e Shoobridge (Waldstein - Shoobridge, p. 297). Helbig 1868, pp. 327-329.

²¹ Helbig 1868, p. 329.

²² Barré 1870, pp. 62-64, tav. 16.

Allo stesso tempo, però, si trovano annotazioni che dimostrano una reale e attenta osservazione del quadro, come ad esempio quella di E. Gerhard e T. Panofka in un catalogo delle opere antiche conservate a Napoli, del 1828²³, o, soprattutto, quella di A. De Jorio (fig. 13)²⁴ in un catalogo delle pitture del Museo Borbonico del 1830, che saranno molto simili all'interpretazione di C. Robert del 1899²⁵ e che la bibliografia successiva riprenderà più volte.

Robert, infatti, nonostante la scarsa leggibilità dell'immagine testimoniata dalla pittura di L. E. Gilliéron alla fine della monografia, vede un albero, probabilmente un ulivo, al centro della scena, dietro alla colonnina²⁶, e riconosce il personaggio maschile come Sileno, dedicando inoltre molto spazio alla ricerca dell'identità delle due figure femminili. Partendo dal presupposto che la scena si svolga in una zona sacra alla dea Atena, egli ipotizza che le fanciulle siano sacerdotesse oppure figlie di re²⁷: alla fine propende per quest'ultima teoria, riconoscendo nei personaggi Procne e Filomela, figlie di Pandione, che in effetti nelle *Metamorfosi* di Ovidio avranno a che fare con il mondo dionisiaco, in particolare nel momento in cui Procne, approfittando di una festa in onore di Bacco, riesce a liberare la sorella Filomela, tenuta prigioniera da Tereo²⁸.

L'ipotesi di Robert è stata più volte ripresa in bibliografia, facendo sì che il soggetto rappresentato nel quadro fosse interpretato come la raffigurazione dell'arrivo di Sileno, parte del corteo del dio Bacco sull'Acropoli di Atene, accolto da Procne e Filomela: una metafora del diffondersi del culto dionisiaco in Attica²⁹.

G. E. Rizzo, che accetta questo tipo di interpretazione, vede la scena come «un leggiadro idillio di genere ellenistico» che «ha la stessa espressione sentimentale di una poesia di Callimaco»³⁰.

P. E. Arias, invece, descrive il quadro come un'immagine di «Sileno stanco e vecchio rifocillato dalle Ninfe»³¹, mentre M. Napoli, ancora nel 1960, vede nel di-

²³ Gerhard - Panofka 1828, pp. 430-432.

²⁴ De Jorio 1830, pp. 40 - 43.

²⁵ Robert 1899.

²⁶ Ivi, p. 9 in particolare.

²⁷ Non va dimenticato il mito secondo il quale Demetra sarebbe stata trovata dalle figlie del re Keleos in una zona sacra ad Atena (Robert 1899, p. 8).

²⁸ *Ov. Met.* VI, 587-600.

²⁹ Altre descrizioni del monocromo: scheda di catalogo dell'archivio del Museo: «sala LXXII, dipinto parietale raffigurante donne sacrificanti. Provenienza Ercolano»; scheda di studio dall'archivio del Museo: la scheda è datata 1979. A quel tempo, era stata individuata la scena come viene riconosciuta oggi. «Da originale del IV secolo appartenente al ciclo di Prassitele, prodotto neoattico»; Ruesch 1911, p. 306: vede la scena così come è riconosciuta oggi e la pone «davanti ad un tempio di Atena, indicato da una piccola statuetta di Pallade»; Elia 1932, p. 43: «Disegno colorato riprodotto, da una pittura della II metà del secolo IV, un mito attico, nelle forme di un quadro di genere. L'episodio narra la sosta di Sileno vecchio e stanco sull'Acropoli, dove è dissetato da Procne e Filomela. La composizione espressa nelle forme di un delicato idillio è ravvivata appena da qualche accenno paesistico (un platano ed il banco roccioso su cui siede Sileno)»; De Franciscis 1975, p. 80: «Sileno stanco per il viaggio fatto fino all'Acropoli di Atene, Procne e Filomela si occupano di lui e della sua cavalcatura». Oltre a questi autori, anche Rizzo 1929, p. 50, Borda 1958, p. 190, Froning 1981, p. 23, Borriello - Lista 1986, pp. 172-173, n. 360, interpretano l'opera in questo modo, riprendendo la teoria da Robert.

³⁰ Rizzo 1929, p. 50. Il quadro è visto come scena di idillio anche da Moreno 2006, p. 115.

³¹ Arias 1966, p. 71.

pinto una scena di sacrificio³² e la Rocco, nel 2009³³, continua a vedere un fanciullo seduto sulle gambe del Sileno, come nella pubblicazione degli Accademici Ercolanesi del 1757³⁴.

Un'ultima annotazione riguarda l'interpretazione dei colori di questo monocromo, oggi praticamente spariti: il quadro era infatti considerato negli studi della prima metà del Novecento non monocromo, né oligocromo, ma pittura policroma, probabilmente per una migliore conservazione, all'epoca, dei colori del dipinto³⁵.

5. Proposte cronologiche precedenti

Sicuramente questo quadro è l'opera con il modello di riferimento più recente, soprattutto per la connotazione paesaggistica, rappresentata dagli alberi, dalla pietra e dalla statuetta di Atena, totalmente assente negli altri monocromi: si ispira, anche per il tipo di colorazione ancora visibile nel primo Novecento, secondo alcuni autori, a pitture di fine IV secolo a.C.³⁶

Robert data l'originale al IV secolo, per le vesti delle donne, che rimanderebbero alle opere di Prassitele³⁷. Con più precisione, la Elia data l'originale alla seconda metà del IV secolo a.C.³⁸ Borda, per quanto riguarda l'iconografia, riconosce nel quadro uno «spirito idillico», ma con «classicismo di forme e colori»³⁹, ponendo quindi il quadro tra età classica ed età ellenistica.

Ancora per quanto riguarda l'originale, è da ricordare l'ipotesi della Froning, per cui la presenza dell'asino e il mantello in cui la donna a sinistra è avvolta, si rifarebbero a motivi tardoclassici⁴⁰, mentre Robert non esclude una possibile datazione più tarda, al III secolo a.C.⁴¹. Rumpf, invece, sposta in avanti la datazione dell'originale, addirittura al II secolo a.C.⁴², così come von Graeve, che parla di un modello del tardo Ellenismo⁴³.

³² Napoli 1960, p. 55.

³³ Rocco 2009 (7).

³⁴ *Pitture Ercolano 1757*.

³⁵ Rizzo 1929, p. 50; Elia 1932, p. 43.

³⁶ Ruesch 1911, p. 306, attribuisce l'opera al ciclo di Prassitele, mentre Rizzo 1929, p. 50, spiega: «Il meno antico, dal lato stilistico, fra i quadretti su marmo di Ercolano, è quello di Sileno, che, stanco da lunga peregrinazione, arriva sull'Acropoli di Atene, ed è ivi rinfrescato da Procne e da Filomela, secondo un'antica tradizione relativa alla introduzione del culto di Dioniso nell'Attica. Non monocromo, né oligocromo è codesto, ma vera pittura di cui appena un'ombra è rimasta. Pure noi possiamo apprezzarne la composizione e le forme, che son quelle della fine del secolo quarto, alla quale età ci richiama anche l'intonazione coloristica, per quanto ancora possa scorgersene». Napoli 1960, p. 55 data invece l'originale in generale al IV secolo a.C.

³⁷ Robert 1899, p. 25.

³⁸ Elia 1932, p. 43, n. 53.

³⁹ Borda 1958, p. 190.

⁴⁰ Froning 1981, pp. 23-24.

⁴¹ Robert 1899, p. 25.

⁴² Rumpf 1953, p. 158.

⁴³ Robert 1894, p. 95.

Mielsch data l'opera non prima della metà del I secolo a.C.⁴⁴

Il volume delle *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, invece, pone il quadro genericamente all'interno della produzione del I secolo d.C.⁴⁵, e la Rocco parla di una datazione ascrivibile al 20 a.C. - 37 d.C.⁴⁶

6. Le indagini di V. von Graeve del 1984

6.1 Indagini riportate in pubblicazione

Fluorescenza ultravioletta, luce radente⁴⁷.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Come si può vedere dalla figura 32, la ricostruzione di von Graeve arricchisce il disegno di moltissimi dettagli non visibili ad occhio nudo. L'autore, per delineare il disegno, si è basato sulle proprie osservazioni e sulle informazioni ottenute dalle analisi non invasive da lui condotte⁴⁸. Il risultato cambia notevolmente l'immagine, che risulta ricca di particolari e con una forte connotazione paesaggistica.

Per quanto riguarda il gruppo sulla destra del quadro, le indagini di von Graeve hanno confermato che un sileno, con i fianchi cinti da una *nebris*, è seduto su quello che l'autore definisce «uno spuntone di roccia»⁴⁹, confermando così alcune delle osservazioni di De Jorio⁵⁰ e Robert su questo personaggio⁵¹.

Le sue analisi in fluorescenza ultravioletta, inoltre, permisero di comprendere che il sileno sta tenendo con la mano sinistra una parte della *nebris*, che risulta nella sua parte inferiore, che poggia sul masso e in terra, visibile dalla parte interna⁵², segnalando quindi come erronee le ricostruzioni⁵³ che assegnavano in mano al sileno un otre di vino pieno solo in parte⁵⁴. Il sileno si sporge leggermente in avanti, leggermente voltato verso destra⁵⁵, per bere da un *rhyton*, che tiene con la sua mano destra⁵⁶. Per quanto riguarda i particolari anatomici del sileno, von Graeve dice di vedere il «profilo appuntito» della gabbia toracica⁵⁷, e che invece il volto del personaggio è di gran lunga diverso, più magro e più allungato, rispetto a quello ben pro-

⁴⁴ Mielsch 1979, p. 241.

⁴⁵ Borriello - Lista 1986, pp. 172-173, n. 360.

⁴⁶ Rocco 2009 (7).

⁴⁷ Von Graeve 1984 (1), p. 89, nota 1.

⁴⁸ Ivi, p. 92.

⁴⁹ Ivi, p. 93.

⁵⁰ De Jorio 1830, pp. 40-43.

⁵¹ Robert 1899, p. 2.

⁵² Von Graeve 1984 (1), p. 93, in particolare fig. 8.

⁵³ Come ad esempio quella di De Jorio (cfr. figura 32).

⁵⁴ Von Graeve 1984 (1), p. 93.

⁵⁵ L'autore afferma di poter vedere la rappresentazione della colonna vertebrale del sileno (*Ibidem*).

⁵⁶ Ivi, p. 93, fig. 8.

⁵⁷ Ivi, p. 93.

porzionato rappresentato da Paderni⁵⁸. Il naso, inoltre, risulta corto, le sopracciglia inarcate, la fronte solcata da rughe⁵⁹. La testa è calva fino alle tempie, punto dal quale parte la capigliatura crespa del personaggio⁶⁰. Le gambe, viste con più chiarezza nelle immagini in fluorescenza ultravioletta, vengono definite «storte e forti allo stesso tempo»⁶¹. Inoltre, la medesima tecnica di indagine permise di confermare, in questo caso, la ricostruzione degli arti inferiori proposta da De Jorio: la gamba sinistra del personaggio è raffigurata piegata, di profilo, con il piede che tocca terra; la gamba destra, invece, passa sotto all'altra gamba, e il piede, che anche in questo caso tocca terra, è raffigurato piegato in modo da mostrare parte della pianta allo spettatore⁶². Per quanto riguarda questa complessa raffigurazione, inoltre, l'autore afferma di aver riconosciuto un pentimento del pittore, dalle immagini in fluorescenza ultravioletta: secondo i risultati, infatti, la coscia destra sarebbe stata originariamente rappresentata in una posizione leggermente più alta rispetto al disegno definitivo⁶³.

La donna che poggia la sua mano destra sulla spalla del sileno, viene vista vestita con uno scialle che le copre parte della testa e bocca, e da un manto che, all'altezza del suo gomito destro, si divide in due parti, una delle quali ricade sulla schiena del personaggio seduto⁶⁴.

L'albero, riconosciuto come un platano⁶⁵, come già proposto da Robert⁶⁶, secondo von Graeve riporta anche in questo caso un pentimento, relativo al ramo più basso, vicino alla figura⁶⁷. Le analisi in luce radente, infatti, mostrerebbero un disegno originario nel quale il ramo doveva essere in più stretta corrispondenza con la figura femminile, arrivando a toccare la sua testa⁶⁸.

Nel gruppo di figure sulla sinistra, von Graeve vede che la donna tiene il suo gomito sinistro appoggiato sulla groppa dell'asino⁶⁹. Con l'indice della mano corrispondente, invece, si tocca il mento, in un gesto che indica riflessività, mentre osserva il gruppo alla destra del quadro⁷⁰. La mano destra sta tenendo le briglie dell'asino⁷¹. Per quanto riguarda l'abbigliamento della donna, il manto viene descritto nei dettagli ancora visibili, con l'aggiunta del particolare della porzione avvolta attorno all'avambraccio sinistro⁷²; uno dei capi del mantello ricade sul corpo a formare quasi un triangolo, mentre l'altro, che copre in parte la schiena dell'asino, risulta visibile vicino alla zampa anteriore destra dell'animale⁷³. Sotto alle pieghe del

⁵⁸ *Ibidem*. Per il disegno di Paderni, cfr. figura 32.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 93.

⁶⁰ Ivi, pp. 93-94.

⁶¹ Ivi, p. 94.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Robert 1899, p. 6.

⁶⁷ Von Graeve 1984 (1), p. 94.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Von Graeve 1984 (1), p. 95.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

manto, che aderisce al corpo, si intravede la forma della gamba destra tesa⁷⁴. La gamba sinistra della figura, invece, che non si intravede al di sotto del tessuto, doveva essere, secondo l'autore, in posizione arretrata, in modo da formare una posizione degli arti inferiori simile a quella del sileno seduto⁷⁵.

Ancora le analisi in fluorescenza ultravioletta hanno permesso a von Graeve di ricostruire il paesaggio circostante le figure: doveva essere più definita la rappresentazione del terreno, coperto di erba o piccole piante, che era rappresentato pianeggiante in tutto il quadro, tranne che nell'angolo sinistro, in cui invece cominciava a salire⁷⁶; inoltre, doveva esserci in origine, oltre agli alberi sulla destra e al centro del dipinto, un altro albero raffigurato nella parte sinistra⁷⁷.

La figurina di Atena, al centro del quadro, era riconosciuta con la medesima tecnica di indagine nei minimi dettagli, con l'egida cinta sopra al peplo e l'elmo con il *lophos* visto di prospetto⁷⁸. Non è stata, invece, trovata traccia del suo scudo⁷⁹.

Infine, von Graeve paragona la tecnica di correzione del disegno, con quelle che interpreta come cancellatura tramite piccole incisioni della superficie, alla medesima situazione presente su altri due monocromi, dei quali si parlerà in successive schede, *Scena teatrale* e *Quadriga in corsa*, arrivando ad attribuire, anche per la somiglianza dello stile, *Donne sacrificanti* e *Scena teatrale* alla mano dello stesso copista⁸⁰.

6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari

Nell'articolo non si accenna ai colori visibili sul monocromo⁸¹. Non sono state applicate, inoltre, tecniche che possano aiutare a riconoscere i pigmenti utilizzati dal pittore⁸².

7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013⁸³

7.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS,

⁷⁴ *Ibidem*. Secondo l'autore i piedi, al di sotto del mantello, sarebbero «leggermente voltati verso l'esterno».

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*. Secondo l'autore, inoltre, le tracce di questo albero erano ancora visibili ad occhio nudo ancora nel 1984: in particolare il tronco e numerose macchie gialle (che corrispondevano alle foglie).

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Von Graeve 1984 (1), pp. 112-113. Su questo ultimo problema si tornerà più avanti, nelle *Conclusioni e proposte di ricerca future*.

⁸¹ Cfr. Von Graeve 1984 (1), pp. 92-95, 112-113.

⁸² Von Graeve 1984 (1), p. 89, nota 1.

⁸³ Indagini effettuate dalle dott.sse Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 16-22.

luce radente⁸⁴.

7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Le analisi IR non mostrano la presenza di un disegno preparatorio, ma soltanto l'utilizzo di un pigmento nero per calcare alcuni elementi, come ad esempio il bordo del *rhyton*.

Nella lastra si evidenziano zone che emettono fluorescenza ultravioletta⁸⁵.

Questa tecnica, insieme all'ultravioletto riflesso, ha permesso di identificare moltissimi particolari del disegno.

Dal confronto delle immagini in luce visibile e in ultravioletto riflesso della porzione destra della lastra (fig. 31) è evidente la quantità di particolari che emergono nelle immagini in ultravioletto; risultano ben definiti i panneggi della donna in piedi, il corpo del sileno seduto in primo piano con *nebris*, il tronco e la chioma dell'albero, divisa in quattro rami, alle loro spalle, e la colonnina con sopra la piccola statua, confermando i risultati delle analisi di V. von Graeve⁸⁶. Invece, quello che von Graeve vede come la parte interna della *nebris*⁸⁷, è forse da riconoscersi come un otre, riallineandosi alla tradizione ottocentesca⁸⁸.

Grazie alla fluorescenza ultravioletta, invece, per il contrasto tra la fluorescenza data dalla sostanza organica presente sulla lastra ed il pigmento inorganico utilizzato per dipingere, che non emette fluorescenza ultravioletta, è stato possibile identificare di nuovo l'albero al centro del quadro (fig. 33), già segnalato da C. Robert, che l'aveva riconosciuto come un ulivo⁸⁹, e V. von Graeve⁹⁰, che non ne aveva però riconosciuto la specie⁹¹.

Si sono riconosciuti inoltre, in luce visibile, in alto a destra, due elementi fusi-formi, al momento non più riconoscibili, che però potrebbero corrispondere come posizione alle foglie dell'albero sulla sinistra della lastra, che von Graeve diceva di poter vedere, nel medesimo colore, ancora ad occhio nudo nel 1984 (fig. 34)⁹².

Per quanto riguarda il gruppo di sinistra, grazie alla fluorescenza ultravioletta risultano molto più chiari l'immagine dell'asino, con le orecchie abbassate, e i dettagli delle sue zampe anteriori, oltre ad alcune tracce delle finiture. Si mostrano inoltre molto più visibili i panneggi della veste della figura femminile del gruppo, resa con il volto di profilo. Non si riescono però a distinguere alcuni dettagli, come ad esempio nella zona del collo e in tutta la parte destra della sua figura (fig. 35).

Risulta invece dubbia la forma del manto della donna, che secondo von Graeve,

⁸⁴ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

⁸⁵ L'argomento sarà trattato in modo più esteso nelle *Conclusioni e proposte di ricerca future*, considerando anche il confronto con lo stesso fenomeno su altri monocromi.

⁸⁶ Von Graeve 1984 (1), pp. 92-95.

⁸⁷ Ivi, p. 93.

⁸⁸ Cfr. De Jorio 1830, v. figura 32 in questa scheda di catalogo.

⁸⁹ Robert 1899, p. 9 in particolare.

⁹⁰ Von Graeve 1984 (1), p. 92.

⁹¹ Anche con le analisi del 2013 non è stato possibile riconoscere la specie dell'albero, in quanto sono visibili solo il tronco e alcuni rami.

⁹² Von Graeve 1984 (1), p. 95.

in parte, passava al di sopra della groppa dell'asino e andava a ricadere con una punta vicino alla zampa destra anteriore dell'animale: in realtà, qualcosa di simile è visibile nelle immagini in fluorescenza ultravioletta, senza però trovare conferma con le altre indagini (fig. 35).

Anche la veste della donna sembra non trovare pienamente conferma: dalle analisi in ultravioletto falso colore, infatti, parrebbe che la zona di forma triangolare faccia parte di un manto che non arriva fino ai piedi. La parte inferiore della veste probabilmente è da riconoscersi come parte del chitone, che si vede nella zona delle spalle, al di sopra del manto, in quanto dipinta con il medesimo pigmento, che risulta invece diverso rispetto al pigmento utilizzato per la zona triangolare nelle immagini in ultravioletto falso colore.

7.3 Analisi dei pigmenti

Anche in questo quadro, l'ultravioletto falso colore ha mostrato in alcuni punti delle risposte di colore giallo chiaro, del tutto confrontabili con quelle di *La lotta col Centauro*. Queste aree, che in *Donne sacrificanti*, in alcuni casi, compaiono nelle immagini in fluorescenza ultravioletta scure e non fluorescono, ricollegandosi ai test svolti in laboratorio con provini con vari tipi di pigmenti da R. Iannaccone⁹³, possono essere collegate alla presenza di un residuo di legante (ma in queste aree della lastra non c'è emissione di fluorescenza) oppure di un verde a base di rame. Le zone che risultano gialle, in particolare, sono in corrispondenza di alcuni punti dello "scialle" della figura femminile di sinistra e della pietra sulla quale è seduto il sileno (fig. 36), oltre a una cospicua parte del chitone della figura femminile in piedi, vicina all'asino.

Quindi, il chitone della donna ed il masso erano probabilmente⁹⁴ dipinti in verde, e lo scialle della figura vicina al sileno doveva avere alcune parti dipinte con il medesimo pigmento.

Anche le foglie dell'unico albero ancora visibile ad occhio nudo, quello nella parte destra della lastra, erano dipinte, almeno in corrispondenza della parte annerita, con un verde a base di rame, questa volta confermato dalle analisi elementali. Il tipo di alterazione presente su questa porzione di lastra risulta tipica di minerali come ad esempio la malachite⁹⁵, utilizzata come pigmento di colore verde, e caratterizzata dalla presenza di rame⁹⁶. Le foglie del ramo più vicino alla testa della figura femminile, invece, non mostrano tracce di rame, come se fossero state dipinte con un altro tipo di pigmento.

Di nuovo attraverso le immagini in ultravioletto falso colore, invece, si è visto che i due elementi fusiformi non più identificabili sul lato sinistro del quadro risul-

⁹³ Cfr. *Analisi dei pigmenti in Le indagini archeometriche svolte nel 2013* nella scheda *La lotta col Centauro*.

⁹⁴ Tuttavia, data l'assenza di indagini, in questi punti, ad esempio con XFR, al momento si può soltanto ipotizzare ciò che è stato detto ora in merito alle aree con risposta di colore giallo.

⁹⁵ Cfr. ad esempio Dei - Ahle - Baglioni - Dini - Ferrini 1998.

⁹⁶ Sulla malachite cfr. nella scheda *La lotta col Centauro* la sezione *Osservazioni sulle indagini effettuate*.

tano di colore rosso - arancio, risposta che si adatta ad un pigmento a base di ossidi di ferro (ocra)⁹⁷.

Era invece formata da una miscela di cinabro e ocra rossa, riconosciuta dalle indagini XRF e FORS, la fascia di colore che seguiva i bordi della lastra.

Nelle rimanenti zone analizzate della lastra, invece, sono state riconosciute solamente ocre.

7.4 Nota sull'analisi in luce radente

Una particolarità riscontrata su questa tavola, e in seguito ritrovata solo su *Scena teatrale*, riguarda la lavorazione della superficie. Osservando l'immagine della lastra in luce radente⁹⁸ si nota un diverso aspetto della superficie nelle aree corrispondenti alle figure e la parte che comprende lo sfondo, nel quale tuttavia si possono intravedere dei piccole incisioni, che delineano il tronco e parte dei rami dell'albero al centro della scena. La superficie sulla quale si trova lo sfondo è molto più levigata rispetto al resto, permettendo di vedere l'intero contorno della superficie disegnata, che riempiva la parte inferiore del quadro⁹⁹. Anche se le altre analisi, inoltre, non hanno riconosciuto la presenza dell'erba e delle piccole piante sul terreno viste da von Graeve¹⁰⁰, risulta indubbio che il terreno dovesse essere dipinto, in quanto la superficie in quella zona appare non liscia.

8. Osservazioni

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le analisi effettuate nel 2013, per quanto riguarda il disegno, hanno confermato quindi alcune delle osservazioni di von Graeve del 1984, come ad esempio la particolare posizione della seduta del sileno, i panneggi delle vesti della figura femminile dietro di lui, la colonnina con piccola la statua, la presenza del secondo albero al centro della scena e, per quanto rimane visibile anche a seguito degli analisi, alcuni elementi relativi al gruppo di destra¹⁰¹.

Tra i dettagli che non risultano confermati, ci sono invece l'albero sulla sinistra

⁹⁷ Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, p. 19. Cfr. anche la veste di Ippodamia in *La lotta col Centauro*.

⁹⁸ Alla luce artificiale è stata aggiunta la luce naturale proveniente dalle finestre della stanza del museo in cui è stata condotta l'indagine.

⁹⁹ È abbastanza complesso dare una spiegazione a questo fenomeno: si potrebbe trattare di una differente lavorazione della lastra in funzione della stesura della pittura, o della sua conservazione in antico. È abbastanza difficile pensare che una differenza così netta nell'aspetto della lastra sia dovuto semplicemente ad un diverso tipo di degrado della superficie, in relazione ai diversi tempi di degrado delle diverse sostanze poste sopra (cfr. Brinkmann 2004 (9)), così come è difficile pensare che la lastra abbia subito qualche particolare trattamento in età moderna, dal momento che altri monocromi trovati nel Settecento (*Giocatrici di astragali*, *La lotta col Centauro*) non mostrano questa particolarità della superficie.

¹⁰⁰ Von Graeve 1984 (1), p. 95.

¹⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 92-95 e paragrafi precedenti.

del quadro, segnalato nelle analisi di von Graeve¹⁰² ma non riconosciuto a seguito delle indagini del 2013 (rimangono solo tracce fusiformi di colore giallo, non attribuibili ad alcun elemento riconoscibile) e l'elemento riconosciuto dall'autore come la parte interna della *nebris* del sileno¹⁰³, da riconoscersi invece probabilmente come un otre.

Inoltre, alcuni dubbi rimangono sulla reale rappresentazione della veste della figura femminile sulla sinistra, che parrebbe vestita con un lungo chitone, in origine probabilmente verde, ed un mantello di forma triangolare. Inoltre, non risultano più riconoscibili i dettagli della figurina su colonna, che permettevano a von Graeve di riconoscerla come Atena¹⁰⁴.

In ogni caso, in particolare le analisi in fluorescenza ultravioletta e ultravioletto riflesso hanno permesso una assai migliore leggibilità del quadro.

Per quanto riguarda i pigmenti, si noterà qui brevemente che anche in questo caso, come già detto, è stato utilizzato un pigmento verde a base di rame per l'albero sulla destra e probabilmente anche per la pietra su cui è seduto il sileno, parti dello scialle della figura femminile di destra e per il chitone dell'altra donna¹⁰⁵.

Infine, eccetto il verde a base di rame e la mistura di ocre rossa e cinabro¹⁰⁶, utilizzata per la fascia lungo i bordi, tutti gli altri pigmenti utilizzati nella lastra possono essere riconosciuti come ocre, ovvero come pigmenti piuttosto economici¹⁰⁷.

8.2 Osservazioni sull'iconografia

A seguito degli studi di Robert¹⁰⁸, c'è stata una certa unanimità tra gli autori¹⁰⁹ a riconoscere nell'immagine una raffigurazione di Procne e Filomela che accolgono un sileno sull'acropoli di Atene.

Il mito di Sileno stanco è riportato da Pausania nella sezione della sua opera dedicata all'Attica, nel passo in cui parla dell'acropoli:

ἔστι δὲ λίθος οὐ μέγας, ἀλλ' ὅσον καθίξεσται μικρὸν ἄνδρα ἐπὶ τούτῳ λέγουσιν, ἠνίκα Διόνυσος ἦλθεν ἐς τὴν γῆν, ἀναπαύσασθαι τὸν Σιληνὸν. τοὺς γὰρ ἠλικία τῶν Σατύρων προήκοντας ὀνομάζουσι Σιληνός (Paus. I, 23, 5)¹¹⁰.

Per quanto riguarda invece immagini di Procne e Filomela sull'Acropoli di Atene, seppure slegate da un contesto dionisiaco si ricorda qui, solo per completezza, il

¹⁰² Ivi, p. 95.

¹⁰³ Ivi, p. 93.

¹⁰⁴ Ivi, p. 95.

¹⁰⁵ Si rimanda alle *Osservazioni sulle indagini effettuate in La lotta col Centauro*.

¹⁰⁶ Cfr. per esempi analoghi *Osservazioni sulle indagini effettuate in La lotta col Centauro*.

¹⁰⁷ Cfr. Plin. *Nat.*, XXXV.

¹⁰⁸ Robert 1899.

¹⁰⁹ Cfr. *supra* la sezione *Studi e ipotesi precedenti*.

¹¹⁰ C'è inoltre un sasso non molto grande, di dimensioni sufficienti perché vi possa sedere un uomo di piccola corporatura; dicono che su questo sasso abbia riposato il Sileno, quando Dioniso venne nella regione. Chiamano infatti Sileni i Satiri più avanti negli anni (testo greco da Musti 1982, p. 120).

brano di Pausania in cui si descrive la statua di Procne e Itys, dedicata sull'Acropoli di Atene:

Πρόκνην δὲ τὰ τὰ ἐς τὸν παῖδα βεβουλεμένην αὐτὴν τε καὶ τὸν Ἴτυν ἀνέθηκεν Ἀλκαμένης (Paus. I, 24, 3)¹¹¹.

In definitiva, quindi, non c'era sull'acropoli di Atene un gruppo statuario che potesse essere il modello del monocromo ercolanese.

Apollodoro però testimonia che, secondo il mito,

Ἐριχθονίῳ δὲ ἀποθανόντος καὶ ταφέντος ἐν τῷ αὐτῷ τεμένει τῆς Ἀθηνᾶς Πανδίων ἐβασίλευσεν, ἐφ'οὔ Δημήτηρ καὶ Διόνυσος εἰς τὴν Ἀττικὴν ἦλθον. ἀλλὰ Δήμητρα μὲν Κελεὸς εἰς τὴν Ἐλευσίνα ὑποδέξατο, Διόνυσον δὲ Ἰκάριος (Apollod. III, 14, 7)¹¹².

Secondo la versione di Apollodoro, quindi, Dioniso fu accolto da Icaro, ma è comunque notevole notare che l'arrivo della divinità viene posta sotto il regno del padre di Procne e Filomela: su questo brano di Apollodoro, e sul fatto che le due sorelle si fossero unite ad un corteo in onore di Dioniso durante la liberazione di Filomela dalla sua prigionia¹¹³, si sono basati C. Robert e gli autori che hanno condiviso la sua stessa opinione¹¹⁴ per l'interpretazione del soggetto raffigurato nel quadro.

Nonostante questo, è importante ricordare che non ci sono pervenute fonti letterarie che permettano di accettare pienamente l'ipotesi, in quanto il mito di Procne e Filomela è tramandato, in modo più approfondito, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, nella *Biblioteca* di Apollodoro e, in ambito greco, negli *Uccelli* di Aristofane, e in nessuna di queste fonti si parla dell'episodio qui raffigurato, ovvero le due donne che accolgono Sileno sull'Acropoli¹¹⁵.

L'unico rapporto che ha sicuramente la figura di Procne con uno dei personaggi del quadro, a parte Filomela, è quello con Atena¹¹⁶. Pausania infatti, parla di uno *xoanon* di Atena portato a Daulis da Procne:

¹¹¹ Alcamene ha dedicato Procne, che si macchiò verso il figlio del ben noto delitto, e il figlio Iti (testo greco da Musti 1982, p. 126). Sulla statua di Procne e Itys cfr. Michaelis 1876, pp. 304-307 (sulla riscoperta); La Rocca 1986 (commento). La statua è oggi al Museo dell'Acropoli di Atene, n. inv. 1358.

¹¹² Apollod. III, 14, 7: alla morte di Erittonio, che fu sepolto nello stesso santuario di Atena, divenne re Pandione; ai suoi tempi giunsero in Attica Demetra e Dioniso. Demetra fu accolta da Celeo a Eleusi, Dioniso da Icaro (testo greco da Scarpi 1996, p. 286).

¹¹³ Cfr. *supra*, *Studi e ipotesi precedenti*.

¹¹⁴ Oltre agli autori già rammentati nella nota 27, anche Rizzo 1929, p. 50, Borda 1958, p. 190 e la Fronsing 1981, p. 23, interpretano l'opera in questo modo, riprendendo, ancora una volta, la teoria da Robert 1899.

¹¹⁵ Cfr. ad esempio, per le fonti in cui si narrano i vari miti, Ferrari 1999, s.v. *Tereo*. Altre fonti per il mito, ma sempre riguardanti solo gli episodi riportati nelle tre principali, sono elencate in Touloupa 1994, p. 527.

¹¹⁶ Sempre che la figurina su colonna sia riconosciuta come Atena. Cfr. *supra*, *Osservazioni sulle indagini effettuate*, e più avanti in questo stesso paragrafo.

Δαυλιεῦσι δὲ Ἀθηνᾶς ἱερὸν καὶ ἄγαλμα ἐστὶν ἀρχαῖον τὸ δὲ ξόανον τὸ
ἔτι παλαιότερον λέγουσιν ἐπαγαγέσθαι Πρόκνην ἐξ Ἀθηνῶν (Paus. X, 4,
9)¹¹⁷.

Questo brano, però, è solo da considerarsi per completezza: infatti, non viene mai citata qui la figura di Sileno, né la sorella Filomela.

Si dirà quindi, con più prudenza, dopo questa breve analisi delle fonti, che in questa pittura Sileno è accolto da due personaggi femminili al momento non identificati.

La scena rappresentata nel monocromo, inoltre, non trova confronti puntuali. Esistono raffigurazioni dal repertorio ercolanese che possono avere qualche dettaglio confrontabile con questa, come ad esempio il piccolo satiro – giovane – che beve, seduto su una roccia, in uno dei bassorilievi provenienti dalla Casa dei Rilievi Dionisiaci di Ercolano, già rammentato precedentemente e attribuito ad una bottega neoattica di età augustea¹¹⁸ o in uno dei pannelli laterali di un sarcofago a Berlino, Staatliche Museen¹¹⁹.

Cercando però tra le varie monografie dedicate a temi dionisiaci, è stato possibile riscontrare una notevole somiglianza dei gruppi raffigurati in questo quadro con uno dei lati corti di un sarcofago, che è conservato ad Arezzo¹²⁰, mentre le altre parti si trovano a Woburn Abbey e Princeton¹²¹, ed una raffigurazione tagliata da un sarcofago, che ora è conservata a Zagabria¹²², tutti datati da F. Matz al 145-160 d.C.¹²³. Le due scene sono molto simili tra loro. Prendendo in considerazione l'immagine di Zagabria, è possibile riconoscere un personaggio del corteggio dionisiaco, seduto, che sta bevendo da un recipiente non ben riconoscibile (forse uno *skyphos*, dal confronto con il pannello di Arezzo). Dietro di lui, una figura femminile con chitone e manto che copre gli arti inferiori, lo sorregge con il suo braccio sinistro. Entrambi i personaggi stanno indicando un ampio contenitore, forse un cratere, posto al di sopra di una colonnetta, esattamente come la statuetta che si trova al centro della scena raffigurato sul monocromo da Ercolano. I due personaggi, inoltre, sono posti al di sotto di un albero, con le stesse caratteristiche di quello sulla destra della lastra di *Donne sacrificanti*, anche se con un maggior numero di rami, che segue, con il suo tronco, il movimento della schiena del personaggio femminile, esattamente come nel monocromo. Tra gli altri possibili punti di confronto fra queste rappresentazioni su sarcofagi ed il monocromo, c'è, in parte, la posizione delle gambe del sileno, con il piede sinistro rappresentato di profilo ed il destro leggermente alzato lateralmente,

¹¹⁷ A Daulis c'è un santuario e un'antica statua di Atena: e dicono che lo *xoanon*, ancora più antico, lo portò Procne da Atene (testo greco da Papachatzis 1981, p. 516).

¹¹⁸ Nel capitolo *Appunti e ipotesi sulla collocazione originaria dei monocromi su marmo*, paragrafo *Pitture su marmo incassate nelle pareti*. Per un'immagine, cfr. Esposito 2012 (3), p. 153.

¹¹⁹ Cfr. Matz 1968, Beilage 2.

¹²⁰ Arezzo, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 111. Cfr. Matz 1969, pp. 356-357, n. 202b; Bocci Pacini - Nocentini Sbolci 1983, pp. 41-42, n. 60; De Tommaso 2009, pp. 221-222. Ringrazio la Dott.ssa Sara Faralli per le informazioni bibliografiche su questo pezzo.

¹²¹ Cfr. Matz 1969, pp. 354-356, nn. 202, 202a.

¹²² Cfr. Matz 1969, p. 357, n. 203.

¹²³ Matz 1969, p. 357. Questa somiglianza era stata già notata anche in von Graeve 1984 (1), p. 95.

che mostra parte della pianta, come si può vedere sull'esemplare di Arezzo. Per quanto riguarda il gruppo di sinistra, la figura femminile con l'asino, è molto interessante notare che, sull'esemplare di Zagabria, alla destra dell'albero, ci sono una figura femminile in piedi, con i capelli raccolti con *sakkos*, e con la veste che le lascia nuda la spalla sinistra, che anche nel monocromo ercolanese non risulta coperta dal manto. Ai piedi della donna, si intravede solo una piccola porzione della parte posteriore di un animale non riconoscibile che siede a terra.

Tutto questo, per dire che il monocromo di Ercolano non è un vero e proprio *unicum*, come pareva indicare l'assenza di confronti presente nella pur piuttosto ampia bibliografia. Ci doveva essere infatti uno schema preciso, con immagini di satiri/sileni beventi, sorretti da ninfe o menadi, al di sotto di un albero con, di fronte a loro, una colonnina con al di sopra un oggetto che poteva essere via via reinterpretato. Altre figure femminili e animali completavano lo schema.

Tornando al monocromo ercolanese, le vesti delle donne, come in *Scena teatrale*, trovano confronti nelle rappresentazioni di vesti femminili di età ellenistica. Questo tipo di abiti sembra comparire già nella seconda metà del IV secolo a.C.¹²⁴, inserendo quindi il modello di questo dipinto in piena età ellenistica, come era stato correttamente ipotizzato dalla bibliografia su questo pezzo¹²⁵. Inoltre, il personaggio femminile sulla sinistra, con parte del volto velato, trova confronti in altre figure di epoca ellenistica ed in alcune figurine da Tanagra¹²⁶, oltre che, parzialmente, in immagini di Ninfe databili tra il II secolo a.C. ed il I secolo d.C.¹²⁷

La statuetta che si trova sulla colonnina trova confronti con immagini in dipinti pompeiani, quale ad esempio l'immagine con il sacrificio di Ifigenia proveniente dalla Casa del Poeta Tragico (Pompei VI, 8, 3), in cui sul lato sinistro della scena si può vedere una piccola colonna liscia isolata con, in cima, una statua di Artemide¹²⁸. La raffigurazione di figura femminile con chitone, riconosciuta sempre come Atena in bibliografia¹²⁹, in realtà si dimostra difficilmente leggibile anche a seguito delle indagini archeometriche. La forma potrebbe essere assimilata a quella di uno *xoanon*¹³⁰, ma non risultano chiari né l'aspetto del copricapo (elmo con *lophos* o semplice *polos*?), né tantomeno gli attributi, in quanto le braccia sembrano totalmente sparite. Rimane però, sulla sinistra, una linea verticale che sembra una lancia, confermando così l'ipotesi¹³¹ che la scena si stia svolgendo intorno ad una colonna con

¹²⁴ Cfr. Rolley 1999.

¹²⁵ Cfr. *Cronologia riportata in bibliografia*.

¹²⁶ Cfr. ad esempio Bieber 1981, figg. 52, 378, 375, 601.

¹²⁷ Museo del Pireo, n. inv. 2119 (II secolo d.C.), corteggio di ninfe, in cui ognuna tiene un lembo dell'*himation* della compagna che la precede; Santa Barbara Museum of Art., n. inv. 1952.27, datato al I secolo a.C. - I secolo d.C. e con soggetto identico al precedente (Halm-Tisserant - Siebert 1997, p. 894).

¹²⁸ Rocco 2009 (11), Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9112, datato dall'autrice al 45-79 d.C.

¹²⁹ Cfr. il paragrafo *Studi e ipotesi precedenti*.

¹³⁰ «Il termine è generalmente impiegato a designare simulacri di divinità estremamente antichi e venerabili. La derivazione accettata dal verbo ξέω, lisciare, levigare, conferma l'assunzione che almeno per massima parte gli xoana dovessero essere di legno» (Paribeni 1966, pp. 1236-1237).

¹³¹ Cfr. il paragrafo *Studi e ipotesi precedenti*.

sopra una statuetta di Atena¹³².

Un'ultima breve annotazione riguarda il paesaggio nella scena. Questo è formato, come si è visto, da almeno due alberi. La pittura con scene ambientate in paesaggi è già attestata nelle tombe ellenistiche di Verghina¹³³ ed ebbe grande sviluppo in ambito alessandrino¹³⁴, diffondendosi nella pittura pompeiana a partire dal II stile¹³⁵.

In definitiva, dal punto di vista cronologico, il monocromo ercolanese non è facilmente databile: tuttavia, le osservazioni precedentemente fatte potrebbero condurre ad una datazione del modello in piena età ellenistica, ed una attribuzione del quadro al periodo tra la fine del I secolo a.C. ed il I secolo d.C.

Allo stesso tempo, però, è da segnalare il fatto che questo “monocromo” presenta la medesima lavorazione della superficie di *Scena teatrale*, che potrebbe essere stato tagliato nel suo lato destro¹³⁶. Il fenomeno è comparabile con quello, già considerato¹³⁷, dell'inserimento nelle pareti di *domus* di area vesuviana di originali greci: in questo caso si potrebbe quindi forse considerare il quadro, che, a differenza di altri, non sembra una composizione eclettica, come un originale di età ellenistica. Non avendo però al momento altri elementi per supportare quest'ultima teoria, la questione sulla datazione del pezzo rimarrà aperta.

¹³² Su *Athena Parthenos* e le sue raffigurazioni cfr., recentemente, Nick 2002.

¹³³ Cfr. Brécoulaki 2006.

¹³⁴ La pittura paesistica, aveva raggiunto vertici di perfezione formale presumibilmente ad Alessandria (La Rocca 1990, p. 436). Sulla pittura di paesaggio e i suoi collegamenti con la società e la letteratura tra tarda Repubblica ed età augustea cfr. Leach 1988.

¹³⁵ Sulla pittura di paesaggio cfr. recentemente Sampaolo 2009 (3). Il paesaggio entra nella pittura pompeiana nel II stile; con l'affermazione del III e IV stile, secondo l'autrice, il paesaggio è lo sfondo di scene mitologiche che si svolgono all'aperto.

¹³⁶ Cfr. il capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

¹³⁷ Cfr. nota precedente.

Capitolo 7

Giocatrici di Astragali

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9562 (figg. 37-45).
Il quadro è stato ritrovato ad Ercolano il 24 Maggio 1746.
Lunghezza: 40 cm, altezza: 42,1 cm, spessore: 2,5 cm.

1. Materiale della lastra

Secondo Savignoni, la lastra sarebbe di marmo pario¹. Dal momento, però, che non sono state eseguite analisi volte a riconoscere il litotipo della lastra, si dirà genericamente che si tratta di marmo bianco, verosimilmente a grana grossa², non identificato, con cristalli più piccoli rispetto al quadro *La lotta col Centauro*³.

2. Stato di conservazione

La lastra è integra ed il colore ben visibile. È di gran lunga il monocromo che si è conservato in modo migliore⁴. Sono ancora riconoscibili quasi tutti i dettagli delle figure rappresentate, eccetto la parte inferiore delle vesti delle due donne in secondo piano segnalate con i nomi di ΑΗΤΩ e ΝΙΟΒΗ.

3. Descrizione

La scena si svolge su due piani complementari. In secondo piano ci sono tre figure femminili in piedi, alle quali l'autore dà i nomi (fig. 38), a partire da sinistra (a

¹ Savignoni 1897, p. 81, nota 1. La stessa opinione si trova anche in una delle già citate lettere (capitolo *Storia degli studi sui monocromi su marmo*) pubblicata in Gori 1751, p. 103, lettera VI, del 17 Settembre 1748.

² Contrariamente a quanto riportato da Savignoni.

³ Osservazioni derivate dalla visione diretta del quadro.

⁴ M.N./A 13204, senza data; ex M.N./c. 286 = C.4118 del 1916; MN/C287 del 1916; MN/D20, Ottobre 1964; MN/D56608, del 14 Marzo 1980. La datazione, dove presente sulla scheda, è unanimemente al I secolo a.C.; in un caso, dell'Ottobre 1964, la firma dell'artista viene letta "Alexanchos Ateniese". Altre immagini su vecchie pellicole, non più rintracciabili: MN1856VN, MN1857VN. Immagini su diapositiva: 06/10/050/11. Il monocromo non mostra variazioni evidenti dal 1916 ad oggi.

caratteri maiuscoli greci) di Leto, Niobe e Phoibe. Leto, a sinistra, ha le braccia conserte, con la mano destra leggermente alzata, in direzione della mano di Niobe, ed ha la testa leggermente voltata, verso le altre due ragazze; Niobe, invece, è girata verso Leto e cerca di porgerle le mani. La mano destra di Niobe è a contatto con la mano destra di Leto. Phoibe, a destra, sembra che stia spingendo Niobe verso Leto, premendo con la sua mano sinistra contro la sua spalla. Le vesti sono molto aderenti al corpo e rese nei minimi dettagli. Il suo manto, che scende dalla vita ai piedi, è rappresentato di colore più scuro, gira attorno al suo avambraccio sinistro ed è leggermente flutuante per il movimento. In primo piano due altre figure femminili, chiamate, a partire da sinistra, Aglaie e Ileaira, chinate, stanno giocando con gli astragali. Ileaira ne ha tre sul dorso della sua mano destra e altri, non ben visibili, nella mano sinistra, mentre due stanno cadendo. Di fronte a lei, Aglaie tiene un astragalo bloccato con il pollice a terra. Altri tre sono già sul terreno. Entrambe le ragazze portano chitoni di colore rosso e manti che girano attorno ad uno degli avambracci e scendono fino a terra, di un colore nella tonalità del marrone.

Per quanto riguarda ornamenti e accessori, Leto porta una collana oggi non più ben visibile a occhio nudo, così come Ileaira, Niobe e, forse, Aglaie. Niobe, inoltre, indossa una semplice *armilla* al suo polso sinistro, forse dipinta in un colore scuro; più incerta sembra la presenza di armille al polso sinistro sia di Ileaira che di Phoibe. La veste di Leto non risulta più visibile, ma si è ben conservata parte del manto, di colore marrone, che ricade da entrambi i lati della figura, circondandole in parte il braccio sinistro. Ha due linee quasi parallele di colore nero che le partono dall'angolo sinistro della bocca, di significato incerto. I suoi capelli sono raccolti, come quelli delle altre figure femminili, ma una ciocca sembra ricadere sulle spalle. Phoibe, Ileaira e Aglaie portano bende di tessuto nei capelli, di forme e dimensioni diverse, più strette per Ileaira, più larghe e morbide per Phoibe, mentre Aglaie ha una pettinatura definita a *krobylos* da Mielsch⁵.

Per quanto riguarda invece le calzature, tutte le donne paiono a piedi scalzi, tranne Ileaira, che indossa dei sandali delineati in nero, e Phoibe, che sembra indossare calzature chiuse, riccamente decorate e disegnate con il medesimo tipo di pigmento.

Nell'angolo in alto a sinistra, dipinta in colore rosso, su tre righe, si trova la firma dell'artista (fig. 38): ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ | ΑΘΗΝΑΙΟΣ | ΕΓΡΑΦΕΝ.

Si vedono delle tracce di colore marrone scuro - nero, molto sottili e vicine ai bordi. Il retro è liscio, con rastrematura molto accentuata verso il contorno della lastra. Si evidenzia la presenza di fori di forma circolare per chiodi e tracce di grappe, come per permettere il fissaggio della lastra ad un qualche supporto. Non è tuttavia chiaro quando siano state inserite queste grappe, che secondo Von Graeve devono essere di epoca moderna⁶. Altre grappe non più presenti hanno lasciato dei forti segni di degrado sulla superficie del marmo, in particolare sul lato destro della lastra.

⁵ Mielsch 1979, p. 238.

⁶ Von Graeve 1984 (1).

4. Studi e ipotesi precedenti

Il quadro è stato pubblicato per la prima volta da O. A. M. Baiardi, che sbagliò persino la lettura dei caratteri greci (Aglaië era Agallia e Ileaira era Dejanira, secondo l'autore)⁷, e subito dopo dagli Accademici Ercolanesi⁸ e da J. J. Winckelmann⁹. Nell'Ottocento, ci sono state moltissime citazioni in pubblicazioni¹⁰, tra le quali quella di G. Minervini¹¹ nel *Real Museo Borbonico* e quella di Savignoni sul *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*¹². Per trovare una pubblicazione interamente dedicata a questo quadro, si dovrà attendere la monografia di C. Robert¹³, nella quale il dipinto venne estesamente studiato: l'autore cercò alcuni confronti, senza però trovare composizioni simili. Nel Novecento e negli anni Duemila, come si è visto¹⁴, se si eccettuano lo studio di H. Mielsch¹⁵ e quello di C. Schwanzar¹⁶, oltre ad alcune schede di V. Sampaolo¹⁷, si può dire che questo monocromo abbia avuto solo citazioni, in opere su arte¹⁸ e pittura antica¹⁹, in brevi articoli²⁰, anche di tipo divulgativo²¹, oltre che su varie guide del Museo Archeologico Nazionale di Napoli²², in cataloghi di mostre²³, in pubblicazioni sul sito di Ercolano²⁴, e molto spesso come elementi di confronto per pitture o sculture²⁵.

⁷ Baiardi 1755, p. 139, n. DCCXXXV.

⁸ *Pitture Ercolano* 1757, pp. 1-4.

⁹ Winckelmann 1764, pp. 268-269.

¹⁰ Solo per fare alcuni esempi: De Iorio 1827, p. 92; Helbig 1868, pp. 48-49 n. 170b; Barré 1870, pp. 66-71; Sogliano 1879, p. 165.

¹¹ Minervini 1856.

¹² Savignoni 1897.

¹³ Robert 1897.

¹⁴ Cfr. il capitolo *Storia degli studi sui monocromi su marmo*.

¹⁵ Mielsch 1979.

¹⁶ Schwanzar 1985.

¹⁷ Sampaolo 1998; Sampaolo 2009 (1).

¹⁸ Ahrem 1914, pp. 131-134; Bulle 1922, tav. 310; Charbonneaux - Martin - Villard 1969, p. 279. Inoltre, sono da ricordare le varie voci Berger-Doer 1992; Kahil 1992; Schmidt 1992 in LIMC; oltre alle voci di Cagliano de Azevedo 1958, di De Marinis 1963, p. 164 e di De Franciscis 1973, p. 500 per i "Monochromata" in *EAA*.

¹⁹ Reinach 1922, p. 194, n.°2; Pfuhl 1923, p. 663; Wirth 1927, pp. 68-73; Marconi 1929, pp. 17-18; Rizzo 1929, p. 49; Maiuri 1953, p. 105; Rumpf 1953, pp. 122-123 e tav. 39,6; Borda 1958, pp. 188-190; Curtius 1960, pp. 267-270; Napoli 1960, pp. 55-56; Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, p. 144; ed infine i contributi di Sampaolo 2009 (1) (sui monocromi su marmo in generale) e Rocco 2009 (6) in una delle ultime monografie dedicate alla pittura pompeiana.

²⁰ Mustilli 1938, p. 156, Schwanzar 1985.

²¹ Andre 1992, p. 42; Moreno 2006.

²² Ruesch 1911, pp. 304-307; Elia 1932, pp. 39-40; De Franciscis 1975, p. 80; Teolato Maiuri 1971, pp. 87-90; Borriello - Lista 1986, pp. 172-173; De Caro 1994, p. 199; Cappelli - Lo Monaco 2011, p. 112.

²³ Sampaolo 1998, p. 315, n. 147; Donati - Bisconti 1998, p. 19; Franchi Viceré 2008, p. 339, n. 68; Guidobaldi 2008, p. 251, scheda 17.

²⁴ Waldstein - Shoobridge 1910, p. 297 e tavv. 4-5; Guidobaldi 2012 (3), p. 62.

²⁵ Solo per fare alcuni esempi, cfr. Savignoni 1897; Rumpf 1947, p. 11; Dörig 1959, pp. 30-33; Froning

Si rammenteranno qui alcune delle ipotesi per la lettura del soggetto che sono state avanzate nel corso degli studi precedenti.

Nella bibliografia, non ci sono mai stati dubbi sull'interpretazione del disegno (cinque fanciulle, due delle quali giocano con gli astragali) visto l'ottimo stato di conservazione²⁶.

Molte e varie però sono state le interpretazioni di questo soggetto, anche per la difficoltà di comprendere quale sia la scena principale del quadro – le giocatrici o le donne in piedi? – e quale il significato della presenza in un'unica opera di figure mitiche così diverse tra loro. Esistono due diverse interpretazioni riguardanti il momento mitico rappresentato: la prima, sostenuta dagli Accademici Ercolanesi²⁷ e dal Robert²⁸, si basa su un verso di Saffo²⁹, che recita «Λατῶ καὶ Νιόβα μάλα μὲν φίλαι ἦσαν ἑταῖραι» e porrebbe la scena al tempo del primo dissidio tra le due donne, quando erano ancora molto giovani³⁰, mentre l'altra vedrebbe in questo episodio la contesa definitiva tra Niobe e Latona³¹, interpretando così Phoibe come Niobide consapevole del suo destino, appreso dagli astragali di Aglaie e Ileaira, sue sorelle, e come riconciliatrice tra la propria madre e l'amante di Zeus³².

Curtius riconosceva però nei nomi di Ileaira e Phoibe le figlie di Leucippo, anche se ricordava che Aglaie e Phoibe per un'altra tradizione sono Elidi, ovvero figlie di Elios e dell'Oceanide Climene, e sorelle di Fetonte: dalle loro lacrime, proprio per il fratello defunto, sarebbe stata creata l'ambra³³.

Analizzando la storia mitica delle cinque fanciulle, invece, Moreno così schematizza le figure: in primo piano una delle Cariti, Aglaie, gioca con gli astragali insieme a una delle Leucippidi, Ileaira; in secondo piano Phoibe, interpretata come un'altra Leucippide o come una delle Niobidi, pare che spinga Niobe, che a sua volta tende la mano verso Latona, immobile nella parte sinistra del quadro³⁴.

1981, pp. 20-32; Schade 2000, p. 106, nota 86 (*Giocatrici di astragali* in rapporto con le sculture delle *Astragalizontes*).

²⁶ Esempi di descrizioni del monocromo: scheda di catalogo dell'archivio del Museo: «sala LXXII, affresco con giocatrici di astragali, fine II secolo - inizio I secolo»; scheda di studio dell'archivio del Museo: «Prodotto neoattico da originale del V secolo a.C., scuola di Polignoto»; De Franciscis 1975, p. 80: «Giovani fanciulle che giocano con gli astragali; opera neoattica della fine del II secolo o inizio del I secolo a.C., che porta la firma dell'Ateniese Alessandro»; Elia 1932, p. 40: «La figurazione che ha i caratteri dello stile nobile e pieno dell'arte attica sotto l'influenza di Fidia, mostra semplicemente distribuiti in due piani, due gruppi di fanciulle, delle quali due, Ileaira e Aglaie, inginocchiate, sono intente al gioco degli astragali, mentre le altre tre, in piedi, Niobe, Latona e Phoebe, appaiono turbate da un lieve dissidio. In alto a sinistra la firma dell'artista: Alessandro Ateniese dipinse».

²⁷ *Pitture Ercolano* 1757, p. 3.

²⁸ Robert 1897, pp. 1-24.

²⁹ Riportato in At. *Δειπνοσοφισταί*, XIII, 571c. «Leto e Niobe erano molto amiche».

³⁰ In particolare Robert 1897, pp. 2-4. Anche Cagiano De Azevedo 1958, p. 248, legge questo monocromo come la favola della riconciliazione di Niobe e Latona.

³¹ In questa corrente si inseriscono ad esempio anche Waldstein - Shoobridge 1910, p. 297; Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, pp. 143-144. Invece Borda 1958, p. 190, parla genericamente di «dissidio tra Latona e Niobe».

³² Un'opinione simile a questa si ritrova ad esempio anche in Barré 1870, p. 71, Maiuri 1953, p. 105, De Caro 1994, p. 199, Guidobaldi 2008, Rocco 2009 (6) e Cappelli - Lo Monaco 2011. In Barré un'altra ipotesi è la copia, da parte dell'artista, di figure varie, poi messe tutte insieme.

³³ Curtius 1960, pp. 267-270.

³⁴ Moreno 2006, p. 115.

Per quanto riguarda gli astragali, Curtius notava che Ileaira ne ha gettati in aria cinque: è riuscita a riprenderne tre con il dorso della mano, ma due che non avrebbe dovuto lasciare cadere, le sono sfuggiti. Aglaie, invece, preme a terra con il pollice un astragalo e ne tiene altri in mano³⁵.

Proprio gli astragali hanno suscitato non pochi interrogativi nel tempo, per il loro numero e la loro posizione: per citare solo una delle teorie sulla rappresentazione di questi oggetti, secondo Robert quelli a terra appartenevano a Niobe e Latona, che hanno iniziato il loro litigio proprio durante il gioco. Sarebbe qui rappresentato il momento immediatamente successivo alla lite, con gli astragali non più utilizzati per giocare ancora a terra³⁶. Per quanto riguarda il gioco che si sta svolgendo, invece, secondo alcuni autori le ragazze stanno giocando secondo le regole del πεντέλιθα³⁷. Dörig, invece, ipotizza che le due ragazze stiano portando avanti due giochi distinti, e che solo Ileaira stia giocando al πεντέλιθα, mentre Aglaie si starebbe dedicando all'εἰς ὠμίλλαν³⁸.

H. Mielsch in un suo articolo³⁹ ha letto l'opera in modo interessante e totalmente diverso dagli altri: partendo da tracce nere presenti tra le mani di Niobe e la testa di Aglaie e due strisce quasi parallele, della medesima tonalità di colore, nella bocca di Latona (fig. 38), ha interpretato questi tratti come una collana o un altro tipo di ornamento comunque ovale nel primo caso e come fili del chitone nel secondo⁴⁰. Mielsch, dunque, ha visto nel quadro due scene ben distinte, per l'assenza di elementi che le leghino tra loro (sguardi, gesti, ecc.), interpretandole come due scene muliebri rappresentanti due momenti di vita di donne – giovinezza (astragali) e vita adulta (vestizione) – in cui i nomi mitici servono solo a rendere altisonante il soggetto, rendendolo così una delle cosiddette “favole archeologiche”: in realtà, secondo l'autore, “Latona” sta finendo di vestirsi, tirando con la bocca i fili del chitone, come era d'uso nel V sec. a.C., e, nonostante porti una collana, “Niobe” le sta passando un ulteriore ornamento, mentre Phoibe assiste alla scena. Spingendosi oltre, l'autore afferma che si potrebbe quindi trattare di una pittura per una giovane sposa: in secondo piano, la scena di vestizione rappresenterebbe la sua vita adulta, mentre l'immagine delle due ragazze chine in primo piano farebbe riferimento alla giovinezza della donna, che, non ancora sposata, giocava con gli astragali insieme alle sue coetanee per vaticinare il proprio futuro di moglie.

Anche Schefold ricorda questo tipo di lettura del soggetto, ma la rifiuta, per l'imponenza della figura di Latona, l'atmosfera di vaticinio ed i nomi dei personaggi attestati dalle iscrizioni⁴¹.

Per quanto riguarda, ancora, i due distinti piani in cui la scena si svolge, la Teo-

³⁵ Curtius 1960, pp. 267-270.

³⁶ Robert 1897, p. 3.

³⁷ Poll. IX, 126. Di questa opinione è, ad esempio, Robert 1897, p. 2.

³⁸ Dörig 1959, pp. 31-32. Poll. IX, 102.

³⁹ Mielsch 1979, pp. 233-240.

⁴⁰ Interessante è il fatto che ad esempio Savignoni 1897, p. 81, nota 1, vede le due linee nere e scrive: «Presso la bocca di Latona sono due striscette prodotte, come pare, dal colore disfattosi quando la lastra fu seppellita dalla lava».

⁴¹ Schefold 1981, p. 166.

lato Maiuri ha interpretato il dipinto come formato da due piani rappresentativi, per puntualizzare la distinzione di due momenti psicologici profondamente diversi⁴², mentre come Rizzo vi ha visto due diverse intonazioni sentimentali⁴³.

Per quanto riguarda il retro del quadro, von Graeve ha scritto che originariamente la lastra non doveva avere i bordi rastremati, che sarebbero stati così lavorati in una seconda fase d'uso⁴⁴.

Le uniche ipotesi sul tipo di pigmento utilizzato per la decorazione del quadro, sono state avanzate dagli Accademici Ercolanesi⁴⁵ e da Helbig⁴⁶, che interpretarono il rosso come cinabro.

5. Proposte cronologiche precedenti

Per la sua fama e la sua complessità, la datazione del quadro e del suo eventuale originale è stata molto discussa. In passato è stato anche interpretato come un originale greco⁴⁷.

Si faranno qui alcuni esempi, per far comprendere quanto sia stata dibattuta la questione della cronologia di *Giocatrici di Astragali* nel tempo, che comunque ha portato a ipotesi più omogenee rispetto a quelle avanzate per altri monocromi.

Anche in passato, è stata opinione diffusa che l'originale fosse un'opera del V secolo⁴⁸ e Schefold datava con una certa sicurezza il modello al 430 a.C.⁴⁹, mentre Pfuhl poneva come termini cronologici gli anni dal 430 al 420 a.C.⁵⁰, Robert gli anni tra il 425 ed il 420 a.C.⁵¹ e la Sampaolo l'ultimo trentennio del V secolo a.C.⁵² Altre opinioni sono state quelle di Rumpf, che inseriva l'originale alla fine del V secolo⁵³, di Rizzo, che inseriva l'opera nel terzo quarto dello stesso secolo⁵⁴, e della Froning, che lo poneva genericamente tra la fine del V e l'inizio del IV secolo a.C.⁵⁵ Mielsch,

⁴² Teolato Maiuri 1971, p. 90.

⁴³ Rizzo 1929, p. 49.

⁴⁴ Von Graeve 1984 (1), p. 112. Non si capisce bene quali elementi prenda in considerazione l'autore per avanzare questa ipotesi.

⁴⁵ *Pitture Ercolano* 1757, p. 1.

⁴⁶ Helbig 1868, pp. 48-49.

⁴⁷ Waldstein - Shoobridge 1910, tav. 4.

⁴⁸ Ad esempio cfr. Napoli 1960, pp. 55-56, che afferma come opinione diffusa della sua epoca il fatto che Alessandro Ateniese avesse copiato un originale della scuola di Polignoto. Tuttavia, lo squilibrio tra le tre fanciulle in piedi e le due giocatrici, era per lui prova evidente della riunione, da parte di Alessandro, «in una libera composizione di cinque schemi tratti da un repertorio di V secolo». Secondo Mustilli 1938, p. 156, invece, «nella serie notissima dei quadretti in marmo, soprattutto in quello firmato dall'ateniese Aléxandros, rivivono le purissime astrazioni dei disegnatori attici del V° secolo, appena corrette – e non sempre in maniera del tutto organica – dalla nuova sensibilità, che si palesa con frequenti accenni al chiaroscuro».

⁴⁹ Schefold 1981, p. 166.

⁵⁰ Pfuhl 1923, p. 663.

⁵¹ Robert 1897, p. 17.

⁵² Sampaolo 1998, p. 315.

⁵³ Rumpf 1947, p. 11; ma Rumpf 1953, tav. 39, 6 data il quadro originale al 410-390 a.C.

⁵⁴ Rizzo 1929, p. 49.

⁵⁵ Froning 1981, p. 21. Il V secolo a.C. in generale trova concordi anche Savignoni 1897, p. 81 e Dörig

inoltre, ha sottolineato che la sproporzione delle donne in piedi suggerisce un originale databile alla tarda classicità⁵⁶.

Per quanto riguarda la copia, secondo il parere della Teolato Maiuri, sarebbe certa «l'impronta dei rilievi neo-attici nell'impostazione compositiva e nella squisita fattura»⁵⁷.

Borda pone Alessandro Ateniese nel I secolo a.C.⁵⁸, mentre Rumpf propende per una datazione in epoca tardoellenistica⁵⁹.

Prendendo però in considerazione i dipinti della Villa della Farnesina, databili alla fine del I secolo a.C., Mielsch pone il quadro ercolanese probabilmente in età augustea⁶⁰, come Schefold, che data l'esecuzione del quadro alla prima età imperiale⁶¹. Interessante è l'affermazione di von Graeve, secondo il quale il quadro avrebbe un disegno preparatorio, non copiabile e rimasto in tracce appena percettibili all'interno del dipinto, che sarebbe da attribuire al copista - pittore stesso, e da porsi come datazione alla fine dell'età ellenistica, prima dell'età augustea⁶².

Nel volume *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, invece, il quadro viene datato genericamente al I secolo d.C.⁶³. La stessa opinione è stata espressa in occasione della mostra *Romana pictura* del 1998 e nel manuale *Pittura romana* del 2002⁶⁴. Nel 2008, nella mostra *Ercolano. Tre secoli di scoperte* il monocromo è attribuito ai primi decenni del I secolo d.C., anche per le iscrizioni con i nomi dei personaggi rappresentati, indizio di voluto arcaismo frequente nella produzione neoattica dei primi decenni del I secolo d.C.⁶⁵

Altri studiosi, poi, hanno parlato di eclettismo nella composizione.

Per S. De Caro, il quadro «è molto probabilmente una rielaborazione eclettica neoattica di un originale che si potrebbe attribuire alla bottega di Zeusi, il celebre pittore ateniese famoso proprio per i suoi monocromi su fondo bianco (*monochromata ex albo*)» e inoltre «converrebbe bene all'epoca, la fine del V secolo a.C., lo stile "fiorito" del quadretto, paragonabile a quello della ceramica dipinta dal Pittore di Meidias»⁶⁶.

Per il fatto che i nomi delle cinque figure non si trovano mai tutti insieme nella tradizione mitica, Curtius proponeva di riconoscere nel quadro un "pasticcio" del I secolo a.C.; più problematica per quest'autore sembrava l'individuazione della datazione di un modello poiché la totale compenetrazione dei due piani del disegno sen-

1959, p. 31.

⁵⁶ Mielsch 1979, p. 240.

⁵⁷ Teolato Maiuri 1971, p. 90.

⁵⁸ Borda 1958, p. 189.

⁵⁹ Rumpf 1947, p. 11.

⁶⁰ Mielsch 1979, pp. 242-243. Tra i confronti citati dall'autore, si segnalano i dipinti nell'attico dell'anticamera del cubicolo D e sulla parete di fondo dell'alcova del cubicolo B, con immagini di fanciulle intente a suonare strumenti a corda (Sanzi di Mino 1998 (1), pp. 56-91).

⁶¹ Schefold 1981, p. 162.

⁶² Von Graeve 1984 (1), pp. 102-112.

⁶³ Borriello - Lista 1986, pp. 172-173. Il copista firmatario del monocromo viene posto da Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, pp. 143-144 nel I secolo d.C.

⁶⁴ Donati - Bisconti 1998, p. 19; Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, pp. 143-144.

⁶⁵ Guidobaldi 2008, p. 251.

⁶⁶ De Caro 1994, p. 199 e De Caro 1996, p. 199.

za divisioni vere e proprie non faceva, secondo lui, parte dell'arte del V secolo a.C.: si tratterebbe perciò di due modelli ben distinti l'uno dall'altro, uniti in modo da dare forma a questa composizione eclettica⁶⁷. Cagiano De Azevedo ha affermato che

[...] il dipinto in realtà non è né un originale del V secolo, né una copia da un perduto quadro di questo periodo, ma si tratta di un quadretto, eseguito nel gusto neoattico, da un esperto e raffinato pittore che ha tradotto secondo un suo particolare modo espressivo, basato esclusivamente sulla eleganza della linea di contorno, un soggetto derivato da una pittura della fine del V o del principio del IV secolo, in omaggio al gusto della ricca clientela romana della fine del II o del principio del I secolo a.C., che andava assorbendo la cultura ellenistica in genere e quella attica in specie (Cagiano de Azevedo 1958, p. 248).

La stessa datazione della copia è proposta anche da De Franciscis⁶⁸ e da Moreno che amplia i termini cronologici (120-50 a.C.)⁶⁹.

Berger-Doer classifica quest'opera come un "pasticcio" di età augustea, da modelli del tardo V secolo a.C.⁷⁰

La Schwanzar, prendendo in considerazione il fatto che il quadro è formato da più parti, legate solo in modo astratto tra loro – e quindi senza alcun vero retroterra mitico – nega che l'originale sia da riconoscere nell'arte greca di periodo classico. Dal punto di vista stilistico del disegno delle figure, conferma però una ripresa da modi del V secolo a.C., e precisamente dal cosiddetto "Stile Ricco" o "Stile Fiorito", anche se vede sia elementi di pieno ellenismo, come ad esempio le frange dei manti di alcune delle donne e la compenetrazione dei due piani nei quali si svolge la scena, sia elementi arcaici, come il lembo svolazzante del manto di Phoibe, a forma di coda di rondine⁷¹.

L'autrice attribuisce l'opera alla prima età augustea, per l'espressione dei volti e, soprattutto, per la presenza di elementi arcaizzanti, a suo parere possibile fino al terzo quarto del I secolo a.C., ma pressoché inesistente successivamente⁷². Di parere contrastante sono invece R. Cappelli e A. Lo Monaco, che affermano, come la Guidobaldi⁷³, che l'apposizione dei nomi vicino ai personaggi può essere attribuito al gusto arcaizzante del pieno periodo augusteo⁷⁴.

⁶⁷ Curtius 1960, pp. 267-270.

⁶⁸ De Franciscis 1975, p. 80.

⁶⁹ Moreno 2006, p. 114.

⁷⁰ Berger-Doer 1992, p. 267. Anche la Elia, già nel 1932, vide in tutti i monocromi delle opere eclettiche, «i cui artisti abbiano riprodotto indifferentemente creazioni originali della pittura del V, IV e III secolo, così come usavano i cosiddetti neo - attici per la scultura» (Elia 1932, p. 39).

⁷¹ Schwanzar 1985, p. 315.

⁷² Ivi, pp. 312-315. Per citare un altro parere, la Wyler, invece, sottolinea il rapporto tra questo quadro e la grande pittura murale del IV secolo che raggiunse successivamente le ville romane: Wyler 2006, p. 220.

⁷³ Guidobaldi 2008, p. 251.

⁷⁴ Cappelli - Lo Monaco 2011, p. 112. Per Rocco 2009 (6), «l'uso di scrivere, didascalicamente, i nomi accanto ai personaggi è ulteriore prova di un voluto arcaismo in voga in età augustea», e l'opera è da

La forma dei caratteri, invece, non appare molto dibattuta, e si ricordano qui solo tre studi in proposito, ripresi dalla Schwanzar⁷⁵, da Mielsch⁷⁶ e da von Graeve⁷⁷: secondo G. Rodenwaldt la firma di Alexandros Athenaios è databile tra il II secolo a.C. ed il I secolo d.C.⁷⁸, a parere di M. Guarducci è del I secolo a.C.⁷⁹, mentre secondo B. Helly, che restringe la datazione, la firma è di poco precedente all'età augustea⁸⁰.

6. Le indagini di V. von Graeve del 1984

6.1 Indagini riportate in pubblicazione

Fluorescenza ultravioletta, almeno in un caso con filtro giallo su pellicola ortocromatica⁸¹, microscopio ottico⁸².

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

In realtà, come è evidente, il disegno si è conservato in modo molto buono, per cui l'autore ha fatto una dettagliata descrizione di ciò che si riesce a vedere anche senza l'ausilio di analisi non invasive⁸³.

Parlando invece del manto di Niobe, nella parte inferiore della figura, che oggi non è più visibile, von Graeve riuscì, grazie alla fluorescenza ultravioletta, a riconoscere la forma e a vedere che questo, che scendeva fino a terra a partire della vita, saliva lungo la schiena del personaggio fino alla spalla (fig. 40). Per quanto riguarda il chitone, notò che le linee delle pieghe delle maniche si sovrapponevano a quelle del braccio della figura⁸⁴. Ancora con la medesima tecnica, vide le ombreggiature che si trovano, ad esempio, sul manto di Aglaie, il polpaccio e la coscia della donna⁸⁵.

Inoltre, le stesse indagini confermarono l'ipotesi di H. Mielsch⁸⁶, secondo le quali il quadro rappresenterebbe una scena di genere, e non un mito: vide, infatti, ancora con l'ausilio della fluorescenza ultravioletta, un oggetto tra le mani di Leto, che riconobbe come la cintura per il chitone, e interpretò i due segni neri all'angolo destro della bocca del medesimo personaggio come parte dell'orlo sinistro del man-

datarsi tra il 20 a.C. ed il 37 d.C.

⁷⁵ Schwanzar 1985, p. 312.

⁷⁶ Mielsch 1979, p. 234, nota 6 e p. 240.

⁷⁷ Von Graeve 1984 (1), p. 112.

⁷⁸ *Archäologische Gesellschaft* 1913, p. 68.

⁷⁹ Guarducci 1975, pp. 439-440.

⁸⁰ Von Graeve 1984 (1), p. 112, che riporta il parere di B. Helly, non pubblicato, sulla firma.

⁸¹ Von Graeve 1984 (1), p. 89, nota 1.

⁸² Ivi, p. 107.

⁸³ Ivi, pp. 102-103.

⁸⁴ In pratica, si creava un effetto di trasparenza del tessuto: ivi, p. 106. Lo stesso effetto è segnalato sul chitone di Phoibe (ivi, p. 107).

⁸⁵ Ivi, p. 107 e p. 105, fig. 21.

⁸⁶ Mielsch 1979.

to, che la donna sta sistemando⁸⁷. Inoltre, ipotizzò che la figura, con la mano libera, stesse sistemandosi il chitone⁸⁸. Vide, quindi, nell'immagine, una scena di vestizione, in cui le due figure in primo piano, le Giocatrici, sono già vestite e pettinate, mentre dietro di loro altre figure femminili devono ancora finire di prepararsi⁸⁹. Leto, ad esempio, oltre al vestiario, deve ancora sistemarsi i capelli, visto che alcune ciocche ricadono ancora sul collo⁹⁰. Anche i suoi piedi sono ancora nudi⁹¹. Phoibe, invece, è già pronta e aiuta le altre due donne⁹².

L'autore vide, inoltre, una serie di linee più spesse nel disegno, di colore nero, che sono praticamente invisibili ad occhio nudo⁹³, riconosciute come parte di un disegno preparatorio⁹⁴ (fig. 39).

6.3 Risultati: ipotesi sui colori originali

Uno dei meriti di von Graeve è stato senza dubbio quello di riconoscere, per primo, che questo quadro era in realtà delineato in più colori, e non con il semplice rosso.

Tuttavia, le sue analisi non permettevano di riconoscere i pigmenti adoperati⁹⁵, e per lo più l'autore si basò sulla semplice osservazione del pezzo⁹⁶.

Segnalò, ad esempio, che era stato utilizzato un colore dal rosso - marrone fino al nero per il manto di Phoibe⁹⁷.

Inoltre il colore marrone, forse un'ocra per l'autore, fu riconosciuto come utilizzato per le capigliature delle figure, i contorni e le vesti⁹⁸. Questa stessa ocra l'autore riteneva fosse stata utilizzata, in modo molto sottile, per campire anche il chitone di Niobe⁹⁹.

Un altro colore utilizzato nel quadro è il nero, che von Graeve riconobbe nella linea che indica il suolo e nelle calzature¹⁰⁰.

Il terzo colore è un "rosso vivo", utilizzato per le soles di Ileaira, che però in realtà fa parte delle tonalità rosse - marroni presenti sul quadro¹⁰¹.

Un quarto colore, invece, è il giallo, riconosciuto questa volta con l'ausilio del microscopio, sul tessuto utilizzato da Aglaie per fermare i capelli¹⁰².

⁸⁷ Von Graeve 1984 (1), p. 104.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Ivi p. 109. L'autore parla qui dell'applicazione di "fotografia tecnica", senza specificare meglio l'analisi effettuata: forse infrarosso fotografico?

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Cfr. ivi, p. 89, nota 1.

⁹⁶ Ivi, p. 105.

⁹⁷ Ivi, p. 107.

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

Un rosa tenue, infine, è utilizzato per il chitone di Ileaira¹⁰³.

Von Graeve ha riconosciuto due diversi tipi di colori utilizzati, che fanno risaltare ancora di più i contrasti cromatici: un tipo trasparente (*Lasurfarbe*) ed uno coprente (*Deckfarbe*)¹⁰⁴.

La distribuzione di questi due tipi di applicazione del colore è ricostruita dall'autore (fig. 40).

7. Indagini effettuate nel 2013¹⁰⁵

7.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS¹⁰⁶.

7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Il disegno della tavola, come si è visto, risulta complessivamente uno dei migliori dal punto di vista della conservazione. Nell'immagine in fluorescenza ultravioletta è possibile osservare delle macchie connotate da una forte fluorescenza biancastra/giallognola. La disposizione e la dimensione casuale delle gocce fa ipotizzare una deposizione involontaria di materiale organico; dall'andamento irregolare sembrerebbe riconducibile ad una sgocciolatura con un pennello¹⁰⁷ (fig. 41).

Ancora attraverso le indagini in fluorescenza ultravioletta, grazie al contrasto tra la fluorescenza emessa da una sostanza che ricopre la superficie ed i pigmenti inorganici del disegno¹⁰⁸, è stato possibile solo un parziale recupero della parte inferiore della veste di Niobe, che non risulta totalmente riconoscibile nella sua forma. Nonostante questo, però, essa appare più come la gonna di un semplice chitone che come un manto, come interpretato da von Graeve¹⁰⁹. Della parte inferiore della veste di Leto, invece, si può riconoscere, anche se estremamente sbiadita, una delle pieghe al di sopra del piede di questa figura (fig. 42).

Grazie alla stessa tecnica, è stato possibile riconoscere con maggiore precisione i drappaggi di tutte le vesti delle fanciulle e l'effetto di trasparenza degli abiti, oltre ai gioielli portati ai polsi e al collo dalle ragazze: è il caso del bracciale a forma di serpente di Ileaira, la giocatrice posta alla destra del quadro, adesso non più visibile

¹⁰³ Ivi, pp. 107-108.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 107-112.

¹⁰⁵ Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr., in parte, Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 23-26.

¹⁰⁶ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 24.

¹⁰⁸ Si ricorda che non sono state svolte indagini che permettano di individuare leganti o altre sostanze di natura organica stese sulla superficie.

¹⁰⁹ Von Graeve 1984 (1), pp. 102-112.

ad occhio nudo, ma ancora visibile nella parte della coda dell'animale nel 1757, come si può vedere dal disegno di Camillo Paderni¹¹⁰ (fig. 43).

La stessa tecnica ha anche permesso di constatare che Leto ha, nella mano semi-chiusa, un oggetto non riconoscibile, del quale si può intravedere solo uno dei lati (fig. 44).

Inoltre, le indagini in infrarosso fotografico hanno permesso di vedere che i contorni sono delineati anche con linee di colore nero. Lo stesso colore nero che segue le linee di contorno risulta campire intere aree, come ad esempio le capigliature, o marcare spazi in ombra. Tutto questo farebbe pensare a un utilizzo del pigmento con la funzione di restituire tonalità più scure di marrone (fig. 45).

Fanno eccezione le decorazioni delle calzature, che sono delineate in nero, senza l'aggiunta di altri pigmenti.

7.3 Analisi dei pigmenti

Dalle analisi XRF risulta la presenza di soli ossidi e idrossidi di ferro (ocre).

Inoltre, l'assenza di altri elementi oltre il ferro, permette di escludere la presenza di pigmenti diversi dal carbone per il nero.

8. Osservazioni

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le analisi svolte nel 2013¹¹¹ hanno permesso di rimettere in luce dettagli delle vesti già evidenziati da von Graeve¹¹², anche se non è stata confermata la presenza del manto di Niobe, che sembra indossare soltanto il chitone.

Inoltre, quello che dall'autore era stato interpretato come un disegno preparatorio pare corrispondere ai risultati delle analisi IR del 2013, che parrebbero potersi identificare semplicemente con aree in cui si è cercato di rendere più scuro il colore. Risulta improbabile, a questo punto, l'ipotesi dell'esistenza di un disegno preparatorio nelle aree indicate da von Graeve.

Le analisi in fluorescenza ultravioletta hanno permesso di vedere dettagli ormai sbiaditi, quali ad esempio i gioielli delle fanciulle e la trasparenza con cui sono rese le loro vesti.

Si può notare che Leto tiene nella sinistra semichiusa un oggetto, che parrebbe forse quadrangolare, del quale si vede solo una minima porzione, che non ne permette, purtroppo, il riconoscimento: si tratta probabilmente di quella che von Graeve aveva riconosciuto come una cintura.

Per quanto riguarda i pigmenti utilizzati, questo quadro risulta tra quelli in cui

¹¹⁰ *Pitture Ercolano 1757*, tav. 1. Un disegno simile, con soltanto la coda dell'animale, resa tra l'altro in modo più inesatto, si trova anche nella riproduzione del quadro da parte di L. E. Gilliéron in Robert 1897.

¹¹¹ Cfr. *supra*, *Indagini svolte nel 2013*.

¹¹² Per le analisi di von Graeve, cfr. *supra*, *Le indagini di V. von Graeve del 1984*.

sono stati usati pigmenti più economici, essenzialmente ocre e nero probabilmente di carbone. Ad una precisione e ricercatezza del disegno, corrisponde quindi, per quanto si riesce ad intravedere dalle indagini, un basso profilo per quanto riguarda i pigmenti.

Le gocce interpretate come “sgocciolature di pennello”, inoltre, probabilmente sono da attribuirsi ad un trattamento successivo alla scoperta del quadro, forse durante uno dei periodi in cui, alla corte borbonica, era usuale “verniciare” i dipinti con soluzioni di tipo organico per rendere più vivi i colori¹¹³.

8.2 Osservazioni sull'iconografia

Moltissimo si è già detto, da parte di un gran numero di autori, sull'iconografia di questo quadro¹¹⁴.

Sull'interpretazione della scena, si è visto che le teorie sono suddivisibili in due gruppi: quelle che rimandano ad un ambito mitico e quelle che, invece, vedono nell'immagine una scena di genere, con la vestizione della donna che l'iscrizione chiama Leto¹¹⁵.

Non è facile, in questo caso, propendere per l'una o l'altra ipotesi. Si vedranno qui alcuni degli aspetti legati a queste due interpretazioni.

Per quanto riguarda il riconoscimento di Phoibe, Aglaie e Ileaira come figlie di Niobe, l'ipotesi non trova conferma nella narrazione di Apollodoro, che riporta varie versioni del mito ma non rammenta mai questi tre nomi per le Niobidi¹¹⁶.

Se invece si riconoscono Phoibe e Ileaira come Leucippidi e Aglaie come una delle Cariti, non è possibile rintracciare nei miti che ci sono giunti dall'antichità alcun episodio che metta in correlazione queste figure tra loro e con Niobe e Leto¹¹⁷. Si deve inoltre notare che il nome dell'ipotetica seconda Leucippide, nel quadro è Ileaira e non Ilaira, come nella mitologia¹¹⁸.

In definitiva, dal punto di vista mitologico le cinque figure non sono correlabili tra loro. Solo Leto e Niobe possono essere collegate, nella loro fase giovanile, grazie al verso di Saffo presente nell'opera di Ateneo e citato da Robert¹¹⁹.

A questo punto, la teoria della scena mitica risulta la meno probabile, e resta l'ipotesi della scena di genere.

L'apporto del modello del Pittore di Meidias, noto ceramografo attico attivo tra l'ultimo ventennio del V secolo e l'inizio del IV secolo a.C.¹²⁰ ed esponente del co-

¹¹³ Cfr. *Conclusioni e proposte di ricerca future*, in cui l'argomento sarà trattato più estesamente, anche in relazione agli altri monocromi.

¹¹⁴ Cfr. *supra*, *Studi e ipotesi precedenti*.

¹¹⁵ Cfr. *supra*, *Studi e ipotesi precedenti*.

¹¹⁶ Apollod. III, 5, 6.

¹¹⁷ La ricerca di una correlazione tra le cinque figure mitiche è stata effettuata attraverso varie enciclopedie e dizionari del mito, quali ad esempio Gruppe 1906, Roscher 1993, Ferrari 1999, *Der neue Pauly* 2000.

¹¹⁸ Cfr. nota precedente per le citazioni bibliografiche.

¹¹⁹ Cfr. *supra*, *Descrizioni, definizioni, ipotesi e studi precedenti*.

¹²⁰ Per il Pittore di Meidias, cfr. Becatti 1947; Burn 1987. Per uno studio recente su un'opera di questo pittore, cfr. Camponetti 2007.

siddetto “stile fiorito”, per le “Giocatrici” è stato fondamentale: i panneggi ricercati, la sproporzionata lunghezza delle gambe delle donne, ma anche gli atteggiamenti ed i movimenti delle figure, elaborati ma non esageratamente dinamici, si ritrovano in molte sue opere, tra cui un’*hydria* ora al Museo del Ceramico¹²¹ ed un’altra *hydria* al British Museum¹²².

Quest’ultima *hydria*, tra l’altro, mostra una serie di scene con personaggi mitici, il cui nome è scritto vicino alle varie figure, e che non si legano facilmente tra loro all’interno dello stesso mito. Secondo G. Camponetti, questo si potrebbe spiegare con il fatto che il nome dei personaggi «si carica di un valore ulteriore rispetto a quello puramente designativo [...] non più una semplice indicazione di persona, ma descrizione e raffigurazione di una particolarità di questa»¹²³.

Passando al gruppo delle ragazze in primo piano e al motivo del gioco degli astragali da parte di fanciulle, una delle più celebri attestazioni si trovava nella perdita *Nekya* di Polignoto, posta nella Lesche degli Cnidi a Delfi, descritta minuziosamente da Pausania:

Ἐφεξις δὲ τὰς Πανδάρω θυγατέρας ἔγραψεν ὁ Πολύγνωτος [...] Πολύγνωτος δὲ κόρας τε ἐστεφανωμένας ἄνθεσι καὶ παιζούσας ἔγραψεν ἀστραγάλους, ὄνομα δὲ αὐταῖς Καμειρώ τε καὶ Κλυτή (Paus. X, 30, 1)¹²⁴.

In scultura, è da rilevare, tra le moltissime opere con fanciulle o fanciulli che giocano con gli astragali¹²⁵, l’esistenza delle cosiddette Ἀστραγαλίζοντες: queste, che siano copie di statue ideali di età ellenistica, o statue - ritratto di giovani defunte di età romana, mostrano tutte delle ragazze molto giovani, sole, mentre giocano spensieratamente¹²⁶.

Un’ultima nota iconografica riguarda i monili portati dalle fanciulle: non è stato possibile riconoscere con esattezza né la forma della collana di Leto, che pare assimilabile a quella di Ippodamia nel quadro *La lotta col Centauro*¹²⁷, né quella della

¹²¹ Ph. A. I. Ker. 520 (Da Beazley ARV II, p. 1313), su un frammento della quale sono rappresentate Clitennestra, Phoebe, Filonoe ed Elena; Moreno 2006, p. 115, afferma che Ileaira si trovava a destra del gruppo.

¹²² E224. La scena principale rappresenta il ratto delle Leucippidi. Recentemente, Camponetti 2007.

¹²³ Ivi, p. 24. Su questo argomento cfr. soprattutto Calame 1985. Ad esempio, per quanto riguarda i nomi delle due giocatrici, il nome Aglaie può ricollegarsi alla parola ἀγλαία, - ας, che significa “splendore, bellezza”, mentre il nome Ileaira al termine ἰλέαιρα, - ας, “che dolcemente risplende”.

¹²⁴ Subito dopo Polignoto ha dipinto le figlie di Pandareo. [...] Polignoto le ha disegnate incoronate con fiori, mentre giocano agli astragali; ed i loro nomi sono Camiro e Clizia (testo greco da Papachatzis 1981, p. 547). Robert, 1893, p. 13 ricostruisce il famoso gruppo pittorico. L’autore rappresenta le due fanciulle nella medesima posizione delle giocatrici ercolanensi, ma nel testo, in realtà, si dice solo che erano incoronate con fiori. Il testo di Omero a cui si fa riferimento, invece, è Od. IX, 66 e ss. Un contributo più recente sulla *Nekya* di Polignoto e la sua ricostruzione è presente in Mugione 2006 e Roscino 2010, pp. 38-67 (assieme all’*Ilioupersis*, rappresentata anch’essa nella *Lesche* degli Cnidi a Delfi. Camiro e Clizia che giocano agli astragali, coronate di fiori, sono citate in particolare in Roscino 2010, p. 52).

¹²⁵ Sul gioco degli astragali, oltre ai testi di Polluce (cfr. *supra*, *Studi e ipotesi precedenti*) cfr. anche De Nardi 1991; Poplin 1992.

¹²⁶ Schade 2000, a p. 106, nota 86 in particolare rammenta il quadro di Ercolano.

¹²⁷ Cfr. la scheda corrispondente, al paragrafo *Osservazioni sull’iconografia*.

collana di Ileaira. Niobe, invece, come già evidente dalle immagini nel visibile, indossa una collana a filo semplice senza decorazione. Ai polsi Niobe e Phoibe portano semplici armille, nel caso di Niobe a nastro, prive di decorazioni.

Ileaira, invece, porta un bracciale a forma di serpente: per questo tipo di monile, con la coda dell'animale che si allunga su parte dell'avambraccio, si sono trovati confronti in gioielli pubblicati dal Becatti che vengono datati a partire dal III secolo a.C.¹²⁸, anche se è stato possibile trovarne anche di più antichi, ma con la disposizione del corpo del serpente leggermente diversa rispetto a quella nel quadro ercolanese¹²⁹. Per quanto riguarda la firma di Alessandro Ateniese, seguendo le indicazioni della Guarducci, alcune caratteristiche come il prolungamento dei tratti obliqui di alcune lettere in particolare¹³⁰, oltre al *ductus* delle lettere A, Θ, N, Σ portano la datazione della firma all'inizio dell'età imperiale¹³¹.

In definitiva, quindi, per la datazione è possibile attribuire il modello o i modelli al V-IV secolo a.C., forse con elementi più tardi, come parrebbe nel caso del bracciale di Ileaira. L'opera qui analizzata, visti i caratteri della firma, può invece essere probabilmente datata tra la fine del I secolo a.C. e l'inizio del I secolo d.C.

L'opera ha lasciato traccia nell'arte moderna, ispirando Antonio Canova nella sua tempera su carta del 1799 *Le Giocatrici di Astragali*: essa fa parte di una serie di opere a fondo nero ispirate alle pitture di Ercolano. In primo piano, si vedono due ninfe impegnate a giocare con gli astragali, attorniate da due amorini. Le due protagoniste riprendono abiti e capigliature dal quadro ercolanese, anche se la scena, pressoché identica, si svolge specularmente¹³².

¹²⁸ Bracciale da Atene, Collezione Stathatos (da Becatti 1955, p. 204, nn. 442-443). Del III-II secolo a.C. sono invece degli avambracci femminili di bronzo fuso, con bracciali conformati a serpente del tutto assimilabili a quello di Ileaira (Becatti 1955, pp. 212-213, n. 497). Becatti 1955, p. 213 nn. 498-500 fa altri esempi di bracciali serpentiformi, databili dal I secolo a.C. al III secolo d.C. (da Pompei e Acampore), molto simili, nella loro forma, a quello della giocatrice.

¹²⁹ Braccialetto probabilmente da Vonitza, Acarnania, datato al 350-300 a.C. (Williams - Ogden 1994, p. 72, n. 26); Guzzo 1993, p. 238, tipo III 1 variante, da Taranto, datato alla seconda metà del IV secolo a.C. (Guzzo 1993, p. 80).

¹³⁰ Guarducci 1995, p. 379.

¹³¹ Ivi, p. 380 per A e Θ, p. 382 per N e p. 383 per Σ.

¹³² Praz - Pavanello 1976, p. 139. L'opera si trova ora a Possagno, nell'ingresso della Casa del Canova.

Capitolo 8

Scena teatrale

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9563 (figg. 46-56).

Il quadro è stato ritrovato ad Ercolano il 24 Maggio 1749.

Larghezza: 45,3 cm, altezza: 33,2 cm, spessore: spessore: 1,9 cm nella parte inferiore, 1,4 cm nella parte superiore¹.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco a grana grossa non identificato, con cristalli più piccoli rispetto al quadro *La lotta col Centauro*².

2. Stato di conservazione

La lastra si presenta praticamente integra. Il disegno risulta piuttosto visibile in generale, ma alcuni particolari sono pressoché irriconoscibili³.

3. Descrizione

La scena mostra tre personaggi che indossano maschere tragiche. Sulla sinistra, è impersonata dall'attore una donna con lunghi capelli sciolti, vista di tre quarti. È vestita con chitone ed *himation*, che paiono di colore marrone e porta una fascia sotto al seno, di colore giallo. È voltata verso la figura che le è accanto e che occupa la parte centrale del quadro; il suo braccio sinistro è lievemente sollevato.

Al centro della scena, si trova un attore con maschera di donna anziana, posto di profilo, con i capelli coperti: anche in questo caso, il personaggio è vestito con chitone e *himation*. Al di sotto di quest'ultimo, che risulta sollevato e trattenuto per un

¹ Vedi capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

² Dati ricavabili dall'osservazione diretta.

³ Dati ricavabili dall'osservazione diretta. Immagini precedenti, per un confronto: Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, MN/B2770 del 13 Maggio 1963. Il monocromo sembra non mostrare variazioni dal 1963 ad oggi.

lemba dalla mano sinistra dell'attore, pare essere nascosto un oggetto non identificabile. Le vesti sembrano tutte di un colore rosso - marrone. Infine, alla destra della scena, un'altra donna, questa volta di prospetto, china la testa verso la sinistra del quadro e tiene le braccia stese lungo il corpo. Indossa un chitone ed un *himation* legato con una specie di fiocco sotto la sua ascella sinistra. I vestiti sembrano tutti di colore rosso - marrone, eccetto la fascia gialla che porta sotto il seno e la parte inferiore del chitone, vicino all'orlo, la quale mostra una decorazione lineare di colore giallo - arancio. La donna sta incedendo verso la parte centrale della scena.

La linea del terreno è indicata con un colore marrone scuro e su di essa, nella parte destra della lastra, si vede l'ombra della figura su questo lato della composizione.

A terra, al centro, si trova una macchia nera, che non è pertinente alla decorazione originaria del quadro.

Il retro, liscio, presenta sui bordi una piccola rastrematura sbazzata. Lo spessore non è uniforme: *Scena teatrale* è più spesso nella parte inferiore e più sottile nella parte superiore. Si conservano sul retro tracce di malta particolarmente evidenti. Sui bordi della faccia anteriore rimangono tracce di colore rosso.

4. Studi e ipotesi precedenti

Come già trattato nei capitoli riferiti alla storia degli studi, questo monocromo è stato sempre citato, nel Settecento e nell'Ottocento, senza che fossero condotti studi specifici, eccetto le pubblicazioni degli Accademici Ercolanesi⁴ e quella di C. Robert⁵. Nel Novecento e negli anni Duemila⁶ se si eccettua lo studio di H. Mielsch⁷ sui monocromi nel quale questo quadro risulta tra quelli analizzati più brevemente, si può dire che *Scena teatrale* non abbia mai ricevuto una pubblicazione apposita, se non⁸ qualche citazione in manuali di pittura antica⁹, in guide del Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹⁰, in cataloghi di mostre¹¹, in pubblicazioni su Ercolano¹² o come elemento di confronto per rilievi¹³.

In realtà l'opera è leggibile relativamente bene anche oggi, ma le maschere non

⁴ *Pitture Ercolano 1757*, pp. 17-18 e tav. IV. Nel Settecento cfr. anche lo studio del Baiardi 1755, p. 140, n. DCCXXXVIII.

⁵ Robert 1898, pp. 14-37. Risalgono all'Ottocento anche le pubblicazioni di De Iorio 1827, p. 92; Helbig 1868, pp. 349-351 n. 1464; Barré 1870, pp. 156-159.

⁶ Cfr. il capitolo *Storia degli studi sui monocromi su marmo*.

⁷ Mielsch 1979.

⁸ Non sarà considerata nelle liste qui riportate Von Graeve 1984 (1), del quale si parlerà più avanti in questa scheda, in un paragrafo apposito.

⁹ Wirth 1927, p. 68; Rizzo 1929, pp. 48-50; Rumpf 1953, p. 136 e tav. 43, 10; Borda 1958, pp. 188-190; Napoli 1960, p. 55; Sampaolo 2009 (1); Rocco 2009 (8).

¹⁰ Ruesch 1911, pp. 306-307; Elia 1932, p. 43; De Franciscis 1975, p. 80; Borriello - Lista 1986, pp. 172-173.

¹¹ Sampaolo 1998.

¹² Waldstein - Shoobridge, p. 297.

¹³ Froning 1981, pp. 20-32.

sono più visibili nitidamente, motivo per cui la scena è stata più volte interpretata come un'immagine di prefiche¹⁴ o – anche in tempi recenti – come parte di una commedia¹⁵.

Dal momento però che gli attori indossano delle maschere tragiche, si tratta sicuramente una scena di tragedia¹⁶, secondo molti autori (vd. Ruesch¹⁷ e la Elia¹⁸, ad esempio), tratta dall'*Ippolito incoronato* di Euripide¹⁹. A. Feuerbach²⁰ aveva tentato di identificare i versi rappresentati, riconoscendoli nel dialogo di Fedra con la nutrice ai versi 682-684:

ὦ παγκακίστη καὶ φίλων διαφθορεῦ, / οἷ' εἰργάσω με. Ζεὺς σε γεννήτωρ
ἐμὸς / πρόρριζον ἐκτρίψειεν οὐτάσας πυρί (E. Hipp. 682-684)²¹.

Helbig e Robert, invece, riconoscevano in questa scena un altro dialogo tra i medesimi personaggi cui si aggiunge la corifea, più precisamente quello corrispondente alla definitiva uscita di scena dell'eroina, che sta già pensando al suicidio, in particolare i vv. 704-714:

Τρ. μακρηγοροῦμεν' οὐκ ἔσωφρόνουν ἐγώ.
ἀλλ' ἔστι κάκ τῶνδ' ὥστε σωθῆναι, τέκνον.
Φα. παῦσαι λέγουσα· καὶ τὰ πρὶν γὰρ οὐ καλῶς
παρήνεσάς μοι κάπεχειρησας κακά.
ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπελθε καὶ σαντῆς πέρι
φρόντιζ'· ἐγὼ γὰρ τάμὰ θῆσομαι καλῶς.
ὕμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζῆνιαι,

¹⁴ Barré 1870, pp. 156-159.

¹⁵ Cfr. ad esempio Borriello - Lista 1986, pp. 172-173 e Sampaolo 1998, p. 315.

¹⁶ Cfr. ad esempio Helbig 1868, p. 350, per la pateticità dell'azione. Anche Waldstein - Shoobridge parlano di una "scena tragica" (Waldstein - Shoobridge, p. 297).

¹⁷ Ruesch 1911, pp. 306-307.

¹⁸ Elia 1932, p. 43, n. 54.

¹⁹ Altre descrizioni del monocromo: scheda di catalogo dell'archivio del Museo: «sala LXXII, dipinto su marmo raffigurante scena teatrale. Provenienza Ercolano»; Ruesch 1911, pp. 306-307, vi vede «una scena tragica, in cui l'attore principale, a sinistra, stante di prospetto, con doppio abito e capelli sciolti fino alle gambe, rappresenta una donna in stato di profonda commozione. Il secondo personaggio è invece la sua domestica, di profilo, con doppio abito e capelli corti raccolti in un panno, che con la destra tiene sollevato un lembo dell'ἑπένδυμα (sopravveste); essa ha la spalla sinistra alzata per ascoltare le parole della padrona; il naso arcuato ed il mento acuminato fanno capire che si tratta della maschera della nutrice. La terza donna, con i capelli lunghi fino alle spalle, è la comparsa/corista. E' una scena dell'*Ippolito* euripideo»; Elia 1932, p. 43: «Scena tragica [...] Pittura di soggetto teatrale derivante da originale del secolo IV. Tre attori, anzi tre attrici, eseguono scena dell'*Ippolito* di Euripide; al centro è Fedra la quale confida alla nutrice il suo tormento. A destra è un'altra figura femminile nella quale è da riconoscere una comparsa»; De Francis 1975, p. 80: «Scena teatrale, di significato incerto».

²⁰ Feuerbach 1855, pp. 336-337.

²¹ Malvagissima femmina, rovina degli esseri più cari, che m'hai fatto! Zeus, Zeus ti schianti, il mio progenitore, col fuoco, alle radici, e ti disperda (testo greco da Stockert 1994, p. 53; traduzione da Diano 1989, p. 473). L'ipotesi di Feuerbach è riportata da Helbig 1868, p. 350 e da Robert 1898, p. 18. Anche per la Rocco si tratta del momento in cui Fedra viene a sapere che Ippolito ha rifiutato il suo amore (Rocco 2009 (8)).

τοσόνδε μοι παράσχετ' ἔξαιτουμένη,
σιγῇ καλύπτειν ἄνθαδ' εἴσηκούσατε.
Xo. ὄμνυμι σεμνήν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
μηδὲν κακῶν σῶν ἔς φάος δεῖξιν ποτέ (E. Hipp. 704-714)²².

In effetti, anche la Elia vede in questa opera un dialogo tra Fedra e la nutrice, mentre la figura sulla destra viene vista come una comparsa²³.

Da ricordare il parere di Rizzo, che nel 1929 scrisse che «questo quadretto è [...] assai più importante per le “antichità” teatrali, che per l’arte»²⁴.

Per quanto riguarda i colori presenti nel disegno, solo Robert, prima di von Graeve, ne fa un’attenta descrizione: Fedra è vestita con un chitone azzurro ed un *himation* blu bordato di giallo nella parte superiore; giallo è anche il colore della stoffa per coprire i suoi capelli, che l’autore vede appoggiata sulle spalle della protagonista; la chioma è tra il rosso e il biondo. La nutrice invece ha vesti di colore violetto e rosso. La corifea, infine, porta un chitone rosso, una cintura gialla ed un *himation* di colore blu²⁵.

5. Proposte cronologiche precedenti

Rizzo pone l’originale dell’opera nel V secolo a.C., specificando che il quadro viene ritenuto da altri “opera arcaistica” senza aggiungere ulteriori informazioni²⁶, mentre Robert²⁷, Ruesch²⁸, la Elia²⁹ e Napoli³⁰ attribuiscono l’originale al IV secolo a. C, così come Rumpf, che restringe la datazione ai decenni compresi tra il 370 ed il 330 a.C.³¹

Von Graeve, invece, attribuisce l’originale al periodo immediatamente successivo alla metà del IV secolo a.C.³²

Secondo la Froning nei coturni rialzati (per l’altezza maggiore della protagonista, elemento sul quale si sofferma moltissimo Robert nella sua pubblicazione)³³ è

²² Nutrice: Troppe parole! Io non sono stata saggia, è così./ Ma c’è pure una via, comunque è andata, figlia, per salvarti./Fedra: Smetti di parlare! Mi hai consigliata prima e non fu un bel consiglio./E ci hai messo le mani, e quel che hai fatto è stata una vergogna. Ma ora vattene via, che io non ti veda, e pensa/a te stessa. Io provvederò bene alle mie cose./E voi, nobili figlie di Trezene, /promettetemi quello che io vi chiedo:/ di coprire col silenzio quello che avete udito prima./ Corifea: Ti giuro, nel nome dell’augusta Artemide, della figlia di Zeus/ che nessuno dei tuoi mali uscirà mai alla luce.

²³ Elia 1932, p. 43, n. 54.

²⁴ Rizzo 1929, p. 49. Come esempio di soggetto teatrale il monocromo è citato anche in Moreno 2006, p. 115.

²⁵ Robert 1898, p. 34.

²⁶ Rizzo 1929, p. 49.

²⁷ Robert 1898, p. 27.

²⁸ Ruesch 1911, pp. 306-307.

²⁹ Elia 1932, p. 43, n. 54.

³⁰ Napoli 1960, p. 55.

³¹ Rumpf 1953, tav. 43, 10.

³² Von Graeve 1984 (1), p. 91.

³³ In Robert 1898, pp. 22-33 si parla a lungo delle calzature utilizzate dagli attori di teatro sulla scena.

da riconoscere un tipo di età ellenistica, mentre nel tipo di maschere, che coprono anche il collo, è da vedersi un riflesso di quelle usate nel teatro romano³⁴.

Mielsch esclude una datazione precedente alla metà del I secolo a.C.³⁵

Il volume *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* pone invece il quadro all'interno della produzione degli inizi del I secolo d.C.³⁶, e la Rocco ipotizza una datazione compresa tra il 20 a.C. ed il 37 d.C.³⁷.

6. Le indagini di V. von Graeve del 1984

6.1 Indagini riportate in pubblicazione

Fluorescenza ultravioletta con filtro giallo su pellicola ortocromatica, ultravioletto riflesso, luce radente³⁸.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Le immagini in fluorescenza ultravioletta hanno permesso a von Graeve di vedere in modo più preciso la maschera della nutrice, ricca di dettagli³⁹, oltre alla maschera della corifea, non più visibile con chiarezza ad occhio nudo⁴⁰. Attraverso la medesima tecnica di indagine è stato possibile per l'autore vedere, tra le altre cose (fig. 50), la corretta forma della maschera del protagonista, che da Gilliéron era stata male interpretata⁴¹ (fig. 49), e che il braccio di questo stesso attore risulta effettivamente innaturalmente rattappito, come correttamente interpretato da C. Paderni⁴² (fig. 48). Nelle ricostruzioni questi era riuscito a vedere bene il braccio destro della protagonista, già scomparso ai tempi di Gilliéron (cfr. fig. 49).

Inoltre è riuscito a comprendere che l'attore che interpreta la nutrice indossa un chitone che compare nella parte inferiore della sua figura e che è abbellito da una decorazione orizzontale sul fondo⁴³.

La stoffa che eccede dal manto di questa figura gira attorno alla sua spalla sinistra. Al di sotto del manto, che lascia libera la mano sinistra, invece, il personaggio, a parere di von Graeve, nasconderebbe qualcosa, che tratterrebbe con la sua mano

³⁴ Froning 1981, p. 23. L'ultima affermazione, però, riguardante le maschere romane, non è supportata da alcuna fonte né archeologica né letteraria, oltre al fatto che, come si vedrà in *Le indagini di V. von Graeve del 1984* e *Le indagini archeometriche effettuate nel 2013*, le maschere arrivano solo all'altezza del mento, lasciando scoperto il collo.

³⁵ Mielsch 1979, p. 241.

³⁶ Borriello - Lista 1986, pp. 172-173.

³⁷ Rocco 2009 (8).

³⁸ Von Graeve 1984 (1), p. 89, nota 1.

³⁹ Ivi, p. 91.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 90, da Robert 1898, tavole finali. Gilliéron aveva sovrapposto la linea inferiore della maschera alla scollatura del chitone, senza accorgersi che in realtà ci sono due linee ben diverse: la maschera lascia scoperto un pezzo di collo dell'attore.

⁴² Von Graeve 1984 (1), p. 90, da *Pitture Ercolano 1757*, tav. IV.

⁴³ Von Graeve 1984 (1), p. 91.

destra, non visibile al di sotto della stoffa dell'*himation*⁴⁴.

Questo presunto oggetto nascosto, di forma allungata, è visibile solo in minima parte, in un piccolissimo resto di colore rosso dietro alla schiena dell'attore, che solo Gilliéron ha inserito nel suo disegno ricostruttivo prima di von Graeve, e preludebbe al finale tragico della scena⁴⁵ (fig. 49).

Per quanto riguarda questa copia, inoltre, von Graeve vide una differenza nell'aspetto della superficie attorno ai personaggi alla luce radente: analizzando il fenomeno, ipotizzò che tutte le figure fossero inizialmente poste più a sinistra. Il copista, in una serie di tentativi, avrebbe cancellato le linee delle figure per collocarle nel loro giusto posto (fig. 51); una volta fatto questo, avrebbe cercato di lisciare nuovamente la superficie attorno alle figure⁴⁶ (figg. 52-53).

In definitiva, vista la somiglianza tra la tecnica di correzione del disegno qui applicata e quella di *Donne sacrificanti*, l'autore ipotizzava che i due quadri fossero stati fatti dal medesimo copista⁴⁷.

6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari

Nella pubblicazione non sono state avanzate ipotesi in proposito.

7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013⁴⁸

7.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, luce radente, XRF, FORS⁴⁹.

7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Rispetto alle altre lastre *Scena teatrale* mostra una fluorescenza completamente diversa, di un colore giallo scuro, che indica la presenza di una sostanza organica di tipo naturale⁵⁰, diffusa su tutta la lastra ad eccezione delle zone in corrispondenza delle due figure più a destra, sulle quali sono visibili solo alcune tracce di questa.

Come nelle altre lastre, l'IR impedisce di ipotizzare la presenza di un disegno preparatorio.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 92.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 112-113.

⁴⁷ *Ivi*, p. 113.

⁴⁸ Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 27-31.

⁴⁹ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

⁵⁰ Su questo argomento, anche in relazione alle indagini sugli altri monocromi, cfr. il capitolo *Conclusioni e proposte di ricerca future*.

Dal punto di vista della lettura dell'immagine rappresentata, in questo caso, le immagini che si sono dimostrate più utili sono state quelle in fluorescenza ultravioletta e ultravioletto riflesso (fig. 47): queste hanno permesso di vedere particolari quasi perduti, come ad esempio la figura della protagonista, le pieghe delle vesti delle donne e le maschere degli attori (fig. 54) in modo più nitido. È inoltre tornato completamente visibile il braccio destro della protagonista, allungato verso il bordo sinistro della lastra, totalmente scomparso a occhio nudo. Risultano confermate poi le osservazioni di von Graeve in merito all'altro braccio di questa figura, innaturalmente rattrappito, e alla giusta collocazione del bordo inferiore della sua maschera⁵¹.

L'ultravioletto falso colore ha invece permesso di vedere con chiarezza dettagli come la stoffa di diverso colore sulla spalla destra della protagonista, vista come una fascia per capelli da Robert, che la donna si sarebbe tolta in segno di dolore⁵² (fig. 55). La risposta della "fascia" è la stessa della cintura di questa figura. Inoltre, si vede bene che la figura di destra indossa un chitone che nella sua parte inferiore ha un bordo delineato con due strisce per le quali sono stati usati due diversi pigmenti, che nell'immagine in ultravioletto falso colore risultano l'uno di colore giallo - arancio e l'altro di colore giallo chiaro (fig. 56).

7.3 Analisi dei pigmenti

Il quadro sembra essere delineato prevalentemente con ossidi e idrossidi di ferro (ocre). Le zone che nel falso colore risultano in colore giallo - arancio, stesso colore riscontrato sulla veste di Ippodamia in *La lotta col Centauro*, sono in ocre gialla⁵³: è questo il caso di una delle decorazioni del chitone della figura di destra, delle cinture di questa stessa figura e della protagonista, oltre a quella che da Robert è stata interpretata come una benda per capelli sulle spalle di quest'ultima⁵⁴.

La striscia inferiore del chitone della figura di destra, invece, appare nell'immagine in ultravioletto falso colore di un giallo chiaro, del tutto confrontabile con i casi di pigmenti riconosciuti attraverso indagini di laboratorio come verdi a base di rame⁵⁵.

La tecnica dell'ultravioletto falso colore, inoltre, permette di riconoscere tutti i resti del colore che copriva i bordi della lastra: si tratta di un pigmento a base di ferro, probabilmente un'ocra rossa, anche se le analisi elementali hanno mostrato almeno in due punti alte quantità di piombo, risultato, forse, della miscela di un pigmento a base di piombo con una terra. L'IR ha segnalato la presenza di un nero soltanto in corrispondenza delle ombreggiature all'interno delle pieghe della figura centrale.

⁵¹ Cfr. *supra*, *Le indagini di V. von Graeve del 1984*.

⁵² Robert 1898, p. 21. Nell'*Ippolito* euripideo, Fedra si toglie la benda dai capelli in un gesto di sofferenza ai vv. 242 ss., ma si fa coprire la testa dalla nutrice poco più avanti, in segno di vergogna.

⁵³ Anche gli spettri FORS dei due pigmenti gialli sui due diversi quadri sono risultati molto simili (cintura della figura a destra in questo quadro e veste di Ippodamia in *La lotta col Centauro*).

⁵⁴ Per questi dettagli, cfr. *supra*.

⁵⁵ Cfr. *Indagini archeometriche svolte nel 2013 in La lotta col Centauro e Donne sacrificanti*.

7.4 Nota sull'analisi in luce radente

Questa lastra esibisce una particolarità nella lavorazione della superficie del marmo che è presente solo in un'altra, precedentemente discussa, denominata *Donne sacrificanti*. Osservando l'immagine della lastra in luce radente⁵⁶ si nota un diverso aspetto della superficie nelle aree corrispondenti alle figure e la parte che comprende lo sfondo, senza pittura. La superficie non dipinta è molto più levigata rispetto al resto e la luce radente permette di vedere l'intero contorno della superficie disegnata⁵⁷.

8. Osservazioni

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le indagini effettuate nel 2013, per quanto riguarda il disegno, hanno confermato quindi tutte le osservazioni di von Graeve del 1984, in particolare per quanto riguarda l'attenzione per i dettagli, nella resa delle maschere e delle vesti, e per la figura della protagonista, il cui braccio sinistro risulta effettivamente innaturalmente contratto.

Il fatto, invece, che la figura centrale abbia al di sotto della veste un oggetto rigido, forse a forma di bastone⁵⁸, rimane una delle ipotesi possibili, ma non totalmente dimostrabile attraverso le analisi. Di certo c'è che l'attore ha una piccola macchia rossa dietro la schiena, che però potrebbe anche non fare parte dell'oggetto nascosto, ammesso che ce ne sia uno, al di sotto della veste.

Non risulta più visibile la ricca colorazione delle vesti indicata da Robert⁵⁹, probabilmente già perduta ai tempi di von Graeve, visto il suo silenzio sui colori presenti nel quadro⁶⁰.

Non può essere invece confermata, al momento, l'ipotesi dello stesso von Graeve, secondo la quale ci sarebbero delle cancellature da parte del copista sulla lastra, in quanto il diverso aspetto della superficie non è limitato ai contorni delle figure,

⁵⁶ Alla luce artificiale è stata aggiunta la luce naturale proveniente dalle finestre della stanza del museo in cui è stata condotta l'indagine.

⁵⁷ Come si è già detto per *Donne sacrificanti*, è abbastanza complesso dare una spiegazione a questo fenomeno: si potrebbe trattare di una differente lavorazione della lastra in funzione della stesura della pittura, o della sua conservazione in antico. È abbastanza difficile pensare che una differenza così netta nell'aspetto della lastra sia dovuto semplicemente ad un diverso tipo di degrado della superficie, in relazione ai diversi tempi di degrado delle diverse sostanze poste sopra (cfr. Brinkmann 2004 (9)), così come è difficile pensare che la lastra abbia subito qualche particolare trattamento in età moderna, dal momento che altri monocromi trovati nel Settecento (*Giocatrici di astragali*, *La lotta col Centauro*) non mostrano questa particolarità della superficie. In ogni caso, l'argomento sarà ripreso nelle *Conclusioni*.

⁵⁸ Cfr. *supra*, *Le indagini di V. von Graeve del 1984*.

⁵⁹ Cfr. *supra*, *Studi e ipotesi precedenti*.

⁶⁰ Von Graeve 1984 (1), pp. 90-92.

come parrebbe dalla pubblicazione del 1984⁶¹, ma esteso all'intera area dipinta, come nel quadro *Donne sacrificanti*. Si deve quindi pensare a qualcosa di diverso, forse un trattamento della superficie, in antico oppure in epoche più recenti, che abbia portato a questo risultato⁶².

Al momento, il quadro sembra essere delineato quasi esclusivamente con ossidi e idrossidi di ferro (ocre), e la fascia gialla della figura sulla destra sembra essere stata dipinta con un'ocra gialla comparabile a quella della veste di Ippodamia in *La lotta col Centauro*⁶³.

Il manto della figura di destra era finemente ornato, con linee di colore diverso, con l'utilizzo, probabilmente, anche di un verde a base di rame⁶⁴. Un nero era presente nella parte inferiore del chitone della figura centrale, per le ombreggiature⁶⁵.

I bordi del quadro erano dipinti in un rosso dato da un misto di ocra ed un pigmento contenente piombo⁶⁶: si ricorda qui invece che l'altro quadro sul quale sono state trovate abbondanti tracce di colore rosso, *Donne sacrificanti*, era stato dipinto in quest'area con una miscela di ocra e cinabro⁶⁷. Una miscela di ocra rossa e di un pigmento a base di piombo, il minio, è stata rintracciata, solo per fare degli esempi, sull'Augusto di Prima Porta⁶⁸ e sulle lastre dell'Aula del Colosso nel Foro di Augusto⁶⁹.

8.2 Osservazioni sull'iconografia

Le maschere tragiche⁷⁰ indossate dagli attori mostrano che questa scena è la rappresentazione di una tragedia⁷¹.

Tuttavia, appare forse un po' azzardato, considerando anche il numero delle tragedie che non ci sono arrivate dall'antichità, riconoscere in questa immagine un brano dell'*Ippolito coronato* di Euripide. Oltretutto, non si spiega quale sia l'oggetto nascosto dalla nutrice, ammesso che ce ne sia uno, visto che nel brano sopra riportato non si parla di oggetti celati.

Se poi si vuole vedere in questo oggetto "l'acme narrativo" della tragedia⁷², non si trovano comunque risposte in nessuna delle tragedie che raccontino il mito di Fedra innamorata di Ippolito: nella *Fedra* di Seneca, infatti, l'oggetto che permette di

⁶¹ Cfr. *supra*, *Le indagini di V. von Graeve del 1984*.

⁶² Cfr. *supra*, *Nota sull'analisi in luce radente*.

⁶³ Cfr. *supra*, *Le indagini archeometriche effettuate nel 2013*.

⁶⁴ Cfr. *supra*, *Le indagini archeometriche effettuate nel 2013* e sul verde a base di rame cfr. il paragrafo *Osservazioni sulle indagini effettuate* nella scheda *La lotta col Centauro*.

⁶⁵ Cfr. *supra*, *Le indagini archeometriche effettuate nel 2013*.

⁶⁶ Cfr. *supra*, *Le indagini archeometriche effettuate nel 2013*.

⁶⁷ Cfr. la scheda *Donne sacrificanti*, *Le indagini archeometriche effettuate nel 2013*.

⁶⁸ Liverani 2009 (1), p. 16.

⁶⁹ Santamaria - Morresi - Delle Rose 2004, p. 287.

⁷⁰ Sulle maschere indossate dagli attori in età greca e romana cfr. recentemente Borriello 2010 e Lo Monaco 2010.

⁷¹ Si dimostrano così scartate le ipotesi di Borriello - Lista 1986 e Baiardi 1755, secondo le quali nel quadro sarebbe rappresentata una scena di commedia, oppure un'immagine di tre prefiche (cfr. *supra*, *Studi e ipotesi precedenti*).

⁷² Von Graeve 1984 (1), p. 92.

raggiungere l'“acme narrativo” è probabilmente da riconoscersi nella spada di Ippolito, che il giovane getta a terra dopo averla utilizzata, in una minaccia di morte, contro la matrigna, che gli aveva appena dichiarato il suo amore. L'arma è raccolta dalla nutrice ed utilizzata come prova contro Ippolito, accusato di aver violentato Fedra, portando così alla condanna del giovane. Neanche in questo caso, però, l'arma è nascosta dalla nutrice, ma anzi messa in vista per incolpare Ippolito⁷³.

Sembra più appropriato, quindi, descrivere il quadro come una scena di tragedia, rappresentata da attori in maschera, senza accettare a priori l'ipotesi che questi stiano recitando un brano dell'*Ippolito* di Euripide, ma lasciando aperta la possibilità che si tratti di un'altra opera, al momento non identificata.

Le scene di teatro, nella pittura vesuviana, erano piuttosto diffuse. Nell'atrio della Casa dei Quadretti teatrali di Pompei (I, 6, 11), ad esempio, si alternano scene tratte dalle tragedie di Euripide e dalla commedia nuova di Menandro⁷⁴. Secondo la De Vos,

[...] l'alternanza dei due generi teatrali – canonica nelle decorazioni delle case, come attestano la villa romana della Farnesina, cubicolo B; la Casa del Menandro, esedra (23), a Pompei (I, 10, 4); e la casa 2 I a Efeso, del II sec. d.C. – riflette il doppio aspetto di Dioniso dispensatore di vita e di morte, di gioia e di lutto, espresso anche dal contrasto azzurro - nero riscontrato in molti complessi dionisiaci: per esempio i cubicoli (8) e (12) della Casa del Frutteto (I, 9, 5), il cubicolo (108) della casa VII, 6, 28 e l'*oecus* (43) della Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6) (De Vos 1990 (1), p. 362).

In ogni caso, non ci sono prove che questo concetto sia applicabile anche a *Scena teatrale*, dal momento che non è stata rinvenuta alcuna scena di commedia su lastra di marmo dipinta da Ercolano.

Le vesti dei personaggi, come in *Donne sacrificanti*, trovano confronti nelle rappresentazioni di vesti femminili di età ellenistica. Questo tipo di abiti, tuttavia, sembra comparire precedentemente, già nella seconda metà del IV secolo a.C.⁷⁵, creando un *terminus post quem* per il modello del dipinto.

Più difficile è riuscire a comprendere se questo quadro sia da datare al periodo fine I secolo a.C. - I secolo d.C., oppure sia un originale di epoca ellenistica reimpiiegato nella parete di una *domus* ercolanese⁷⁶, visto che il lato destro, come già osservato, potrebbe essere stato tagliato in antico⁷⁷.

⁷³ Per questa parte cfr. Sen. *Phaed.* 672 ss.

⁷⁴ Che il quadro *Scena teatrale* avesse come pendant un'immagine di commedia era opinione di Robert 1898, p. 17.

⁷⁵ Cfr. Rolley 1999.

⁷⁶ Cfr. il capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

⁷⁷ *Ibidem*. Cfr. anche *Osservazioni iconografiche* nella scheda *Donne sacrificanti*.

Capitolo 9

Quadriga in corsa

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9564 (figg. 57-61).
Il quadro è stato ritrovato ad Ercolano il 13 Gennaio 1837.
Larghezza: 58,3 cm, altezza: 48,6 cm, spessore: spessore: non ricostruibile; la lastra è stata incorporata in gesso o stucco, con un retro di pietra¹.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco. Non si capisce se il marmo è a grana grossa o a grana fine per l'assenza di fratture fresche e per il fatto che su tutta la lastra è stesa una sostanza trasparente, che impedisce di vedere bene la superficie.

2. Stato di conservazione

La lastra si presenta ricomposta da 18 frammenti di dimensioni variabili e priva di alcune parti nella fascia verticale al centro e di tutta la zona in basso a destra.

Il disegno è ben conservato in generale, ma alcuni dettagli, in particolare nella parte destra della lastra, non sono più visibili².

3. Descrizione

Un auriga barbato, con capelli lunghi mossi dal vento, ha la testa voltata verso l'uomo con alto cimiero accanto a lui sul carro. Il secondo uomo pare essere nudo, se si eccettua il manto, che porta allacciato al collo. È voltato verso la destra del quadro e regge uno scudo con il suo braccio sinistro. Nonostante il pessimo stato di conservazione e la mancanza di diversi frammenti, è possibile osservare che la sua gamba destra è flessa, mentre l'altra è tesa: probabilmente è da riconoscere in questo

¹ Vedi capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

² Immagini precedenti per confronto: Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, MN/A 6118, del 26 Giugno 1968. Il monocromo non mostra variazioni dal 1968 ad oggi.

gesto il momento del salto. Inoltre, anche il suo braccio destro è teso, come per tenersi prima di saltare giù, ma manca il frammento corrispondente alla mano, per cui non è possibile confermare quest'ipotesi.

Il carro e parte della ruota sinistra risultano appena visibili. La ruota destra compare, solo per una piccola porzione, tra le zampe posteriori dei cavalli.

I particolari del corpo dell'auriga sono scomparsi, ma si intravedono le redini, che tiene in mano, per guidare la quadriga. I cavalli, rappresentati nell'atto della corsa, portano finimenti che possono essere confrontabili con quelli dell'asino di *Donne sacrificanti*³, oltre al pettorale di forma triangolare e di colore rosso ed una fascia, sempre collegabile alla decorazione, che passa sotto alla pancia degli animali: questi ultimi due elementi parrebbero avere la funzione di attaccare i cavalli al carro. Gli equini sono disegnati con le teste in varie posizioni: il primo di tre quarti, gli altri tre di profilo, con il terzo che alza la testa, in modo che ogni cavallo risulti in una posizione diversa rispetto agli altri. Anche le zampe anteriori, alzate per la corsa, sono tutte rappresentate sfalsate. Gli arti dei cavalli sono dipinti in modo assai realistico, così come tutta la loro muscolatura, ancora ben visibile.

Eccetto la decorazione triangolare ed i finimenti dei cavalli, di colore rosso scuro, tutti gli altri dettagli paiono delineati in varie tonalità di marrone scuro. In un marrone leggermente più chiaro è realizzata una traccia forse riconoscibile come l'ombra proiettata dalla quadriga sul terreno. Il nero ed il grigio sono usati per gli zoccoli dei cavalli e per parte delle loro zampe anteriori.

Il retro non è più visibile perché coperto di stucco e pietra⁴.

4. Studi e ipotesi precedenti

Come già trattato nei capitoli riferiti alla storia degli studi, questo monocromo è stato sempre citato, nell'Ottocento, senza che fossero condotti studi specifici, eccetto le pubblicazioni di G. Finati⁵, W. Helbig⁶ e C. Robert⁷. Nel Novecento e negli anni Duemila, come si è visto, se si esclude lo studio di H. Mielsch⁸ sui monocromi nel quale questo quadro risulta tra quelli analizzati più brevemente, si può dire che *Quadriga in corsa* non abbia mai ricevuto una pubblicazione apposita, se non⁹ qualche citazione in manuali di pittura antica¹⁰, in guide del Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹¹, in cataloghi di mostre¹², in pubblicazioni su Ercolano o come elemento

³ Cfr. la scheda *Donne sacrificanti*.

⁴ Cfr. *supra*, *Dimensioni*.

⁵ Finati 1852.

⁶ Helbig 1868.

⁷ Robert 1895. Risalgono all'Ottocento anche le pubblicazioni di Helbig 1868, pp. 329-330 n. 1405b.

⁸ Mielsch 1979.

⁹ Non sarà considerata nelle liste qui riportate Von Graeve 1984 (1), della quale si parlerà più avanti in questa scheda, in un paragrafo apposito.

¹⁰ Wirth 1927, pp. 68-70; Marconi 1929, pp. 17-18; Rizzo 1929, pp. 48-50; Rumpf 1953, p. 127, tav. 41, 4; Borda 1958, pp. 188-190; Napoli 1960, p. 55; Sampaolo 2009 (1); Rocco 2009 (9).

¹¹ Ruesch 1911, pp. 306-307; Elia 1932, p. 41, n. 51; De Franciscis 1975, p. 77; Borriello - Lista 1986, pp. 172-173.

di confronto per rilievi¹³.

Per lo più, già dai tempi di Robert¹⁴, si interpreta il quadro come la raffigurazione di un apobate¹⁵, atleta in armi pronto a balzare giù dal carro per arrivare al traguardo in velocità assieme al carro stesso: la gara si svolgeva durante le Panatenee e nell'agorà, ed era particolarmente importante per i cittadini ateniesi, per il suo valore evocativo del combattimento omerico¹⁶.

Tra gli autori che hanno accettato l'ipotesi di Robert, si possono ricordare, ad esempio, G. E. Rizzo¹⁷, O. Elia¹⁸, M. Borda¹⁹ e L. Rocco²⁰.

Alcuni dubbi ha suscitato, tra gli autori, il tipo di gara praticata: secondo P. Moreno²¹, sarebbe stata tralasciata la presenza, peraltro difficilmente individuabile, della spada lunga, che sarebbe di notevole impaccio in una gara del genere²². L'autore, dunque, propone di identificare nella scena un altro agone di carri da combattimento che si teneva nell'Ippodromo di Atene, nel quale l'oplita non abbandonava la quadriga²³.

Questo tipo di gara è rappresentata sul lato meridionale del fregio del Partenone, che ospitava cavalieri e offerenti secondo le dieci tribù della democrazia. L'opinione di Moreno è però piuttosto isolata, così come quella di O. Jahn, che vide nel quadro un episodio con una lotta su carro di Diomede ed Ettore tratto dall'Iliade²⁴.

Sempre rimanendo nell'ambito della mitologia, Finati invece vide nella rappresentazione Achille ed il suo auriga Automedonte²⁵.

Helbig, infine, riconobbe nel monocromo l'episodio di Anfiarao inseguito da Periclimeno, giustificando l'ipotesi con una possibile provenienza del modello

¹² Sampaolo 1998; Donati - Bisconti 1998.

¹³ Froning 1981, pp. 20-32.

¹⁴ Robert 1895. Secondo l'autore il quadro sarebbe un rilievo votivo dedicato da un ateniese per una vittoria alla Panatenee o alle Anfiaraie (Robert 1895, pp. 16-17).

¹⁵ Descrizioni varie del monocromo: scheda di catalogo dell'Archivio del Museo: «sala LXXVII, dipinto su marmo raffigurante una quadriga in corsa. Provenienza Ercolano». Probabile un errore nella trascrizione del numero di sala; scheda di studio dell'Archivio del Museo: «sala LXXI, posizione 23 [...], quadriga in corsa, lavorazione neoattica»; De Franciscis 1975, p. 77: «Atleta sul punto di saltare alla base di un carro in piena corsa (apobate)». L'ultima pubblicazione in cui questa immagine viene vista come la rappresentazione di un apobate su quadriga è Rocco 2009 (9).

¹⁶ Moreno 2006, p. 114.

¹⁷ Rizzo 1929, p. 49.

¹⁸ Elia, 1932, p. 41, n. 51.

¹⁹ Borda 1958, p. 190.

²⁰ Rocco 2009 (9).

²¹ Moreno 2006.

²² Per esempio Rocco 2009 (9). La spada è vista anche in Robert 1895, p. 15.

²³ Moreno non specifica quale sia questa gara da lui citata. Sul fregio del Partenone si possono riconoscere semplicemente degli uomini armati su carri, guidati da un auriga. Kyle (Kyle 1992, pp. 93-94) ricorda quattro eventi particolari per guerrieri a cavallo e su carro all'interno delle Panatenaiche: una corsa a cavallo, una corsa di bighe, una processione di bighe ed un lancio del giavelotto a cavallo. Più importante è forse l'allusione alla *anthippasia*, una competizione disputata tra unità di cavalleria delle diverse tribù, non attestata fino al III secolo a.C., ma prima forse inclusa nelle gare Panatenaiche. Questo tipo di gara è descritta da X. *Eq. Mag.*, 3, 10 ss. e riportata da Parke 1977, pp. 144-145: letteralmente "corsa a cavallo l'uno contro l'altro", la gara probabilmente consisteva in una serie di esibizioni della cavalleria, tutte di stampo marcatamente militare.

²⁴ Jahn 1847, pp. 393-401. L'episodio è narrato in Il. VIII, 131 ss.

²⁵ Finati 1852, tav. XLVII.

dall'Oracolo di Anfiarao a Oropos, dove sono stati ritrovati rilievi simili all'immagine riportata sul quadro²⁶, tra cui almeno uno con un auriga barbato²⁷, visto però da Conze come rilievo votivo per una vittoria nella corsa su carro²⁸. L'ipotesi che l'apobate sia in realtà un guerriero su carro è condivisa anche da Waldstein e Shoobridge²⁹.

Per quanto riguarda i colori, Robert parlò del rosso utilizzato per i finimenti dei cavalli, e di un viola chiaro per il carro e per lo scudo dell'uomo armato³⁰.

5. Proposte cronologiche precedenti

Per quanto riguarda l'originale, Robert rimanda alle opere di Zeusi³¹, e Rizzo³² e Napoli³³ propongono una datazione più generica al V secolo a.C.

Mielsch, invece, esclude per il quadro ercolanese una datazione precedente alla metà del I secolo a.C.³⁴, mentre il volume delle *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* data il quadro al I secolo d.C.³⁵. La Rocco, ultimamente, ha proposto una datazione compresa tra il 20 a.C. ed il 37 d.C.³⁶.

²⁶ Helbig 1868, pp. 329-330. Per quanto riguarda Oropos ed il culto di Anfiarao, Paus. I, 34, 1-2, ha scritto: «Τὴν δὲ γῆν τὴν Ὀρωπίαν μεταξὺ τῆς Ἀττικῆς καὶ Ταναγρικῆς, Βοιωτίας τὸ ἐξ ἀρχῆς οὕσαν, ἔχουσιν ἐφ' ἡμῶν Ἀθηναῖοι [...] ἀπέχει δὲ δώδεκα τῆς πόλεως σταδίους μάλιστα ἱερὸν τοῦ Ἀμφιαράου. [...] λέγεται δὲ Ἀμφιαράω φεύγοντι ἐκ Θηβῶν διαστήναι τὴν γῆν καὶ ὡς αὐτὸν ὁμοῦ καὶ τὸ ἄρμα ὑπεδέξατο· πλὴν οὐ ταύτη συμβῆναι φασιν, ἀλλὰ ἔστιν ἐκ Θηβῶν ἰοῦσιν ἐς Χαλκίδα Ἄρμα καλούμενον. θεὸν δὲ Ἀμφιαράον πρῶτοις Ὀρωπίοις κατέστη νομίζειν» (La regione di Oropo, tra l'Attica e il territorio di Tanagra, che in origine apparteneva alla Beozia, la possiedono ora gli Ateniesi [...] a circa dodici stadi dalla città sorge il tempio di Anfiarao. Si racconta che, quando Anfiarao fuggiva da Tebe, gli si aprì il terreno sotto i piedi e lo inghiottì con tutto il carro; c'è però da dire che l'episodio non accadde qui, secondo la tradizione, ma nella località chiamata appunto "Carro", sulla via da Tebe verso Calcite. Ma quelli di Oropo furono i primi a istituire il culto di Anfiarao, considerandolo un dio). Da Musti 1982, pp. 185-189.

²⁷ Anche in Krauskopf 1981, p. 702, n. 68, si interpreta il quadro come un'immagine di Anfiarao, questa volta però visto come apobate.

²⁸ Conze 1891, pp. 271-272.

²⁹ Waldstein - Shoobridge 1910, p. 297.

³⁰ Robert 1895, p. 12.

³¹ *Ibidem*, p. 18. Anche Rumpf propende per una copia ispirata ai lavori di Zeusi (Rumpf 1953, p. 127).

³² Rizzo 1929, p. 49.

³³ Napoli 1960, p. 55.

³⁴ Mielsch 1979, p. 241. Moreno propone invece una datazione genericamente al I secolo a.C. (Moreno 2006, p. 114).

³⁵ Borriello - Lista 1986, pp. 172-173.

³⁶ Rocco 2009 (9).

6. Le indagini di V. von Graeve del 1984³⁷

6.1 Indagini riportate in pubblicazione

Luce radente³⁸, ultravioletto riflesso³⁹.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Non sono stati pubblicati i risultati delle indagini, in questo caso, se non per dire che sono state individuate sulla testa dell'apobate le stesse linee di cancellatura presenti anche su *Scena teatrale*, che dimostrerebbero che la testa dell'uomo era originariamente posizionata più in alto⁴⁰.

Inoltre, le linee sottili e insicure con le quali sono delineate le figure e la resa degli occhi della maschera indossata dalla protagonista della tragedia e dell'auriga, confermerebbero che i due quadri sono stati prodotti dallo stesso copista⁴¹.

6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari

Non sono state avanzate ipotesi in proposito.

7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013⁴²

7.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS⁴³.

7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

La lastra mostra una fluorescenza ultravioletta diffusa, di colore giallognolo, che si presenta anche sulle zone di restauro e segue delle linee ben precise, sottili e parallele tra loro, come se fosse l'impronta lasciata da un pennello sull'intera superficie del quadro⁴⁴.

L'unica tecnica che ha permesso di leggere meglio l'immagine è la fotografia in fluorescenza ultravioletta, anche se le linee precedentemente descritte, che coprono

³⁷ Cfr. von Graeve 1984 (1).

³⁸ Ivi, p. 113.

³⁹ Ivi, p. 89, nota 1.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 32-34.

⁴³ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

⁴⁴ Di questo fenomeno si parlerà più avanti, nelle *Osservazioni*.

il disegno, limitano notevolmente la lettura dei dettagli.

Si vedono con maggiore chiarezza le teste degli ultimi due cavalli della quadriga, le espressioni dell'auriga e quella dell'apobate; si vedono anche i particolari della mano dell'auriga, i dettagli del corpo dell'uomo in armi, del suo elmo con *lophos* e dello scudo (figg. 59-61).

7.3 Analisi dei pigmenti

I contorni delle figure, le ombre e parte delle finiture dei cavalli sono stati delineati con l'aggiunta di un pigmento di colore nero che risulta evidente grazie alle indagini in infrarosso fotografico, probabilmente per rendere le tonalità più scure e delineare le zone in ombra (fig. 58). Il pigmento parrebbe essere nero di carbone, per l'assenza di metalli pesanti nelle aree in cui è steso.

Tutti gli altri colori presenti nella lastra, dal rosso al marrone scuro, sono stati prodotti da pigmenti a base di ossidi di ferro.

8. Osservazioni

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le analisi hanno mostrato che la composizione doveva essere molto più ricca di dettagli, e anche molto più curati, di quanto appaia adesso.

Non essendo stata condotta l'indagine in luce radente su questo quadro, non può al momento essere confermata o meno l'ipotesi di von Graeve che vedeva delle cancellature al di sopra della testa dell'uomo in armi.

Si può invece dire che non è accettabile l'ipotesi di Robert⁴⁵ e Moreno⁴⁶, che vedevano una spada in mano all'uomo in armi, in quanto non compare.

I pigmenti rintracciati sembrano essere tutti riconducibili a ocre di varie tonalità, oltre al nero di carbone, facendo quindi rientrare questo quadro tra i dipinti su marmo più poveri in quanto a varietà di pigmenti, assieme alle *Giocatrici di astragali*⁴⁷.

Un'interessante annotazione si può fare sulle tracce organiche lasciate da una sostanza spalmata sia sulla superficie originale della lastra sia su quella di restauro: è da sottolineare il fatto che questo quadro sia l'unico che presenta questa particolare fluorescenza e che mostra nel visibile delle linee sottili e parallele leggermente in rilievo, del tutto comparabili come posizionamento a quelle evidenziate dalla fluorescenza ultravioletta.

Dal momento che la sostanza è stesa anche sulle parti di integrazione, si sono cercate notizie su possibili trattamenti di questo dipinto dopo la sua scoperta. Al momento non si è trovata nessuna informazione sui trattamenti effettuati in particolare su questo monocromo nelle fonti di archivio, ma si è notato che le stesse linee

⁴⁵ Robert 1895, p. 15.

⁴⁶ Moreno 2006.

⁴⁷ Cfr. *Osservazioni sulle indagini effettuate* nella scheda *Giocatrici di astragali*.

sottili e parallele compaiono anche su altri dipinti conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁴⁸. Queste linee presenti in altri dipinti sono riconducibili ad un episodio noto: tra il 1828 ed il 1838 – e la scoperta del monocromo, si ricorda, è del 1837 – il pittore Andrea Celestino usò estensivamente una sua vernice, formata da una cera purificata sciolta in acqua ragia e applicata a freddo sui dipinti staccati dalle pareti degli edifici delle città pompeiane⁴⁹. Subito dopo la sua morte, dal 1839, Giuseppe Amodio, restauratore di quadri del Real Museo Borbonico, applicò invece ai dipinti una vernice a base di una resina ottenuta da conifere, oli siccativi e cera⁵⁰. Non sono state condotte fino ad ora indagini volte al riconoscimento delle sostanze organiche presenti sui monocromi: appare però plausibile, visti i segni del pennello e visto l'uso estensivo delle vernici nel periodo in cui questo quadro è stato ritrovato, che sia stato trattato con la vernice di Celestino o con quella di Amodio.

8.2 Osservazioni sull'iconografia

La stagione d'oro degli apobati, per quanto riguarda la quantità di rappresentazioni artistiche, è la metà del V secolo, ma la loro presenza alle Panatenee è confermata fin dalla riorganizzazione di questo evento, avvenuta nel 566 a.C.⁵¹ La rappresentazione più celebre di apobati è da ricercarsi nelle lastre XI-XXIII del Fregio Nord⁵² del Partenone e, seppure mal conservate, nelle lastre XXIV-XXXIV del Fregio Sud⁵³, del 440 a.C. circa⁵⁴.

Ci sono due versioni divergenti per quanto riguarda lo svolgimento della gara: Dionigi di Alicarnasso afferma che l'apobate saltava giù dal carro, per poi correre per la distanza di uno stadio⁵⁵, mentre negli *Aneddoti greci* si dice esplicitamente che l'atleta, dopo il salto, doveva risalire sul carro in corsa⁵⁶.

La più importante testimonianza antica per questa competizione rimane comunque Demostene, che nell' *Ἐρωτικός* afferma che solo ai cittadini ateniesi era permesso gareggiare come apobati⁵⁷.

L'apobate può essere rappresentato nudo con clamide, come nel caso del quadro

⁴⁸ Cfr. Prisco 2009, fig. 8.

⁴⁹ Prisco 2003; D'Alconzo - Prisco 2005; Prisco 2009.

⁵⁰ Prisco 2009, pp. 728-729.

⁵¹ Müller 1996, p. 67. È da tenere presente che l'apobasia e le Panatenee sono in stretta relazione tra loro poiché hanno in comune lo stesso mitico fondatore, ovvero Erittonio, primo auriga dell'umanità. Il Marmor Parium (in FGrH 239 A 10) mette in relazione la nascita della quadriga con le prime Panatenaiche: Erittonio doveva quindi essere visto come auriga proprio per il ruolo svolto in questa festa, ovvero inventore della quadriga e allo stesso tempo dell'ἀποβαίνειν sempre come ἠνίοχος. È inoltre da ricordare che Erittonio veniva confuso, prima della fine del V secolo a.C., con un altro re di Atene, Eretteo, suo nipote. Per questo alcune fonti pongono quest'ultimo re come inventore dell'ἀποβαίνειν (da D'Ayala Valva 1996, pp. 7-8).

⁵² In Neils - Schultz 2012, p. 195, si afferma che solo le figure sul lato nord siano rappresentazioni di apobati: nello studio dei due autori si considerano in particolare le lastre XI-XII.

⁵³ D'Ayala Valva 1996, p. 5.

⁵⁴ Moreno 2006, p. 114.

⁵⁵ D.H. VII, 73, 3. Su questo brano cfr. il commento di Crowther, 1991, p. 175.

⁵⁶ Bekker 1814, pp. 425-426.

⁵⁷ Il passo citato è 61, 23.

ercolanese, vestito con una tunica che copre solo una spalla (ἐξῶμίς) oppure con un chitone o con chitone e corazza⁵⁸.

La figura dell'auriga, invece, compare nell'arte dall'VIII secolo a.C. e generalmente è raffigurato vestito per motivi rituali e tradizionali pressoché sempre, fino al IV secolo e oltre, con un chitone lungo fino ai piedi e legato piuttosto in alto da una cintura; la tela era probabilmente priva di disegno e non colorata⁵⁹, proprio come l'abito indossato dall'auriga nel quadro. Ciò che più colpisce di questo personaggio, nel quadro ercolanese, è comunque la sua folta barba, specialmente se si tiene conto di studi come quello di Parke, in cui si sostiene che l'apobate era un uomo maturo, ma non l'auriga⁶⁰. Eppure, dalle anfore Panatenaiche arriva la confutazione di queste affermazioni, e in particolare ne è prova un esemplare⁶¹, attribuito al Pittore di Marsia, ora al Getty Museum, di fine IV secolo a.C.⁶², in cui si può vedere una rappresentazione molto simile a quella del monocromo. Anche altre rappresentazioni, sempre dalle Panatenaiche, dimostrano che in questa festa gli aurighi in generale sono spesso barbati⁶³.

Se, quindi, non ci sono elementi che portino ad escludere che la rappresentazione del monocromo ercolanese sia da riconoscersi come una gara di apobasia, è comunque necessario tener conto anche di altre ipotesi.

Ad esempio, il confronto più vicino per quanto riguarda la quadriga della pittura su lastra, è da ricercarsi nel rilievo di inizio IV secolo da Oropos, oggi al Pergamon Museum di Berlino⁶⁴, citato già nel lavoro di Robert⁶⁵: i cavalli sono posti nella medesima, dinamica posizione, il movimento delle loro zampe è assolutamente comparabile con quello del quadro di Ercolano; anche l'auriga e l'uomo in armi sono molto simili ai due personaggi rappresentati nel quadro ercolanese e la posizione dell'uomo in armi è praticamente identica. Non è possibile, purtroppo, fare un confronto con l'intera forma del carro, per il pessimo stato di conservazione di questo elemento sul "monocromo". Interessante, però, è il fatto che il rilievo di Oropos non sia mai stato interpretato come una rappresentazione di apobasia, ma principalmente come un rilievo votivo per la vittoria in una corsa su carri⁶⁶ oppure, recentemente, come immagine di Anfiarao, vista la sua provenienza da Oropos⁶⁷.

⁵⁸ Müller 1996, p. 60.

⁵⁹ Rumpf 1958, pp. 932-933.

⁶⁰ Parke 1977, p. 43.

⁶¹ Getty Museum, 79. AE. 147. Cfr. Lapatin 2006, p. 146.

⁶² Strano è il fatto che l'anfora del Getty, di IV secolo, sia la prima dedicata alla gara dell'apobasia: secondo Kyle, questo è possibile nel caso che prima del 340/339 ci fosse un altro tipo di premio, diverso dall'olio sacro, per gli apobati, oppure nell'ipotesi – più probabile – che non siano state ancora ritrovate altre anfore precedenti con rappresentato questo tipo di gara. Molto importante era il ruolo dell'auriga: non è però possibile stabilire se questo dividesse il premio con l'apobate, o se i due ricevessero premi distinti nelle Panatenaiche (Kyle 1992, pp. 90-91).

⁶³ Cfr. ad esempio un rilievo trovato nell'Agorà di Atene, del IV secolo a.C., ora al Museo dell'Agorà, S399.

⁶⁴ Sk 725.

⁶⁵ Robert 1895.

⁶⁶ Conze 1891, pp. 271-272; Blümel 1966, pp. 72-73, n. 85; Vikela 1997, p. 219; recentemente Kästner 2007, pp. 159-160, n. 92.

⁶⁷ Helbig 1868, pp. 329-330 n. 1405b; Krauskopf 1981, p. 702.

Volendo cercare poi dei confronti più puntuali per la rappresentazione della cavigliatura dell'auriga e l'elmo dell'uomo in armi, ci si deve allontanare dal rilievo di Oropos e citare altri tipi di materiali.

Per i capelli dell'auriga, ricci e mossi dal vento, si può trovare un paragone nel celebre dipinto del ratto di Persefone da parte di Ade, nella Tomba di Persefone a Verghina, datata alla seconda metà del IV secolo a.C.⁶⁸ La figura di Ade che guida il carro, infatti, mostra una grande somiglianza, nel dettaglio della chioma mossa dal vento, ma anche nell'espressione del viso, con l'auriga del quadro da Ercolano.

L'elmo dell'uomo in armi, invece, dotato di calotta allungata, alto cimiero e paragnatidi, trova il confronto più stretto con quello di un guerriero rappresentato su un sarcofago con Amazzonomachia conservato al Kunsthistorisches Museum⁶⁹, datato agli anni intorno al 320 a.C.⁷⁰.

In definitiva, se l'ipotesi che il quadro rappresenti una scena di apobasia non è escludibile, allo stesso tempo è necessario lasciare aperta una possibilità per riconoscere nel quadro altri tipi di soggetti agonistici o mitici, sull'esempio delle molteplici interpretazioni che sono state date al rilievo da Oropos.

Per quanto riguarda la cronologia, il quadro riprende modelli principalmente di IV secolo a.C.⁷¹ e fu eseguito, probabilmente, tra la fine del I secolo a.C. ed il I d.C.

⁶⁸ Cfr. recentemente Brécoulaki 2006, pp. 77-80.

⁶⁹ Inv. AS I 169.

⁷⁰ L'elmo rappresentato sul quadro di Ercolano rientra nel tipo *Tierrartige* nella classificazione P. Dintsis. Il guerriero con elmo del sarcofago con Amazzonomachia è pubblicato in Dintsis 1986, p. 217, n. 52.

⁷¹ Cfr. *supra*.

Capitolo 10

Niobe ed i Niobidi

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 109370 (figg. 62-71).

Il quadro è stato ritrovato a Pompei, nella Casa del Marinaio (VII, 15, 2, ambiente c) il 3 Febbraio 1872.

Larghezza: 35,2 cm, altezza: 40 cm, spessore: non ricostruibile; la lastra è stata incorporata probabilmente in gesso, con un retro in pietra¹.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco².

2. Stato di conservazione

La lastra è priva di quasi tutta la parte inferiore, fino a 3 cm a partire dal margine. La parte è integrata da un altro tipo di materiale, di aspetto più opaco, probabilmente gesso. Lo stesso tipo di restauro si può osservare nella piccola lacuna in alto a sinistra. Il quadro si presenta ricostruito da undici frammenti, incollati tra loro con una sostanza che emette fluorescenza ultravioletta³.

Ad occhio nudo, il quadro presenta disegno e colori molto ben conservati in tutta la zona superiore e al centro. Essi sono però scomparsi in tutta la parte destra della lastra, ad eccezione dell'angolo in basso. La pittura è andata inoltre perduta nella fascia a sinistra della figura di Niobe⁴.

¹ Cfr. il capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

² Non si capisce se il marmo è a grana grossa o a grana fine per l'assenza di fratture fresche e per il fatto che su tutta la lastra è stesa una sostanza trasparente, che impedisce di vedere bene la superficie.

³ Cfr. in questo *La lotta col Centauro e Donna in trono e giovane*.

⁴ Dati ricavabili dall'osservazione diretta. Immagini precedenti per confronto: M.N./C 1661 = C/5493, del 1938, MN/D56609, del 1980 (Altra immagini su vecchia pellicola: MN8265VN. Immagine su diapositiva: 06/10/004/08). La foto del 1938 mostra molti più particolari, che adesso sono recuperabili solo attraverso l'ultravioletto riflesso, ed una migliore qualità dell'immagine in generale, dimostrando quindi un peggioramento dello stato di conservazione dell'opera durante gli ultimi ottanta anni. Non si rilevano, invece, particolari cambiamenti dal 1980 ad oggi.

3. Descrizione

Il quadro mostra Niobe, con i capelli raccolti da un diadema, vestita con un chitone giallo ed un *himation* viola, con la testa rivolta verso l'alto, mentre abbraccia la figlia più piccola, che si stringe a lei, impaurita. La donna è ornata con un grande bracciale di colore giallo, probabilmente per riprodurre l'oro, e con un anello non ben riconoscibile nei dettagli. La bambina, voltata anch'essa nella stessa direzione della madre, sembra indossare un chitone rosa ed un manto giallo, che le scende giù dalla vita. Indossa una semplice *armilla*, di nuovo resa in colore giallo. I capelli di entrambe le figure sono di un colore tra il biondo e il rosso.

Alla destra di queste figure, leggermente arretrata rispetto alla Niobe, si vede la nutrice, in vesti gialle, piegata per sorreggere un'altra Niobide morente, visibile solo in parte. I capelli delle due figure sono delineati con pigmenti di colore giallo. L'anziana donna cerca di sollevare il volto della ragazza che, ancora vigile, guarda in alto sopra di lei, nella stessa direzione in cui stanno guardando anche la madre e la sorella. Porta al braccio, che parrebbe nudo, due semplici armille, delineate in un colore giallo - arancione. Le sue vesti non sono più visibili. Nell'angolo inferiore in basso, si vede la parte terminale di un braccio con mano e polso ornato, forse, da due armille. Ancora in questa zona del quadro, pare di vedere l'orlo di colore giallo di una veste, ma i dettagli non risultano identificabili.

Un oggetto, riconosciuto in bibliografia come uno scettro, è posto in obliquo davanti al gruppo formato dalla nutrice e dalla ragazza e prosegue dietro a Niobe, terminando al di sopra della sua testa.

La scena si svolge davanti ad un'architettura di tipo dorico: sulla sinistra, in primo piano, vi sono una colonna scanalata ed un pilastro e nell'intercolunnio si vedono un *oscillum* appeso ed un festone vegetale. Il tutto è delineato con un pigmento giallo - arancione, eccetto lo scudo, che è campito con un colore giallo più chiaro, ed il festone, che appare rosso - arancione. Le parti in ombra sono rese anch'esse con un colore rosso - arancione. Il pilastro, nella parte che risulta in ombra, è campito con un giallo più chiaro e dietro di esso si può scorgere un altro *oscillum*, ancora in giallo chiaro, con un festone vegetale appeso reso in rosso. In secondo piano, si vedono un pilastro delineato in giallo con uno spazio interamente campito in verde chiaro alla sua sinistra. In parallelo al pilastro, in secondo piano, si intravede attraverso l'intercolunnio un'altra colonna, delineata in rosso - arancione. Su tutti e due i piani si trova un architrave composito, campito in giallo, in cui le zone in ombra sono colorate di rosa, che solo in un caso, in secondo piano verso l'esterno, tende al rosso.

Su tutti i bordi originali si conservano strisce di colore rosso - bruno.

Il retro non è stato studiato perché coperto da una lastra di pietra, bloccata sui lati da gesso, probabile opera di restauratori ottocenteschi, vista la somiglianza di questo tipo di sistemazione della lastra con l'unica altra trovata nell'Ottocento, *Quadriga in corsa*⁵.

⁵ Cfr. la scheda di *Quadriga in corsa*.

4. Studi e ipotesi precedenti

Come già trattato nei capitoli riferiti alla storia degli studi, *Niobe ed i Niobidi* è stato molto studiato e pubblicato, in confronto ad altri monocromi. Nell'Ottocento, esso fu pubblicato varie volte subito dopo la sua scoperta, anche se gli studi per lo più si limitarono alla sua descrizione⁶. Nel Novecento e negli anni Duemila, come si è visto, esso è stato ampiamente studiato, con un articolo e poi con una monografia ad esso dedicati da C. Robert⁷, che non vide la lastra dal vero, ma la studiò attraverso il disegno di L. E. Gilliéron (fig. 63).

Dopo queste pubblicazioni, se si eccettua il breve studio di H. Mielsch sui monocromi⁸, si può dire che *Niobe ed i Niobidi* non abbia mai ricevuto una pubblicazione apposita, eccetto⁹ alcune apparizioni in opere su arte¹⁰ e pittura antica¹¹, in guide del Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹², cataloghi di mostre¹³ o per confronti per altre opere d'arte antiche¹⁴.

Più ricche di dettagli rispetto alla descrizione sopra esposta erano le prime pubblicazioni di questo "monocromo", che citavano anche un "dardo mortale" nella coscia della bambina e vesti di colore violetto e verde per la fanciulla morente¹⁵.

Secondo Abbate, al momento del ritrovamento, si vedevano per il tempio i colori rosso carminio per la cornice esterna, rosso cinabro per quella più interna, e per gli altri dettagli violetto, rosso, verde e parecchie gradazioni di giallo. La striscia di colore verde nella parte interna del tempio, a suo parere, apparteneva forse alla decorazione del lato lungo interno della cella. Il *geison* era rappresentato da una larga striscia violetta, la cui parte superiore sosteneva il tetto, che si protendeva in fuori ampiamente.

La regina era riccamente ornata: aveva i capelli biondi e lunghi, annodati attorno al capo da una fascia bianca, che fluivano sciolti sulle spalle.¹⁶

⁶ Gaedechens 1872 (1), oltre a Gaedechens 1872 (2), Pagano - Scognamiglio - Lembo - Ausiello - Fraia 1872, Fiorelli 1875, p. 305; Sogliano 1879, p. 165.

⁷ Rispettivamente Robert 1901 e Robert 1903.

⁸ Mielsch 1979.

⁹ Non sarà considerata nelle liste qui riportate Von Graeve 1984 (1), della quale si parlerà più avanti in questa scheda, in un paragrafo apposito.

¹⁰ Mansuelli 1963, pp. 521-522; De Marinis 1963; Roscher 1993; Sampaolo 1997, pp. 717, 749-751.

¹¹ Pfuhl 1923, p. 784; Wirth 1927, pp. 70-73; Rizzo 1929, pp. 49-50; Rumpf 1953, pp. 156-157, tav. 51, 3; Borda 1958, pp. 188-190; Napoli 1960, pp. 54-56; PPP III, p. 224; Sampaolo 1997, p. 717; Sampaolo 2009 (1); Rocco 2009 (1).

¹² Ruesch 1911, p. 306; Elia 1932, pp. 41-42; De Franciscis 1975, p. 80; Borriello - Lista 1986, pp. 172-173.

¹³ Sampaolo 1998.

¹⁴ Schefold 1981, pp. 169-170; Froning 1981, pp. 20-32; Geominy 1984, pp. 304-306.

¹⁵ Cfr. Gaedechens 1872 (1), p. 238, che spiega anche come si attenuarono rapidamente i colori dopo il ritrovamento, e dalla descrizione di Sogliano 1879, p. 165. Sul dardo e sulle vesti di colore violetto nell'angolo in basso a destra cfr. anche Robert 1903, pp. 4-5.

¹⁶ Gaedechens 1872 (1), p. 238. Altre descrizioni del pezzo: scheda del catalogo dell'archivio del Museo: «sala LXXII: dipinto parietale raffigurante Niobe ed i Niobidi (marmo); provenienza Pompei»; Ruesch 1911, p. 306, n. 1304: «Innanzi a un tempio dorico, che si eleva sullo sfondo a sinistra, sta Niobe, che sollevando atterrita lo sguardo verso destra serra fra le braccia la più giovane delle figlie, che colpita da uno strale nella coscia sinistra stringe con mano convulsa il petto della madre e volge gli occhi

Per quanto riguarda i dettagli non visibili all'interno della rappresentazione, invece, G. A. Mansuelli ha anche proposto l'ipotesi della presenza di Apollo e Artemide nella direzione dello sguardo di Niobe¹⁷.

Se l'iconografia delle figure, unanimemente riconosciute come Niobe con una delle figlie e nutrice con una delle Niobidi più grandi, non ha mai sollevato dubbi in bibliografia, molto si è invece discusso sullo sfondo architettonico.

O. Elia ha letto lo sfondo del quadro come l'immagine di «una nobile dimora dal severo portico a colonne»¹⁸. Anche G. E. Rizzo propende per un palazzo, probabilmente di Niobe stessa¹⁹, così come K. Schefold²⁰.

C. Robert invece ha fatto presente che nelle narrazioni letterarie le figlie di Niobe sono sempre uccise dentro casa, mentre questa raffigurazione è ambientata all'aperto²¹.

L'autore ha interpretato quindi lo sfondo come una scenografia teatrale ed ha riconosciuto l'immagine come una rappresentazione ispirata alla perdita *Niobe* di Sofocle²². La raffigurazione, però, può essere solo ispirata e non illustrativa, in quanto l'azione cruenta non si svolgeva sulla scena²³.

G. Fiorelli invece riconobbe lo sfondo come un tempio dorico²⁴. Un'interpretazione simile dell'opera è stata esposta da R. Gaedechens, secondo il quale Niobe avrebbe preteso di essere venerata assieme ai suoi figli dai Tebani al posto di Latona, Apollo ed Artemide, data la sua maggiore prolificità: il tempio che

pieni di angoscia verso la parte, donde è partito il dardo. A destra è la vecchia nutrice, che solleva col braccio sinistro il corpo esanime di un'altra Niobide»; Elia 1932, pp. 41-42: «Monocromo, copia di pittura del secolo IV. In questo bellissimo quadro il fato di Niobe che raccoglie, inutilmente supplice agli dei, i corpi dei figli colpiti dalla collera di Latona, raggiunge una espressione fortemente drammatica ed inoltre per l'armonia delle forme ed il loro perfetto coordinamento ci dà la misura di un'arte che ha raggiunto il suo grado di maturità fiorenti. L'urlo di terrore della fanciulletta invano rifugiantesi al seno della madre, la muta disperata invocazione dello sguardo di Niobe al cielo, mentre dalle braccia maternamente tese della nutrice scivola il corpo già abbandonato e spirante di un'altra giovinetta: tutto il dramma umano del vecchio mito è compendiato nelle due figure di donna, sorgenti con diverso rilievo sullo sfondo di una nobile dimora dal severo portico a colonne»; De Franciscis 1975, p. 80: «Episodio della morte di Niobe e dei Niobidi; sullo sfondo un edificio a colonne, forse da un originale del IV secolo».

¹⁷ Mansuelli 1963, p. 522. Questa ipotesi non è ripresa da altri autori, anche se il motivo può trovare confronti su sarcofagi di età romana, in cui il gruppo delle due divinità è sempre presente sulla scena: particolarmente notevole è il caso di un esemplare di sarcofago del II secolo d.C., in cui Niobe, nell'angolo a destra, stringe a sé due figlie piccole, guardando verso l'alto, in direzione degli dei, posti in alto (Koch - Sichtermann 1982, p. 169). Importante è però l'assenza di ritrovamenti di frammenti identificabili come pertinenti alle due divinità all'interno dei gruppi statuari rappresentanti la morte dei Niobidi.

¹⁸ Elia 1932, p. 42.

¹⁹ Rizzo 1902, p. 462.

²⁰ Schefold 1981, p. 169.

²¹ Robert 1903.

²² Ivi, p. 8.

²³ Robert 1901, pp. 368-376. Per l'ipotesi del massacro dietro la scena, cfr. in particolare p. 370. Allo stesso tempo, però, un frammento che secondo G. E. Rizzo 1902, p. 464 e Robert 1903, p. 8 è attribuibile alla *Niobe* di Sofocle mostra una Niobide uccisa dai dardi probabilmente sulla scena, tra il compianto del coro (Grenfell - Hunt 1897, p. 14, n. VI a, 1).

²⁴ Fiorelli 1875, p. 305.

fa da sfondo alla tragedia farebbe riferimento proprio a questo episodio²⁵.

Dal punto di vista iconografico, non sono state fatte ulteriori annotazioni, a parte il fatto che Robert ritenga strano il fatto che un'eroina porti lo scettro, destinato, a suo parere, a divinità e profetesse, nel mondo femminile.²⁶

Solo H. Froning indica la presenza, sui bordi della lastra, di pittura di colore rosso, non pertinente alla raffigurazione del quadro, che prova una volta di più che i monocromi erano posti all'interno delle pareti, come decorazioni²⁷.

A parere di Rizzo, in questo quadro

[...] dall'ethos polignoteo siamo arrivati al pathos dei grandi maestri di tavole. Nel gruppo della maestosa figura di Niobe, nel cui grembo invano cerca rifugio la figlia più piccola; nell'altro della vecchia nutrice, nelle cui braccia spira una delle Niobidi – gruppo che l'arte perpetua fin nei rilievi dei sarcofagi romani²⁸ – nello sguardo angosciato della madre, fieramente rivolto verso Zeus, immemore della sua divina progenie, è concentrata tutta l'immane tragedia. Noi comprendiamo, pur da questa piccola e non intera copia, come lo scultore dei celebri gruppi marmorei dei Niobidi fosse stato preceduto dalla pittura, che aveva raggiunto potenza di espressione psicologica assai più profonda (Rizzo 1929, p. 50).

5. Proposte cronologiche precedenti

C. Robert data l'originale alla fine del V secolo²⁹ e, in una seconda revisione del lavoro, ad un periodo leggermente più recente³⁰.

Pfuhl³¹, Rizzo³², la Elia³³, De Franciscis³⁴ e Roscher³⁵ datano l'originale al IV secolo a.C., mentre Rumpf ipotizza una datazione compresa tra il 310 ed il 250 a.C.³⁶ e Geominy pone l'originale genericamente nel III secolo a.C.³⁷

Secondo la Sampaolo, invece, il quadro in marmo deriverebbe da un modello

²⁵ Gaedechens 1872 (1).

²⁶ Robert 1901, pp. 368-387.

²⁷ Froning 1981, p. 22. Moreno 2006, p. 115, scrive che «anche una lastrina rinvenuta in uno scavo meglio controllato a Pompei (Casa del Marinaio, 1871-1872) era poggiata al suolo in un laboratorio, per venire poi murata in un stanza di abitazione».

²⁸ Questo tema è ricordato anche in Schefold 1981, p. 170: secondo l'autore le rappresentazioni dei Niobidi morti erano viste come simbolo dell'entrata in una vita divina, più alta. Gli evidenti rapporti tra la rappresentazione del monocromo ed i sarcofagi vengono sottolineati anche da Geominy, specialmente per quanto riguarda il gruppo della nutrice (Geominy 1984, pp. 304-306).

²⁹ Robert 1901.

³⁰ Robert 1903, pp. 7-8.

³¹ Pfuhl 1923, p. 784 (seconda metà del IV secolo a.C.).

³² Rizzo 1902, pp. 465-466; Rizzo 1929, p. 49.

³³ Elia 1932, pp. 41-42, n. 52.

³⁴ De Franciscis 1975, p. 80.

³⁵ Roscher 1993, p. 409.

³⁶ Rumpf 1953, tav. 51, 3.

³⁷ Geominy 1984, p. 306.

della fine del III secolo a.C.³⁸ Per quanto riguarda l'impostazione generale del dipinto, Borda classifica l'opera come «prettamente neoclassica» per valori disegnativi, linearismo dei contorni e schieramento della scena in un solo piano³⁹.

Interessante è l'architettura che fa da sfondo alla scena: indicare un palazzo in festa con ghirlande, a detta di Schefold, non è tipico dell'Ellenismo, ma di epoche più antiche; allo stesso tempo, però, l'indicare con così tanta precisione l'ambiente in cui l'umanità vive sarebbe tipica del III secolo a.C.⁴⁰

Mielsch esclude che l'opera sia stata realizzata prima della metà del I secolo a.C.⁴¹, mentre nel volume delle *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* l'opera è datata al I secolo d.C.⁴², concordando così con la Sampaolo, che sostiene che «la pittura è di età flavia e di mediocre fattura»⁴³.

Geominy, invece, propone una datazione più generica per la copia (I secolo a.C. - I secolo d.C.) e inserisce la produzione dell'originale nel primo Ellenismo⁴⁴, così come Schefold, che però data il quadro all'età di Vespasiano⁴⁵.

Recentemente, L. Rocco ha datato la pittura agli anni compresi tra il 68 ed il 79 d.C.⁴⁶

6. Le indagini di V. von Graeve del 1984⁴⁷

6.1 Indagini riportate in pubblicazione

Ultravioletto riflesso, fluorescenza ultravioletta⁴⁸.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Le analisi in fluorescenza ultravioletta e ultravioletto riflesso hanno permesso all'autore di vedere con più precisione dettagli come le pieghe della veste ed il volto rugoso della nutrice. Sulla veste, in particolare, ha riconosciuto una distribuzione di luce e ombra a suo parere tipica della scultura del medio Ellenismo⁴⁹.

Gli studi intrapresi mediante il supporto della fotografia in fluorescenza ultravioletta, inoltre, hanno permesso di vedere in uno dei frammenti ora completamente bianchi alla sinistra di Niobe, la testa di un'altra giovane Niobide⁵⁰ (fig. 64).

³⁸ Sampaolo 1997, p. 717.

³⁹ Borda 1958, p. 190.

⁴⁰ Schefold 1981, p. 169.

⁴¹ Mielsch, 1979, p. 241.

⁴² Borriello - Lista 1986, p. 172.

⁴³ Sampaolo 1997, p. 717.

⁴⁴ Geominy 1992, p. 919.

⁴⁵ Schefold 1981, p. 169.

⁴⁶ Rocco 2009 (1).

⁴⁷ Cfr. Von Graeve 1984 (1), pp. 95-96.

⁴⁸ Ivi, p. 89, nota 1.

⁴⁹ Ivi, p. 95.

⁵⁰ Ivi, p. 96. Questo ritrovamento si trova rammentato anche in Geominy 1992, p. 919, n. 5.

6.3 Risultati: ipotesi sui colori originari

Nella pubblicazione non sono state avanzate ipotesi in proposito.

L'autore segnala una macchia di colore rosso - bruno presente nel disegno di L. E. Gilliéron in corrispondenza della testa della bambina, oggi non più visibile, abbracciata a Niobe⁵¹.

7. Indagini archeometriche effettuate nel 2013⁵²

7.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS⁵³.

7.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Alcune zone del quadro emettono fluorescenza⁵⁴. I vari frammenti sono stati incollati tra loro con una sostanza probabilmente organica⁵⁵.

L'ultravioletto riflesso ha permesso di osservare più dettagliatamente particolari quali l'anello ed il bracciale di Niobe, oltre alle vesti ed il viso della nutrice (figg. 65-66). Nella parte destra del quadro è possibile vedere in modo migliore il braccio esanime della Niobide che viene sorretta dalla donna anziana, anche se la figura della ragazza è andata completamente perduta nella sua parte centrale. In corrispondenza di questa area, infatti, è visibile nelle immagini in ultravioletto riflesso solo quello che in letteratura è stato riconosciuto come lo scettro di Niobe⁵⁶.

Nella parte alta del pilastro dietro la figura di Niobe, inoltre, è tornata alla luce, grazie alla fluorescenza ultravioletta ed all'ultravioletto riflesso, una decorazione composta da una fila di piccoli punti allineati (fig. 67).

⁵¹ In realtà questa piccolissima macchia è ben poco visibile nel disegno di Gilliéron sopra riportato, ma abbastanza visibile in altre copie di Robert 1903, come ad esempio quella conservata presso la biblioteca di Archeologia della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, nella quale però l'immagine compare delineata con colori molto più carichi, principalmente sul rosso, del tutto diversi rispetto a quelli nel quadro originario, e rispetto anche alla copia della pubblicazione dalla quale è tratta l'immagine in fig. 63, conservata nella biblioteca dell'Università di Heidelberg.

⁵² Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 35-41.

⁵³ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

⁵⁴ Si ricorda che non sono state svolte indagini che permettano di individuare leganti o altre sostanze di natura organica stese sulla superficie.

⁵⁵ Similmente a *La lotta col Centauro* e *Donna in trono e giovane*.

⁵⁶ Cfr. ad esempio Robert 1901 e Robert 1903.

7.3 Analisi dei pigmenti

Le indagini hanno permesso di mettere in luce la varietà di colori e la cura nella loro distribuzione del quadro, per rendere varie tonalità.

Ad esempio, ad occhio nudo pare che Niobe abbia i capelli di un colore biondo - rosso uniforme, mentre invece il pittore ha utilizzato due diversi pigmenti, uno per le ciocche che cadono sulle spalle e l'altro per la parte superiore della testa, come è stato evidenziato dalle immagini in ultravioletto falso colore (fig. 68).

Lo stesso fenomeno appare sul manto di Niobe, apparentemente dipinto con un unico colore viola. In fluorescenza ultravioletta, invece, è stato possibile riconoscere le tracce di una lacca rossa organica, posta in corrispondenza della parte interna delle pieghe, forse per dare un tono più scuro e delineare così le zone in ombra (figg. 69-70).

La ricerca di una tonalità più scura, inoltre, ha portato l'artista ad aggiungere del nero, visibile nelle immagini in infrarosso fotografico, principalmente in zone come le parti in ombra del pilastro in primo piano e la fascia verde che si vede sulla sinistra del pilastro in secondo piano (fig. 71).

Per quanto riguarda ancora la striscia verde alla sinistra del pilastro in secondo piano, forse utilizzata per campire parte di una colonna, le indagini XRF e in ultravioletto falso colore hanno mostrato l'utilizzo di una terra verde o di uno dei suoi componenti, come la glauconite o la celadonite.

Tutti gli altri punti esaminati sulla lastra, compresa la fascia rossa sul bordo, indicano un utilizzo di ossidi e idrossidi di ferro (ocre).

8. Osservazioni

8.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le indagini hanno portato a un netto miglioramento nella lettura dei dettagli dell'immagine ed è stata messa in luce la decorazione nella parte superiore del pilastro in primo piano, ma in nessun caso si è avuta conferma della presenza del volto di un'altra bambina abbracciata a Niobe, come segnalato da von Graeve⁵⁷.

Il quadro si è dimostrato il più ricco dal punto di vista della varietà di colori utilizzati, anche se quasi tutti riconducibili a ocre. Inoltre, sono stati riconosciuti alcuni punti in cui sono state utilizzate delle miscele di colori⁵⁸ per rendere zone in ombra: con un pigmento nero nel caso del pilastro in primo piano e della colonna verde dietro al pilastro in secondo piano, con una lacca rossa nel caso del manto di Niobe.

Per quanto riguarda la terra verde, è interessante notare che Plinio parla di un pigmento chiamato *appianum*, che era, a suo dire, un pigmento utilizzato da poco tempo, simile alla crisocolla e poco pregiato. Si otteneva da creta verde e costava un

⁵⁷ Von Graeve 1984 (1), p. 96.

⁵⁸ Sulle regole di miscelazione binaria e ternaria dei pigmenti in età romana, cfr. Baraldi - Fagnano 2005.

sesterzio per libbra⁵⁹. In letteratura, l'*appianum* è stato identificato con le terre verdi trovate sui dipinti di Pompei⁶⁰, formate per lo più da celadonite, anche se la glauconite non può essere esclusa⁶¹. Secondo alcuni autori un tipo di terra verde che poteva essere ottenuto facilmente in area pompeiana era quello proveniente dalle cave del Monte Baldo, in provincia di Verona⁶².

Un'ultima annotazione è da fare sulla lacca rossa. Non sono state condotte analisi che potessero permettere di riconoscere quale tipo di lacca organica fosse, ma si possono qui elencare alcuni tipi di lacche rosse utilizzate in epoca romana.

Della robbia (*rubia* o *ereuthodanum*), Plinio racconta che era necessaria per la tintura della lana e del cuoio, e che si trovava di buona qualità in modo particolare nei dintorni di Roma⁶³. Il pigmento della robbia era ricavato dalle radici essiccate e polverizzate della *rubia tinctoria*. Dal punto di vista chimico, si tratta di una complessa miscela di varie combinazioni di antrachinoni: la tonalità di colore della lacca di robbia così costituita dipende dalla presenza di più componenti (alizarina, purpurina, pseudopurpurina) e può variare per questo dal rosa fino al marrone⁶⁴. Una migliore capacità colorante della robbia (che di per sé è quasi incolore) era ottenibile attraverso la cottura della radice in una soluzione di allume e insolubilizzata con soda e cenere di vite: in questo modo la sostanza era tramutata in una forma colorata insolubile in acqua, la cosiddetta lacca⁶⁵. Va ricordato infine che tra le lacche organiche per il colore rosso o violetto erano utilizzate anche la cocciniglia ed il kermes, recentemente scoperti da manufatti antichi grazie alle indagini in fluorescenza ultravioletta⁶⁶.

8.2 Osservazioni sull'iconografia

Da notare è la presenza, ancora all'interno della Casa del Marinaio, di un'altra rappresentazione della morte dei Niobidi⁶⁷, in un affresco posto all'interno della cosiddetta esedra z', insieme ad un dipinto con raffigurata la punizione di Dirce⁶⁸. I Niobidi si trovavano sulla parete nord: nella pittura è rappresentato un "paesaggio animato" narrante la loro morte durante una battuta di caccia sui monti della Beozia, con aggiunta di figure muliebri. La composizione è di tipico gusto ellenistico per

⁵⁹ Plin. *Nat.*, XXXV, 48.

⁶⁰ Aliatis - Bersani - Campani - Casoli - Lottici - Mantovan - Marino - Ospitali 2009, p. 532.

⁶¹ Ivi, p. 537. Sulle terre verdi a base di glauconite e celadonite adoperate in area vesuviana cfr. anche Casoli - Campani - Aliatis, Bersani, Mantovan, Marino, Lottici 2009, pp. 720-721.

⁶² *Ibidem*; Baraldi 2009, p. 714.

⁶³ Plin. *Nat.*, XIX, 47.

⁶⁴ Stege - Fiedler - Baumer 2004, p. 261.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Liverani 2010, p. 292.

⁶⁷ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 111479.

⁶⁸ Dirce è collegata al mito di Niobe. Essa era la moglie del re di Tebe Lico. Gelosa di Antiope, che Lico aveva ripudiata, la fece imprigionare. Antiope fu liberata da Zeus, padre dei figli che aveva in grembo: quando i due gemelli Zeto e Anfione, seppero ciò che Dirce aveva fatto alla loro madre, la uccisero legandola ad un toro non domato. In seguito, Anfione sposò Niobe. Nei testi teatrali rimasti, Dirce è rammentata come moglie di Lico nell'*Eracle* euripideo, ma nel testo non si fa nessun riferimento né al suo supplizio né tantomeno a Dirce (E. *HF* 26-30, testo greco consultato in Barlow 1996, p. 24).

l'ambientazione paesistica della scena, per la varietà di atteggiamento dei personaggi e per le maggiori dimensioni delle figure divine, che sono collocate in alto⁶⁹.

Tornando al "monocromo", si possono fare alcune osservazioni.

Nel volto sollevato di Niobe è stata riconosciuta la riproposizione dell'atteggiamento di *hybris* della regina⁷⁰, ricorrente nella statuaria: ne è un esempio, confrontabile con il disegno nel quadro, il gruppo conservato a Firenze, rappresentante la morte dei Niobidi, copiato da un originale ellenistico, forse di II-III secolo a.C., in cui la figura di Niobe è fortemente enfatizzata⁷¹. In questa scultura⁷² la regina è rappresentata con la figlia piccola e con lo sguardo rivolto verso l'alto, ma a differenza della figura del quadro, essa solleva il mantello in un gesto protettivo che nel monocromo non è presente⁷³.

La figura della nutrice con ragazza morente trova invece confronti nei sarcofagi, in particolare con uno raffigurante la morte dei Niobidi conservato ai Musei Vaticani⁷⁴, datato al II secolo d.C.⁷⁵. La figura della nutrice risulta particolarmente simile, mentre cambia la posizione della fanciulla, che nel rilievo è resa in ginocchio e non stesa, come nel quadro ercolanese⁷⁶.

Per quanto riguarda lo sfondo architettonico, si sono cercati paragoni nella pittura pompeiana, senza tuttavia trovare confronti esatti. Un confronto parziale può essere fatto con le architetture presenti nel dipinto raffigurante Teti ed Efesto all'interno dell'officina di quest'ultimo, datato al 45-79 d.C., in cui, ad esempio, si possono notare i clipei appesi all'architrave, come nel caso del quadro ercolanese⁷⁷.

Riguardo alla teoria di Gaedechens, secondo la quale lo sfondo architettonico

⁶⁹ Sampaolo 1997, pp. 749-751.

⁷⁰ Questa interpretazione si trova anche in Rocco 2009 (1).

⁷¹ Il paragone è rammentato anche in Froning, 1981, p. 24.

⁷² Firenze, Uffizi, inv. 294.

⁷³ Diacciati 2005, pp. 225-226, spiega che la statua, come l'intero gruppo, proviene da Roma, dalla Vigna Tommasini sull'Esquilino. L'autrice, citando Geominy, parla però di un restauro errato per quanto concerne le braccia, perché in origine «il braccio sinistro di Niobe era abbassato nel tentativo di proteggere la figlia dai dardi delle divinità vendicatrici, mentre su quello destro, con il quale tirava a sé la figlia, poggiava il braccio destro della bambina». Per quanto riguarda poi la datazione, essa è confermata alla tarda età adrianea o alla prima età antonina «anche dal trattamento dei panneggi: le pieghe del chitone e del mantello di Niobe, così come quelle del mantello della figlia minore, sono modellate mediante profondi solchi di trapano che contraddistinguono le opere di tale periodo». Sull'originale greco, poi, a p. 198, si dice che «le due teste rinvenute nel relitto di Mahdia (Tunis, Musée National du Bardo, C1185 e C1186), repliche degli originali delle teste della Niobe e della Niobide di tipo Chiaramonti, dai quali dipendono le copie fiorentine, forniscono un *terminus ante quem* per la datazione del gruppo originale, dal momento che la nave diretta dalla Grecia alla volta dell'Italia, affondò nel secondo o terzo decennio del I secolo a.C.; inoltre, la probabile provenienza delle due teste dalla Grecia, e più precisamente da Argo, suggerisce che, al momento in cui esse furono scolpite, l'originale non fosse ancora stato trasferito a Roma». L'autrice, inoltre, rammenta che Schefold datava invece il gruppo fiorentino all'epoca flaviana (Schefold 1981, pp. 166-167).

⁷⁴ Musei Vaticani, inv. 2635.

⁷⁵ Robert 1969, pp. 379-380, n. 313.

⁷⁶ Per il confronto cfr. anche Koch - Sichtermann 1982, p. 169, che parla anche di altri sarcofagi simili a questo, tutti datati al II secolo d.C.

⁷⁷ Grasso 2009 (5). Il dipinto proviene da Pompei, casa IX, 1, 7, ambiente (e). Ora è conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9529.

sarebbe da riconoscersi come un tempio nel quale Latona aveva instaurato un proprio culto⁷⁸, le fonti consultate per ricercare l'origine dell'informazione⁷⁹ rammentano tutte solo la superbia di Niobe, ma non l'instaurazione di un culto della sua famiglia al posto di quello delle divinità vere e proprie. Per quanto riguarda la presenza in età storica di un culto di Latona, esso è attestato in varie città, tra le quali Argo e Xantos. Pausania parla di Argo e dice che nel santuario di Latona

δὲ τὸ ἀγάλμα Πραξιτέλους. τὴν δὲ εἰκόνα παρὰ τῇ θεῶ τῆς παρθένου
Χλωῶριν ὀνομάζουσι, Νιόβης μὲν θυγατέρα εἶναι λέγοντες, Μελίβοιαν δὲ
καλεῖσθαι τὸ ἐξ ἀρχῆς (Paus. II, 21, 8-9)⁸⁰.

Per quanto riguarda il Lathoon di Xantos, esso era il santuario federale di tutta la Licia e là era posto il culto delle tre maggiori divinità della città (Latona, Apollo, Artemide) e, più tardi, quello degli imperatori romani⁸¹.

Sottolineando anche l'assenza di un fregio a metope e triglifi, che ci si aspetterebbe dalla raffigurazione di un tempio, è forse quindi più appropriato identificare l'architettura come una scenografia teatrale oppure un palazzo.

Anche in questo caso, però, si dovranno citare due elementi che rendono difficile una sicura identificazione: normalmente le scene cruente, nel teatro greco, non avvenivano davanti alla scena⁸², e molte fonti parlano dell'uccisione delle figlie di Niobe dentro al palazzo⁸³. La questione, perciò, rimane aperta.

In sintesi, i personaggi all'interno del quadro riprendono modelli della piena età ellenistica ed il quadro qui presente, come altri, probabilmente non è una semplice copia, ma una rielaborazione da più modelli, che può essere datata genericamente alla fine del I secolo a.C. - I secolo d.C.

⁷⁸ Gaedechens 1872 (1).

⁷⁹ Cfr. ad esempio Roscher 1993.

⁸⁰ La statua è opera di Prassitele. La statua di ragazza accanto alla dea è chiamata Clori, dicono sia una figlia di Niobe, prima chiamata Melibea (testo greco da Musti 1994, p. 114).

⁸¹ De Courtils - Cavalier 2001, p. 171.

⁸² Ad esempio Robert 1901, p. 370.

⁸³ La prima testimonianza del mito di Niobe è presente in Il. XXIV, 602-620: Achille offre del cibo a Priamo, e per esortarlo a mangiare racconta il mito di Niobe, senza specificare il luogo in cui i suoi figli vennero uccisi, ed aggiungendo che anche lei, nonostante il dolore, mangiò di nuovo. Da Omero in poi, tra i vari autori presi in esame da Roscher 1993, pp. 372-424, Geominy 1992, p. 919, Geominy 1984 e Harder-Bäbler 2000, pp. 954-957 non si fa riferimento a versioni del mito in cui le figlie vengono uccise al di fuori della loro abitazione. Per quanto riguarda le fonti letterarie: Euphr. nel Frammento 102 Powell, dice che le figlie di Niobe furono uccise nel Palazzo ed i figli sul Citerone; sulle figlie di Niobe morte dentro, e non davanti, al palazzo, cfr. anche Apollod. III, 6; Hyg. *Fab.* IX, 12-13: anche qui si rammenta che Diana uccise le figlie di Niobe dentro alla reggia.

Capitolo 11

Donna in trono e giovane

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 150210 (figg. 72-74).

Il quadro è stato ritrovato a Ercolano, Casa di Nettuno e Anfitrite, Insula V, 7, atrio, il 20 Aprile 1933, ed era probabilmente posto a decorazione del larario¹.

Larghezza: 39 cm, altezza: 32,5 cm, spessore: 1,2 cm.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco².

2. Stato di conservazione

La lastra, della quale rimane solo la parte inferiore, è stata ricomposta da tre frammenti. Il disegno si è conservato solo in una striscia³, in basso, per un'altezza massima di 8 cm. Su tutta la parte centrale e superiore della lastra corre una larga banda di colore nero, che ha danneggiato irrimediabilmente il disegno e la lastra stessa. La banda è visibile anche sul retro. Non è chiaro a cosa sia dovuto questo fenomeno.

È stata restaurata una piccola frattura in alto a destra.

3. Descrizione

Sulla sinistra, è possibile riconoscere un *suppedaneum* di trono color giallo e arancio, in prospettiva, con zampe di leone su cui si innestano sfingi (?) di colore arancione. Il lato corto del basamento è decorato da una palmetta nera che sormonta

¹ Cfr. il capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*.

² Non si capisce se il marmo è a grana grossa o a grana fine per l'assenza di fratture fresche e per il fatto che su tutta la lastra pare stesa una sostanza trasparente, che impedisce di vedere bene la superficie.

³ Immagini precedenti, per confronto: Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei: MN/A6067, del 20 Marzo 1969. La foto non mostra cambiamenti nel quadro dal 1969 ad oggi.

una piccola voluta. Sul trono è seduta una donna, di cui è ancora visibile solo una parte della veste, di colore giallo, ed una calzatura chiusa, di colore rosso. Dietro di lei, si vedono in prospettiva le zampe della seduta del trono, formate da due basamenti dal contorno rosso a forma di parallelepipedo, ancora in prospettiva, che reggono elementi di sostegno grigi, con dettagli campaniformi, finemente decorati. Una serie di strisce gialle orna i vari elementi. Le zampe sono unite nell'ultimo punto visibile da una specie di traversina di colore giallo.

Sulla destra, un giovane in piedi pare appoggiato al trono; la sua gamba destra, flessa e resa di profilo, poggia a terra davanti alla gamba sinistra, tesa e resa di prospetto. Sul terreno, si vede l'ombra del giovane. Anche il *suppedaneum* sembra avere una parte in ombra, resa in nero. La luce, quindi, arriverebbe dall'angolo in alto a sinistra.

La superficie visibile arriva a mostrare quasi tutta la lunghezza delle gambe del giovane, che apparirebbe – ma non c'è certezza – vestito solo di un mantello rosso. Due pieghe di questo indumento sono ben visibili vicino alla sua gamba destra, mentre una traccia di colore ne farebbe presupporre una continuazione anche vicino all'altra gamba.

Una traccia rossa, non attribuibile ad alcuno degli oggetti visibili, è presente nella parte centrale del quadro, a destra, ed un'altra al di sopra della calzatura della donna, nella parte degradata del marmo.

Tutto il resto del quadro, nella sua parte superiore, non è leggibile.

Il retro è sbizzato. Sui bordi sono conservate tracce di pittura di colore rosso-bruno.

4. Studi e ipotesi precedenti

È uno dei quadri meno studiati del gruppo.

Se si eccettua il breve studio di H. Mielsch sui monocromi⁴, si può dire che *Donna in trono e giovane* non abbia mai ricevuto una pubblicazione apposita, ma solo citazioni in opere sui siti vesuviani, per parlare della provenienza del quadro⁵. Inoltre è stato citato in scritti di A. de Franciscis sui monocromi o sulle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁶ e in uno studio di H. Froning, ma solo come confronto generico per altre opere⁷. Quasi tutte le pubblicazioni, evidentemente, si limitano a riprendere le parole di una breve citazione di A. Maiuri del 1958⁸, in cui viene essenzialmente ricordato che i due monocromi provengono dalla Casa di Nettuno e Anfìtrite⁹.

⁴ Mielsch 1979.

⁵ Maiuri 1946, p. 43; Maiuri 1958, pp. 394-396; De Vos - De Vos 1982, pp. 278 e 293; Pagano 1997, p. 62; Pesando - Guidobaldi 2006 (1), p. 349; Esposito 2014, p. 82.

⁶ De Franciscis 1965; De Franciscis 1973, p. 500; De Franciscis 1975, p. 77.

⁷ Froning 1981, pp. 20-32.

⁸ Maiuri 1958, pp. 394-396.

⁹ Altre descrizioni del monocromo: scheda di catalogo dell'archivio del Museo: «sala LXXXI: dipinto su marmo, frammentario a due figure. Provenienza Ercolano»; scheda di studio dall'archivio del Museo:

Questo monocromo è stato esposto per la prima volta nella Collezione delle Pitture nel 1965, insieme a *Ercole e l'Idra, Sfinge e Adoranti*, detti da De Franciscis «i quattro quadretti di Maiuri»¹⁰.

Recentemente, è stata pubblicata una scheda di catalogo su questo quadro da F. Grasso¹¹.

Nessuno ha mai fatto ipotesi su chi fossero i due personaggi rappresentati, ad eccezione della Grasso, che li ha interpretati come Didone e Ascanio. Secondo l'autrice, infatti, nel caso in cui si riconoscesse Fedra nella figura femminile, Ippolito sarebbe rappresentato insolitamente vicino alla matrigna, «per cui appare preferibile identificare la donna in Didone affiancata da Ascanio, o Elena affiancata da uno dei Dioscuri»¹².

Il quadro non è mai stato analizzato tramite indagini archeometriche prima del 2013.

5. Proposte cronologiche precedenti

Secondo la scheda della foto del monocromo conservata nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, la datazione sarebbe da ricondurre all'età tardo - ellenistica¹³.

Mielsch propone di datare il pezzo probabilmente alla prima età augustea¹⁴, mentre la Grasso sposta la cronologia al 54-68 d.C.¹⁵

6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013¹⁶

6.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS¹⁷.

«sala LXXI, posizione 23, gambe di figura maschile stante e gambe decorate di seggiola e sgabello per piedi adorno agli angoli con sfingi su cui poggiano i piedi di una figura ammantata»; De Franciscis 1975, p. 77: «frammento con una figura femminile seduta ed una figura maschile accanto».

¹⁰ In quanto ritrovati durante gli scavi di A. Maiuri (cfr. *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*). De Franciscis 1965, p. 9, n. 111.

¹¹ Grasso 2009 (1).

¹² *Ibidem*.

¹³ MN/A6067, del 20 Marzo 1969.

¹⁴ Mielsch 1979, p. 242.

¹⁵ Grasso 2009 (1).

¹⁶ Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 42-45.

¹⁷ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Le immagini in fluorescenza ultravioletta hanno permesso di vedere una fluorescenza diffusa sulla superficie del marmo¹⁸. Emette fluorescenza ultravioletta anche la sostanza utilizzata per incollare tra loro i frammenti, mostrando probabilmente l'utilizzo di una colla organica, come nel caso di *Niobe ed i Niobidi* e di *La lotta col Centauro*¹⁹.

L'infrarosso fotografico ha permesso di riconoscere che il dipinto non aveva un disegno preparatorio.

Nessuna delle tecniche applicate ha permesso di vedere l'immagine al di sotto della zona degradata del marmo.

Le indagini in ultravioletto riflesso e in fluorescenza ultravioletta, però, hanno reso possibile la lettura dell'area nell'angolo in alto a sinistra, in cui si è potuta constatare la presenza della parte superiore della figura femminile: si possono riconoscere il braccio sinistro con *armilla* ed un manto che ricopre la spalla della donna. Questa sembra avere il suo braccio destro piegato, con il gomito che poggia sulla mano sinistra (fig. 73).

Ancora le immagini in fluorescenza ultravioletta permettono di individuare, in corrispondenza con la zona tra l'area degradata del quadro e le gambe della figura maschile, quello che parrebbe un oggetto di forma circolare, del quale però sfugge l'identificazione, in quanto non ben visibile (fig. 74).

Oltre a questo, la medesima tecnica, oltre all'ultravioletto falso colore, hanno permesso di vedere alcuni dettagli del trono, della veste della donna e del *suppedaneum* in modo più nitido (fig. 74).

6.3 Analisi dei pigmenti

Le analisi hanno mostrato un uso prevalente di pigmenti contenenti ferro (ocre), ad eccezione di alcune zone.

L'ultravioletto falso colore, unito alle risposte delle indagini XRF e FORS, ha mostrato che la calzatura della donna era dipinta con due strati sovrapposti l'uno all'altro, formati da cinabro velato da una lacca rossa organica.

La macchia rossa presente nella parte superiore della zona danneggiata, appena sotto al braccio della donna, mostra invece la presenza di cinabro e ocre rossa, ma la sua posizione vicino ad una zona così degradata potrebbe aver portato ad una alterazione del cinabro e ad un accidentale mescolamento con la terra circostante.

¹⁸ Si ricorda che non sono state svolte indagini che permettano di individuare leganti o altre sostanze di natura organica stese sulla superficie. Cfr. *Conclusioni e proposte di ricerca future*.

¹⁹ Cfr. le rispettive schede di catalogo.

7. Osservazioni

7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

In questo caso, le indagini hanno permesso di recuperare una parte del disegno scomparsa, corrispondente alla zona del torace della donna, con le braccia in una posizione che pare quella della donna afflitta su trono²⁰.

Sono inoltre stati evidenziati più nitidamente alcuni particolari decorativi del trono e del *suppedaneum*, oltre a quello che sembra un oggetto circolare posto all'altezza del bacino dell'uomo, che risulta tuttavia non identificabile con chiarezza.

Dal punto di vista dei pigmenti, all'interno del quadro sono presenti, oltre alle ocre di varie tonalità, anche pigmenti più ricercati e costosi quali cinabro e lacca rossa²¹. È da sottolineare, inoltre, il fatto che la stesura di lacca rossa al di sopra del cinabro, per rendere più duratura la tonalità di quest'ultimo pigmento, è stata segnalata da V. Brinkmann solo a partire dal Medioevo²², mentre questo dipinto dimostra che la sovrapposizione dei due pigmenti era già una tecnica utilizzata in epoca romana.

7.2 Osservazioni sull'iconografia

Ricordando che la maggior parte del quadro è fortemente deteriorata, secondo F. Grasso a causa del forte calore con cui è entrato in contatto il marmo²³, è difficile sia dare un'interpretazione della scena sia confrontare stilisticamente o iconograficamente il pezzo. È impossibile anche stabilire se si tratti di due divinità, di una dea ed un eroe, oppure se la scena esuli dal mito.

Per trovare una testimonianza numismatica²⁴ simile alla raffigurazione presente

²⁰ Che verrà discussa nelle *Osservazioni sull'iconografia*.

²¹ Per il cinabro e per la miscela cinabro - ocre rosse cfr. la scheda *La lotta col Centauro, Osservazioni sulle indagini effettuate*, mentre sulla lacca rossa cfr. la scheda *Niobe ed i Niobidi, Osservazioni sulle indagini effettuate*.

²² Brinkmann 2004 (1), p. 316. L'autore fa riferimento in particolare alla lacca di robbia al di sopra di uno strato di cinabro.

²³ Grasso 2009 (1).

²⁴ Svolgendo una ricerca a partire dalle raffigurazioni su monete di età repubblicana e imperiale, è da notare che da Augusto al 79 d.C., le rappresentazioni di donne su trono sono molteplici: nel 57 a.C. l'edile G. Memmio, fece coniare un denario con l'immagine della dea Cerere sul rovescio (Kent 1978, p. 16, tav. 18, n. 70); nel 47 o 46 a.C. Catone coniò un denario, in Africa, con i tipi di Libertà e Vittoria (ivi, p. 16, tav. 22, n. 83); alla fine del principato di Augusto, tra il 13 ed il 14 d.C., comparve un aureo, con la scritta PONTIF MAXIM e l'immagine della Giustizia seduta su trono, con nella mano destra uno scettro e nella mano sinistra un ramo (Giard 1976, p. 231, tav. LXVII, n. 1691); sotto Tiberio, invece, circolava un denario sul cui rovescio era una figura femminile in trono con gli attributi di Pace e Giustizia, spesso identificata con Livia (Kent 1978, p. 21, tav. 44, n. 155); sotto Caligola, Vesta compariva sopra la moneta più comune del regno, del valore di un asse (ivi, p. 22, tav. 50, n. 172); quando Vespasiano era in Oriente, coniò un tipo di denario con la scritta EPHE, per Efeso, o di altri tipi per altre città,

sul quadro bisogna fare riferimento ad un sesterzio, ora al British Museum, in cui l'imperatore Vitellio, laureato ed in veste militare, fronteggia Cerere in trono. Vitellio si regge sulla gamba destra e tiene una lancia nella destra ed un *parazonium* nella sinistra; Cerere, drappeggiata, regge una patera nella mano destra ed una torcia nella sinistra; tra di loro si trova un altare e dietro la dea un capo di bestiame²⁵. Secondo H. Mattingly, questa raffigurazione

richiama l'*Annona Augusti Ceres* di Nerone, senza uguagliarla in bellezza. L'imperatore in armi di fronte a Cerere, la dea del grano, con una pecora dietro, è una chiara promessa che il grano proveniente dal mare sarebbe stato salvaguardato dalla capacità militare dell'Imperatore (Mattingly, p. CCXXIV).

Un rilievo dal Sebasteion di Afrodizia, del primo quarto del I secolo d.C., mostra un'immagine molto simile al quadro: in questo caso si tratta di Venere seduta con il piccolo Amore in braccio ed un giovane accanto, nudo, in cui si può riconoscere Anchise²⁶.

Cercando altre rappresentazioni simili, ed escludendo l'ipotesi della Grasso che vorrebbe vedere nella coppia Didone e Ascanio²⁷, si possono trovare, ad esempio, le raffigurazioni delle coppie Elena - Paride²⁸ e Persefone - Hermes²⁹, ma in questi casi, anche se corrisponde perfettamente la postura del personaggio maschile, la posizione delle braccia della donna in trono, così come nelle rappresentazioni monetali sopra riportate e nel rilievo dal Sebasteion di Afrodizia, differisce sempre da quella del quadro ercolanese.

Per trovare una corrispondenza per la figura femminile, è necessario invece cercare nell'iconografia di Niobe³⁰, ma in questo caso non si comprenderebbe l'identità della figura maschile, oppure di Fedra, anche se Ippolito non è mai rappresentato così vicino alla matrigna³¹.

che mostrano riferimenti a Concordia e Pace, ancora come donne in trono (ivi, p. 26, tav. 64, n. 223); Tito, infine, conio un duopondio per la figlia Giulia, con la dea Vesta sul rovescio (ivi, pp. 26-27, tav. 68, n. 240). In tutto ciò però sono state considerate sempre figure di divinità o personificazioni femminili sedute di profilo (non di prospetto, come nel quadro) e senza altri personaggi accanto.

²⁵ Mattingly 1976, p. 375, tav. 62, n. 13.

²⁶ Schmidt 1997, p. 224, n. 357.

²⁷ Virgilio descrive Ascanio come un bambino, nel periodo che trascorre alla reggia della regina, mentre nel quadro la figura maschile non pare tale. Cfr. Verg. *A.* IV, *passim*.

²⁸ Cfr. per esempio una pittura ancora *in situ* a Pompei, Casa del Labirinto, VII, 11, 10, cubiculum (29), datata all'epoca di Vespasiano (Schefold 1957, p. 124; Kahil - Icard 1988, p. 528, n. 152).

²⁹ Cfr. per esempio una rappresentazione su cratere apulo (Baltimora, Walters Art Gallery, 48.86, attribuito al Pittore di Baltimora e datato al 340-320 a.C.), che secondo alcuni autori è tratta dalla perduta tragedia *Adone* di Dionisio I di Siracusa (Gadaleta - Roscino - Sisto 2003, p. 474, n. Ap 197; la menzione all'*Adone* si trova in Roscino 2003, tabella 13).

³⁰ Cfr. ad esempio un'anfora apula da Canosa, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Taranto, inv. 8935, datato al 340 a.C. circa. In questo caso Niobe è seduta su un altare e non su trono (De Juliis 1985, p. 422-423; Schmidt 1992, pp. 910-911, n. 10).

³¹ Cfr. un dipinto, probabilmente da Pompei, adesso al British Museum, inv. 1856,0625.5 (Linant de Bellefonds 1994, p. 357, n. 12) con Fedra in trono nella medesima posizione della donna nel quadro ercolanese; vicino a lei, probabilmente, è la nutrice. Sulle rappresentazioni di Fedra ed Ippolito cfr. ad

La questione sull'identità dei due personaggi rimane quindi aperta.

Per quanto riguarda l'immagine del trono, le zampe non trovano confronti per l'elemento cubico nella parte più vicina a terra, se non in un dipinto con Teti ed Efesto da Pompei, in cui Teti è seduta su un trono con zampe terminanti con elementi campaniformi, posti su elementi a forma di parallelepipedo. Il trono, anche in questo caso, ha un *suppedaneum* decorato³². L'elemento campaniforme senza altre decorazioni nella parte terminale delle zampe, invece, ha più confronti: ne sono un esempio il trono dell'Afrodite dal cubicolo B della Villa della Farnesina a Roma³³, e, solo per citare un caso di ambito vesuviano, una pittura con due Amorini intorno ad un trono³⁴ dall'ambulacro nord del criptoportico della Casa dei Cervi (VI, 21) di Ercolano.

La decorazione del *suppedaneum*, infine, seppure non visibile nei dettagli, può confrontarsi con il tipo III della tipologia di supporti di R. H. Cohon, ovvero i supporti neoattici e imperiali a grottesche³⁵.

I modelli del dipinto, quindi, si possono trovare già nell'arte di IV secolo a.C.³⁶, mentre la datazione di questo quadro è probabilmente da porsi tra la fine del I secolo a.C. ed il I secolo d.C. in generale. Se, infatti, una datazione più tarda può essere influenzata dal fatto che la decorazione della casa è prevalentemente in IV stile³⁷, al tempo stesso non sembrano esserci motivi ostativi a una datazione precedente.

esempio Grasso 2009 (1) e Linant de Bellefonds 1994.

³² Grasso 2009 (5). Il quadro, già citato nelle *Osservazioni sull'iconografia di Niobe ed i Niobidi*, è stato ritrovato nella Casa IX, 1, 7, ambiente (e) ed è datato dall'autrice al 45-79 d.C.

³³ Sanzi di Mino 1998 (1), p. 71.

³⁴ Pubblicata, tra gli altri, in Maiuri 1958, p. 315.

³⁵ Cohon 1984, pp. 59-105, tav. D.

³⁶ Cfr. la posizione della figura maschile e l'immagine della donna sofferente in trono.

³⁷ Esposito 2012 (1), p. 283.

Capitolo 12

Adoranti

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 150211 (figg. 75-79).

Il quadro è stato ritrovato a Ercolano, Casa di Nettuno e Anfitrite, Insula V, 7, atrio, il 20 Aprile 1933, ed era probabilmente posto a decorazione del larario¹.

Larghezza: 37 cm, altezza: 49 cm, spessore: 1 cm.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco².

2. Stato di conservazione

Si tratta senza dubbio del quadro in condizioni peggiori dell'intera serie.

Sulla scheda di studio del Museo è definito «pessimo». È da sottolineare che la scheda si riferisce al 1979, quando ancora il quadro era così descritto: «area sacra; sulla sinistra figura ammantata di cui sono visibili i piedi e il lembo inferiore della veste»³.

Oggi, invece, il disegno sul “monocromo” è quasi illeggibile. Ciò che era descritto nella scheda del 1979 non è più visibile⁴.

¹ Cfr. il capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*.

² Non si capisce se il marmo è a grana grossa o a grana fine per l'assenza di fratture fresche e per il fatto che su tutta la lastra sembra stesa una sostanza trasparente, che impedisce di vedere bene la superficie.

³ Dati ricavati dalla scheda di studio dell'archivio fotografico del Museo.

⁴ Immagini precedenti, per confronto: Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei: MN/A6068, del 20 Marzo 1969; MN/D56610, del 1980. MN/B3095 del 9 Novembre 1964 è invece un disegno di R. Oliva (*Disegno della lastra di marmo policroma*) in cui si ricostruisce il disegno così come si poteva ancora intravedere a quei tempi. Si vede in particolare la parte destra del disegno: all'interno di un recinto, decorato a rilievo con immagini di Menadi, ci sono una statua di Poseidone su un pilastro quadrangolare e, alla sua sinistra, si intravede un'altra divinità, forse da riconoscersi come Eros. Nella parte sinistra del dipinto, in basso, si vedono tracce di piedi di figure verosimilmente femminili. Dalle foto di archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, si può vedere che ancora nel 1979 erano riconoscibili i piedi di due donne calzanti sandali nell'angolo in basso a destra e quello che sembra un busto femminile con veste aderente, in stile “fiorito”, ancora nella parte sinistra del quadro, oltre a poche altre tracce non riconoscibili.

L'opera è formata da due frammenti di dimensioni disuguali, manca l'angolo in alto a sinistra, sostituito da un'integrazione in legno, oltre ad un frammento triangolare nella parte inferiore, sostituito da un frammento litico non pertinente al quadro⁵.

Tutta la zona sinistra della lastra, ad eccezione dell'angolo inferiore, ha subito un fortissimo degrado, che ha in parte corroso la superficie del marmo.

3. Descrizione

Nel quadro si vedono solo alcune zone colorate, senza poter leggere il soggetto rappresentato. Una macchia rossa si trova nella zona alta della lastra, al limite con la parte degradata.

Più in basso, invece, pare vedersi una decorazione architettonica in prospettiva, delineata in rosso, con una voluta vicino all'angolo rappresentato.

Al di sotto di questa, nella parte inferiore della lastra, si riconoscono alcuni gradini, sui quali è poggiato obliquamente un oggetto allungato, non più riconoscibile. Una fascia, rossa sul lato sinistro, marrone sul lato destro, è posta sotto ai gradini. All'interno della parte marrone della fascia, è incisa e campita in nero la firma (fig. 76), su tre righe, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ| ΑΘΗΝΑΙΟΣ| ΕΓΡΑΦΕΝ, la stessa presente su *Giocatrici di Astragali*.

Ci sono piccole tracce di colore marrone scuro - nero vicino ai bordi. Il retro è liscio, con una rastrematura accentuata, similmente a *Giocatrici di astragali*.

4. Studi e ipotesi precedenti

Su questo monocromo le pubblicazioni sono molto scarse: si trovano solo citazioni in varie opere di Maiuri⁶ e di De Franciscis⁷ e in vari studi dedicati ai siti vesuviani⁸. Queste ultimi, tuttavia, si limitano a riprendere le parole della breve citazione di A. Maiuri del 1958⁹, in cui viene essenzialmente ricordato che questo monocromo, assieme a *Donna in trono e giovane*, proviene dalla Casa di Nettuno e Anfifrite.

L'opera fu esposta per la prima volta nel 1965 insieme agli altri tre monocromi ritrovati da Maiuri; in quell'occasione De Franciscis scrisse: «molto rovinato, ha tracce di figure e architetture ed è firmato Ἀλέξανδρος Ἀθηναῖος ἔγραφεν»¹⁰..

Mielsch, nel 1979, pubblicò un articolo in cui affermava di poter vedere nel dipinto alcune donne¹¹, riconoscibili da piccoli resti delle vesti, davanti ad un recinto

⁵ Dati ricavati dall'osservazione diretta del pezzo.

⁶ Maiuri 1946, p. 43, Maiuri 1958, pp. 394-396.

⁷ De Franciscis 1965; De Franciscis 1973, p. 500; De Franciscis 1975, p. 77.

⁸ De Vos - De Vos 1982, pp. 278 e 293, Pagano 1997, p. 62, Esposito 2014, p. 82, soprattutto per quanto riguarda i luoghi di provenienza; Pesando Guidobaldi 2006 (1), p. 349.

⁹ Maiuri 1958, pp. 394-396.

¹⁰ De Franciscis 1965, p. 9, n.111.

¹¹ In Rocco 2009 (4), le donne stanno danzando.

sacro, circondato da un alto muro, contenente statue di divinità su piedistalli¹², secondo De Franciscis Eros e Poseidon, quest'ultimo riconoscibile dal remo sul piedistallo¹³.

Nel 1985, C. Schwanzar riusciva a intravedere a occhio nudo tra i resti di colore abbastanza particolari da permetterle di pubblicare una ricostruzione in bianco e nero del disegno del quadro. Nella descrizione si diceva che nella metà superiore, sopra i resti di colore rosso - bruno dei capelli di una figura, c'era una scritta che suonava come EPΩΣ o EΩΣ, in cui tra l'altro la forma dell'Ω era diversa, a quanto pare, da quella utilizzata per le scritte dei nomi femminili in *Giocatrici di astragali*¹⁴. Erano inoltre presenti in tutto il quadro i colori rosso, marrone ed un tipo di viola scuro - grigio. Nella metà destra della tavola, in basso, la struttura architettonica anche oggi in parte visibile, era interpretata come un altare quadrangolare con base profilata a doppio gradino. In realtà l'ara, secondo l'autrice, si presentava mancante dell'angolo posteriore, a causa della prospettiva distorta, cosicché essa dava l'impressione di un muro di un temenos. Alla base, l'oggetto posto obliquamente sopra i gradini e sporgente fino alla firma dell'autore, era visto come una fiaccola. Dietro l'altare si trovava il fusto di una colonna, rastremata verso l'alto e terminante in una semplice tavola, come di basamento: l'ipotesi dell'autrice era che vi fosse innalzato un vaso oppure una statuetta. Nella parte superiore della colonna c'era un nastro, che la avvolgeva fino al probabile basamento, e sotto, con una pelle di animale, un tridente ed un oggetto simile ad un timone che continuavano al di là del fusto: tutti particolari che confermavano la presenza di una zona sacra a Poseidone.

Alla sinistra, si vedeva una capigliatura riccia, di una testa probabilmente voltata verso destra, di cui rimaneva traccia della nuca, mentre mancava totalmente l'orecchio sinistro. Le linee fortemente sbiadite non permettevano di ricostruire la figura, che si trovava circa 1,5 cm sotto la già citata scritta EPΩΣ o EΩΣ, dell'altezza, a parere dell'autrice, di circa un millimetro. Probabilmente, l'offerente portava sulle spalle un animale da sacrificare, del quale si poteva vedere forse una zampa posteriore. Nella parte sinistra del quadro, in basso, era visibile il resto di un piede destro, voltato verso destra, e di una lunga veste a pieghe. Accanto a questi resti di una figura femminile, c'era uno strano oggetto "a forma di sacco". La scena veniva complessivamente interpretata dall'autrice come un sacrificio all'aperto in un santuario di Poseidone, posto in un temenos dove era presente anche un culto collegato ad Afrodite¹⁵.

La stessa autrice, inoltre, ha sottolineato che la firma di *Alexandros Athenaios* è diversa rispetto a quella delle *Giocatrici di astragali*, dal momento che nell'altro *pinax* tutte le iniziali sulle tre righe sono perfettamente allineate, mentre in *Adoranti* non rispettano questo ordine¹⁶.

¹² Secondo Rocco 2009 (4), una delle statue è una figura maschile barbata nell'atto di brandire un'asta.

¹³ Mielsch 1979, pp. 241-242.

¹⁴ Schwanzar 1985, p. 313. Questa, per l'autrice, è un'ulteriore prova che pone le due tavole all'inizio dell'età imperiale.

¹⁵ Ivi, pp. 312-316.

¹⁶ Ivi, p. 312.

Il riconoscimento della decorazione architettonica come pertinente ad un altare è stata accettata recentemente da L. Rocco¹⁷.

5. Proposte cronologiche precedenti

Borda pone Alessandro Ateniese nel I secolo a.C.¹⁸ Mielsch propone di datare l'opera alla prima età augustea, per analogia con il dipinto di Argo e Io dalla Casa di Livia¹⁹, con la parete posteriore del Cubicolo E della Casa della Farnesina²⁰ o con le donne offerenti nella Casa di Obellio Firmo a Pompei (IX, 14)²¹. La Schwanzar restringe il campo cronologico, sostenendo che quest'opera non può essere molto più recente dei dipinti sotto alla Villa della Farnesina, che data al 19 a.C.²² Invece, la Rocco sposta la datazione, in una recente monografia di pittura pompeiana, agli anni 54-68 d.C.²³

6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013²⁴

6.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS²⁵.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Le immagini in fluorescenza ultravioletta mostrano una fluorescenza emessa dalle sostanze sulla superficie dell'intera lastra²⁶.

L'infrarosso fotografico ha permesso di escludere la presenza di un disegno preparatorio.

¹⁷ Rocco 2009 (4). Nell'archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, si vede che anche la foto .jpg relativa a questo monocromo, riportata nella pubblicazione della Rocco, è denominata "altare".

¹⁸ Borda 1958, p. 188.

¹⁹ Cfr. Schefold 1981, pp. 136-137. Il dipinto è datato al 30 a.C., e sullo sfondo mostra una colonna con una statua di divinità sulla sua sommità.

²⁰ Cfr. Sanzi di Mino 1998 (2), pp. 104-106.

²¹ Mielsch 1979, p. 242. Sul dipinto lasciato *in situ* nella Casa di Obellio Firmo cfr. Schefold 1962, tavv. 30-31.

²² Schwanzar 1985, pp. 312-316.

²³ Rocco 2009 (4).

²⁴ Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. Bracci - Iannaccone - Liverani - Lenzi 2014, pp. 46-49.

²⁵ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

²⁶ Si ricorda che non sono state svolte indagini che permettano di individuare leganti o altre sostanze di natura organica stese sulla superficie. Cfr. il capitolo *Conclusioni e proposte di ricerca future*.

Nessuna delle tecniche applicate ha permesso di rendere leggibile il disegno sul lato sinistro della lastra, in cui anche la superficie del marmo sembra corrosa.

Le tecniche che si sono dimostrate più utili per la lettura del disegno nella parte conservata della lastra sono state la fotografia in ultravioletto riflesso e l'ultravioletto falso colore.

Si vede bene che non siamo in presenza di un altare, ma di un *peribolos* di un'area sacra, in quanto i tre scalini e la decorazione con modanature, non più ben riconoscibili, non sembrano compatibili con un'ara²⁷. Dietro al *peribolos* si vede bene un pilastro, con semplice plinto per l'incasso di una statua maschile, che rispecchia *in toto* un disegno di R. Oliva del 1966, conservato all'archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei.

Appoggiati al pilastro, che sembra avere intorno a sé dei nastri decorativi, ci sono un remo ed un tridente (fig. 77). Tutti gli altri dettagli, se c'erano, sono talmente danneggiati da non permetterne l'identificazione.

Nel frammento in basso a sinistra della lastra si possono riconoscere, grazie alla fluorescenza ultravioletta, due piedi, appartenenti a due diverse figure dal lungo abito, verosimilmente femminili. Il piede in primo piano, scambiato dalla Schwanzar per uno strano oggetto a forma di sacco²⁸, calza sandali, quello in secondo piano, molto più piccolo, è nudo (fig. 78).

In alto, al limite con la parte danneggiata, si trova invece una macchia rossa corrispondente ad una capigliatura riccia, delineata in rosso (fig. 79).

Osservando l'immagine in fluorescenza ultravioletta, ci si è resi conto che la capigliatura fa parte, probabilmente, di un'altra statua contenuta all'interno dell'area sacra. Risultano particolarmente evidenti i glutei, la parte superiore delle gambe, e parte del torace, piegato verso sinistra. Purtroppo la vicinanza alla parte danneggiata non permette un riconoscimento chiaro di altri particolari (fig. 79).

6.3 Analisi dei pigmenti

L'infrarosso fotografico mostra la presenza di un nero, probabilmente di carbone, nel *ductus* della firma di Alexandros Athenaios.

Il cinabro, invece, è stato utilizzato per la fascia rossa in basso, al di sotto dei gradini del *peribolos*.

Tutti gli altri dettagli analizzati sono stati delineati con ocre.

²⁷ La voluta che si trova sull'angolo del *peribolos* sembrerebbe far parte di un capitello ionico: in questo caso, in corrispondenza di questo capitello si potrebbe ipotizzare la presenza di un elemento quale una *lesena*, oggi non più visibile.

²⁸ Cfr. Schwanzar 1985.

7. Osservazioni

7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le indagini in fluorescenza ultravioletta hanno permesso di riportare alla luce il disegno in intere aree, per il contrasto tra la fluorescenza della lastra e l'assenza di questa nei pigmenti inorganici utilizzati dall'artista. In questo modo, si è potuto leggere meglio il soggetto: almeno due personaggi, forse due donne, si stanno avvicinando al *peribolos* di un'area sacra, decorato con modanature e una voluta, e impostato su tre gradini ai quali è poggiato un oggetto, che potrebbe essere una fiaccola spenta (?). Dentro all'area sacra, si trova un pilastro con appoggiati un remo e un tridente, e sopra al pilastro c'è un plinto con una statua di Poseidone con lunga asta, probabilmente di un altro tridente, in mano.

Alla sua sinistra, in primo piano, si trova forse una piccola statua di Eros.

Mentre quindi è stato in parte confermato il disegno di Oliva del 1966, non si sono potute confermare, a causa del peggioramento dello stato di conservazione, né la presenza della scritta *Eos* o *Eros* rammentata dalla Schwanzar²⁹ e da De Franciscis³⁰, né quella delle vesti delle donne nella parte sinistra del quadro, rammentate da Mielsch³¹ e che paiono visibili nella foto d'archivio del 1979³². Rimane inoltre dubbia la postura di quella che è stata riconosciuta in bibliografia come una statua di Eros, in quanto dalle immagini non si riesce comunque a comprendere se realmente tenga in mano un arco, come nel disegno di R. Oliva, o meno.

Anche per questo quadro risultano impiegati, oltre alle ocre, pigmenti più costosi, come il cinabro³³.

7.2 Osservazioni sull'iconografia

Notevole è proprio la firma. I lemmi sono gli stessi delle *Giocatrici di Astragali*, ma questa volta sono incisi – non dipinti – su tre linee. Se anche in questo caso, seguendo le indicazioni della Guarducci, si può attribuire la firma almeno alla prima età imperiale³⁴, tuttavia la grafia della scritta non sembra esattamente la stessa delle *Giocatrici*, come si può vedere, ad esempio, nella lettera Φ, che appare diversa nelle due firme. La coloritura dell'incisione è in nero, colore che la Guarducci considera assai raro per questo tipo di scritture³⁵. Una differenza così forte tra le due firme potrebbe far pensare a due diversi firmatari, forse dalla medesima bottega³⁶.

Non è stato al momento trovato un confronto per la scena rappresentata nel quadro.

²⁹ Schwanzar 1985.

³⁰ De Franciscis 1973 in particolare.

³¹ Mielsch 1979, p. 241.

³² Cfr. *supra*, nota 4.

³³ Sul cinabro, cfr. la scheda *La lotta col Centauro*, *Osservazioni sulle indagini effettuate*.

³⁴ Guarducci 1995, pp. 379-383.

³⁵ Ivi, p. 457.

³⁶ Cfr. *Conclusioni e proposte di ricerca future*.

Si possono però citare in questa sede alcuni confronti parziali. Per quanto riguarda il pilastro con nastri e oggetti appoggiati, si possono trovare alcuni confronti, ma sempre per colonne, in pitture pompeiane, come ad esempio sullo sfondo dell'immagine di *Hierogamia* dalla Casa del Poeta Tragico di Pompei (VI, 8, 3, atrio, parete sud), ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli³⁷.

La statua che parrebbe di Poseidone, vista la presenza del tridente sul pilastro, può essere confrontata, per la sua postura³⁸ con immagini del dio che si prepara a lanciare il tridente, con un braccio teso avanti e l'altro, che sorregge l'attributo, leggermente arretrato, presenti anche, solo per citare un esempio, su tetradracme di Demetrio Poliorcete³⁹. Il tipo di postura della supposta statua di Poseidon, però, è ben più antico della fine del IV secolo a.C. ed è attribuibile già all'età arcaica⁴⁰.

In definitiva, il quadro, databile per la paleografia della firma a un periodo compreso tra la fine del I secolo a.C. e probabilmente l'inizio del I secolo d.C.⁴¹, risulta troppo danneggiato per permettere uno studio più approfondito dei modelli, che almeno nel Poseidone rimandano fino all'età arcaica.

³⁷ Inv. 9559. Cfr. Rocco 2009 (12). Il quadro è datato dall'autrice agli anni 45-79 d.C.

³⁸ Anche se sfuggono i dettagli della scultura.

³⁹ Datata al 300-295 a.C., da Cipro. Cfr. Franke - Hirmer 1964, p. 118, n. 574.

⁴⁰ In realtà, uno dei confronti più simili alla statua sul pilastro, che tra l'altro parrebbe avere lunghi capelli, è rintracciabile nell'iconografia dello Zeus fulminatore, posto su colonna: cfr. su questo lo studio di Colicelli 1991/1992.

⁴¹ Cfr. *supra*.

Capitolo 13

Ercole e l'Idra

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 152901 (figg. 80-82).

Il quadro è stato ritrovato a Ercolano, Casa del Rilievo di Telefo, Insula Orientalis I, 2, peristilio (9)¹, il 9 Novembre 1934.

Larghezza: 14,6 cm, altezza: 13 cm, spessore: 6,7 cm.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco, probabilmente a grana fine.

2. Stato di conservazione

La lastra è integra, se si eccettua l'angolo in alto a sinistra, che è di restauro. Si presenta danneggiata sulla superficie, in corrispondenza della gamba e del piede destro di Ercole.

Per quanto riguarda la pittura, essa purtroppo non si è conservata in condizioni ottimali per il volto dell'eroe, gli oggetti in terra, le teste del mostro – non si vede nemmeno quante siano – ed i rami dell'albero².

3. Descrizione

Questo piccolissimo quadro mostra Ercole che brandisce la clava con la destra, mentre lotta contro un mostro serpentiforme, tenendo una delle sue teste. L'eroe è nudo e porta la *leontè* avvolta sul braccio sinistro. Il mostro avvolge un albero con le sue spire. Sulla sinistra ci sono degli oggetti non più riconoscibili.

La figura di Ercole, completamente campita di colore, è resa con chiaroscuri che ne sottolineano la possente muscolatura e le danno volume; la sua clava acquista

¹ Cfr. il capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*.

² Dati rilevati dall'osservazione diretta del pezzo. Immagini precedenti, per confronto: Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Colore D/12, del 2 Ottobre 1964; MN/B3097, del 9 Novembre 1964; MN/D194566, del Gennaio 2001, operatore Catapano. Il quadro non sembra mostrare particolari peggioramenti nello stato di conservazione dal 1964 ad oggi.

spessore grazie alla linea più scura che la percorre al centro per tutta la sua lunghezza. Il mostro ha alcuni dettagli nella zona superiore resi in marrone; le sue spire, che girano tre volte attorno all'albero, sono rese a risparmio e decorate con alcune strisce rosse all'incirca verticali. Diverse gradazioni di rosso sono utilizzate per i vari elementi: esclusa l'Idra, di cui si è già detto, l'albero e gli elementi a sinistra sono in rosso chiaro, Ercole in rosso più scuro, la *leontè* quasi in marrone; ben delineate, in una gradazione di rosso piuttosto chiara, sono le ombre delle figure, poste immaginando una luce proveniente dall'angolo in alto a destra.

La lastra è molto più piccola e più spessa rispetto ai monocromi analizzati fino ad ora; ha il retro completamente liscio e presenta un foro a sezione quadrangolare sul lato destro, per ospitare probabilmente una grappa di fissaggio della quale rimangono tracce metalliche che hanno danneggiato notevolmente il marmo.

4. Studi e ipotesi precedenti

Questo quadro è stato pubblicato nel lavoro di H. Mielsch³, solo citato nella pubblicazione di H. Froning⁴ e successivamente studiato per rare schede di catalogo⁵, in cui si è cercato di fornire almeno alcuni dati essenziali: la provenienza (non sempre corretta⁶), una breve descrizione, ipotesi di datazione e documentazione fotografica.

L'interpretazione del soggetto come Ercole contro l'Idra di Lerna è accettata senza eccezioni da tutti gli autori, ma nella scheda di catalogo del pezzo all'interno dell'archivio del museo si trova la dicitura «Ercole a caccia», mentre sulla scheda di studio e sulle schede dell'archivio fotografico dell'anno 1964 «Herakles con clava alzata verso l'albero recante i pomi delle Esperidi».

Secondo la Coralini questo schema iconografico di Ercole contro l'Idra è affine a quello del serpente Ladone sull'albero delle Esperidi e alternativo a quello più diffuso, che era modellato sul prototipo lisippeo del gruppo di Alizia⁷.

Dietro l'eroe, sono posti due oggetti oggi assolutamente irriconoscibili, visti in letteratura come un arco e un granchio⁸.

5. Proposte cronologiche precedenti

Si trova una notevole unanimità in bibliografia sulla cronologia di questo pezzo,

³ Mielsch 1979, pp. 243-244.

⁴ Froning 1981, pp. 20-32.

⁵ Kokkorou - Alewras 1990, p. 40, n. 2058, Coralini (a cura di) 2001, Luppino 2001, Coralini 2008 e Rocco 2009 (2).

⁶ Mielsch 1979 e Coralini (a cura di) 2001, ad esempio, li dicono provenienti dalla Casa della Gemma, mentre Guidobaldi 2006 li pone nell'atrio della Casa del Rilievo di Telefo.

⁷ Coralini 2008.

⁸ Coralini (a cura di) 2001, p. 239; Kokkorou - Alewras 1990, p. 40, n. 2058, Luppino 2001. Il granchio è riconosciuto anche da Mielsch 1979, pp. 243-244.

che per lo stile dell'albero e degli oggetti in terra, è stato attribuito all'età neroniana⁹.

L'iconografia di Ercole che combatte contro un'Idra attorcigliata intorno ad un albero rimanda a modelli del periodo arcaico, anche se in questo caso, probabilmente, l'originale del quadro è da ricercare in un'opera del IV secolo a.C.¹⁰ – anche per le proporzioni “lispinee” di Ercole – di stile arcaizzante¹¹.

6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013¹²

6.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS¹³.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

La diversa emissione di fluorescenza ultravioletta sulla superficie di questo quadro è dovuta alla presenza di una patina scura, che assorbe la radiazione ultravioletta e che è presente su tutta la lastra ad eccezione della zona con disegno (fig. 81).

Le analisi puntuali effettuate sull'area con solo marmo ma in presenza di questa patina scura mostrano tracce di rame. Non è possibile accertare se si tratti di un residuo del pigmento dato come sfondo della scena o di una sostanza assorbita in seguito.

Le immagini in fluorescenza ultravioletta, inoltre, assieme a quelle in ultravioletto riflesso e ultravioletto falso colore permettono di vedere in modo migliore alcuni dettagli nel disegno, come ad esempio l'albero e la parte superiore del corpo del mostro.

6.3 Analisi dei pigmenti

Tutti i punti analizzati hanno mostrato un uso pressoché esclusivo di ocra rossa; le immagini in infrarosso (fig. 82) hanno permesso di vedere che il contorno della figura ed alcune zone in ombra sono dipinte di nero, probabilmente misto a ocra rossa.

⁹ Coralini (a cura di) 2001, p. 239; Kokkorou-Alewrass 1990, p. 40, n. 2058. La stessa cronologia è stata proposta anche recentemente da Coralini 2008 e Rocco 2009 (2).

¹⁰ Mielsch 1979, pp. 243-244; Kokkorou-Alewrass 1990, p. 40, n. 2058; Coralini (a cura di) 2001, p. 239; Guidobaldi 2006, p. 42; Coralini 2008.

¹¹ Kokkorou-Alewrass 1990, p. 40, n. 2058; Mielsch 1979, p. 244; per Coralini 2008 e Rocco 2009 (2), lo schema arcaizzante sembra ispirarsi ad un modello del VI secolo a.C., quello del serpente Ladone sull'albero delle Esperidi.

¹² Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013. Per tutta questa sezione, cfr. *ivi*, pp. 50-53.

¹³ Per la descrizione delle tecniche di analisi e della relativa strumentazione utilizzata, cfr. *Appendice 2*.

Sul petto di Ercole, inoltre, sono state trovate tracce di bario.

7. Osservazioni

7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Il quadro è uno dei più poveri dal punto di vista dei pigmenti, in quanto delinea- to da sole ocre rosse, oltre ad un pigmento nero misto alla stessa ocra rossa.

La patina nera su quasi tutta la superficie della lastra contiene rame: non è chiara la sua funzione originaria.

Le tracce di bario identificate sul petto di Ercole non sembrano pertinenti all'antichità, in quanto non sono attestati pigmenti che contengano questo elemento adoperati in antico¹⁴.

7.2 Osservazioni sull'iconografia

Gli oggetti sulla sinistra della lastra sono irriconoscibili: pertanto, non si parlerà qua della presenza del granchio, che non è confermata dalle indagini, e ci si soffermerà invece sulla sola immagine centrale, quella di Eracle in lotta contro un mostro serpentiforme.

La raffigurazione del quadro ercolanese è molto simile a quella che spesso si ritrova per un'altra delle fatiche, quella relativa ai pomi delle Esperidi: emblematico è il caso di una coppia di *skyphoi* in argento con raffigurazione del dodecatlo e provenienti da Pompei, Casa del Menandro (I, 10, 4), datati al I secolo a.C.¹⁵, in cui l'immagine di Ercole contro il serpente Ladone è assolutamente assimilabile a quella del quadro ercolanese. Tuttavia, sull'albero nel monocromo non paiono essere raffigurati pomi, ma altre teste dell'Idra, del tutto simili a quella che l'eroe ha afferrato.

Il motivo di Ercole¹⁶ in lotta contro l'Idra in letteratura è già presente nella *Teogonia* di Esiodo¹⁷, anche se il mito viene raccontato nei particolari solo in Apollodoro¹⁸, e Pausania ricorda un gruppo di Eracle e l'Idra in ferro, opera di Tisagoras, a

¹⁴ Può essere forse pertinente a operazioni di consolidamento moderne, attuate con idrossido di bario in soluzione acquosa (metodo Ferroni - Dini - cfr. Bazzacco s.d.).

¹⁵ Calcani 1995; recentemente Ciardiello 2012, p. 517. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 145506 e 145507.

¹⁶ Sulle immagini di Ercole in ambito domestico a Ercolano cfr. Coralini (a cura di) 2001, Coralini 2001, Coralini 2005 e Coralini 2006.

¹⁷ Hes. *Th.* 313-318: «τὸ τρίτον Ὑδριν αὖτις ἐγένετο λύγρ'εἰδυῖαν / Λερναίην, ἣν θρέψε θεὰ λευκώλενος Ἥρη / ἄπλητον κοτέουσα βίη Ἡρακλεΐη. / καὶ τὴν μὲν Διὸς υἱὸς ἐνήρατο νηλεὶ χαλκῶ / Ἀμφιτρονιάδης σὺν ἀρηφιῶν Ἰολάω / Ἡρακλῆς βουλῆσιν Ἀθηναίης ἀγγελίης» (testo greco da Most 2006, p. 28). E per terza [Echidna] generò l'Idra di Lerna, esperta di sofferenza, che la dea Era dalle bianche braccia allevò, poiché portava rancore immenso alla forza di Eracle. E il figlio di Zeus, figlio di Anfitrione, Eracle, la uccise con il bronzo spietato con Iolao che ama la guerra secondo la volontà di Atena predatrice.

¹⁸ Apollod. II, 5, 2: «δεύτερον δὲ ἄθλον ἐπέταξεν αὐτῷ τὴν Λερναίαν ὕδραν κτείνειν [...] μιᾶς γὰρ κοπτομένης κεφαλῆς δύο ἀνεφύοντο. ἐπεβλήθει δὲ καρκίνος τῇ ὕδρι ὑπερμεγέθης, δάκνων τὸν πόδα» (testo greco da Scarpi (a cura di) 1996, p. 126). «La seconda fatica che il re gli impose fu di uccidere

Delfi¹⁹.

Essa è una delle prime fatiche ad essere rappresentata nell'arte greca, già a partire dall'VIII sec. a.C., su alcune fibule beotiche²⁰.

La figura di Ercole nel monocromo, nella sua postura e nelle sue proporzioni, è piuttosto simile a quella riportata da P. Moreno per quello che doveva essere il gruppo di Eracle contro l'Idra prodotto da Lisippo per la città di Alizia, in Acarnania²¹: corrisponde la posizione delle gambe, che risultano entrambe a terra²², anche se è la sinistra ad essere protesa in avanti, anziché la destra²³, e corrisponde la visione del busto dell'eroe di prospetto, così come il fatto che si sta battendo con una clava e non con l'arco e che ha già afferrato una delle teste del mostro²⁴.

La raffigurazione dell'Idra avvolta intorno all'albero riprende invece modelli arcaici, come ad esempio un'anfora attribuita alla cerchia di Euphronios e datata al 520-500 a.C.²⁵ oppure uno *skyphos* attico da Tebe datato al tardo VI secolo a.C.²⁶ Nel primo caso, ad esempio, le figure sono disposte in due pannelli sulle due facce del vaso: sulla prima è possibile vedere Eracle, vestito di *leontè*, che brandisce l'arco e con la mazza in terra, mentre sull'altra è presente l'Idra, che si avvolge con le sue spire intorno ad un albero²⁷.

In ambito domestico è stato trovato solo un altro esempio di lotta di Ercole contro l'Idra raffigurato come tema autonomo e non all'interno del dodecatlo, su uno *skyphos* in ceramica invetriata proveniente da Pompei, Casa di Giuseppe II (VIII, 2, 39), cubicolo (c) e datato dalla Coralini al I secolo d.C.²⁸. Anche in questo caso, il mostro è rappresentato avvolto attorno ad un albero, con Ercole che si accinge a colpire una delle teste²⁹.

A Ercolano questa raffigurazione arcaizzante dell'Idra doveva essere molto cara:

l'Idra di Lerna. [...] ogni volta che una testa veniva frantumata ne crescevano due; inoltre in aiuto all'Idra era accorso un enorme granchio che gli aveva attanagliato un piede» (Traduzione da Guidorizzi 1995, pp. 55-56).

¹⁹ Paus. X, 18, 6: «Ἔστιν ἐνταῦθα καὶ ἄθλων τῶν Ἡρακλέους τὸ ἐς τὴν ὕδραν, ἀνάθημά τε ὁμοῦ Τισαγόρου καὶ τέχνη, σιδήρου καὶ ἡ ὕδρα καὶ ὁ Ἡρακλῆς» (testo greco da Papachatzis 1981, p. 533). C'è là delle fatiche di Eracle, quella contro l'Idra, e sono di Tisagora la dedica e l'opera, sia l'Idra che Eracle sono di ferro.

²⁰ Rumpf 1961, pp. 90-91.

²¹ Sul gruppo facente parte del dodecatlo lisippeo di Alizia cfr. Moreno 1987, pp. 210-212; Moreno 1995; Ensoli 1995 (2). Il modello dell'Eracle contro l'Idra di Lisippo è la figura di Alessandro nella rappresentazione lisippea della caccia al cervo (Moreno 1995).

²² Ma in altre opere derivate dal modello lisippeo sono invece una a terra e l'altra che preme contro il corpo dell'Idra: cfr. un rilievo da Taranto di età tardoellenistica ora a Basilea, Antikenmuseum, inv. BS210 (Ensoli 1995 (1)). In questo caso si tratterebbe, secondo la Ensoli, di una contaminazione con il modello aliziano di Ercole contro la Cerva cerinide (Ensoli 1995 (2), p. 362).

²³ Un caso simile si ha in un frammento di statua del II secolo d.C., proveniente da Roma e ora conservato ai Musei Capitolini, Galleria, inv. 237 (Ensoli 1995 (3)).

²⁴ Cfr. *infra*, San Pietroburgo, Hermitage, B610.

²⁵ San Pietroburgo, Hermitage, B610.

²⁶ Atene, NM 416. Cfr. Ure 1955, in partic. p. 91.

²⁷ Schefold 1978, pp. 95-97, figg. 117-118.

²⁸ Coralini (a cura di) 2001, pp. 207-209, n. P094. Il tema delle fatiche di Ercole, però, non risulta essere molto rappresentato nell'arte delle città vesuviane, almeno in ambito domestico, in cui si preferiscono le scene di Ercole a riposo: *ivi*, pp. 253-254, Coralini 2005, p. 339.

²⁹ Sulle somiglianze iconografiche tra i due reperti, cfr. Coralini (a cura di) 2001, p. 69.

ricordando che dopo l'età arcaica l'Idra viene per lo più rappresentata a terra, è notevole sottolineare che la fontana della *natatio* cruciforme della Palestra, ritrovata da Maiuri nel 1932³⁰, era un serpente in bronzo a cinque teste avvolto intorno ad un tronco d'albero³¹. Per motivi stilistici l'opera è stata datata da G. C. Ascione e M. Pagano ad età tardoaugustea o tiberiana³² ed è dagli stessi autori ritenuta una copia della fontana dell'Idra che Agrippa aveva eretto nel *Lacus Servilius*, presso il Foro Romano:

Servilius lacus appellabatur <ab> eo, qui eum faciendum curaverat in principio vici Iugari, continens basilicae Iuliae; in quo loco fuit effigies hydrae posita a M. Agrippa (Fest p. 370 L)³³.

In conclusione, l'unione dei due modelli, lisippeo e arcaico, fa rientrare pienamente il monocromo nel gusto eclettico che, secondo la Ensoli, «viene trasmesso avvicinando singoli temi di fatiche tratte da diversi modelli»³⁴.

Per quanto riguarda la datazione di questo pezzo, è interessante notare che, assieme a *Sfinge*, è il solo quadro ad avere le figure interamente campite di colore, anche nella rappresentazione dell'incarnato. Inoltre, mostra uno stile diverso, più corsivo, rispetto agli altri quadri. Il soggetto risulta semplice e povero di dettagli: un fenomeno simile a questo è evidenziato in una delle pubblicazioni della Bragantini, che sottolinea come, nel corso del I secolo d.C., la narrazione figurata abbandona i personaggi “di contorno” per concentrarsi sui soli protagonisti, per «esigenze più francamente espressive», ma anche un minor interesse per la qualità della pittura³⁵. Sommando a ciò il fatto che la Casa del Rilievo di Telefo risulta aver subito una forte ristrutturazione alla metà del I secolo d.C.³⁶, è ipotizzabile che i due quadri siano stati prodotti in questo periodo.

Col tempo, l'immagine di Ercole e l'Idra fu vista in modo sempre diverso. Come spiega infatti la Coralini,

³⁰ Pappalardo 2001 (2), p. 935; Pirozzi 2003, p. 75. Sul ritrovamento di questa opera cfr. in particolare Maiuri 1998, pp. 261-263.

³¹ Inventario n. 79242, Antiquarium di Ercolano.

³² Ascione - Pagano 2000 (1), pp. 89-90, nn. 22-23. Secondo Ascione e Pagano, poi, «la sua riproduzione nella città campana testimonia una diretta influenza del linguaggio figurativo augusteo, forse mediata attraverso una committenza che potrebbe essere quella della famiglia del senatore, partigiano di Ottaviano, *M. Nonius Balbus*, in onore del quale, pare non a caso venne decretato di aggiungere un giorno particolare ai giochi ginnici che si svolgevano nella “palestra” di Ercolano. Va ricordato che da Ercolano proviene un'altra rappresentazione con Ercole che combatte contro l'Idra, rappresentata in maniera analoga alla fontana in esame su di una pittura su di una lastra di marmo» (ivi, pp. 89-90). E il monocromo qui in esame proviene dalla Casa del Rilievo di Telefo, più volte attribuita, almeno in una fase precedente all'ultima e definitiva ristrutturazione, allo stesso M. Nonio Balbo (Cfr. ad esempio Guidobaldi 2006).

³³ Il *Lacus Servilius* era stato così chiamato da colui, che l'aveva fatto costruire, all'inizio del *Vicus Iugarius*, attiguo alla *Basilica Iulia*; in quel luogo fu posta ad M. Agrippa un'immagine dell'Idra.

³⁴ Ensoli 1995 (2), p. 362.

³⁵ Bragantini 2009 (2), p. 64.

³⁶ Guidobaldi - Esposito 2012 (1).

in età romana il tema della lotta contro l'Idra fu utilizzato, oltre che come parte del Dodecatlo, da solo su varie classi di oggetti per il valore fortemente evocativo dell'immagine. Così sulle monete imperiali può simboleggiare l'autorità imperiale che sconfigge i serpenti delle cospirazioni; un motivo che, *mutatis mutandis*, passò al mondo moderno quando per Erasmo da Rotterdam sta a rappresentare la metafora della vita dell'uomo peccaminoso (*Elogio della pazzia*, 40), per Giordano Bruno è la lotta contro l'eresia (*Explicatione de la bestia trionfante*, I,3) (Coralini (a cura di) 2001, p. 239).

Capitolo 14

Sfinge

Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 152902 (figg. 83-85).

Il quadro è stato ritrovato a Ercolano, Casa del Rilievo di Telefo, Insula Orientalis I, 2, peristilio (9)¹, il 9 Novembre 1934.

Larghezza: 13,2 cm, altezza: 9,4 cm, spessore: 6,2 cm.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco, probabilmente a grana fine.

2. Stato di conservazione

Sono presenti restauri nell'angolo in alto a sinistra, sul bordo destro e nell'angolo in basso a destra. Lo stato di conservazione del disegno è pessimo e non si riconoscono i dettagli².

3. Descrizione

Sulla lastra è disegnato un animale posto di profilo, gradiente verso sinistra. Ha una coda lunga e sottile ed è dotato di mammelle.

Il muso non è più visibile; nella parte superiore del quadro sembra ci sia una patina giallo - arancione che non permette di riconoscere i dettagli sottostanti.

Al di sotto dell'animale si vedono delle linee tra loro parallele di colore nero; l'area all'interno delle linee è campita di marrone chiaro: si tratta forse di un piedistallo.

Il corpo sembrerebbe delineato con rosso e marrone, oltre al nero, utilizzato per la spessa linea di contorno.

¹ Cfr. il capitolo *Il ritrovamento dei monocromi su marmo*.

² Dato ricavabile dall'osservazione diretta. Immagini precedenti, per confronto: Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Colore D/13, del 2 Ottobre 1964;MN/B3096, del 9 Novembre 1964. Il dipinto non sembra aver subito variazioni dal 1964 ad oggi.

La lastra è di forma diversa rispetto alle altre, molto più piccola e spessa, e trova confronti solo con *Ercole e l'Idra*.

Il retro è leggermente sbizzato; sul lato sinistro è visibile un foro a sezione quadrangolare, probabilmente di una grappa per fissaggio, che ha lasciato estese tracce metalliche che hanno danno danneggiato la superficie del marmo.

4. Studi e ipotesi precedenti

Questo quadro è stato pubblicato nel lavoro di H. Mielsch³, solo citato nella pubblicazione di H. Froning⁴ e successivamente studiato per rare schede di catalogo⁵, in cui si è cercato di fornire almeno alcuni dati essenziali: la provenienza (non sempre corretta⁶), una breve descrizione, ipotesi di datazione e documentazione fotografica.

Nel 1979, Mielsch riconobbe nel disegno una Sfinge posta su un piedistallo, con corpo leonino e dotata di mammelle, adornata con barba quadrangolare e corona del Basso Egitto⁷, mentre sospettava la presenza di quella dell'Alto Egitto all'interno della macchia creatasi sul marmo. Vide inoltre che l'animale, che portava quindi il copricapo ufficiale del Faraone, era in movimento verso sinistra: anche la posizione delle zampe a suo parere riproduceva una maniera egittizzante⁸. La testa era molto danneggiata, così come gli occhi ed il profilo.

Tutte le pubblicazioni successive hanno fatto chiaro riferimento al lavoro di Mielsch.

Solo nella scheda dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, la descrizione è: «Animale chimerico che cammina verso sinistra. Ha gli zoccoli caprini, la coda di felino e la testa a volto umano»⁹.

5. Proposte cronologiche precedenti

S. Venditto pone questo quadro genericamente nel I secolo d.C.¹⁰.

Nel volume delle *Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* il pezzo è inserito nella produzione di inizi I secolo d.C.¹¹, mentre Mielsch e la Rocco lo datano al tardo I secolo d.C.¹²

³ Mielsch 1989, p. 245.

⁴ Froning 1981, pp. 20-32.

⁵ Borriello - Lista 1986, pp. 172-173; Venditto 2006, p. 187, n. III, 58; Rocco 2009 (3).

⁶ Mielsch 1989 e Coralini 2001, ad esempio, pongono *Ercole e l'Idra* e *Sfinge* come provenienti dalla Casa della Gemma, mentre Guidobaldi 2006 li pone nell'atrio della Casa del Rilievo di Telefo.

⁷ La stessa descrizione si trova anche in Venditto 2006.

⁸ Mielsch 1989, p. 245.

⁹ Da MN/B3096.

¹⁰ Venditto 2006.

¹¹ Borriello - Lista 1986, pp. 172-173.

¹² Mielsch 1989, p. 245; Rocco 2009 (3).

6. Indagini archeometriche effettuate nel 2013¹³

6.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, microscopio ottico, XRF, FORS.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

La porzione coperta da patina scura assorbe completamente la fluorescenza¹⁴.

Solo l'infrarosso fotografico, che non mostra alcun disegno preparatorio, permette di delineare più chiaramente la parte inferiore della figura e rendere trasparente la patina scura, senza però poter vedere meglio i dettagli delineati dai tratti di colore che un tempo formavano la testa dell'animale (fig. 84).

6.3 Analisi dei pigmenti

Le indagini in fluorescenza ultravioletta hanno permesso di riconoscere alcune tracce gialle, probabilmente dovute a una sostanza organica, nella zona al di sopra della testa dell'animale (fig. 85).

I rimanenti pigmenti, oltre al nero utilizzato per la linea di contorno e le zampe, sono ocre.

Solo in uno dei punti di misura, all'interno della patina scura, sono state trovate tracce di bario.

7. Osservazioni

7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Il quadro si dimostra a tal punto danneggiato, che non è stato possibile confermare la lettura di H. Mielsch del 1979 per quanto riguarda la testa dell'animale e la presenza della corona del Basso Egitto. Tuttavia, si ricorda che anche nella foto del 1964¹⁵ questi particolari non erano chiaramente distinguibili all'interno dell'immagine, così come nella foto allegata da Mielsch alla sua pubblicazione¹⁶.

Le tracce probabilmente organiche presenti al di sopra della testa dell'animale sono troppo esigue per una chiara identificazione (parte di disegno o trattamento moderno?).

Dal punto di vista dei pigmenti, questo quadro è tra i più poveri della serie: ri-

¹³ Indagini effettuate da Susanna Bracci e Roberta Iannaccone dell'ICVBC - CNR di Firenze nel Marzo 2013.

¹⁴ Si ricorda che non sono state svolte indagini che permettano di individuare leganti o altre sostanze di natura organica stese sulla superficie.

¹⁵ Cfr. *supra*.

¹⁶ Mielsch 1989.

sulta soltanto delineato con un nero e campito con terre di colore rosso - bruno.

Le tracce di bario identificate non sembrano pertinenti all'antichità, in quanto non sono attestati pigmenti che contengano questo elemento adoperati in antico¹⁷.

7.2 Osservazioni sull'iconografia

Le sfingi furono uno dei motivi iconografici adottati da Augusto all'inizio del suo principato e diffuso intorno al 20 a.C. sui denari augustei¹⁸. L'imperatore, dal 27 a.C., coniò monete con sul rovescio un'immagine di Sfinge con mammelle e corpo leonino, come quella del quadro, uno dei suoi simboli personali. La Sfinge augustea, però, ha testa umana e ali¹⁹, non presenti nel "monocromo" ercolanese.

È da segnalare il fatto che nel catalogo di M. De Vos si trovano tre raffigurazioni in pittura di sfinge su piedistallo, gradienti e con corpo leonino, tutte con testa umana: una proviene ancora da Ercolano ed è compresa in una scena di zoolatria, la seconda è stata ritrovata nel materiale di sterro nella Casa di Augusto sul Palatino ed è inserita tra offerenti, mentre la terza si trovava nel tablino (2) della Villa dei Misteri a Pompei, e mostra una sfinge in piedi su un tavolino, tra animali e rappresentazioni egittizzanti²⁰. Inoltre, è ricordato un frammento di pittura con sfinge alata, ma con un corpo molto simile a quello della figura del quadro ercolanese, proveniente dal Largo Argentina²¹.

Per quanto riguarda il motivo della sfinge in generale, la Swetnam-Burland afferma che

[...] le sfingi erano viste come figure di potenti guardiani sia dai Greci che dai Romani fin dai primi contatti con gli Egiziani; furono adattate da entrambe le culture sviluppando subito la loro funzione apotropaica in relazione a contesti funerari e profetici (Swetnam-Burland 2007, p. 123).

Oggetti di produzione egizia e romana che si rifacevano al mondo egizio erano utilizzati nella decorazione delle case per dare un tono esotico. L'inclusione di questi pezzi dall'aspetto straniero non doveva essere intesa a riflettere un'affiliazione religiosa degli abitanti, ma piuttosto a rappresentare una più diffusa tendenza di associazioni simboliche evocate dalle immagini dell'Egitto²².

¹⁷ Può essere forse pertinente a operazioni di consolidamento moderne, attuate con idrossido di bario in soluzione acquosa (metodo Ferroni - Dini - cfr. Bazzaco A. s.d.).

¹⁸ Mastroberto 2006, pp. 188-189.

¹⁹ Kent 1978, p. 20, tav. 37,129.

²⁰ De Vos 1980, pp. 11-23. Si tratta di Mus. Naz. 8515 e 8566, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, di un frammento ora nel magazzino dell'Antiquarium del Palatino e della parete di tablino già citata.

²¹ Ivi, pp. 1-3, tav. A.

²² Ivi, p.132. Per quanto riguarda il collegamento della sfinge con il culto di Iside, è notevole la raffigurazione di un animale di questo tipo, con una fila di mammelle, senza ali e in tutto molto simile a quella del monocromo ercolanese, proprio accanto ad un'immagine della dea, in un rilievo in terracotta della Collezione Campana, proveniente dal Tempio di Apollo sul Palatino e oggi nell'Antiquarium Palatino (Carettoni 1988, pp. 267-272).

In un recente studio della Bragantini²³ si distinguono due diversi filoni per lo stile egittizzante: il filone “nilotico” e quello “faraonico”. Quest’ultimo «è quello nel quale compaiono immagini e simboli che si propongono di imitare lo stile e le iconografie dell’Antico Egitto». Si tratterebbe di un elemento decorativo entrato prima negli ambienti di corte, dopo la conquista dell’Egitto. Questi elementi si diffusero nel repertorio dei decoratori, non modificando il sistema della decorazione della casa, e non costituendo un *tema* del linguaggio figurativo, ma sovrapponendosi come attributi ad uno schema figurativo di tradizione greco - romana.

Sempre secondo la Bragantini, il filone “faraonico”, che si attesta in modo diffuso in particolare nella prima metà del I secolo d.C., rispecchia un’adesione del proprietario della casa a un particolare clima politico, quello augusteo e della dinastia di Augusto. Significativo sarebbe, in questo senso, il fatto che il filone “faraonico” si trovi attestato nei centri vesuviani in case i cui proprietari dovevano trovarsi ai vertici delle rispettive città, come effettivamente è stato ipotizzato per quanto riguarda i proprietari della Casa del Rilievo di Telefo, attribuita ai Balbi²⁴.

Per quanto riguarda la datazione di questo pezzo, si rimanda alla scheda estesa di *Ercole e l’Idra*, quadro analogo alla *Sfinge* per luogo di ritrovamento, corsività nella resa dei dettagli, uso dei pigmenti e forma della lastra.

Il motivo delle sfingi è uno dei simboli più rappresentativi dell’egittomania lungo i secoli, con significati anche molto diversi rispetto a quello originario²⁵.

²³ Bragantini 2006, p. 163.

²⁴ Guidobaldi 2006.

²⁵ Humbert 1996, pp. 97-138; Lo Sardo 2008, pp. 158-163.

Capitolo 15

Dioniso

Vienna, Kunsthistorisches Museum, ANSA V 3225 (figg. 86-94).

La provenienza è sconosciuta.

Formato da tre parti non contigue: una di 9,7x9,5 cm, spessore 1,8 cm; una seconda di 21,5x22 cm complessivi, con spessore crescente dalla parte destra alla parte sinistra, da 1,8 a 2 cm; la terza di 24,3x36,4 cm complessivi, con spessore crescente, dalla parte sinistra alla parte destra, da 1,5 a 2 cm.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco a grana grossa.

2. Stato di conservazione

Si tratta di sette frammenti. Uno, di piccole dimensioni, è privo di collegamento con gli altri, mentre le altre due sezioni, collegabili tra loro, ma non contigue, sono formate rispettivamente da quattro e da due frammenti. Tutti i frammenti contigui sono stati incollati insieme con una colla di colore giallo acceso. La pittura si è conservata piuttosto bene, così come alcune tracce di doratura, ma la scena, troppo frammentaria, non è totalmente ricostruibile¹.

3. Descrizione

Il piccolo frammento a sé (fig. 90) è dipinto con solo due coppie di linee parallele che si intersecano tra loro formando un angolo acuto, cosa che lascia ipotizzare che si tratti del frontone di un tempio, senza però poter avere certezze, in quanto non c'è traccia di una continuazione di queste linee sugli altri frammenti.

¹ In Praschniker 1933, la fig. 35 mostra molti più dettagli rispetto a quelli visibili adesso: in particolare, si vede una decorazione a strisce parallele dietro a Dioniso ed una macchia di colore, pertinente ad una quarta figura, al di sopra del fuoco (fig. 89).

La sezione più grande mostra Dioniso, conservato solo nella sua parte inferiore, delineato e campito in rosso scuro, vestito con la pelle di pantera che ricade sul busto e con un mantello, di colore giallo e con dorature, che ricopre la sua gamba destra. Il membro virile è scoperto, così come la gamba destra, coperta solo in minima parte da un lembo del mantello all'altezza della coscia. Ai piedi ha, probabilmente, delle calzature di cui poco si intravede se non la suola, con tracce di doratura. Il dio, con il busto sbilanciato all'indietro, pare poggiarsi ad un oggetto di cui è rimasta solo la traccia in nero, con resti di dorature che ne seguono il disegno.

Dioniso poggia, inoltre, il suo braccio sinistro ad una figura acefala, di cui si intravede solo la lunga veste da cui spunta un piede nudo. La figura regge con il suo braccio sinistro – l'unico conservato – un lungo bastone ricco di tracce di doratura. Una spessa linea rossa più chiara pare fare da piano di appoggio alle due figure.

Alla sua destra, invece, Dioniso si appoggia con il braccio ad una figura di cui si intravede un vestiario forse in due strati, l'uno bianco e l'altro rosso di cui poco o niente si distingue, se non le pieghe delineate in rosso della veste bianca, cosparsa di resti d'oro. Forse nella parte più alta si conserva una parte del gomito della terza figura.

La terza sezione, non contigua ma pertinente a quella appena descritta, mostra un personaggio vestito di rosso con tracce di doratura, e forse a braccia nude, in atto di suonare un doppio flauto ricoperto di foglia d'oro. Anche questa figura è acefala, e solo poche ciocche di capelli, poco distinguibili, spuntano appena sotto la frattura del marmo.

Sulla sinistra arde un fuoco, acceso su del legname. Tra il flautista ed il fuoco, sono presenti linee non ben comprensibili ad occhio nudo, sulle quali rimangono frammenti di foglia d'oro. Guardando il quadro, a sinistra del fuoco, dove oggi rimane il numero di riconoscimento della sezione, scritto in un momento non definibile ma probabilmente non recente (vista la grafia), ci sono alcune tracce di colore rosso. Il taglio rettilineo del marmo, in questo punto, lascia ipotizzare che si tratti del margine della lastra.

Il retro della lastra stessa è liscio e presenta una grande fuoriuscita di colla di colore giallo acceso, utilizzata per tenere insieme i frammenti contigui, come nel quadro con Apollo.

4. Studi e ipotesi precedenti

Per quanto riguarda i monocromi viennesi, non si hanno testimonianze nelle pubblicazioni fino all'articolo di Praschniker del 1933 *Zwei antike Gemälde auf Marmor*². Praschniker stesso riprese questa pubblicazione per una citazione sui monocromi nell'articolo *L'arte dell'impero di Roma nelle raccolte e negli studi austriaci*, del 1939³. Tutti gli autori successivi hanno fatto chiaro riferimento a questi

² Praschniker 1933.

³ Praschniker 1939.

due articoli⁴.

Dopo il 1939, i pezzi furono riportati all'attenzione, se si escludono alcune citazioni⁵, solo nel 1979, con l'articolo di H. Mielsch⁶. Successivamente, *Dioniso* fu esposto assieme ad *Apollo* nella particolare occasione della mostra *Bunte Götter*, al KHM di Vienna, tra la fine del 2012 e l'inizio del 2013, senza figurare nel catalogo⁷. Un poster⁸, riportante i risultati delle analisi archeometriche, accompagnava i due quadri esposti.

Importante descrizione "storica" del quadro, è quella di Praschniker, del 1939, che scrive:

(Il quadro) è incompleto in alto e a destra. Vi è qui in primo piano la figura di Dioniso che, semiebbro, s'appoggia a un Sileno. A sinistra segue una Menade che conduce la sua danza vivace al suono d'un doppio flauto, e quindi un altare, sul quale fiammeggia un fuoco, e dietro a questo è un Satiro con la chioma arruffata (Praschniker 1939, p. 12)⁹.

Questa testimonianza riferisce quindi di un altare, oggi non più visibile, ammesso che ci fosse davvero, ma soprattutto di un quarto personaggio oggi svanito.

Uno studio più approfondito di Praschniker del 1932, pubblicato nel 1933¹⁰, ha però conservato la testimonianza di molti più dettagli, ancora conservati alla sua epoca: innanzitutto i calzari di Dioniso, ben visibili e decorati con quelle che l'autore definisce *πτέρυγες*, ora invisibili ad occhio nudo¹¹; la decorazione a motivi romboidali della veste rossa del o della flautista, di cui si conserva solo il gomito e parte delle vesti¹²; il già citato altare, qui descritto "a pilastro"¹³, sul quale sarebbe collocato il fuoco sulla sinistra del frammento con il personaggio che suona il doppio flauto; il Satiro oggi completamente scomparso, posto originariamente dietro all'altare, con quello che Praschniker riconosce come un bastone sulla spalla destra e

⁴ Borda 1958, p. 353; Usai 1972, p. 392; Froning 1981, p. 28, Schwanzar 1985, per fare alcuni esempi.

⁵ Cfr. la nota precedente.

⁶ Mielsch 1979.

⁷ Haag - Brinkmann - Koch-Brinkmann 2012.

⁸ *Untersuchungen* 2012.

⁹ Altre descrizioni dell'opera: Scheda inventariale del Kunsthistorisches Museum: «3 Fragmente eines Wandgemäldes.

a) Dionysos mit Nebris, Mantel und hohen Schuen, in trunkener Stellung. Stützt den linken Arm auf eine kleinere Figur (langgewandet, mit der Linken auf einen Stock gestützt). Dionysos streckt die Rechte gegen eine tanzende Frau (erhalten nur linker Ellbogen, linker Fuß und Gewandreste). Unten Rand.

b) links oberes Ende eines Altars mit Brandopfer, rechts Reste eines Satyrs (Fell um rechte Schulter und linker Hüfte, Stab auf der rechten Schulter) und einer Schalmeibläserin. Ganz links schmales Rahmenband.

c) Linke Ecke eines Giebels. [...] Grobkörniger Marmor. Reste von Vergoldung».

¹⁰ Praschniker 1933, pp. 79-101.

¹¹ Ivi, p. 82. Un altro esempio di Dioniso calzante stivali e sorretto da una Menade si può trovare al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 9278, proveniente dalla Casa dei Capitelli colorati a Pompei (VII, 4, 31-33). La scena rappresenta il ritrovamento di Arianna (Pochmarski 1990, pp. 79-80; Gasparri 1986, pp. 540-566).

¹² Praschniker 1933, p. 82.

¹³ *Ibidem*. L'altare è descritto da Praschniker come posto di traverso e decorato con ghirlande.

vestito con un mantello legato alla sua spalla sinistra¹⁴; il mantello del piccolo personaggio accanto a Dioniso, oggi poco visibile ed allora descritto come di colore violetto, con una specie di “disegno preparatorio” in rosso, elemento riscontrabile anche sulla veste del personaggio che suona il doppio flauto¹⁵; le tracce di colore rosso sul mantello di Dioniso¹⁶, forse da riferirsi a un bolo di doratura ed infine delle tracce di un colore a metà tra il grigio ed il blu nei punti in cui l'autore ritiene ci fosse una doratura oggi perduta, tracce che al giorno d'oggi non sono assolutamente riconoscibili¹⁷. Ancora per quanto riguarda le tracce di doratura, all'epoca erano presenti anche sul “bastone” del Satiro oggi svanito, sul mantello del piccolo Sileno, tra le fiamme dell'altare e sui lacci dei calzari di Dioniso¹⁸. Ricco di dorature era anche il mantello di Dioniso, e molto ben conservato: Praschniker infatti dice che l'oggetto sul quale il dio pare oggi poggiarsi, altro non era che la decorazione del suo mantello, con una parte superiore formata da brevi linee verticali ed una parte inferiore riccamente decorata con un motivo a spirali contrapposte¹⁹. Inoltre, all'altezza del lembo del mantello che copre la coscia del dio, Praschniker pensa di poter riconoscere delle foglie d'edera, ma non rimane alcuna prova della sua effettiva esistenza²⁰. Sulla veste bianca del personaggio che suona il flauto, che Praschniker legge come una Menade, poi, doveva essere dipinto un complicato motivo a meandro, di cui oggi rimane solo una vaga traccia²¹ e sulla sua testa doveva esserci una corona, riccamente decorata con foglia d'oro applicata²². Infine, tracce di doratura, secondo l'autore, erano presenti anche sulla veste di un Satiro oggi non più visibile ad occhio nudo²³. Secondo Praschniker la foglia d'oro è direttamente applicata sull'ocra di colore rosso scuro²⁴, dato che risulta tuttora visibile anche a occhio nudo.

Non sono state condotte analisi archeometriche sul pezzo prima del 2011; solo Praschniker, nei suoi studi, pubblicò in appendice una breve relazione tecnica del pittore e restauratore E. Wagner, non supportata da indagini, se non autoptiche²⁵.

5. Proposte cronologiche precedenti

Sulle ipotesi cronologiche per quest'opera la bibliografia è assai scarsa. Praschniker lo data, come l'altro, a prima dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.²⁶ e lo inse-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 84.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ammesso che questa interpretazione di Praschniker sia da ritenersi valida: *ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 85.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. La descrizione di Praschniker è ripresa puntualmente anche da Pochmarski 1990, pp. 84-85.

²⁴ Praschniker 1933, p. 84.

²⁵ Ivi, pp. 97-102. Cfr. il capitolo *Storia degli studi sul colore dei monocromi su marmo*.

²⁶ Praschniker 1939, p. 11.

risce all'interno del quarto stile pittorico²⁷ e dell'età flavia: questa ipotesi sarà ripresa anche da Pochmarski²⁸ e in modo più generico da Matz, che parlerà invece di «prima età imperiale»²⁹.

Borda assegna i due quadretti alla metà circa del IV secolo d.C., confrontandoli con le pitture relative alla storia di Santa Susanna nel Cimitero di Pretestato e al grande fregio con scene di combattimento fra uomini e leopardi che ornava il frigidario delle Piccole Terme di Leptis Magna, «per criteri prospettici e costruttivi»: in particolare per la figura di Apollo, l'autore ritiene che sia significativa, in questo senso, «la maniera di costruire la plasticità della figura con le ombre di contorno»³⁰.

Mielsch, invece, riassume tutti gli studi precedenti e alla fine non riesce a dare una datazione certa, anche se sottolinea che molti elementi, specialmente di questo quadro, possono essere ricondotti all'epoca dell'imperatore Adriano³¹.

6. Indagini archeometriche effettuate tra il 2011 ed il 2013³²

6.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, fluorescenza ultravioletta invertita, XRF³³.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

Sul frammento più piccolo sono da notare due tracce organiche, una sulla parte inferiore, all'interno della fascia di una delle coppie di linee parallele e l'altra, sulla frattura superiore del marmo, in un punto privo di decorazione, che possono essere variamente interpretate. Quella all'interno delle linee parallele potrebbe essere parte di una decorazione pittorica del *geison*, oppure sbavature di una colla o di una qualche sostanza organica utilizzata per opere di restauro. La fluorescenza vicina alla frattura, invece, non collegabile ad alcun tipo di decorazione, può essere probabilmente letta solo come una traccia di un'attività di restauro o comunque rielaborazione moderna. La fluorescenza sotto al numero 4, che si espande quasi concentricamente tutta intorno, è assai probabilmente riconducibile ad uno strato preparatorio di natura organica, steso per fissare la scrittura soprastante, di epoca moderna (fig. 90).

Elemento importante, però, che vale per questo come per gli altri frammenti, è la

²⁷ Praschniker 1933, p. 95.

²⁸ Pochmarski 1990, p. 85.

²⁹ Matz 1968, I, p. 35.

³⁰ Borda 1958, p. 353.

³¹ Mielsch 1979, pp. 245-248.

³² Le indagini sono state effettuate nei laboratori del Kunsthistorisches Museum. In particolare, Bettina Vak si è occupata delle analisi in fluorescenza ultravioletta e in fluorescenza ultravioletta invertita, mentre B. Frühmann e K. Uhlir hanno eseguito le analisi XRF.

³³ La lunghezza d'onda dei raggi delle lampade di wood è impostata a 364 nm. Le immagini sono state acquisite tramite fotocamera digitale. La fluorescenza ultravioletta invertita è stata ottenuta tramite rielaborazione grafica dell'immagine in fluorescenza ultravioletta (*Untersuchungen* 2012). Per la strumentazione utilizzata per le indagini XRF, cfr. Frühmann - Uhlir 2013 (vedi *Appendice 2* in questo volume).

fluorescenza che si vede sull'intera superficie del marmo, che può essere ricollegabile alla presenza di un *primer* organico per facilitare la stesura del colore³⁴, che, tra l'altro, evidenzia per contrasto anche le zone dipinte con colori inorganici, che rimangono scure. Un'ipotesi alternativa, invece, è che il quadro abbia subito un trattamento moderno, in corrispondenza della zona dipinta, con una sostanza che emette fluorescenza ultravioletta³⁵. Si ricorda, comunque, che non sono state effettuate analisi volte al riconoscimento della composizione di eventuali materiali organici sui frammenti, per cui le ipotesi qua descritte sono da considerarsi del tutto preliminari.

La sezione con Dioniso e le altre due figure, invece, appare ricomposto attraverso l'utilizzo di una colla che emette fluorescenza ultravioletta³⁶ e anche questo in età antica ricoperto da una sostanza organica che facesse da *primer*, o da un trattamento moderno, come si vede dall'immagine in fluorescenza UV (fig. 91). Appare più delineato lo stivaletto del dio e si riconosce più dettagliatamente l'oggetto dietro al suo corpo, formato da sottili linee parallele che separano file di elementi dalla forma forse ovoidale (fig. 92): quest'ultimo particolare risulta particolarmente evidente nell'immagine in fluorescenza ultravioletta invertita (fig. 91).

Infine, il pezzo con il personaggio che suona il doppio flauto presenta sull'intera superficie di nuovo la fluorescenza probabilmente imputabile ad un *primer* organico o ad un trattamento moderno, tranne che su una macchia in corrispondenza del fuoco, probabilmente formato da una sostanza inorganica.

Una fluorescenza giallastra nell'angolo inferiore sinistro, tra i cartellini di segna-tura, è probabilmente da ricondurre a una traccia organica, verosimilmente di colla, attribuibile a restauri o comunque attività di età moderna.

La già citata fluorescenza presente sul marmo, inoltre, permette di evidenziare per contrasto una seconda figura, prima non visibile: si tratta di una testina, probabilmente di satiro, con i capelli scompigliati e lo sguardo rivolto verso destra. Si vedono bene gli occhi, le sopracciglia, il naso e la bocca, oltre al collo. Le altre linee che si distinguono sono probabilmente da ricondursi a pieghe di una veste, non riconoscibile. Infine, ciò che Praschniker leggeva come un bastone è probabilmente da intendersi come un flauto (o forse un altro doppio flauto), poiché le linee che caratterizzano la sua forma paiono partire dalla bocca del personaggio (fig. 93)³⁷.

³⁴ Cfr. ad esempio Liverani 2004; Santamaria - Morresi 2004.

³⁵ In confronto anche con la fluorescenza emessa dalle sostanze presenti sulle lastre dipinte ercolanesi. Si ricorda che anche nel caso dei *pinakes* viennesi non sono state effettuate indagini sugli elementi di natura organica presenti nel dipinto.

³⁶ Non sono state eseguite analisi GC-MS su questa sostanza, come invece è accaduto per la colla di *Apollo*: tuttavia, si può pensare che si tratti della medesima resina sintetica a base di ftalati, probabilmente applicata negli anni Ottanta (*Untersuchungen* 2012).

³⁷ Sul poster inoltre viene segnalato il fatto che su entrambi i quadri sono ancora presenti tracce di ritocchi sulla superficie, nonostante sia stato attuato un processo di pulitura delle lastre in passato, anche se non si specifica in quali punti (*Untersuchungen* 2012).

6.3 Analisi dei pigmenti

L'analisi XRF ha mostrato nel colore rosso una forte concentrazione di ossido di ferro, permettendo così il riconoscimento del pigmento utilizzato: ocre. Si ricorda che l'ocra è utilizzabile come pigmento, ma poteva anche essere adoperata come bolo per l'applicazione della foglia d'oro, che effettivamente è stata ampiamente rinvenuta sulla pittura (fig. 94)³⁸.

Le aree in grigio - nero sono delineate probabilmente con un nero organico, come il nerofumo³⁹.

7. Osservazioni

7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le indagini, che oltre alla doratura hanno riscontrato la presenza di soli pigmenti "poveri", sono stati molto utili per la ricostruzione dell'immagine: si è potuta infatti riconoscere la testa di un altro suonatore di doppio flauto in uno dei frammenti maggiori, adesso visibile nei dettagli. Sono tornati inoltre riconoscibili dettagli come il lungo manto di Dioniso. Tuttavia, non sono state confermate tutte le osservazioni segnalate da C. Praschniker del 1933, quale ad esempio la struttura che formava un altare⁴⁰.

7.2 Osservazioni sull'iconografia

Per quanto riguarda la ricostruzione del quadro, mentre l'unione dei pezzi più grandi, considerando il personaggio a sinistra nel frammento con Dioniso e il personaggio a destra nel frammento con il fuoco come un'unica figura di flautista, è praticamente certa, grandi dubbi crea la giusta collocazione del frammento di tempio: secondo Praschniker, esso poteva essere posto nella parte sinistra dell'opera, sopra alle teste del Satiro non più visibile e del personaggio che suona il flauto⁴¹.

Rintracciabile per la prima volta su vasi attici a rilievo di IV secolo a.C.⁴², il motivo di Dioniso ubriaco, piegato all'indietro e sorretto da altri personaggi, è stato ampiamente usato su vari supporti, dalla terracotta agli specchi etruschi, fino alla scultura di età repubblicana e imperiale⁴³, senza dimenticare le raffigurazioni monetali⁴⁴.

Non solo, ma per dare un arco cronologico più preciso, P. Amandry afferma che

³⁸ Cfr. Liverani 2009, oppure gli scritti di Bourgeois - Jockey.

³⁹ Frühmann - Uhlir 2013, p. 15.

⁴⁰ Praschniker 1933, p. 82.

⁴¹ *Ibidem*, p. 86.

⁴² Ma secondo la Veneri satiri e sileni facevano parte stabilmente del corteggio di Dioniso già dal VI secolo a.C. (Veneri 1986, p. 415).

⁴³ Matz 1968, I, p. 69. Anche in Willers 1986 (1) si parla di un originale di IV secolo a.C.

⁴⁴ Pochmarski 1990, pp. 253-267.

la fortuna del motivo di Dioniso ebbro che viene sostenuto da uno dei membri del suo corteggio è da porsi tra il IV secolo a.C.⁴⁵ e l'epoca dell'imperatore Adriano⁴⁶, mentre più tardi E. Pochmarski riuscirà a dimostrare, attraverso uno studio specifico sul tema, che questo arco cronologico deve essere ampliato, fino a porsi tra le attestazioni su ceramica del V secolo a.C. e quelle su rilievi del V secolo d.C.⁴⁷

Il tipo con Dioniso nudo, giovanile, parrebbe rifarsi ad un originale di Prassitele in cui il dio appoggia un braccio sulle spalle di una piccola figura maschile, probabilmente un satiro, e l'altro sulla testa, allo stesso modo dell'Apollo Liceo⁴⁸. Molto interessante, in questo senso, è il confronto con una terracotta ora a Bonn, in cui Dioniso, vestito solo con un *himation* che copre la sua gamba destra, si appoggia ad un Papposileno con un mantello cinto in vita⁴⁹.

La terza figura della composizione⁵⁰, secondo D. Willers, sarebbe stata aggiunta tra il IV e III secolo a.C. ed il primo confronto possibile sarebbe quello con il cosiddetto "Gruppo del Bacio" o "Kussgruppe", in cui si trova la rappresentazione di Dioniso appoggiato ad una piccola figura maschile alla sua sinistra, che viene baciato da una figura femminile sulla guancia destra: quest'immagine fu molto utilizzata soprattutto per la decorazione di altari in terracotta a Taranto, Siracusa, Cuma, nella Grecia continentale, a Delo, ma anche a Samo, Pergamo, Troia e Olbia⁵¹.

Il quadro si può confrontare, secondo la Froning, con immagini da sarcofagi⁵²: effettivamente, il motivo riportato nel quadro, con Dioniso ubriaco, piegato all'indietro, è presente su molti sarcofagi di età imperiale, specialmente dell'epoca dell'imperatore Adriano⁵³.

Per trovare un confronto diretto con la raffigurazione del nostro quadro, Amandry rimanda ad un rilievo di sarcofago di quel periodo, in cui Dioniso, coperto solo in parte da un mantello, è sorretto da un piccolo Satiro e da una Menade: il particolare interessante è che le tre figure, poste su una specie di basamento, sono chiuse all'interno di un *naiskos*⁵⁴.

⁴⁵ Questa datazione è sostenuta anche da Homann-Wedeking 1960, p. 114.

⁴⁶ Amandry 1946/1948, p. 185.

⁴⁷ Pochmarski 1990. Ad esempio si possono rammentare per il V secolo a.C. l'immagine da un'anfora a figura nere, oggi a Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 10916 e per il V secolo d.C. un dittico in avorio oggi a Sens, Musée Municipale.

⁴⁸ Amandry 1946/1948, p. 185.

⁴⁹ Willers 1986 (1), pp. 147-148, e tav. 29,1. Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität, inv. D841.

⁵⁰ Per quanto riguarda i rilievi a tre figure, con motivo principalmente dionisiaco, cfr. uno studio sui specchi di epoca etrusca e romana, Willers 1986 (2).

⁵¹ Willers 1986 (1), p. 143.

⁵² Froning 1981, p. 28.

⁵³ Matz 1968, I, p. 69.

⁵⁴ Amandry 1946/1948, p. 197. L'articolo di Amandry analizza in particolare un *naiskos* in oro della collezione Hélène Stathatos, con una raffigurazione di Dioniso ebbro e Satiro. Si ricorda che il frammento di frontone del tempio probabilmente apparteneva al monocromo con Dioniso: un *naiskos* potrebbe essere un confronto interessante. Si ricorda però che sul bordo laterale sinistro, di cui si conserva il taglio originario, non c'è traccia delle colonne che dovrebbero sostenere il frontone, ma solo una linea rossa sottile che, come nel caso del monocromo con Apollo, potrebbe indicare un incastro nel muro oppure una cornice.

Per quanto riguarda invece l'ambito esclusivamente pittorico, nella monografia dedicata ai gruppi dionisiaci di Pochmarski, si possono trovare molti esempi di Dioniso ubriaco che viene sostenuto da vari personaggi, ma questo tipo di raffigurazione viene adoperato soprattutto per dipinti raffiguranti il ritrovamento di Arianna. Il dio, sorretto in genere da un piccolo satiro, è riproposto in questa situazione in molti affreschi di area vesuviana, tra i quali i più famosi sono quelli dalla Casa del Citarista (I, 4, 5 e 25) e dalla Casa della Caccia Nuova (VII, 10, 3) di Pompei⁵⁵.

Ma la presenza di quattro personaggi, e quattro soli, non sembra essere molto diffusa: mentre non si sono riscontrati confronti in pittura, si può qua citare un caso di rappresentazione su sarcofago, seppure molto diversa da quella del monocromo di Vienna. Si tratta di un gruppo formato da Dioniso con accanto un piccolo satiro che lo sostiene e due Menadi che danzano attorno, con una delle due figure femminili in secondo piano, raffigurato su un sarcofago datato da F. Matz alla prima età severiana⁵⁶.

Un esempio, invece, di corteggio dionisiaco, in cui si vedono le figure dei personaggi del tiaso bacchico in secondo piano, come è il caso del nostro satiro visibile ormai solo nelle immagini in fluorescenza ultravioletta, è riscontrabile in una pittura proveniente da Pompei e raffigurante la scena del ritrovamento di Arianna, in cui si vedono in primo piano Arianna addormentata, scoperta da Eros, e Dioniso, con corto chitone e mantello; il resto del tiaso guarda la scena, rappresentato dietro al dio, e con una assai più lieve linea di contorno, che diventa quasi impercettibile nella figura del suonatore di flauto in terzo piano, come per sottolineare la sua lontananza nello spazio rispetto ai personaggi che sono loro davanti, analogamente, forse, al nostro satiro⁵⁷.

Per quanto riguarda i particolari del quadro, si parlerà brevemente delle calzature di Dioniso. Probabilmente questi stivaletti sono da identificarsi, nonostante lo scarso stato di conservazione della pittura, con *embades*: questo tipo di calzatura, caratterizzata da un'altezza fino quasi al ginocchio e da *piloi* appesi, era rappresentata già in età arcaica, ma i primi esempi in scultura si ebbero solo nel V secolo a.C.⁵⁸ Nel IV secolo questo tipo di calzatura viene accorciato, fino a coprire esclusivamente il polpaccio ed in età ellenistica verrà rappresentato con una grande varietà di forme e decorazioni⁵⁹.

Dioniso, almeno all'interno delle raffigurazioni qui considerate, non indossa spesso calzature di questo tipo, ma in alcune occasioni gli stivaletti (o *embades*) sono ben evidenti: ad esempio all'interno delle raffigurazioni del "Gruppo del bacio", oppure, in età romana e considerando l'ambito pittorico, sul già citato affresco con il ritrovamento di Arianna al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 9278,

⁵⁵ Rispettivamente n. inv. 9286 e 111484 al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Pochmarski 1990 pp. 79-85 e Gasparri 1986, p. 554 n. 180 e n. 181.

⁵⁶ Matz 1975, pp. 474-475. Trovato lungo la Via Nomentana nel 1910, è adesso a Berlino, nel cimitero del quartiere Dahlem, presso la tomba di Renée Sintenis (1888-1965).

⁵⁷ Gasparri 1986 p. 554, n. 180.

⁵⁸ Ad esempio ci fanno riferimento i cavalieri del fregio del Partenone (Morrow 1985, pp. 60-61).

⁵⁹ Morrow 1985, p. 148. In particolare, cfr. la *Gigantomachia* dell'Altare di Pergamo (pp. 132-133). Per quanto riguarda le calzature di età romana, cfr. anche Pfrommer 1987.

proveniente dalla Casa dei Capitelli colorati a Pompei (VII, 4, 31-33)⁶⁰ o sull'altro affresco dal soggetto analogo, ancora da Pompei e oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 9271⁶¹.

Il doppio flauto, ovvero la *tibia* romana, era uno strumento a fiato non metallico, già presente sulla ceramica geometrica⁶², impiegato in età greca per cerimonie religiose, azioni militari, processioni pubbliche e private, nel simposio e nelle rappresentazioni del corteggio dionisiaco e, dalla seconda metà del V secolo a.C., nelle scene di gineceo⁶³. Nel mondo romano veniva utilizzato nella commedia latina in accompagnamento al canto, nelle cerimonie sacre⁶⁴ e per ravvivare banchetti, danze, giochi, gare di caccia. Per suonare questo strumento, l'esecutore doveva applicare sulla bocca una fascia di cuoio (*capistrum*, in lingua greca *phorbeia*⁶⁵), non sempre rappresentata nelle raffigurazioni⁶⁶ e fermata da una cinghietta, sempre di cuoio, dietro la testa. La fascia all'altezza della bocca aveva due fori per introdurre le canne dello strumento, in modo da rendere costante la pressione delle guance. La *tibia* aveva originariamente tre fori a sinistra e quattro a destra; in seguito il numero dei fori, come si vede nei reperti di Pompei ed Ercolano, salì a quindici, che potevano essere chiusi mediante anelli rotanti⁶⁷, realizzati per la prima volta già su modelli di età ellenistica⁶⁸. Servio parla di due tipi di *tibia*: *Phrygia* oppure *Serrana*⁶⁹. Nel primo caso, le canne erano di diversa lunghezza ed i fori per le dita ad altezza diversa in ognuna delle due canne. Nel secondo caso, invece, che parrebbe essere quello raffigurato nel monocromo, le canne erano di pari lunghezza ed i fori in identica posizione⁷⁰.

Per quanto riguarda poi l'altare, va sottolineato innanzitutto che la sua esistenza non è stata confermata dagli esami a luce ultravioletta, ma è comunque da ritenersi molto probabile, perché effettivamente non si spiegherebbero altrimenti il fuoco posto in alto e la figura ritrovata del satiro, che è evidentemente priva della parte inferiore, nascosta verosimilmente dietro a qualcosa che dovrebbe essere la parte superiore dell'altare stesso. Il termine "a pilastro" che Praschniker usa non chiarisce

⁶⁰ Pochmarski 1990, pp. 79-80; Gasparri 1986, pp. 540-566.

⁶¹ Miele 2008, p. 125.

⁶² Paquette 1984, p. 24. Si fa qui riferimento in particolare ad un'anfora conservata a Parigi, Louvre CA 2985.

⁶³ Sarti 1997, p. 441.

⁶⁴ Questo in particolare in Melini 2009, p. 74.

⁶⁵ Sarti 1997, p. 440 e p. 444.

⁶⁶ Parrebbe questo il caso in questione per il nostro monocromo.

⁶⁷ Ilari 1983, pp. 634-636.

⁶⁸ Sarti 1997, p. 441.

⁶⁹ Serv. A. IX, 615: «Nam tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et equales habent cavernas; aut Phrygiae, quae et in pares sunt et inaequales habent cavernas».

⁷⁰ Ilari 1983, pp. 634-636. Per una storia degli studi degli strumenti musicali pompeiani, in particolare le *tibiae*, cfr. Melini 2009: dal ritrovamento di quattro *tibiae* perfettamente conservate nella Casa di Caio Vibio (VII, 2,1) a Pompei, Mahillon iniziò le sue ricerche sperimentali sulla sonorità di questo strumento, ricreandone delle copie fedeli e funzionanti (p. 74). Per tentare un possibile confronto, Matz mette in relazione la Menade che suona il flauto del quadro viennese con la rappresentazione, a dir la verità non molto simile, presente su un sarcofago al Museo del Laterano, inv. 10428, della prima età Severiana (Matz 1968, I, p. 35; Matz 1968, II, pp. 275-277, n. 139).

l'aspetto specifico di questo altare, e anche la presenza di ghirlande non aiuta molto: una rappresentazione di questo tipo, infatti, è ampiamente documentata⁷¹. L'autore, inoltre, non fa alcun riferimento alla presenza o meno di un pulvino⁷², rendendo così praticamente impossibile qualsiasi genere di confronto⁷³.

Un altro elemento da prendere in considerazione è l'oggetto, interamente delineato da foglia d'oro, dietro alla figura di Dioniso: appurato che in nessuna delle raffigurazioni dionisiache del tipo qua preso in considerazione si sono trovate analogie, anzi, che non si è trovata in generale la presenza di un supporto per il dio⁷⁴, si è presa in considerazione l'ipotesi di lettura data da Praschniker, ovvero che l'oggetto in questione altro non sia che la raffigurazione della decorazione del mantello.

Anche in questo caso, non si sono trovati confronti esatti, ma vale comunque la pena soffermarsi su un'affermazione della Veneri: «Gli abiti di Dioniso hanno spesso decorazioni variopinte [...] oppure sono a colori vivaci (porpora usata per il mantello, talora con ricami in oro[...])»⁷⁵.

Nel frammento di Ateneo, ripreso dal quarto libro della *Περί Αλεξανδρείας* di Calliseno di Rodi, si parla della processione dionisiaca e della tenda apprestata, tra il 280 ed il 270 a.C., durante il regno di Tolomeo II Filadelfo in occasione dei *Ptolemaia*, un rituale creato dai Tolomei e celebrato ogni quattro anni con l'intento di glorificare il potere regale acquisito⁷⁶ e di presentare i sovrani come «conquistatori, benefattori e portatori di prosperità»⁷⁷. Mentre la tenda, studiata ampiamente dalla Calandra negli ultimi anni⁷⁸, fu ricoperta di stoffe preziose e riempita di oggetti di valore, la processione, avvenuta in un non precisato giorno della festa, vide sfilare veri e propri tesori della famiglia reale e di privati, in mano a vari personaggi raffiguranti il corteo dionisiaco⁷⁹, una serie di scenografiche allegorie, insieme alle effigi dei sovrani defunti e di quelli viventi, di una statua meccanica della Ninfa Nisa e di quadri con rappresentazioni mitologiche⁸⁰, ma sopra a tutti, a rappresentare Dioniso

⁷¹ Cfr. ad esempio Altmann 1905, Candida 1979.

⁷² Praschniker 1933, p. 82.

⁷³ Per la forma ed il materiale adoperato per la costruzione degli altari in generale cfr. anche Mustilli 1958.

⁷⁴ Cfr. Matz 1968, I-II, Matz 1975, Koch - Sichtermann 1982, Veneri 1986, Pochmarski 1990.

⁷⁵ Veneri 1986, p. 414.

⁷⁶ Calandra 2008, p. 40. Per le varie ipotesi di datazione all'interno del suddetto decennio cfr. p. 41. Quell'anno inoltre fu colta da Tolomeo II l'occasione della festa per onorare il padre e la madre divinizzati (Walbank 1996, p. 121).

⁷⁷ Walbank 1996, p. 125. Il lavoro di Walbank si concentra in particolar modo sulla *pompé* di Tolomeo II, affermando che la maggior parte degli spettatori doveva essere greca (p. 123). Sulla processione di Tolomeo II cfr. anche lo studio di Thompson 2000, con una ricca appendice di ipotesi cronologiche.

⁷⁸ Calandra 2008, Calandra 2009, Calandra 2010. Il frammento è riportato in Jacoby 1958, III, pp. 165-167 (F2, 25-26).

⁷⁹ In particolare Calandra 2010, pp. 10-14, ma anche Calandra 2009, p. 28, in cui si spiega che la processione era articolata in varie sezioni tematiche: la stella del mattino (Lucifero), gli antenati del re, tutti gli dei (ma Ateneo riporta solo Dioniso, Zeus e Alessandro divinizzato), la stella della sera (Espero) e una parata militare. Per il corteo in generale cfr. anche Goukowsky 1981, pp. 79-81. L'enorme ricchezza che viene mostrata nella processione e nella tenda viene da Cima messo in comparazione con le ricchissime decorazioni a lamina d'oro rinvenute negli *Horti Lamiani* (Cima 1986, p. 123).

⁸⁰ Calandra 2009, p. 60.

in persona, sfilava una statua con il mantello interamente ricamato d'oro:

μετὰ τούτος τετράκυκλος πηχῶν τεσσαρεσκαίδεκα, ὀκτώ δὲ τὸ πλάτος, ἦγετο ὑπὸ ἀνδρῶν ὀγδοήκοντα καὶ ἑκατόν· ἐπὶ δὲ ταύτης ἐπὶν ἄγαλμα Διονύσου δεκάπηκν σπένδον ἐκ καρχησίου χρυσοῦ, χιτῶνα πορφυροῦν ἔχον διάπεζον καὶ ἐπ'αύτου κροκωτὸν διαφανῆ· περιεβέβλητο δὲ ἱμάτιον πορφυροῦν χρυσοποίκιλον (Jacoby 1958, III, p. 165 (F2, 28))⁸¹.

Non si fa accenno al motivo disegnato su quel mantello, ma citando gli studi della Ghedini sulle stoffe antiche, si può dire innanzitutto che sulla decorazione dei tessuti

[...] fra le divinità predilette appare Dioniso, le cui raffigurazioni su carro, stante o seduto, di profilo o frontale, solo o accompagnato da Arianna o Vittoria si moltiplicano su *orbiculi* e *tabulae*; naturalmente accanto al dio ampio spazio trova il suo corteggio con Satiri, Menadi e personaggi danzanti, particolarmente adatti a raffigurazioni decorative (Ghedini 1996, p. 101).

Il mantello di Dioniso, poi, viene raffigurato spesso con motivi figurati complessi, e la Ghedini cita come esempi la raffigurazione nel cratere a volute del Pittore di Pronomos, con sfingi accovacciate⁸², oppure un frammento del cratere del Pittore di Meidias, con una decorazione cosiddetta “a mura di città” (*Zinnenmuster*)⁸³. Per quanto riguarda però i motivi geometrici, come pare essere quello raffigurato sul monocromo di Vienna, l'autrice rammenta un loro uso principalmente in età arcaica e classica⁸⁴, oppure esclusivamente per l'arredamento di interni⁸⁵: questo per far capire che la questione su cosa sia l'oggetto alle spalle di Dioniso è ancora aperta, anche se l'ipotesi della decorazione del tessuto non è assolutamente da scartare.

Subito dopo aver parlato della festa di Tolomeo II, Ateneo riporta il passo di

⁸¹ Da Calliseno di Rodi e riportato in *At. Δειπνοσοφισταί*, V, 198 c-d: E dopo questi era condotta da centottanta uomini (una piattaforma) a quattro ruote di quattordici cubiti e otto in larghezza; e su questa c'era una statua di Dioniso di dieci braccia che libava da una coppa per bere, ed aveva un chitone color porpora che arrivava ai piedi, e su questo una veste trasparente color zafferano; ed era avvolto da un mantello color porpora ricamato d'oro. Questa statua di Dioniso, rammentata come alta 15 piedi, è ricordata, ma solo citando il testo qua trascritto, anche da Thompson 2000, p. 376. Per uno studio generale del testo riferito alla *pompé* cfr. Caspari 1933.

⁸² Ghedini 1995, p. 133.

⁸³ *Ibidem*, p. 136. Si può fare qui riferimento, sempre per il Pittore di Pronomos, attivo alla fine del V sec. a.C., anche ad un cratere a volute attico ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. H3240, e ad un frammento di cratere attico da Samotracia, ora al Museo di Samotracia, 65.1041.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 132.

⁸⁵ Ghedini 1996, p. 110: «Sembra invece che fossero utilizzate esclusivamente per l'arredamento quelle stoffe a forma di rettangolo allungato con bordo geometrico, vegetale o figurato disposto su tutti e quattro i lati, all'interno del quale la decorazione, orientata parallelamente al lato breve ed estesa a tutta la superficie, presenta soluzioni di tipo geometrico/figurato (cerchi tangenti, fasce parallele ecc.), oppure più francamente figurato (immagini disposte organicamente su registri o liberamente su tutto il campo oppure inserite entro strutture architettoniche o infine ubicate solo nella parte superiore)».

Calliseno⁸⁶ che parla della nave (*thalamegos*) di Tolomeo IV Filopatore⁸⁷, con una stanza dedicata al culto di Dioniso⁸⁸. Questo sovrano infatti, come molti altri della sua dinastia, era legato al dio del vino, e sappiamo che era riconosciuto e raffigurato come ipostasi di Neos Dionysos⁸⁹, attraverso la rappresentazione della corona di edera sul capo⁹⁰.

Queste associazioni tra la famiglia dei Tolomei e Dioniso, antenato regale⁹¹, è spiegata anche dalla Calandra, che dice che c'era un vero e proprio "associazionismo dionisiaco" sorto nella città di Alessandria a sostegno del culto regale: infatti, prima di tutto Dioniso era collegato ad Alessandro Magno, il cui corpo era conservato ad Alessandria, e alla sua spedizione in India⁹². In età romana, come si è detto per Apollo e Augusto, un'identificazione si aveva anche tra Dioniso e Marco Antonio: come dice Zanker, «quando [...] Antonio giunse in Asia dopo la suddivisione dell'impero fra i triumviri (42 a.C.), gli si offrì, sulla scia di Alessandro, un modello di gran lunga più efficace e più globale: la figura di Dioniso»⁹³.

Dopo la battaglia di Azio la figura di Dioniso fu meno rappresentata, secondo Gasparri, all'interno delle opere della famiglia imperiale giulio-claudia, ma fu assai più presente all'interno della sfera del culto privato della popolazione. Si dovrà aspettare l'imperatore Nerone perché le immagini dionisiache siano presenti in grandissimo numero nella residenza imperiale⁹⁴.

Per quanto riguarda la datazione del quadro, l'iconografia non fornisce precisi termini cronologici⁹⁵, motivo per cui le proposte presenti in bibliografia spaziano dal I secolo d.C. al IV secolo d.C.⁹⁶. Non è possibile pertanto escludere a priori nessuna delle datazioni proposte in bibliografia, a parte forse la più tarda, dato che i confronti che sono stati proposti non sembrano pertinenti, né per la tecnica pittorica né per la resa delle figure⁹⁷.

⁸⁶ Jacoby 1958, III, pp. 161-165 (F1).

⁸⁷ I *thalamegoi* erano delle grandi barche utilizzate specialmente per gli spostamenti sul Nilo degli alti ufficiali ed erano dotate di stanze ad essi riservate. In particolare il *thalamegos* di Tolomeo IV viene definito da Casson come un vero e proprio "palazzo galleggiante" (Casson 1995, pp. 341-342).

⁸⁸ Si parla probabilmente di questa grande nave a 40 ordini anche in Plin. *Nat.*, VII, 208: «naves ad XL [ordines] Ptolemaeum Philopater, qui Triphon cognominatus est [fecisse]».

Per quanto riguarda poi il culto dionisiaco e la sua amministrazione nell'Egitto di Tolomeo IV cfr. un articolo sull'editto emanato da questo sovrano per far censire tutti gli iniziati a questo culto, Jesi 1956.

⁸⁹ Secondo alcune fonti il titolo di Neos Dionysos apparteneva già ad Alessandro Magno (cfr. Goukowsky 1981, pp. 79-83).

⁹⁰ Bonacasa 1960, pp. 372-373. L'autore fa l'esempio di una testina in terracotta della Collezione Luca Benachi di Alessandria e di una matrice in gesso a Il Cairo, senza specificarne il numero di inventario.

⁹¹ Calandra 2008, p. 47.

⁹² In secondo luogo, la leggenda secondo cui Tolomeo I fosse figlio illegittimo di Filippo II di Macedonia lo rendeva un Argeade e, quindi, diretto discendente del dio (Thompson 2000, pp. 377-378).

⁹³ Zanker 1989, p. 50.

⁹⁴ Gasparri 1986, pp. 560-563.

⁹⁵ Cfr. *supra*, l'analisi iconografica degli elementi che costituiscono la raffigurazione. Per alcune annotazioni sulla doratura, si rimanda alla scheda di *Apollo* e al capitolo *Conclusioni e proposte di ricerca future*.

⁹⁶ Cfr. *supra*, *Proposte cronologiche precedenti*.

⁹⁷ Cfr. il confronto con le pitture con la storia di Santa Susanna nel Cimitero di Pretestato proposto in Borda 1958, p. 353.

Capitolo 16

Apollo

Vienna, Kunsthistorisches Museum, ANSA V 3226 (figg. 95-98).
La provenienza è sconosciuta.
Larghezza 34,2 cm; altezza 59,6 cm; spessore 1,5 cm.

1. Materiale della lastra

Marmo bianco a grana grossa.

2. Stato di conservazione

Il quadro si presenta ricomposto da sette frammenti di varie forme e dimensioni, tenuti insieme tra loro da una colla di colore giallo scuro, e manca di un grande frammento la cui superficie doveva corrispondere a circa un quarto di quella totale. Manca anche il margine originario del marmo su tutta la parte destra (per l'osservatore) che si è conservata. Lo stato di conservazione della pittura è molto buono e la figura è in gran parte ben leggibile¹.

3. Descrizione

In primo piano si vede Apollo, seduto in trono con il busto quasi di prospetto e le gambe volte verso la parte sinistra del quadro. Il dio è a torso nudo se si esclude una fascia di colore scuro che gli attraversa il torace dalla sua spalla destra al fianco sinistro ed è vestito con un lungo mantello cosperso di tracce d'oro, del quale si vedono bene le pieghe delineate in rosso. Il mantello parte con un lembo di colore verde dalla sua spalla sinistra e, scendendo verosimilmente lungo la schiena, ricade poi sulla gamba destra del dio coprendola totalmente. Forse, ma le tracce sono troppo esigue per averne conferma, la stoffa copre anche parte del trono. La gamba sinistra

¹ Questo monocromo, come *Dioniso*, è stato tenuto chiuso in cassette sigillate, che hanno permesso che il dipinto si conservasse quasi identico a quello visibile nella pubblicazione di C. Praschniker del 1933.

di Apollo, invece, rimane completamente nuda, se si eccettua il calzare, di colore più scuro e ricoperto di foglia d'oro, alto fino a metà polpaccio, legato dietro con un fiocco e recante sulla parte anteriore una traccia, in nero, di una forma ellittica. La divinità ha una capigliatura che scende, in ciocche fini, fin sulle spalle, e pare incoronato con qualcosa di cui è rimasta una traccia verdastra, probabilmente foglie d'alloro, che dovevano anche essere decorate con applicazione di foglia d'oro. I nastri della corona si intravedono ormai solo in parte, e scendono dalla capigliatura assieme ad una fila di puntini di colore rosso in linea tra loro, forse da riconoscersi come la rappresentazione stilizzata di nodi di una *vitta*². La testa, incorniciata da un nimbo (con pentimento) dipinto in un rosso chiaro, è leggermente piegata verso la destra del quadro, ma i suoi occhi, poco leggibili, paiono guardare verso l'osservatore. L'espressione è serena, la bocca forse leggermente sorridente. La mano sinistra, tenuta in alto con pollice e indice estesi e le altre dita piegate, tocca le corde di una *kythara*, di cui non è rimasto il piano d'appoggio, né gran parte della cassa armonica. Lo strumento presenta decorazioni a girali su tutte e due le aste verticali, delle quali quattro rimaste sulla parte più vicina al dio e sette sull'altro lato. Non è chiaro il numero delle corde: probabilmente otto, per Praschniker addirittura dieci³, ma ci sono evidenze di pentimenti e probabilmente problemi di conservazione tali che il numero è solo ipotizzabile. Restano molte tracce di doratura, specialmente sulle aste verticali e sulla cassa armonica conservata. Nella sua parte superiore, la *kythara* mostra i due dischetti impostati sul segmento trasversale che si prolunga assottigliandosi ben oltre l'incrocio con le aste parallele. La mano destra, abbassata, regge uno strumento di forma molto particolare che, a parere di chi scrive, può essere interpretato come un plectro con doratura affiancato ad un pentimento: probabilmente l'artista aveva inizialmente raffigurato l'immagine del plectro in posizione rovesciata rispetto a quella attuale.

Forse è dal basamento del trono, cosparso di foglia d'oro, che parte una base di forma tronco - conica su cui si innesta un fusto di colonnina con tracce di nero e dorature⁴, ornato da decorazioni avvolgenti, sulla cui cima è visibile una statuetta appena abbozzata nei suoi particolari. Probabilmente, si tratta di un'immagine femminile, con *polos*, lunga veste, braccia aperte tenute abbassate e, forse, un oggetto non riconoscibile in mano⁵ deducibile solo dalla diversa lunghezza degli arti superiori.

In alto a destra si vede un Pegaso di piccole dimensioni, probabilmente perché in secondo piano, posto su un quasi impercettibile basamento. Il cavallo ha la testa piccola in proporzione al resto del corpo ed ha la zampa anteriore destra sollevata. L'ala in primo piano (l'unica visibile), è spiegata e si vede bene la divisione del piumaggio. Anche Pegaso doveva avere uno strato di doratura: ne rimane una traccia sulla zampa posteriore in primo piano.

Le figure sono tracciate con un colore rosso scuro, che tende a schiarire man

² Graillot 1919, p. 956. I puntini sarebbero dunque da riconoscersi come una serie di nodi. Va ricordato che forse però anche sopra questi puntini si trovava la doratura. Si può forse fare riferimento alla fig. 1986 in Saglio 1877.

³ Praschniker 1933, p. 91. Anche l'autore ammette che le corde sono di difficile lettura.

⁴ Che, tra l'altro, seguono e delineano le scanalature.

⁵ Questa ipotesi viene confermata da Praschniker 1933, p. 89.

mano che viene campito l'interno, fino a lasciare spazio al solo colore del marmo.

Altri colori adoperati sono il verde per il lembo di mantello sulla spalla di Apollo, il giallo per l'intero *himation* ed un pigmento scuro per le scanalature del fusto della colonnina.

Infine, due linee parallele rosse vanno dal basamento del trono al margine sinistro del quadro.

Proprio sul margine sinistro va notato un ultimo particolare importante: si conserva un denso strato di un pigmento rosso, misto a una sostanza compatta che Praschniker riconosce come malta⁶, in un'unica linea verticale, che arriva dalla parte superiore del quadro fino all'ultimo frammento in basso, che altrimenti sarebbe privo di colore.

Il retro della lastra è liscio ed i frammenti sono stati incollati tra loro durante il restauro con una colla di colore giallo acceso. Vicino ai margini dei frammenti della parte superiore del quadro, poi, sono presenti segni di perforazione paralleli tra loro, a coppie, probabilmente per incastro di grappe che dovevano tenere insieme i pezzi prima del restauro effettuato con la colla. Visto il colore molto più chiaro del marmo all'interno dei fori, si deduce che la ricostruzione effettuata con le grappe sia da collocarsi in epoca moderna.

4. Studi e ipotesi precedenti

Per quanto riguarda i monocromi viennesi, non si hanno testimonianze nelle pubblicazioni fino all'articolo di Praschniker del 1933 *Zwei antike Gemälde auf Marmor*⁷. Praschniker stesso riprese questa pubblicazione per una citazione sui monocromi nell'articolo *L'arte dell'impero di Roma nelle raccolte e negli studi austriaci*, del 1939⁸. Tutti gli autori successivi hanno fatto chiaro riferimento al lavoro di Praschniker⁹.

Dopo il 1939, i pezzi furono riportati all'attenzione solo nel 1979, con il già citato articolo di H. Mielsch¹⁰. Nel 1986 *Apollo* è stato esposto alla mostra *Guss+Form*, curata da K. Gschwantler¹¹, che pubblicò nuovamente l'immagine e alcune notizie del medesimo monocromo anche su una pubblicazione del 1997 relativa ai capolavori della pittura greca al KHM di Vienna¹². Durante la mostra *Bunte Götter*, al KHM di Vienna tra la fine del 2012 e l'inizio del 2013, *Apollo* e *Dioniso*

⁶ Ivi, p. 88. Secondo l'autore è la prova che questa pittura fosse incastrata in una parete ugualmente colorata. Un'attestazione identica a questa si può trovare anche tra i monocromi di Napoli, per la precisione sul quadro di *Niobe ed i Niobidi*, riportata da Froning 1981, p. 22. Cfr. il capitolo *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

⁷ Praschniker 1933.

⁸ Praschniker 1939.

⁹ Borda 1958, p. 353; Usai 1972, p. 392; Froning 1981, p. 28, Schwanzar 1985, per fare alcuni esempi. Mielsch 1979, pp. 245-248 dedica ai due monocromi più attenzione, e pubblica anche le loro immagini, ancora in bianco e nero (tavv. 56,2 e 57).

¹⁰ Mielsch 1979.

¹¹ Gschwantler 1986, p. 105 n. 42, p. 106 fig. 208.

¹² Gschwantler 1997, p. 29.

sono stati esposti per un solo giorno, senza figurare nel catalogo¹³.

Gschwantler nel 1986 ha così descritto l'opera:

Il dio giovanile con nimbo e corona di foglie, seduto su un trono con alta spalliera, tiene con la sinistra la kithara, appoggiata, nella destra il plettro. In primo piano una colonnina riccamente ornata, con una statuette femminile, probabilmente la gamba anteriore del trono con la figura d'appoggio del bracciolo. Sullo sfondo una statua dorata di Pegaso su un pilastro (Gschwantler 1986, p. 105, n. 142)¹⁴.

Da questo si deduce che nel 1986 si vedeva un pilastro, oggi completamente svanito, ma soprattutto, si vedevano tracce di doratura sulla statua di Pegaso, anche questa svanita se si eccettua una piccola traccia sulla zampa posteriore in primo piano. Nella medesima pubblicazione, inoltre, era presente un'immagine con un'integrazione del frammento mancante, realizzata in marmo bianco, ma più chiaro rispetto a quello originale¹⁵.

Ancora più indietro nel tempo, nel 1933, Praschniker riusciva a scorgere una decorazione di tipo vegetale alla base della colonnina accanto ad Apollo¹⁶ e, sulla sua parte superiore, un capitello di tipo corinzio¹⁷. Questa colonna da Praschniker è prima ipotizzata come uno dei supporti del trono¹⁸ e poi, per la troppa dissomiglianza con la normale iconografia di questo elemento, ritenuta un oggetto a parte, indipendente dal trono, forse solo un elegante piedistallo per l'idoletto¹⁹.

Inoltre, sotto al basamento del trono, scorgeva una specie di "tappeto"²⁰, e a sinistra della figura di Apollo un pilastro al di sotto della statua di Pegaso²¹. Infine, il mantello di Apollo aveva, secondo Praschniker, al suo interno una decorazione a spirali²². L'autore sosteneva, inoltre, che questa parte del trono fosse ricoperta da una parte del cuscino su cui doveva essere seduto Apollo²³. Per quanto riguarda poi le dorature, esse erano presenti anche sui nastri della corona e sull'intero monumen-

¹³ Haag - Brinkmann - Koch-Brinkmann 2012.

¹⁴ Invece in Gschwantler 1997, p. 29 lo rammenta solo come "Apollo con *kithara*". Altre descrizioni del monocromo: Scheda d'inventario del Kunsthistorisches Museum di Vienna: «Apollo mit Blattkranz und Nymbus, unbekleidet bis auf den Mantel und Schuhe, thronend nach links, die Li. an der Leier, in der rechten, auf dem re. Knie liegenden Hand der Plektron haltend. Li. von ihm Statuette (weiblich) auf einem Säulchen. Li. Statuette des Pegasos auf hohem Pfeiler. Längs des Randes schmales Rahmenband. Oben, links und unten Rand; der untere auf einem kleinen Fragment mit der linken unteren Plattenecke. Marmor, großkörnig. Spuren reicher Vergoldung»; Praschniker 1939, p. 12: «mostra il dio Apollo con la cetra, su un trono e accanto a lui un ben guarnito piedistallo che sorregge un piccolo idolo. Nello sfondo, su di un pilastro sporgente, la statuette di un Pegaso».

¹⁵ Gschwantler 1986, p. 106, fig. 208.

¹⁶ Praschniker 1933, p. 89.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 90.

²⁰ Ivi, p. 91.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 88.

to con Pegaso²⁴.

Per quanto riguarda i colori, invece, Praschniker ritiene che l'ocra gialla del mantello del dio sia stata stesa sopra l'ocra rossa²⁵.

Secondo Gschwantler questa tavoletta in marmo, come quelle da Ercolano, era una decorazione da porre nei muri, come *pinax*, che si rifaceva a modelli iconografici di età anteriore (età greca) a quella della sua esecuzione (epoca romana)²⁶.

5. Proposte cronologiche precedenti

Partendo dalla cronologia più bassa, Praschniker ipotizza che il quadro sia proveniente dalle città vesuviane²⁷ e riconducibile al quarto stile pittorico²⁸ e all'età flavia, Gschwantler lo pone genericamente nella prima metà del II secolo d.C.²⁹, la Simon attribuisce la pittura all'epoca di Adriano³⁰, mentre Rumpf lo data al 240-270 d.C.³¹

Borda assegna i due quadretti alla metà circa del IV secolo d.C., confrontandoli, allo stesso modo del quadro di *Dioniso*, con le pitture relative alla storia di Santa Susanna nel Cimitero di Pretestato e al grande fregio con scene di combattimento fra uomini e leopardi che ornava il frigidario delle Piccole Terme di Leptis Magna, «per criteri prospettici e costruttivi»: in particolare per la figura di Apollo, l'autore ritiene che sia significativa, in questo senso, «la maniera di costruire la plasticità della figura con le ombre di contorno»³².

Ancora sull'ombra di contorno si sofferma la Usai, che, confrontando questa pittura con quelle dell'ipogeo di Via Livenza, attribuisce di nuovo questo quadro alla metà del IV secolo a.C., commentando: «pur nella disorganicità della posizione, col busto di prospetto e le gambe di profilo, la figura acquista espressività e plasticismo per l'uso più esperto dell'ombra di contorno»³³.

Mielsch, invece, riassume tutti gli studi precedenti e alla fine non riesce a dare una datazione certa, anche se sottolinea che molti elementi di questo quadro, in particolare le zampe sottili e la testa piccola di Pegaso e la piattezza in generale della rappresentazione, possono essere ricondotti all'arte di età adrianea³⁴.

²⁴ Ivi, p. 92.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Gschwantler 1997, p. 29.

²⁷ Praschniker 1939, p. 11.

²⁸ Praschniker 1933, p. 96. Tra l'altro dicendo queste cose, l'autore sottolinea anche il fatto che nelle pitture di quarto stile la figura di Pegaso godeva di grande popolarità.

²⁹ Gschwantler 1986, p. 105, n. 142, Gschwantler 1997, p. 29.

³⁰ Simon 1984, p. 406, n. 300.

³¹ Rumpf 1953, tav. 69,6.

³² Borda 1958, p. 353.

³³ Usai 1972, p. 392.

³⁴ Mielsch 1979, pp. 245-248.

6. Indagini archeometriche effettuate tra il 2010 ed il 2013³⁵

6.1 Indagini effettuate

Fluorescenza ultravioletta, fluorescenza ultravioletta invertita, XRF su tutta la lastra³⁶; GC - MS sulla sostanza utilizzata per incollare tra loro i frammenti³⁷.

6.2 Risultati: lettura dell'immagine rappresentata

I frammenti sono stati incollati con probabilmente con una resina sintetica a base di ftalati, come dimostrato dalle analisi GC - MS³⁸.

L'annotazione più importante, però, deve essere fatta dopo aver osservato i due ben diversi gradi di fluorescenza della superficie del marmo del frammento inferiore (che porta le tracce della linea rossa con accumulo di pigmento e resti inorganici – forse malta – sul bordo, ma non ha altri segni pittorici) e dei frammenti soprastanti, in cui invece si concentrano le figure: se si considera la striscia rossa sul bordo come una traccia dell'incasso nel muro di questa tavoletta, si può ipotizzare che l'intera superficie che doveva accogliere la pittura sia stata innanzitutto interamente cosparsa con un *primer* organico, che invece non è stato adoperato sul frammento inferiore, perché non destinato ad accogliere la pittura e forse addirittura non visibile.

Un'ipotesi alternativa, invece, è che il quadro abbia subito un trattamento moderno, in corrispondenza della zona dipinta, con una sostanza che emette fluorescenza ultravioletta³⁹. In ogni caso, è necessario ricordare che non sono state effettuate analisi volte a riconoscere la composizione di eventuali materiali organici presenti sulla superficie del marmo, per cui le due ipotesi appena enunciate sono da considerarsi del tutto preliminari.

Le indagini in fluorescenza ultravioletta, in questo caso, non hanno migliorato la leggibilità dell'opera, probabilmente per il fatto che lo stato di conservazione fosse già abbastanza buono da permettere una lettura corretta ad occhio nudo dei dettagli (fig. 97).

6.3 Analisi dei pigmenti

Le indagini XRF hanno mostrato nel colore rosso una forte concentrazione di ossido di ferro, permettendo così il riconoscimento dei pigmenti utilizzati: proba-

³⁵ Le indagini sono state effettuate nei laboratori del Kunsthistorisches Museum. In particolare, Bettina Vak si è occupata delle analisi in fluorescenza ultravioletta e in fluorescenza ultravioletta invertita, mentre B. Frühmann e K. Uhlir hanno eseguito le analisi XRF (Frühmann - Uhlir 2013).

³⁶ La lunghezza d'onda dei raggi delle lampade di wood è impostata a 364 nm. Le foto sono state acquisite tramite fotocamera digitale.

³⁷ Pitthard 2010. Cfr. *Storia degli studi sul colore dei monocromi su marmo*.

³⁸ Cfr. il capitolo *Storia degli studi sul colore dei monocromi su marmo*.

³⁹ In confronto anche con la fluorescenza emessa dalle sostanze presenti sulle lastre dipinte ercolanesi.

bilmente ocre.

7. Osservazioni

7.1 Osservazioni sulle indagini effettuate

Le zone in cui il disegno è stato interpretato in modo non univoco dagli autori non sono sbiadite, come nella maggior parte dei dipinti ercolanesi, ma prodotte con uno stile più corsivo che a volte non rende in maniera ottimale i dettagli: basti pensare, ad esempio, al nimbo di Apollo in cui la linea curva viene più volte ripresa dal pittore (fig. 96). In nessun caso sono state confermate le osservazioni di Praschniker su alcuni dettagli quali la decorazione a spirali sul manto di Apollo⁴⁰.

Le indagini XRF, invece, hanno dimostrato l'uso di sole ocre per i colori del dipinto.

Si ricorda che l'ocra era utilizzabile come pigmento, ma poteva anche essere adoperata come bolo per l'applicazione della foglia d'oro, che effettivamente è ampiamente presente su questa pittura (fig. 98, per il plectro e la *kithara*)⁴¹.

7.2 Osservazioni sull'iconografia

Apollo è qui presentato come citaredo. Questo tipo di iconografia è testimoniata, secondo De Franciscis, già a partire dal VI-V secolo a.C.⁴², ma è nell'età ellenistica che la figura di Apollo sarà oggetto di nuove creazioni che, pur rispettando i motivi tradizionali, preferiranno vedere il dio «come cantore, musicista e musagete, come simbolo di bellezza e di grazia»⁴³. Durante i secoli l'Apollo citaredo sarà rappresentato, a seconda dei tipi, in piedi oppure seduto, con lunga veste, con *himation* o completamente nudo, ma volendo cercare un possibile confronto con l'Apollo del KHM di Vienna, si può fare forse riferimento proprio a quello che secondo Flashar è il primo Apollo con *kithara* seduto, laureato e con *himation* reso in scultura: si tratta della figura centrale del colossale gruppo culturale nel santuario oracolare di Klaros, città della costa ionica dell'Asia Minore, a nord del golfo di Efeso, presso Colofone⁴⁴. Il gruppo, databile al III secolo a.C.⁴⁵ o all'inizio del II secolo a.C.⁴⁶, formato

⁴⁰ Cfr. *supra*, *Studi e ipotesi precedenti*.

⁴¹ Cfr. Liverani 2009, oppure gli scritti di Bourgeois - Jockey. Altri tentativi di studio del pezzo dal punto di vista della tecnica e dei colori adoperati per la sua realizzazione sono stati effettuati dal pittore E. Wagner nel 1932 (Praschniker 1933, pp. 97-99), che però ammette di non avere avuto materialmente tra le mani le opere, ma di essersi basato sulle annotazioni di Praschniker (ivi, p. 98).

⁴² De Franciscis 1958, pp. 465-466.

⁴³ Ivi, p. 471. Una nota importante da Moorman 1988: nella pittura parietale romana sono frequentemente adoperati i modelli dell'Apollo Liceo e dell'Apollo citaredo, ma con un grandissimo numero di varianti, talvolta ottenuti con elementi uniti insieme dei due modelli e talvolta con la ripresa di particolari eterogenei (p. 51).

⁴⁴ Lissi 1961, p. 364. Da sottolineare che questo autore, probabilmente per la esiguità delle scoperte avvenute nell'area del santuario fino a quel momento e almeno per quanto riguarda il gruppo statuario, non denota la statua di Apollo come citaredo.

dalla triade Apollo - Artemide - Latona, è stato riprodotto su una moneta coniata a Colofone ai tempi di Caracalla⁴⁷: sul lato sinistro Artemide, vestita con peplo attico con *apoptygma* e databile, come tipo, al IV secolo a.C.; alla destra una divinità matronale, con lunga veste e mantello, identificabile con Latona ed infine al centro Apollo citaredo, su un trono a gambe variamente profilate, con un *himation* che copre in buona parte le gambe, il torace scoperto, la testa voltata lievemente verso destra, la *kithara* sostenuta dal trono stesso e dalla mano sinistra del dio, la mano destra in genere poggiata sul ginocchio, con un ramo d'alloro. Sulla moneta prima citata, però, questo attributo è sostituito, secondo Flashar⁴⁸, da un plectro, rendendo così questa statua ancora più simile al monocromo di Vienna. Differisce però la posizione delle gambe, dal momento che nell'Apollo di Klaros la gamba sinistra del dio doveva essere piegata all'indietro, e, per di più, i pochi ritrovamenti archeologici hanno dimostrato che la divinità dell'oracolo doveva calzare sandali⁴⁹.

La *kithara* era uno strumento a corde di lunghezza uniforme⁵⁰, di carattere pentatonico⁵¹, che veniva suonata in posizione verticale o inclinata verso l'esecutore. In età greca essa non aveva connotazioni quotidiane e sociali, se non esclusivamente per il musicista professionista che la suonava, per lo più stante su un podio. In genere raffigurata come attributo di Apollo, poteva essere presente anche in raffigurazioni con Atena, Artemide, oppure Eracle, ed il numero usuale di corde, dal VII secolo a.C. in poi, era di sette⁵². Dalla metà del IV secolo a.C. in poi, la *kithara*, specialmente nelle colonie magno-greche, assunse una forma sempre più espansa verticalmente ed aumentò il numero di corde⁵³: probabilmente da queste *kitharai* di età ellenistica, caratterizzate anche da dodici corde⁵⁴, deriva la *kithara* dell'Apollo del quadro qui considerato. Questo strumento in età romana ampliò ulteriormente la cassa armonica, variando anche notevolmente la forma generale ed arricchendo le decorazioni⁵⁵, ma la tecnica esecutiva rimase la stessa, con la destra che teneva il plectro e la sinistra che tirava o smorzava le corde⁵⁶. A proposito del plectro, per quanto riguarda il nostro Apollo si possono fare confronti con l'affresco con *Chirone e Achil-*

⁴⁵ Flashar 1992, p. 153.

⁴⁶ Questa nuova ipotesi in Flashar 1999, p. 81: fine III - inizio II secolo a.C.

⁴⁷ Flashar 1992, fig. 118. A p. 243: Londra, British Museum, Deposit of Coins and Medals, inv. Colophon 47. Questo tipo di raffigurazione si aveva sulle monete di Colofone già ai tempi di Commodo (Flashar 1992, p. 148).

⁴⁸ La moneta, a parere di chi scrive, non è perfettamente leggibile nel punto descritto dall'autore citato: è comunque fuori da ogni dubbio che Apollo non abbia in mano il ramoscello d'alloro.

⁴⁹ Flashar 1992, pp. 148-150 e soprattutto Flashar 1999, p. 58, tav. 2. L'autore, inoltre (p. 151 e fig. 120), confronta la statua dell'Apollo di Klaros con l'immagine sul rilievo dell'*Altare della Gens Augusta* a Cartagine, in cui si vede una figura su un trono con schienale alto, quadrangolare, con le gambe coperte dall'*himation*, un ramo d'alloro nella mano destra e la *kithara* appoggiata a terra. Per quanto riguarda l'oracolo del santuario di Klaros cfr. Akurgal 2007, pp. 136-139.

⁵⁰ Sarti 2003, p. 47.

⁵¹ Ovvero solo con i suoni MI-SOL-LA-SI-RE (Ilari 1983, p. 639).

⁵² Sarti 1997, p. 440.

⁵³ Landels 1999, p. 168. Si veda anche Paquette 1984, in particolare pp. 26-127.

⁵⁴ Sarti 2003, p. 57.

⁵⁵ Landels 1999, p. 196.

⁵⁶ Ilari 1983, p. 640. Anche in Sarti 1997, p. 444, che dice che essa era in genere rappresentata nella sua versione classica con l'immagine di Apollo citaredo.

le, in cui Chirone ha in mano un plectro, con una parte sottile e l'altra più espansa⁵⁷. Purtroppo, rimane sempre il fatto che la forma del plectro dell'Apollone del KHM di Vienna non è chiarissima.

Per quanto riguarda l'abbigliamento del dio, Apollo è coperto solo da un *himation* che gli circonda i fianchi e la gamba destra: secondo Losfeld, l'uso di coprire in parte nella statuaria il nudo maschile con l'*himation*, in realtà non servirebbe ad altro che ad accentuare la stessa nudità del soggetto⁵⁸.

Il calzare sinistro del dio, non coperto dall'*himation*, è stato minuziosamente descritto da Praschniker, che interpreta la forma ellittica di colore nero nella parte alta come una pietra preziosa⁵⁹. Su questo tipo di calzatura si possono fare gli stessi riferimenti già citati per il Dioniso dell'altro monocromo: probabilmente questi stivaletti sono da identificarsi, nonostante lo scarso stato di conservazione della pittura, con *embades*, calzatura caratterizzata da un'altezza fino quasi al ginocchio e da *piloi* appesi, rappresentata già in età arcaica, i cui primi esempi in scultura si conoscono solo dal V secolo a.C.⁶⁰ Nel IV secolo a.C. venne accorciata, fino a coprire esclusivamente il polpaccio ed in età ellenistica era rappresentata con una grande varietà di forme e decorazioni⁶¹.

La fascia che corre sul petto di Apollo è da Praschniker riconosciuta come la cintura della *kithara*⁶². Cercando però di interpretare questa fascia, si vede che effettivamente questa pare troppo corta per poter appartenere alla *kithara*: si deve allora lasciare spazio a questo punto a una nuova lettura del soggetto rappresentato, non più interpretabile esclusivamente come un Apollo citaredo, come già avevano lasciato pensare le *embades*, alquanto singolari nelle rappresentazioni di questo tipo⁶³.

Anche se la faretra, di cui si può supporre l'esistenza, vista la presenza del balteo, oggi è andata completamente perduta, o almeno ne restano così poche tracce da riconoscerla a malapena, si possono ugualmente tentare dei nuovi confronti. Se la rappresentazione di Apollo con faretra è rintracciabile anche in pitture dai siti vesuviani⁶⁴, già dal V secolo a.C. si può trovare, in Grecia, la testimonianza di raffigura-

⁵⁷ Ad esempio in Borriello - Lista 1986, pp. 148-149, n. 177. E' un affresco di IV stile, dalla cosiddetta "Basilica" di Ercolano, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9109. Achille sta suonando una lira, di forma molto simile alla cithara dell'Apollone qui considerato, se si eccettua la cassa armonica. Un altro confronto, forse più puntuale, si può fare con un affresco di Apollo con la *kithara* da Ercolano, inv. 9542 (ivi, pp. 158-159, n. 256).

⁵⁸ Losfeld 1994, pp. 255-256. Altre volte, invece, raffigurerebbe solo uomini nella loro vita quotidiana. L'uso di coprire solo le gambe, ancora per Losfeld, compare solo alla fine dell'età classica (p. 425).

⁵⁹ Praschniker 1933, pp. 90-91.

⁶⁰ Ad esempio ci fanno riferimento i cavalieri del fregio del Partenone (Morrow 1985, pp. 60-61).

⁶¹ Morrow 1985, p. 148. In particolare, cfr. la *Gigantomachia* dell'Altare di Pergamo (pp. 132-133). Per quanto riguarda le calzature di età romana, cfr. anche Pfrommer 1987.

⁶² Praschniker 1933, p. 90.

⁶³ Cfr. ad esempio Flashar 1992: solo dalle tavole, si può già constatare che normalmente l'Apollone citaredo non porta questo genere di calzatura.

⁶⁴ Si tratta di una pittura proveniente dall'*Augusteum* di Ercolano e oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9027), raffigurante il mito di Admeto e Alcesti. Al centro della rappresentazione, è il dio Apollo, in piedi, con la faretra legata con il balteo (Guidobaldi - Esposito D. 2012 (2), pp. 335-345).

zioni di Apollo con cetra, plettro e faretra legata con un balteo al corpo⁶⁵. Ma il motivo ha particolare fortuna in età romana: un Apollo con *kithara*, su trono, con mantello che copre parte delle gambe e faretra, è oggi all'Antiquarium Palatino, su un frammento di affresco proveniente dalla Casa di Augusto sul Palatino⁶⁶. Apollo, infatti, era il nume tutelare di Augusto, con il quale l'imperatore si identificava, nella sua propaganda contro Marco Antonio, identificato con Dioniso⁶⁷, ma anche successivamente, per una affinità data dal racconto dei suoi natali ed esplicitata nella costruzione del Tempio di Apollo, in comunicazione diretta con la sua residenza sul Palatino⁶⁸. Questa identificazione o, addirittura, sicura discendenza, viene coronata dal racconto di Svetonio, che riprende, secondo Zanker, un racconto che circolava già dal 40-30 a.C.⁶⁹, in cui Ottaviano viene descritto come figlio del dio⁷⁰. Il collegamento tra l'iconografia del citaredo ed i successi militari di Nauloco e Azio, secondo Flashar, rientrava nell'ideologia della pace di Augusto⁷¹: dopo la vittoria, Apollo, dio Purificatore contrario ad ogni forma di eccesso, si trasformò, diventando soprattutto «il dio cantore con la cetra, il dio della pace e della conciliazione»⁷². Ma

⁶⁵ Flashar 1992, p. 9; Simon 1984, p. 233, n. 382: si tratta di una *hydria* attica ai Musei Vaticani, n. 16568, da Vulci, del 480 a.C. circa.

⁶⁶ Da Andreae 1988, p. 286, riportato anche in Carettoni 1983 (1), tav. X n. 1. Nella parte conservata, Apollo, seduto obliquamente verso sinistra, ha sotto di sé l'*omphalos*: ha i capelli che cadono sulle spalle ed è incoronato, ma la sua *kithara* ha la cassa armonica lievemente differente e probabilmente più piccola rispetto a quella dell'Apollo del quadro di Vienna; altre importanti divergenze sono l'assenza del plettro, una diversa postura generale e, dal punto di vista della resa pittorica, l'assenza di linee di contorno marcate. Un esempio ancora più vicino al quadro viennese, ma da porsi nell'arte gallo-romana, è stato rintracciato ad Entrains (Intaranum), nell'odierna Borgogna. Qui un Apollo in trono con *kithara* e faretra riprende molto da vicino il modello dell'Apollo di Klaros (Flashar 1992, p. 154; Bauchhens 1984, p. 453, n. 567).

⁶⁷ Andreae 1988, p. 286. Per una pubblicazione specifica cfr. Miller 2009.

⁶⁸ Zanker 1989, p. 57.

⁶⁹ Ivi, p. 55.

⁷⁰ Suet. *Aug.* XCIV, 4: «In Asclepiadis Mendetis Theologumenon libris lego, Atiam, cum ad sollemne Apollinis sacrum media nocte venisset, posita in templo lectica, dum ceterae matronae dormirent, obdormisse; draconem repente irrepsisse ad eam paulo que post egressum; illam experefactam quasi a concubitu mariti purificasse se; et statim in corpore eius extitisse maculam velut picti draconis nec potuisse umquam exigi, adeo ut mox publicis balneis perpetuo abstineret; Augustum natum mense decimo et ob hoc Apollinis filium existimatum. Eadem Atia, prius quam pareret, somniavit intestina sua ferri ad sidera explicari que per omnem terrarum et caeli ambitum. Somniavit et pater Octavius utero Atiae iubar solis exortum».

(Nei libri del *Theologumenon* di Asclepiade di Mende leggo che Azia, attendendo al sacro rito di Apollo nel cuore della notte, posta la lettiga nel tempio, mentre le altre matrone dormivano, dormisse; che all'improvviso un serpente si sia unito a lei e poco dopo se ne sia andato; e quella, dopo essersi svegliata, si sia purificata come dopo aver giaciuto con il marito; e subito sul suo corpo comparve una macchia, come di una immagine di serpente e non riuscì mai toglierla, al punto che addirittura si astenne sempre dai bagni pubblici; il decimo mese nacque Augusto e per questo fu ritenuto figlio di Apollo. La stessa Azia, prima di partorire, sognò le sue viscere portate fino al cielo e gettate per tutta la terra ed il cielo. Anche il padre Ottavio sognò che dall'utero di Azia fosse sorto il Sole). Per tutti gli studi sulle fonti letterarie di nimbo e corona radiata ci fa riferimento Pascal 1920, pp. 357-362.

⁷¹ Flashar 1992, pp. 220-221.

⁷² Zanker 1989, p. 58. Per comprendere la raffigurazione di Apollo in questo senso, si può dire che fin dall'epoca di Silla, Apollo e i suoi simboli (il tripode, la cetra, la sfinge) erano comparsi sulle monete come augurio per un futuro migliore (ivi, p. 54).

rimaneva comunque una connotazione di Apollo saettatore, anche assieme alla pacifica cetra, e questa esplicitazione, già chiara nel frammento pittorico del Palatino, si ritrova anche in una delle lastre “Campana” dal Tempio di Apollo sul Palatino: in questa rappresentazione, due fanciulle con chitone e *himation* stanno ornando un betilo, immagine aniconica di divinità, su cui sono poggiati una cetra, un arco e una faretra, ovvero simboli apollinei, che lo rendono sicuramente da identificare con una immagine dello stesso dio Apollo⁷³.

La figura di Apollo presenta, intorno alla testa, un sottile cerchio: un nimbo⁷⁴. Questo attributo, però, in questo caso specifico, secondo la Simon, non indica l'identificazione di Apollo con Sol, come in altri casi⁷⁵. Su questo elemento, presente già sulle pitture di Pompei⁷⁶, si può dire che nel mondo romano era appannaggio di divinità diverse ed era usato sia nella parte occidentale, sia nelle zone orientali dell'impero. Come scrive M. Collinet-Guérin

[...] al servizio di una grande potenza, appare sul capo degli dei e dell'imperatore o delle personificazioni della città, come un disco contornato oppure radiato⁷⁷, che significa l'autorità morale e religiosa, come un patto fra il divino e l'umano, l'uno garante della consacrazione suprema dell'altro (Collinet-Guérin 1963, p. 495),

⁷³ Secondo la Strazzulla, «questo tipo di lastra costituisce un *unicum* che nell'*area Apollinis* trova la sua prima e, almeno per il momento, sola attestazione. Si tratterebbe dunque di un motivo espressamente coniato per il complesso palatino e ricco di una particolare valenza sul piano sacrale, a causa della quale, di conseguenza, non si sarebbe prestato ad una riutilizzazione in altri contesti» (Strazzulla 1990, pp. 22-23). Altre due rappresentazioni di betilo, una delle quali nella *Sala delle Maschere* del Palatino, collegata al culto di Apollo Agyieus (Carettoni 1983 (2), p. 378) e l'altra dal triclinio della Casa di Livia ancora sul Palatino, da collegarsi al culto di Artemide/Diana, potrebbe, secondo la Strazzulla, ricondurre alla presenza di un betilo reale, probabilmente in bronzo, in un punto imprecisato dell'area sacra palatina (Strazzulla 1990, pp. 22-25). Per quanto riguarda gli altri membri della famiglia dei giulio-claudii, è da sottolineare che Nerone si fece anche ritrarre con le fattezze di Apollo citaredo: questo si può vedere anche su emissioni monetali della sua epoca, rammentate da Suet. *Nero* 25, 2: «sacras coronas in cubiculis circum lectos posuit, item statuas suas citharoedico habitu, qua nota etiam nummum percussit». (Pose le sacre corone nelle camere attorno ai letti, così come le sue statue in veste di citaredo, con questa effigie fece anche coniare una moneta). Queste monete furono prodotte intorno al 64-65 d.C. (Simon 1984, p. 401).

⁷⁴ Il *nimbus* era già presente nella cultura greca nel senso di “alone di luce” con il termine femminile ἄλωϛ. Nella sua accezione meteorologica, ovvero come luce circolare che si forma attorno alla luna o attorno al sole, è stata studiata già da Aristotele: un'interpretazione e un commento di questi studi si possono trovare ad esempio in Johnson 2009, che riporta soprattutto i calcoli matematici e geometrici che secondo Aristotele possono spiegare la formazione e la natura di questo alone di luce. Questo argomento viene ripreso, in ambito romano, da Seneca nella sua spiegazione della *corona*, in Sen. *Nat.* I, 2: la *corona* è la luce sfavillante che circonda gli astri (I, 2, 1).

⁷⁵ Anche perché Sol in genere porta non il nimbo, ma la “corona radiata” (Simon 1984, p. 442).

⁷⁶ Cfr. una pittura raffigurante la lettura dell'oracolo ad Almeto e Alcesti (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9026), datata al 50-79 d.C., da Pompei, Casa del Poeta Tragico (VI, 8, 3-5), tablino, con immagine di Apollo nimbo (cfr. ad esempio Bragantini 2002).

⁷⁷ Per quanto riguarda la versione radiata del nimbo cfr. ad esempio il mosaico con Sol e lo zodiaco dalla villa romana di Münster-Sarmsheim (Bingerbrück), del III secolo d.C., ora al Rheinisches Landesmuseum di Bonn, inv. 31184 (Musso 2000).

oppure, secondo l'interpretazione simile di P. Zanker il nimbo

[...] in quanto segno di luce, era un simbolo della forza spirituale interiore che poteva essere attribuito a figure totalmente diverse e possedeva addirittura analogie dirette nel modo di percepire uomini divini coevi (Zanker 2000, p. 411)

quali potevano essere, ad esempio, i filosofi⁷⁸. L'attribuzione di un alone di luce intorno alla testa o intorno a tutto il corpo delle divinità, specialmente alla loro epifania ad esseri umani, è molto comune nella letteratura classica. Ad esempio dall'*Eneide* si può citare l'epifania di Venere, in II, 588-592:

Cum mihi se, non ante oculis tam clara, uidendam
obtulit et pura per noctem in luce refulsit
alma parens, confessa deam qualisque uideri caelicolis et quanta solet⁷⁹.

Una luce sotto forma di fuoco ardente, poi, poteva connotare persone "straordinarie", come poteva essere un figlio di divinità (Ov. *Fast.* VI, 635-636), oppure un essere umano destinato ad un grande avvenire, come Ascanio nel libro II dell'*Eneide*:

Talia uociferans gemitu tectum omne replebat,
cum subitum dictuque oritur mirabile monstrum.
Namque manus inter maestorumque ora parentum, ecce leuis summo de
uertice uisus Iuli
fundere lumen apex tactuque innoxia mollis
lambere flamma comas et circum tempora pasci. Nos pauidi trepidare metu
crinemque flagrantem
excutere et sanctos extinguere fontibus igni.
At pater Anchises oculos ad sidera laetus
extulit et caelo palmas cum voce tetendit:
'Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis,
aspice nos! Hoc tantum; et si pietate meremur,
da deinde auxilium, pater, atque haec omnia
firma' (Verg. *Aen.* II, 679-693)⁸⁰.

⁷⁸ Zanker 2000, p. 411.

⁷⁹ «Quando s'offrì alla mia vista, mai prima tanto chiara ai miei occhi / e risplendette in luce pura attraverso la notte la veneranda genitrice, manifestandosi dea, e quale e quanto suole / apparire maestosa agli abitanti del cielo». Si potrebbero citare molti altri esempi solo dall'*Eneide*: cfr. il più chiaro, III, 147-153 con l'apparizione dei Penati ad Enea.

⁸⁰ Dicendo queste cose [Creusa] riempiva la casa del (suo) pianto/ quando all'improvviso comparve un prodigio mirabile a dirsi/ infatti tra le braccia e davanti agli occhi dei genitori addolorati / ecco che sul capo di Iulo una sottile lingua di fuoco/ ci parve brillare di luce e innocua lambirgli di fiamma/ i morbidi capelli e ardergli intorno alle tempie./ Noi atterriti, tremanti di paura, scuotiamo quei capelli/ in fiamme, tentando con l'acqua di spegnere il fuoco sacro./ Ma il padre Anchise sollevò invece gli occhi alle stelle/ e con un grido di gioia tese al cielo le mani:/ 'Giove onnipotente, se ti commuove una preghiera,/ volgi

Il colore e la destinazione del nimbo variano nei secoli: già rintracciabile nella pittura pompeiana sempre in tonalità giallastra o completamente bianco, e molto spesso in questo contesto attribuito proprio a raffigurazioni dell'Apollo citaredo⁸¹, questo attributo

[...] in età classica [...] era sempre collegato con l'epifania di un dio ed in particolare era attribuito alle divinità della luce ed alla personificazione dei pianeti. In età romana lo troviamo utilizzato anche per figure mitologiche minori, come Arianna, Leda, Circe, Ganimede, Narciso e Frisso (Bianchi Bandinelli 1955, p. 109).

Non solo, ma nel tempo, a partire dal 145 d.C. circa e fino al 440 a.C.⁸², il nimbo verrà assegnato anche agli imperatori, come si vede sul piatto in argento con Valentiniano al Museo di Ginevra⁸³ o sul Cronografo dell'anno 354⁸⁴, oppure, di aggiunta, sui tondi adrianei reimpiegati nell'*Arco di Costantino* a Roma. Intorno al IV secolo, inoltre, si comincerà ad utilizzare il nimbo anche per personificazioni di città, stagioni e più tardi ancora anche per personificazioni di idee astratte, come nella *Notizia Dignitatum*, databile al V secolo d.C.⁸⁵ Tra le ultime testimonianze dal mondo antico, in un contesto non cristianizzato, sono le miniature del *Virgilio Vaticano 3225*, di fine IV secolo d.C., nel quale il nimbo è attribuito alla sola figura di Helios⁸⁶, e dell'*Iliade Ambrosiana*, in cui invece le teste delle varie divinità sono incoronate da nimbi variamente colorati, come era d'uso intorno al V secolo d.C.⁸⁷, co-

lo sguardo su di noi; e se la pietà ci rende degni, / padre, allora aiutaci e conferma questo presagio'. Lo stesso presagio avviene anche con Lavinia in VII, 71-80 ed Enea in X, 270-275. Per un'interpretazione dell'iconografia di Enea nimbato, da interpretarsi come *flamen*, cfr. Brugnoli 1996. In altri autori antichi, una simile manifestazione di luce si può trovare nel mito di Fetonte in *Ov. Met.* II, 122-124: «Tum pater ora suo sacri medicamine nati/ contigit et rapidae fecit patientia flammae/ inposuitque comae radios». Allora il padre passò sul viso del figlio un sacro medicamento e lo rese in grado di sopportare la rapida fiamma e pose sul capo i raggi.

⁸¹ Cfr. un affresco dalla *Casa dei Dioscuri* di Pompei oggi a Londra, al British Museum, oppure un altro dipinto parietale dalla *Casa della Caccia antica* di Pompei oggi al Museo Archeologico di Napoli, ma anche, fuori da Pompei, l'affresco oggi perduto dalla *Domus Aurea* riportato in Simon 1984, p. 404, per citare solo alcuni esempi.

⁸² Ahlqvist 2001, pp. 207-208.

⁸³ Inv. C 1241. È il cosiddetto "*missorium*" di Valentiniano, è stato commissionato dall'imperatore ad uno dei suoi parenti per un *donativum*. L'identificazione dell'imperatore è però dibattuta: tra i tre sovrani con questo nome, si è proposta recentemente un'attribuzione del piatto a Valentiniano II (375-392), per la presenza di un cristogramma sul suo nimbo, che riporterebbe alle lotte tra ariani e cattolici nella Milano del IV secolo (Baratte 2000 e soprattutto, per questa ultima interpretazione, Arbeiter 1997).

⁸⁴ Il cronografo del 354 è un corpus di cronografie, cronache e testi geografici redatto per il nuovo anno come dono ad un alto funzionario romano, Valentino, e sottoscritto da Furio Dionisio Filocalo, noto come calligrafo di papa Damaso. La copia più importante è il *Barb. Lat. 2154*, di origine francese, del XVI secolo, che riporta le immagini dell'originale di IV secolo, tra cui, al foglio 13, un ritratto nimbato di Costanzo II (cfr. Albarello 2000 e Stern 1953).

⁸⁵ Bianchi Bandinelli 1955, p. 109.

⁸⁶ Per uno studio più approfondito di *Iliade Ambrosiana* e *Virgilio Vaticano 3225* cfr. lo studio di Giuliano 1996.

⁸⁷ Le miniature dell'*Iliade Ambrosiana* sono state studiate in particolare da R. Bianchi Bandinelli: cfr. ad

me dimostra, ad esempio, la descrizione degli dei di Marziano Capella nel *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*⁸⁸. Per la precisione, nell'*Iliade Ambrosiana* Zeus ha un nimbo dorato, Era verde oppure giallo, Ares blu, Atena e Afrodite verde e Apollo rosso⁸⁹. Da questo periodo proviene anche l'iconografia del cod. Vaticano Latino 3867, in cui sono raffigurati con il nimbo (dorato) sia gli dei in concilio sia i tre troiani assisi in trono che presiedono al sacrificio in onore di Anchise⁹⁰. Nel secondo quarto del IV secolo il nimbo verrà recepito nell'arte cristiana, e specialmente sepolcrale⁹¹, ma quasi sempre nel colore che prima era di Zeus, l'oro⁹²: interessante è l'uso di questo attributo prima nell'arte ufficiale dell'Impero romano e poi nell'arte ufficiale della Chiesa, dove Cristo per primo ottenne il nimbo⁹³. Comunque, bisogna ricordare che l'avvento del Cristianesimo non implica la scomparsa del nimbo nell'arte ufficiale imperiale: al contrario, esso ha ancora lunga vita, specialmente in ambiente bizantino⁹⁴.

Non potendo riconoscere la forma del trono, a causa della mancanza del frammento in cui doveva essere conservata la maggior parte della sua immagine e della poca leggibilità di ciò che resta, è comunque da sottolineare che «sebbene le statue di culto rappresentino divinità sedute, presumibilmente in trono, già in età arcaica, il tipo viene stabilito canonicamente appena in età classica da Fidia, con la statua crisoelefantina di Zeus in Olimpia»⁹⁵. Il trono romano riprende, variando e decorando ancora più fastosamente, i troni greci, specialmente di età ellenistica⁹⁶. A causa della scarsità di informazioni su questo trono, inoltre, è impossibile fare confronti con il trono di *Donna in trono e giovane*.

esempio Bianchi Bandinelli 1955. Alle pp. 157-158 l'autore dice che nel manoscritto si sono conservate 58 miniature, che egli data tra la fine del V e l'inizio del VI secolo d.C., ipotizzando una probabile origine costantinopolitana e una derivazione delle miniature da modelli di varia datazione, tra I e V secolo d.C. Queste cose anche in Bianchi Bandinelli 1961, p. 329. Va sottolineato, però, che anche dopo l'esustivo studio di Bianchi Bandinelli sono state avanzate altre teorie, la più importante delle quali, su base paleografica è Cavallo 1973, in cui il luogo di produzione dell'opera viene identificato con Alessandria d'Egitto: questa ipotesi sarà poi accettata e confermata anche dallo stesso Bianchi Bandinelli in Bianchi Bandinelli 1973.

⁸⁸ Anche se il paragone è stato spesso accennato, soprattutto in Collinet-Guérin 1963, in realtà gli dei qui portano *coronae* fiammeggianti di vari colori: Giove ha una *flammantem coronam* (I, 66), Giunone un diadema con pietre preziose (*gemmis diadema pretiosis*, I, 67), il Sole ha una corona brillante in forma di cerchio, con dodici fiamme di pietre infuocate (*in circulum dicta fulgens corona, quae duodecim flammis ignitorum lapidum fulgorabat*, I, 75), Nettuno ha una corona candida come sale biancheggiante (*albidi salis candidum*, I, 80) e infine Plutone nera come l'ebano (*ebeninum*, I, 80).

⁸⁹ Bianchi Bandinelli 1955, p. 109. Al di fuori dei manoscritti, in un contesto pittorico, si può invece considerare il frammento di intonaco dipinto, databile al IV-V secolo d.C. e rinvenuto in una domus sul *vicus Iugarius*, di cui rimane la testa nimbata della dea Roma (cfr. Del Moro 2000). In contesto tessile sono singolari i riquadri in tessuto con Dioniso e Arianna nimbati, del V secolo d.C., provenienti da Panopolis, in Egitto, ora al KHM di Vienna, inv. XII, 1 a-b (Del Francia Barocas 2000).

⁹⁰ Wright 1996, p. 151.

⁹¹ Ahlqvist 2001, p. 207.

⁹² Bianchi Bandinelli 1955, p. 109.

⁹³ Ahlqvist 2001, p. 207. A p. 226 si legge: «Nell'iconografia imperiale il nimbo fu un simbolo prerogativa per il potere dell'imperatore, nell'iconografia della Chiesa il nimbo diventa il simbolo, non prerogativa, per la sacralità cristiana di Cristo».

⁹⁴ Ivi, p. 226. Tutte queste notizie sul nimbo sono rintracciabili anche in Keyssner 2000.

⁹⁵ Cianciani 1966, p. 1014.

⁹⁶ Ivi, p. 1016.

La colonnina con la piccola statua di divinità poggia la propria base, di forma tronco-conica, proprio sulla base del trono, come se ne facesse parte integrante. Volendo scrivere alcune considerazioni su questa colonnina di tutt'altro che facile lettura⁹⁷ e sulla quale nemmeno Praschniker, né alcuno degli altri autori consultati ipotizza confronti, si può dire che essa, evidentemente scanalata, è vista dallo stesso Praschniker come derivata da modelli metallici⁹⁸. Volendo cercare un confronto, anche solo per la ripartizione del fusto della colonna, si può fare riferimento, forse, ad alcune colonne dipinte su una parete del secondo stile dal *tablinum* della *Casa di Livia* sul Palatino, che presentano, per l'appunto, una ripartizione del fusto in più zone, divise da elementi decorativi vegetali⁹⁹.

La statuetta sopra alla colonnina viene da Praschniker interpretata come una divinità come Latona o Artemide, ed infine da lui avvicinata all'immagine di Artemide nell'affresco del *Sacrificio di Ifigenia* dalla *Casa del poeta tragico* a Pompei¹⁰⁰.

Effettivamente, la statua all'interno del monocromo, verosimilmente con *polos* e lunga veste, a braccia flesse e aperte, può essere assimilata con più difficoltà ad una immagine di Latona¹⁰¹, ma più verosimilmente ad una Artemide Efesia oppure ad una Afrodite di Afrodizia: due divinità orientali, appunto con lunga veste, a volte *polos* e braccia flesse, aperte, entrambe ipostasi locali, come altre divinità femminili orientali, della "Grande Dea" anatolica¹⁰². La caratteristica più evidente, comunque, che accomuna le due divinità è il contrasto tra un corpo a *xoanon*¹⁰³ ed una testa di

⁹⁷ Considerando anche che non si sono trovati confronti per un trono decorato in modo simile, ad oggi.

⁹⁸ Praschniker 1933, p. 89.

⁹⁹ Rizzo 1929, tav. XVII e Beyen 1960, fig. 228. Tra l'altro va evidenziato che in questa fase di passaggio tra secondo e terzo stile le colonne hanno "già la tendenza a trasformarsi in candelabri", poiché la loro funzione di sostegno diventa sempre più fittizia, a favore dell'effetto decorativo (Bastet - De Vos 1979, p. 17). Trovare un motivo "ad anello" come quello del fusto nell'opera oggetto di studio non è però semplice: forse un vago confronto può essere rintracciato nella Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei (V, 4, 1): si tratta di una colonna di stile corinzio che sorregge una situla, nel *tablino* h, lato est, stipite sud. Si ricorda però che la parete è di pieno terzo stile, e la colonna appare molto più sottile di quella qui considerata (Peters 1993, p. 198).

¹⁰⁰ Praschniker 1933, p. 90. Va detto che effettivamente si può qui fare un confronto con il fatto che una piccola immagine di Artemide sia sopra una colonna all'interno di questa raffigurazione, ma le colonne non possono essere confrontate tra loro (quella nel dipinto dalla *Casa del poeta tragico* è liscia, senza decorazioni, ed inoltre non combacia esattamente la postura della statuetta). Il dipinto è riportato ad esempio in Borriello - Lista 1986, pp. 152-153. Da sottolineare è il fatto che Moorman confronta questo dipinto raffigurante la statuetta di Artemide con i tipi dell'Artemide Efesia o dell'Afrodite da Afrodizia, che avrebbero potuto fare da prototipo per questa Artemide - Ecate, soprattutto per l'atteggiamento delle braccia e la rigidità del corpo (Moorman 1988, p. 51). Recentemente è stato ipotizzato che la cosiddetta *Kore con il peplo* (Atene, Museo dell'Acropoli, n. inv. 679, circa 540 a.C.) sia una versione in marmo di uno *xoanon* rappresentante, forse, Artemis Brauronia (Koch-Brinkmann - Piening - Brinkmann 2014 (1), p. 127; Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (6))¹⁰⁰.

¹⁰¹ Cfr. Kahil 1992 e Berger-Doer 1992, oltre a Krauskopf 1992.

¹⁰² Squarciapino 1966, p. 153; Fleischer 1973, p. 184; Fleischer 1981, p. 298; Fleischer 1984 (1), p. 151; Fleischer 1984 (2), p. 755. È da sottolineare che nel santuario di Efeso D.G. Hogart ha rinvenuto un'iscrizione del VI secolo a.C. in cui la divinità non è chiamata ancora "Artemis", ma semplicemente "Despoina" (ad esempio in Fleischer 1981, p. 298, Fleischer 1984 (2), p. 755).

¹⁰³ «Il termine è generalmente impiegato a designare simulacri di divinità estremamente antichi e venerabili. La derivazione accettata dal verbo ξέω, lisciare, levigare, conferma l'assunzione che almeno per massima parte gli *xoana* dovessero essere di legno» (Paribeni 1966, pp. 1236-1237).

arte assai posteriore, probabilmente ellenistica¹⁰⁴. L'antichità del modello di queste statue, almeno per quanto riguarda l'Artemide Efesia, è confermata anche da Plinio, che in XVI, 79 scrive che la statua della dea, costruita in legno, «è rimasta sempre la stessa nonostante il tempio sia stato ricostruito sette volte»¹⁰⁵.

Le attestazioni di questo ultimo tipo statuario e le loro caratteristiche sono state ampiamente studiate da R. Fleischer: la dea, in posizione eretta, ha le braccia stese lungo il corpo e gli avambracci che si protendono in fuori. Normalmente porta un *polos*¹⁰⁶, che poteva essere variamente figurato e a volte è caratterizzata da un "nimbo"¹⁰⁷ che le circonda la testa ed indossa sempre una ricca veste¹⁰⁸, con raffigurazioni, normalmente, di protomi animali (grifi, tori, cervi, api) e rosoni¹⁰⁹ nella parte inferiore. La sua caratteristica peculiare, però, sono le cosiddette "mammelle", all'altezza del torace, di numero variabile¹¹⁰ e, a parere di Fleischer, non interpretabili come attributo femminile¹¹¹.

L'Afrodite di Afrodisia, dea madre che signoreggia sul cielo, sulla terra e sul mare¹¹², è sempre rappresentata in statuaria stante e frontale, con le braccia in posizione di offerta; indossa un chitone visibile solo nelle ricche pieghe della zona inferiore, mentre i seni, scoperti, sono contornati da una sottile stoffa orlata da archetti e puntini. Inferiormente, il corpo è avvolto in un *ependytes* articolato in tre o quattro zone recanti raffigurazioni a rilievo¹¹³; un pesante manto scende ai lati della figura con ricche pieghe, mentre solo in alcuni casi è documentato il *polos*¹¹⁴.

Purtroppo, la statuetta nel monocromo non è riconoscibile nei dettagli e quindi non può essere attribuita ad un tipo piuttosto che a un altro: come si è detto, si vede che si tratta di una figurina a *xoanon* verosimilmente con *polos* e avambracci estesi in fuori, ma la decorazione dell'*ependytes* è totalmente irriconoscibile¹¹⁵.

¹⁰⁴ Squarciapino 1943, p. 58. Ad esempio le teste delle statue dell'*Afrodite di Afrodisia* sono da Fleischer datate a non prima della tarda età classica (Fleischer 1973, p. 162).

¹⁰⁵ Plin. *Nat.*, XVI, 213: *numquam mutatum septies restituto templo*.

¹⁰⁶ Anche se sono state trovate due statue nel *Prytaneion* di Efeso che sono prive del *polos* (Fleischer 1981, p. 305).

¹⁰⁷ In realtà creato dal velo stesso che le copre il capo.

¹⁰⁸ Questo vestiario delle copie di età ellenistica e romana, molto particolare e molto complesso, rappresenterebbe, secondo Fleischer, l'unione delle precedenti raffigurazioni della dea (Fleischer 1981, p. 305).

¹⁰⁹ Squarciapino 1966, p. 144.

¹¹⁰ Fleischer 1973, pp. 74-87.

¹¹¹ Fleischer 1984 (1), p. 763. L'autore le interpreta come parte della veste.

¹¹² Squarciapino 1943, p. 58.

¹¹³ Busti di Helios e Selene, le Grazie, Afrodite Pelagia, Eroti (Squarciapino 1966, p. 144).

¹¹⁴ Filippi 2004, p. 11. Per ulteriori descrizioni dell'abbigliamento delle due dee cfr. Magi 1936, che tra l'altro parla della possibilità di un "ornamento terminale a tempietto" per le statue di Artemide Efesia. Secondo Fleischer 1973, p. 183, il *polos* della *Afrodite di Afrodisia* scompare nel tardo Ellenismo (ne sarebbe un esempio la statua al KHM di Vienna, n. inv. 139, Fleischer 1973, pp. 153-154), per poi essere sostituito dalla "*Mauerkrone*" sulle monete di età augustea (Vienna, Bundessammlung n. inv. 18259, in Fleischer 1973, pp. 158-159). Va sottolineato il fatto che il santuario di Afrodisia fu ricostruito in età adrianea e che da quel momento si ebbe una grande diffusione del culto dell'Afrodite Caria (Squarciapino 1966, p. 154).

¹¹⁵ Si inserirà qui, solo a titolo di possibilità di confronto parziale con l'ipotesi di lettura che vuole vedere oggetti in mano alla statuetta, l'annotazione della somiglianza del gesto con quello di una statua con-

La figura di Pegaso (fig. 98, al centro), che da Praschniker viene interpretata come ricreata da modelli metallici¹¹⁶, offre vari spunti di riflessione.

Innanzitutto, Pegaso compare come emblema di Corinto sulle monete già dal 650 a.C.¹¹⁷ ed una immagine di Pegaso stante o con una zampa sollevata, come nel caso di Vienna, è ampiamente presente su materiali di vario tipo nell'arte greca e romana. Per fare però due esempi di confronto di età romana, sicuramente simili al Pegaso del monocromo, si possono qui citare le raffigurazioni su una lampada di terracotta del I secolo a.C. e quella su una gemma in pasta vitrea, datata genericamente all'età imperiale, che riportano Pegaso con una delle zampe anteriori alzate, la destra nel primo caso, la sinistra nel secondo¹¹⁸. Inoltre, non si devono dimenticare in questo senso raffigurazioni da pitture di IV stile, come il Pegaso con voluta d'acanto proveniente da Ercolano e oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹¹⁹.

Secondo N. Yalouris, per quanto riguarda un possibile rapporto tra Apollo e Pegaso, "nel culto di Apollo il cavallo rappresentava elevazione ed illuminazione intellettuale"¹²⁰ e proprio questo collegamento con Apollo e, in contemporanea, con Helios, avrebbe permesso un'attribuzione precoce, già dal IV secolo a.C., del nome del cavallo alato ad una costellazione¹²¹.

Secondo Paribeni, invece,

[...] l'associazione di Pegaso con Apollo e le ninfe non sembra essere molto antica: anche perché essa risponde a quella particolare concezione simbolica del cavallo alato che sta a significare ogni più alto impulso poetico. E le uniche figurazioni che è dato ravvicinare a questo aspetto trascendente e allusivo del mito sono quelle relative a una sorta di glorificazione di Perseo con le ninfe o le Muse che lo lavano e lo ornano presso una fonte o in uno specchio d'acqua (Paribeni 1965, p. 4)

come, per fare un esempio, nel mosaico della cosiddetta *Villa del Nilo* di Leptis Magna¹²², oppure, con Pegaso in una posizione molto simile a quella del quadro, su

servata oggi al Museo Archeologico di Napoli, inv. 6041: si tratta di una sacerdotessa pompeiana dell'età di Nerone, proveniente da Pompei, con una stola sopra alla veste ed in mano una patera ed altri oggetti rituali (statua descritta in Zanker 1989, p. 342).

¹¹⁶ Praschniker 1933, p. 91.

¹¹⁷ Lochin 1994, p. 217, n. 38.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 215, nn. 10 e 11. La gemma si trova a Monaco di Baviera, la lampada a Mainz am Rhein.

¹¹⁹ Inv. 8865. Esposito 2012 (4), pp. 226-227.

¹²⁰ «Im Apollo-Kult symbolisierte das Pferd die geistige Erhebung und Erleuchtung» (Yalouris 1987, p. 11). Al punto che, sempre secondo Yalouris, probabilmente già le immagini di Apollo ed Helios su carro trainato da cavalli alati nel VI secolo a.C. potevano rappresentare ciò (p. 19). A p. 14 si ricordano invece alcuni dettagli sugli altri collegamenti di Pegaso con divinità: con Poseidone, suo padre, in tutto ciò che riguarda l'acqua e con Giove, in quanto custode delle chiavi della prigione di fulmini dei Ciclopi.

¹²¹ Ivi, p. 20.

¹²² Paribeni 1965, p. 4. Nel mosaico Pegaso, con una delle zampe anteriori sollevata, si trova sul monte Elicona, in una delle fonti che ha fatto sgorgare, ed è lavato e ornato con ghirlande dalle Muse. L'opera è del II secolo d.C. ed è riportata anche in Yalouris 1987, p. 94.

un frammento di terracotta del V secolo d.C. oggi al Cairo¹²³.

Questo rapporto tra Pegaso, acqua e poesia si concentra e si sintetizza nel mito dell'origine della fonte dell' Elicona, a cui si dissetavano poeti e cantori, in cui Pegaso, rompendo la roccia con il suo zoccolo, fa sgorgare la preziosa acqua¹²⁴. Forse un collegamento con questo mito è dato da una statua che si trovava a Corinto descritta nel racconto di Pausania:

κρῆναι δὲ πολλαὶ μὲν ἀνὰ τὴν πόλιν πεποιήνται πᾶσαν ἄτε ἀφθόνου
ρέοντός σφισιν ὕδατος καὶ ὃ δὴ βασιλεὺς Ἀδριανὸς ἐσήγαγεν ἐκ Στυμφήλου,
θέας δὲ μάλιστα ἀξία <ῆ> παρὰ τὸ ἄγαλμα τὸ τῆς Ἀρτέμιδος· καὶ οἱ
Βελλεροφόντης ἔπεστι καὶ τὸ ὕδωρ [ὁ] δι' ὀπλῆς ἵππου ῥεῖ τοῦ Πηγάσου
(Paus. II, 3, 5)¹²⁵.

Va sottolineato però che il cavallo alato, secondo Paribeni, in età romana pare assumere anche un altro aspetto simbolico: quello dell'immortalità¹²⁶.

Il mito di Pegaso e della fonte Ippocrene, ispirazione dei poeti, compare in modo evidente solo dal periodo Ellenistico¹²⁷, e in età romana verrà recepito e cantato da molti, tra i quali Properzio, che, dopo aver bevuto l'acqua di questa fonte viene inviato da Apollo ad un'altra, più appropriata per un poeta d'amore¹²⁸. In altri casi però Pegaso viene visto come il creatore della fonte Peirene¹²⁹: B. A. Robinson, riprendendo da O. Broneer, afferma che nel periodo romano «le tradizioni locali, in parte dimenticate durante i cento anni passati dalla distruzione di Corinto, furono ristabilite; e i miti di Peirene furono confusi attraverso una stretta associazione con la fonte Ippocrene sul Monte Elicona»¹³⁰.

Lo sviluppo di questo mito dell'Elicona coincise anche, a parere di Robinson, con l'apice del santuario di Tespie e dei giochi nella Valle delle Muse. Questa valle, infatti, rimase una destinazione popolare anche dopo il periodo ellenistico, in età romana: le visite di persone di lingua latina sono documentate, infatti, dal I secolo a.C. al IV secolo d.C.¹³¹

Il collegamento tra Apollo e Pegaso, quindi, per concludere, sarebbe proprio la poesia: infatti, come scrive la Maddolo,

¹²³Ivi, p. 96.

¹²⁴Paribeni 1965, p. 4. Il mito è riportato ad esempio in Str. VIII, 379 :«τὸν δ' αὐτόν φασι καὶ τὴν Ἴππου κρῆνην ἀναβαλεῖν ἐν τῷ Ἐλικῶνι. πλήξαντα τῷ ὄνυκι τὴν ὑποπεσοῦσαν πέτραν» (Testo greco da Birschi 2000, pp. 248-250). Dicono che lo stesso cavallo [Pegaso] fece sgorgare l'Ippocrene sull'Elicona, quando batté col suo zoccolo la roccia sottostante.

¹²⁵Testo greco da Musti - Torelli 1994, p. 24. Ci sono molte fonti, per tutta l'estensione della città, perché i Corinzi dispongono di acqua in abbondanza, oltre a quella che l'imperatore Adriano ha portato a Corinto da Stinfalo; ma la fonte più degna d'esser vista si trova presso la statua di Artemide; su di essa si erge un Bellerofonte, e l'acqua scorre attraverso lo zoccolo del cavallo Pegaso.

¹²⁶Paribeni 1965, p. 4.

¹²⁷Questo parere si trova in Robinson 2006, pp. 102-103, ma anche in Yalouris 1987, p. 66.

¹²⁸Prop. III, 3, 1-6.

¹²⁹Ad esempio nel prologo delle *Satire* di Persio.

¹³⁰Robinson 2006, p. 103.

¹³¹Ivi, pp. 102-103.

Pegaso, il cavallo alato che con un colpo di zoccolo fa sgorgare dal monte Elicona la fonte dell'ispirazione poetica, dalle cui acque nascono le selve, avrebbe ispirato Stazio nella scrittura delle *Silvae* [...]. Pegaso però è anche trasposizione delle Muse [...] e quindi simbolo di Apollo (Maddoli 1996 (1), p. 83)¹³².

Per quanto riguarda la datazione, non si ha stavolta una provenienza che offra un termine *ante quem* certo come nel caso dei quadri vesuviani: la cronologia del quadro risulta pertanto molto dubbia.

Esaminando le quattro diverse ipotesi cronologiche proposte – età flavia, età adrianea, III secolo d.C., IV secolo d.C. – si faranno qui alcune considerazioni.

Non ci sono evidenze che portino ad una datazione certa del quadro e non ci sono particolari, nell'iconografia, che possano permettere di scegliere una cronologia piuttosto che un'altra: come si è visto, infatti, la raffigurazione di Pegaso del monocromo trova molti confronti già in arte greca, così come Apollo citaredo in trono. Il dio, dotato di *kythara* e faretra, seduto in trono, è presente anche nella Casa di Augusto sul Palatino, mentre il nimbo come attributo di Apollo si ritrova anche sulle pitture pompeiane¹³³; a queste considerazioni si aggiunga che la doratura è usata nella pittura parietale già nel I secolo d.C. sia a Roma¹³⁴, sia a Pompei¹³⁵.

Ciò detto, non è possibile escludere a priori nessuna delle datazioni proposte in bibliografia, a parte forse quella al IV secolo d.C., dato che i confronti che sono stati proposti non sembrano pertinenti, né per la tecnica pittorica né per la resa delle figure¹³⁶.

¹³² Il mito di Pegaso che fa nascere la fonte Ippocrene si trova come incipit su diversi manoscritti medievali, tra cui quello delle *Elegiae* di Propertio della Biblioteca Casanatense MS 915 (Panetta 1996) e quello delle *Silvae* di Stazio qui descritto, in *Vat. Lat.* 3595 (Maddoli 1996 (2), p. 478).

¹³³ Cfr. *infra*.

¹³⁴ Domus Aurea, pannello con Ettore e Andromaca nella volta della stanza 129 (Sala degli stucchi). Cfr., per la sua doratura a foglia d'oro, Weege 1911, pp. 89-90.

¹³⁵ Pompei, Officina di *Verecundus*, Via dell'Abbondanza, dipinto con venere pompeiana con tracce di polvere d'oro o foglia d'oro molto alterata (Vanacore - Giudice - Baraldi - Valentini 2006; Baraldi 2009 p. 712).

¹³⁶ Cfr., ad esempio, il confronto con le pitture relative alla storia di Santa Susanna nel Cimitero di Pretestato proposto da Borda 1958, p. 353.

Capitolo 17

Schede sintetiche

1. La lotta col centauro

Figure: 22-29.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9560.

Provenienza: Ercolano.

Dimensioni: 50,9 x 36,5 cm, spessore probabilmente 1 cm.

Materiale della lastra: Marmo di Taso, dalla cava di Capo Vathy.

Stato di conservazione: molto buono, ricomposto da tre frammenti.

Data di ritrovamento: 24 Maggio 1749.

Descrizione: Teseo, vestito solo di clamide e armato, afferra per i capelli un Centauro, probabilmente Euritoo, che ha già catturato Ippodamia. La giovane donna, ornata con una semplice *armilla* ed una collana, indossa delle vesti delle quali non si riconoscono più tutti i particolari. Una parte della veste, di colore giallo, parte dai fianchi e arriva fino ai piedi. Ha i capelli scomposti per la lotta e cerca di allontanare il suo aggressore. Le analisi hanno permesso di riconoscere la rappresentazione del piano sul quale si muovono i personaggi. Il disegno è reso con colori per lo più nei toni rossi, più chiari per la figura femminile, più scuri, fino al marrone, per il Centauro. Le figure hanno una buona resa dei volumi e sono caratterizzate da ombreggiature, come se la luce provenisse dall'angolo in alto a sinistra. Retro al momento non visibile, per copertura provvisoria.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: migliore lettura di dettagli (arma di Teseo; piano sul quale si muovono le figure). Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono stati rintracciati cinabro, ocre, un nero per rendere più scure alcune zone, verde a base di rame per il terreno, l'arma, l'orlo della clamide e fibula della clamide.

Osservazioni: Pur essendo le immagini di Centauromachia molto diffuse in ambito greco e romano, questa immagine non sembra avere confronti diretti. L'eroe, la cui identificazione è controversa in bibliografia, per confronti iconografici e letterari (in particolare Ov. *Met.* XII) sembra potersi identificare con Teseo, che sta cercando di liberare Ippodamia da Euritoo, che l'ha catturata.

Cronologia: probabilmente fine I secolo a.C. - I secolo d.C.

Bibliografia essenziale: *Pittura Ercolano* 1757, pp. 7-8; Robert 1898, pp. 1-14; Von Graeve 1984, pp. 96-102.

2. Donne sacrificanti

Figure: 30-36.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9561.

Provenienza: Ercolano.

Dimensioni: 43,5 cm x 33,2 cm, spessore: 1,9 cm parte superiore, 1,4 cm parte inferiore.

Materiale della lastra: Marmo bianco a grana grossa.

Stato di conservazione: Lastra mancante dell'angolo in basso a destra, pittura non più totalmente visibile.

Data di ritrovamento: 24 Maggio 1749.

Descrizione: Sulla destra, un sileno seduto su una roccia e con in mano un otre semivuoto, beve da un *rhyton*, mentre una figura femminile, dietro di lui, si china per poggiargli la sua mano sinistra sulla spalla. La scena si svolge al di sotto di un albero. Al di là di una piccola colonna sormontata da una statuetta di Atena, e posta davanti ad un altro albero, una donna ammantata, in piedi davanti ad un asino, guarda la scena.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, luce radente, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: netto miglioramento nella lettura dei dettagli, prima non più visibili, come ad esempio il gruppo sileno - figura femminile e l'albero dietro alla colonnina. Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono stati rintracciati cinabro, ocre, un nero per rendere più scure alcune zone, verde a base di rame per la chioma dell'albero e, probabilmente, anche per il sasso sul quale è seduto il sileno, il chitone della donna sulla sinistra ed alcune zone dello scialle della figura femminile sulla destra.

Osservazioni: Pur non potendo dare un'interpretazione certa delle due figure femminili, si è ritenuto, in base alle fonti, di non poter riconoscere in queste Procne e Filomela, come riportato invece in bibliografia. Si è invece trovato che la raffigurazione non è un vero e proprio *unicum*, ma esistono confronti iconografici per lo schema della raffigurazioni in sarcofagi di età antonina, oggi conservate ad Arezzo e Zagabria. Le vesti delle donne trovano confronti con materiali di età ellenistica.

Cronologia: datazione incerta, fine I secolo a.C. – I secolo d.C. oppure età ellenistica (cfr. *Scena teatrale*).

Bibliografia essenziale: *Pitture Ercolano* 1757, pp. 11-13; Robert 1899; Von Graeve 1984, pp. 92-95.

3. Giocatrici di Astragali

Figure: 37-45.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9562.

Provenienza: Ercolano.

Dimensioni: 40 x 42,1 cm, spessore 2,5 cm.

Materiale della lastra: Marmo bianco a grana grossa.

Stato di conservazione: lastra integra, colore molto ben conservato eccetto nella parte inferiore di due delle figure femminili.

Data di ritrovamento: 24 Maggio 1746.

Descrizione: Il quadro è firmato da Alexandros Athenaios nell'angolo superiore sinistro. Cinque fanciulle, indicate con i nomi di Leto, Niobe, Phoibe, Aglaie e Ileaira si trovano su due diversi piani d'azione. In primo piano, Aglaie e Ileaira sono chinate a terra e stanno giocando con gli astragali. In secondo piano ci sono tre figure femminili in piedi: Niobe e Phoibe si stanno avvicinando a Leto, alla sinistra del quadro.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: migliore lettura di dettagli, come ad esempio i gioielli delle fanciulle e la trasparenza delle loro vesti. La parte inferiore del chitone di Niobe ricompare, anche se molto sbiadita, grazie alla fluorescenza ultravioletta. La medesima tecnica ha permesso di individuare anche un oggetto di forma probabilmente quadrangolare che Leto tiene in mano. Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono state rintracciate ocre e un nero, probabilmente di carbone, che nella stesura è misto a ocre per rendere più scure alcune zone, oppure puro per le decorazioni delle calzature.

Osservazioni: Il significato della scena è dubbio, ma sembra verosimile pensare ad una scena di genere, in cui i nomi dei personaggi non farebbero riferimento alla realtà mitica. Questo fenomeno è stato riscontrato nelle opere del Pittore di Meidias, ceramografo attico operante tra il 420 e l'inizio del IV secolo a.C. I panneggi delle figure, la resa dei volti e dei dettagli dei corpi delineati da questo pittore sono paragonabili a quelli delle donne sul quadro ercolanese.

Cronologia: probabilmente fine I secolo a.C. - inizio I secolo d.C.

Bibliografia essenziale: *Pitture Ercolano* 1757, pp. 1-4; Robert 1897; Mielsch 1979; Von Graeve 1984, pp. 102-112.

4. Scena teatrale

Figure: 46-56.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9563.

Provenienza: Ercolano.

Dimensioni: 45,3 x 33,2 cm, spessore: 1,9 cm nella parte inferiore, 1,4 cm nella parte superiore.

Materiale della lastra: Marmo bianco a grana grossa.

Stato di conservazione: Lastra integra. Il disegno è piuttosto visibile in generale, ma alcuni particolari sono pressoché irricognoscibili.

Data di ritrovamento: 24 Maggio 1749.

Descrizione: Tre attori in vesti femminili e con maschere tragiche. La figura a sinistra, più alta, rappresenta probabilmente la protagonista; al centro c'è la nutrice, rivolta verso la protagonista, con parte della veste che sembra coprire un oggetto non identificato; a destra c'è un'altra figura femminile spesso interpretata come corifea.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, luce radente, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: netto miglioramento nella lettura dei dettagli, prima non più visibili, come ad esempio le maschere degli attori, che lasciano il collo scoperto, i particolari delle loro vesti e le braccia della protagonista. Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono stati rintracciati in maggioranza ocre, ma anche un nero per rendere più scure le ombre delle pieghe del chitone della nutrice e verde a base di rame per una delle decorazioni del chitone della figura di destra. L'analisi in luce radente mostra una diversa risposta da parte delle zone dipinte rispetto a quelle prive di pittura.

Osservazioni: Non è stato ritenuto certo, come appariva invece dalla bibliografia, che gli attori stiano recitando un brano dell'*Ippolito coronato* di Euripide, in quanto nel testo euripideo non si trova mai l'immagine di un oggetto celato, come pare essere quello al di sotto della veste della nutrice. Gli abiti femminili trovano confronti con materiali di età ellenistica.

Cronologia: dubbia, fine I secolo a.C. - I secolo d.C., oppure età ellenistica se si trattasse di un'opera originale, e non di una copia, visto anche che il bordo destro parrebbe tagliato e rilavorato in antico.

Bibliografia essenziale: *Pitture Ercolano* 1757, pp. 17-18; Robert 1898, pp. 14-37; Von Graeve 1984, pp. 90-92, 113.

5. Quadriga in corsa

Figure: 57-61.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9564.

Provenienza: Ercolano.

Dimensioni: 58,2 x 48,6 cm, spessore non ricostruibile.

Materiale della lastra: Marmo bianco.

Stato di conservazione: Lastra ricomposta da 18 frammenti e priva di alcune parti nella fascia verticale al centro e di tutta la zona in basso a destra. Dettagli del disegno non più ben visibili nella parte destra della lastra.

Data di ritrovamento: 13 Gennaio 1837.

Descrizione: Su una quadriga in corsa si trovano un uomo vestito di clamide, armato con elmo con alto cimiero e scudo ed il suo auriga, barbato e con i capelli al vento. L'uomo in armi guarda verso la sua sinistra, così come l'auriga, che rivolge il suo sguardo all'uomo in armi.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: Netto miglioramento nella lettura dei dettagli, prima non più visibili, come ad esempio i dettagli dei cavalli in secondo piano e i volti dell'uomo in armi e dell'auriga. Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono stati rintracciati soltanto un nero, forse di carbone, per rendere più scure alcune zone e pigmenti a base di ossidi di ferro in tonalità variabili dal rosso scuro al marrone scuro.

Sul quadro risulta essere spalmata a pennello una sostanza, in età moderna, che è stata ipotizzata essere una delle vernici applicate nella prima metà dell'Ottocento, a base di cera d'api oppure resine di conifere miste a oli siccativi e cera d'api.

Osservazioni: Nonostante il quadro sia stato per lo più visto come una scena di *apobasis*, risultano accettabili anche altre ipotesi, come la rappresentazione di altre gare con corse di carri oppure scene mitiche (Anfiarao).

Si può citare, tra i confronti possibili, dal punto di vista della rappresentazione, un rilievo proveniente da Oropos e datato all'inizio del IV secolo a.C., con una raffigurazione del tutto analoga a quella del quadro ercolanese.

Cronologia: probabilmente fine I secolo a.C. - I secolo d.C.

Bibliografia essenziale: Helbig 1868, pp. 329-330, n. 1405b; Robert 1895; Von Graeve 1984, p. 113.

6. Niobe ed i Niobidi

Figure: 62-71.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 109370.

Provenienza: Pompei, Casa del Marinaio, VII, 15, 2, ambiente (c).

Dimensioni: 35,2 x 40 cm, spessore non ricostruibile.

Materiale della lastra: Marmo bianco.

Stato di conservazione: Lastra ricomposta da 11 frammenti, lacune restaurate, pittura molto ben conservata ad eccezione di alcune zone, in cui risulta del tutto perduta.

Data di ritrovamento: 3 Febbraio 1872.

Descrizione: Davanti ad uno sfondo architettonico di tipo dorico, con clipei e festoni vegetali appesi, si vedono Niobe, che alza gli occhi al cielo e stringe a sé la figlia più piccola e, poco più a destra, l'anziana nutrice che sostiene un'altra Niobide morente. Sui bordi della lastra, rimane traccia di pittura di colore rosso - bruno. Il retro non è visibile, in quanto coperto da una impalcatura di gesso o stucco e pietra.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: Migliore lettura di dettagli, come ad esempio alcuni dettagli della decorazione architettonica e dei volti e delle vesti delle figure. Sono stati riconosciuti tra i pigmenti principalmente terre, tra cui una terra verde utilizzata per una parte della decorazione architettonica in secondo piano. Un nero probabilmente a base di carbone è stato utilizzato per rendere più scure le zone in ombra. Lo stesso scopo doveva avere anche una lacca rossa organica posta nelle pieghe del manto violetto di Niobe. Il pittore ha utilizzato più pigmenti per rendere le diverse tonalità di un medesimo particolare, ad esempio nei capelli di Niobe, come evidenziato dalle analisi in ultravioletto falso colore.

Osservazioni: Le figure di Niobe e bambina e Nutrice e ragazza trovano confronti, rispettivamente, nella statuaria copiata da modelli ellenistici e nei rilievi su sarcofagi di II secolo d.C. Al momento non è chiaro cosa rappresenti la decorazione architettonica che fa da sfondo alla scena, in quanto tutte le ipotesi citate (scena di teatro, palazzo di Niobe, tempio) non trovano confronti nelle fonti riportanti il mito di Niobe.

Cronologia: Probabilmente fine I secolo a.C. - I secolo d.C.

Bibliografia essenziale: Gaedechens 1872 (1); Robert 1903; Von Graeve 1984, pp. 95-96.

7. Donna in trono e giovane

Figure: 72-74.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 150210.

Provenienza: Ercolano, Casa di Nettuno e Anfifrite, Insula V, 7, atrio, forse dal Larario.

Dimensioni: 39 x 32,5 cm, spessore 1,2 cm.

Materiale della lastra: Marmo bianco.

Stato di conservazione: Rimane solo la parte inferiore della lastra, marmo fortemente danneggiato nella zona superiore del marmo conservato. Lacune restaurate. Nelle restanti aree il disegno è ben conservato.

Data di ritrovamento: 20 Aprile 1933.

Descrizione: Su un trono con *suppedaneum* finemente decorati è seduta una figura femminile, della quale rimane solo la parte inferiore, oltre al particolare delle braccia nella posa della donna afflitta in trono. Accanto a lei, una figura maschile, che parrebbe nuda ad eccezione della clamide, è in piedi con le gambe incrociate, e pare appoggiarsi al trono.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: Miglioramento nella lettura dei dettagli e scoperta del disegno nella zona delle braccia della figura femminile, prima non più visibili. Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono stati rintracciati ocre, cinabro e, sulla calzatura della donna, uno strato di quest'ultimo pigmento coperto da una lacca rossa.

Osservazioni: La figura femminile sembra essere nella posa della donna afflitta in trono. Entrambi i personaggi hanno una postura già rintracciabile nell'arte del IV secolo a.C., ma non è facile una loro identificazione. Le decorazioni del trono trova confronti in più pitture provenienti sia dall'area vesuviana, sia da Roma (Casa della Farnesina). La decorazione del *suppedaneum* può essere confrontata con il tipo III di R. H. Cohon.

Cronologia: probabilmente fine I secolo a.C. - I secolo d.C.

Bibliografia essenziale: Maiuri 1958, pp. 394-396; Mielsch 1979, pp. 241-242; Grasso 2009 (1).

8. Adoranti

Figure: 75-79.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 150211.

Provenienza: Ercolano, Casa di Nettuno e Anfitrite, Insula V, 7, atrio, probabilmente dal larario.

Dimensioni: 49 x 37 cm, spessore 1 cm.

Materiale della lastra: Marmo bianco.

Stato di conservazione: Pessimo. La lastra è mancante di due frammenti, il disegno è illeggibile.

Data di ritrovamento: 20 Aprile 1933.

Descrizione: Due figure probabilmente femminili, delle quali rimangono solo i piedi, si dirigono verso un'ara sacra delimitata da un *peribolos* decorato. All'interno dell'area sacra si possono vedere un pilastro decorato con nastri e terminante con plinto, che sorregge una statua probabilmente di Poseidon. Appoggiati al pilastro si trovano un remo ed un tridente. Più a sinistra, si intravede un'altra statua, forse rappresentante Eros. Il quadro è firmato nell'angolo in basso a sinistra da Alexandros Athenaios. La firma è incisa e campita in nero.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: Le indagini hanno reso possibile la lettura, almeno generale, del disegno che ad occhio nudo risultava perduto, nella parte della lastra non soggetta a degrado della superficie. Le analisi dei pigmenti hanno evidenziato la presenza di un nero, probabilmente di carbone, cinabro e ocre.

Osservazioni: La firma corrisponde, dal punto di vista del nome dell'artista, con quella delle *Giocatrici di astragali*. Tuttavia, risulta diversa sia per il fatto che è incisa e non dipinta sul marmo, sia per la forma di alcune lettere, primo fra tutti il Φ . Non è stato trovato un confronto esatto per l'intera raffigurazione, ma sono state fatte alcune osservazioni per quanto riguarda i pochissimi particolari ancora abbastanza visibili: la decorazione del pilastro trova moltissimi confronti su dipinti ad esempio di area vesuviana; l'immagine di Posidone sulla sommità del pilastro riprende schemi arcaici.

Cronologia: Probabilmente fine I secolo a.C. - inizio I secolo d.C.

Bibliografia essenziale: Maiuri 1958, pp. 394-396; Mielsch 1979, pp. 241-242; Schwanzar 1985.

9. Ercole e l'Idra

Figure: 80-82.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 152901.

Provenienza: Ercolano, Insula Orientalis I, 2, Casa del Rilievo di Telefo, peristilio (9).

Dimensioni: 13 x 14,6 cm, spessore 6,7 cm.

Materiale della lastra: Marmo bianco, probabilmente a grana fine.

Stato di conservazione: lastra integra, ad eccezione dell'angolo in alto a sinistra, pittura non conservata in modo ottimale.

Data di ritrovamento: 9 Novembre 1934.

Descrizione: Ercole brandisce la clava con la sua mano destra, mentre lotta contro un mostro serpentiforme, tenendo una delle sue teste. L'eroe è nudo e porta la *leontè* avvolta sul braccio sinistro. Il mostro avvolge un albero con le sue spire. Sulla sinistra ci sono degli oggetti non più riconoscibili. La figura di Ercole è completamente campita di colore. Il disegno è reso con colori per lo più nei toni rossi, fino al marrone per alcuni dettagli. Ercole ha una buona resa dei volumi e proietta sul terreno la sua ombra, come se la luce provenisse dall'angolo in alto a destra. Il retro è liscio; la lastra presenta un foro forse per grappa di fissaggio a sezione quadrangolare sul lato destro.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: migliore lettura di dettagli, come ad esempio la parte superiore del mostro. Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono state rintracciate per lo più ocre, assieme ad un nero che marca il contorno della figura di Ercole e le zone più scure. Sul petto di Ercole è stato indentificato del bario.

Osservazioni: Ercole riprende, nei volumi e nella postura, il modello dell'Ercole contro l'Idra del dodecatlo lisippeo di Alizia, mentre l'Idra avvolta attorno all'albero segue modelli arcaici, che si trovano però più volte attestati ad Ercolano, come nel caso della fontana della *natatio* cruciforme della Palestra. Si tratta perciò di un'immagine eclettica.

Cronologia: I secolo d.C., probabilmente intorno alla metà del secolo.

Bibliografia essenziale: Mielsch 1979, pp. 243-244; Coralini (a cura di) 2001, p. 239; Coralini 2008.

10. Sfinge

Figure: 83-85.

Localizzazione: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 152902.

Provenienza: Ercolano, Insula Orientalis I, 2, Casa del Rilievo di Telefo, peristilio (9).

Dimensioni: 13,2 x 9,4 cm, spessore 6,2 cm.

Materiale della lastra: Marmo bianco, probabilmente a grana fine.

Stato di conservazione: Pessimo; zone di restauro presenti sulla lastra.

Data di ritrovamento: 9 Novembre 1934.

Descrizione: Sulla lastra è disegnata una sfinge posta di profilo, gradiente verso sinistra e posta su piedistallo. Ha una coda lunga e sottile ed è dotata di mammelle. Il muso non è più visibile; nella parte superiore del quadro è presente una patina gialla - arancione che non permette di riconoscere i dettagli sottostanti. La lastra è di forma diversa rispetto alle altre, molto più piccola e spessa, e trova confronti solo con *Ercole e l'Idra*. Il retro è leggermente sbizzato; sul lato sinistro è visibile un foro a sezione quadrangolare, probabilmente di una grappa per fissaggio, che ha lasciato estese tracce metalliche che hanno danno danneggiato la superficie del marmo.

Indagini effettuate nel 2013: Fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso, ultravioletto falso colore, fotografia nel vicino infrarosso, infrarosso falso colore, XRF, FORS.

Risultati delle analisi: l'infrarosso fotografico permette di rendere trasparente la patina scura, senza però poter vedere meglio i dettagli delineati dai tratti di colore che un tempo formavano la testa dell'animale. Una sostanza organica è stata rintracciata attraverso le indagini in fluorescenza ultravioletta nella zona coperta da patina, ma non è possibile comprendere, al momento, se si tratti di un pigmento o di un trattamento moderno. Il disegno è stato delineato con un nero e campito con terre di toni rossi - marroni. Sono state inoltre trovate tracce di bario, pertinenti probabilmente a un trattamento di consolidamento moderno.

Osservazioni: Sfingi analoghe a questa sono ampiamente presenti in pitture di età giulio - claudia, sia a Roma che nelle città vesuviane e la loro presenza nelle case, come altre opere egittizzanti, può significare l'adesione da parte del proprietario alla politica di Augusto e dei suoi discendenti.

Cronologia: I secolo d.C., probabilmente intorno alla metà del secolo.

Bibliografia essenziale: Mielsch 1979, p. 245.

11. Dioniso

Figure: 86-94.

Localizzazione: Vienna, Kunsthistorisches Museum, ANSA V 3225.

Provenienza: Sconosciuta.

Dimensioni: a) 9,7x9,5 cm, spessore 1,8 cm; b) 21,5x22, spessore da 1,8 a 2 cm; c) 24,3x36,4 cm, spessore da 1,5 a 2 cm.

Materiale della lastra: Marmo bianco a grana grossa.

Stato di conservazione: b) e c) sono stati ricomposti rispettivamente da due e da quattro frammenti; pittura ben conservata, tranne che su b).

Data di ritrovamento: Sconosciuta.

Descrizione: a) probabilmente si tratta di una decorazione architettonica, forse pertinente ad un *geison*; b) un fuoco arde su del legname. Alla sinistra di questo, una figura acefala probabilmente femminile sta suonando il doppio flauto; dietro al fuoco, un satiro, del quale si vede solo la testa, sta suonando il medesimo strumento musicale; c) Dioniso, ebbro e con *himation* finemente decorato, è sorretto da un personaggio con tirso e lunga veste che arriva fino ai piedi. Alla sinistra di Dioniso, si vede probabilmente la veste di una Menade, che è collegabile con i resti di quella indossata dal personaggio acefalo che suona il doppio flauto nel frammento b. Le figure sono delineate e campite in rosso e marrone; una parte della veste della Menade è bianca, forse lasciata a risparmio; gli oggetti sono tutti decorati a foglia d'oro. Il retro è liscio.

Indagini effettuate tra il 2011 ed il 2013: Fluorescenza ultravioletta, fluorescenza ultravioletta invertita, XRF.

Risultati delle analisi: migliore lettura di dettagli, come ad esempio la testa di Satiro sul frammento b), che risulta totalmente perduta ad occhio nudo, oltre al mantto decorato di Dioniso, che si può intravedere dietro alla sua figura. Sono state rintracciate essenzialmente ocre, oltre a un nero per rendere più scure alcune zone e foglia d'oro su tutti gli oggetti inanimati.

Osservazioni: Pur essendo le immagini di cortei dionisiaci e di Dioniso ebbro sorretto da personaggi del corteggio molto diffuse nell'arte greco - romana, questo dipinto non sembra avere confronti diretti. Uno schema simile si può confrontare su un sarcofago di età severiana da Roma, ora a Berlino, nel cimitero del quartiere Dahlem.

Cronologia: dubbia, probabilmente I-III secolo d.C.

Bibliografia essenziale: Praschniker 1933.

12. Apollo

Figure: 95-98.

Localizzazione: Vienna, Kunsthistorisches Museum, ANSA V 3226.

Provenienza: Sconosciuta.

Dimensioni: 59,6 x 34, 2 cm, spessore 1,5 cm.

Materiale della lastra: Marmo bianco a grana grossa.

Stato di conservazione: Manca circa un quarto della lastra, in corrispondenza del lato inferiore destro. Il dipinto è ricomposto in sette frammenti e lo stato di conservazione della pittura è molto buono.

Data di ritrovamento: Sconosciuta.

Descrizione: Apollo, con *kythara* e probabilmente faretra, è seduto in trono. Il dio, dotato di nimbo e *himation*, ai piedi calza degli *embades*. Sulla lastra, in alto a sinistra, è presente un'immagine, forse una scultura, raffigurante Pegaso. Le figure sono tracciate con un colore rosso scuro, che tende a schiarire man mano che viene campito il loro interno. Altri colori adoperati sono il verde per il lembo di mantello sulla spalla di Apollo, il giallo per l'intero *himation* ed un pigmento scuro per le scanalature del fusto della colonnina. Su tutti gli elementi presenti nel quadro, ad eccezione della pelle nuda di Apollo, è presente un'abbondante doratura con foglia d'oro.

Indagini effettuate tra il 2010 ed il 2013: Fluorescenza ultravioletta, fluorescenza ultravioletta invertita, XRF su tutta la lastra; GC - MS sulla sostanza utilizzata per incollare tra loro i frammenti.

Risultati delle analisi: migliore lettura di dettagli, anche se non sono state confermate tutte le osservazioni di Praschniker del 1933 su alcuni dettagli. Dal punto di vista dei pigmenti utilizzati, sono state rintracciate terre, oltre a un nero organico, forse di carbone, e foglia d'oro.

Osservazioni: la raffigurazione di Pegaso del monocromo trova molti confronti già in arte greca, così come Apollo citaredo in trono. Il dio, dotato di *kythara* e faretra, seduto in trono, è presente anche nella Casa di Augusto sul Palatino, mentre il nimbo come suo attributo di Apollo, si ritrova anche sulle pitture pompeiane; a queste considerazioni si aggiunga che la doratura è usata nella pittura parietale già nel I secolo d.C. sia a Roma, sia a Pompei.

Cronologia: dubbia, probabilmente I-III secolo d.C.

Bibliografia essenziale: Praschniker 1933.

Capitolo 18

Conclusioni e prospettive di ricerca future

Alla fine di questo lavoro sui monocromi su marmo, nel quale si è cercato di sottolineare non solo le affinità ma anche le grandi differenze tra i vari quadri, rimangono molte domande aperte, ma allo stesso tempo possono essere qui esposte alcune nuove informazioni e proposte di ricerca su questa rara classe di materiali, grazie all'aggiunta di nuovi dati e alla raccolta capillare di quelli già editi, in una storia degli studi che per alcuni "monocromi" dura da oltre duecentocinquanta anni.

1. La doratura

Una nota a parte, all'interno degli studi sulla doratura su marmo, meritano i due monocromi viennesi, che presentano in corrispondenza degli oggetti inanimati una ricca decorazione a foglia d'oro.

1.1 Appunti sulle fonti scritte sulle tecniche di doratura e sui casi studio di doratura su marmo di epoca classica

Plinio, nella sua *Naturalis Historia*, parla dell'introduzione, nella pittura greca, del concetto di *splendor*: «Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen»¹.

Gli autori hanno, nel tempo, interpretato questo concetto descritto da Plinio: in una recente monografia sulla pittura romana, ad esempio, lo *splendor* è lo «studio dell'incidenza che un riflesso abbagliante produce su una parte di colore esposta a una forte fonte luminosa»² e per P. Moreno è la «traduzione del greco αὐγή, che indica la luce lampeggiante del sole e del fuoco, e soprattutto il riflesso brillante di oggetti metallici o stoffe alla luce viva»³. In ogni caso, lo *splendor* è la luminosità, che può essere messa in connessione anche con l'oro applicato sulle opere d'arte⁴.

¹ Plin. *Nat.*, XXXV, 29. «Successivamente fu aggiunto anche lo *splendor*, cosa diversa, questa, dalla luce».

² Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, p. 14.

³ Moreno 1966, p. 455.

⁴ Questo pare essere il significato anche in Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, p. 14, che parlano dello *splendor* nella descrizione della doratura applicata sul trono in marmo della Tomba di Euridice a Verghina.

Teofrasto parla dell'applicazione dell'oro e della sua saldatura, citando in particolare la chrysocolle⁵.

Per quanto riguarda l'applicazione della foglia d'oro su marmo, Plinio spiega che questa avveniva mediante il bianco d'uovo⁶.

L'applicazione di oro sulla statuaria, per rendere la rappresentazione più ricca, è segnalata da Brinkmann già per il VI-V secolo a.C., specialmente sulla statua di *Phrasikleia*, sotto forma di rosette decorative⁷, ma anche sulle armi delle statue del Tempio di Aphaia a Egina, come foglia d'oro⁸.

Già in età tardoclassica, inoltre, si iniziò a ricoprire integralmente d'oro statue di divinità: questa prassi si estese poi, in età ellenistica, alle rappresentazioni di sovrani, per indicare la loro divinizzazione, e, più tardi, a ritratti privati, forse testimonianza di un gusto per la vita lussuosa da parte di un ceto di nuovi ricchi⁹.

La foglia d'oro aveva bisogno di un bolo di preparazione, che le facesse da raccordo con la superficie: nel caso della statua di *Phrasikleia*, di VI secolo a.C., questo bolo fu creato utilizzando ocre gialle¹⁰, nel IV-III secolo a.C. in Macedonia, sulla *kline* funeraria decorata in avorio della cosiddetta Tomba di Filippo II, adoperando ocre gialle e kaolinite¹¹, mentre sul trono in marmo della cosiddetta Tomba di Euridice, come si spiegherà meglio oltre, è stata utilizzata una preparazione a base di gomma arabica, posta su uno strato di ocre gialle¹². In epoca ellenistica, infatti, l'ocra gialla è stata spesso utilizzata come fondo per la doratura: tracce di questo pigmento, sicuramente utilizzato per questo scopo, sono state ad esempio rintracciate sulla statua della *Piccola Ercolanese* da Delo¹³. Proprio sulla doratura delle statue di Delo sono stati portati avanti interessanti studi da parte di Bourgeois e Jockey: dopo aver rilevato, soprattutto attraverso l'analisi delle immagini al microscopio, una grande quantità di minuscoli frammenti d'oro sulla superficie delle statue, in particolar modo sul *Diadumeno*, sul *Gallo ferito* e su una statua di Apollo, essi hanno rintracciato la presenza di un bolo di preparazione formato da ocre gialle, sostituita solo in un caso da ocre rosse¹⁴ sopra ad un substrato di bianco di piombo¹⁵. Infine, ci sono anche esempi di foglia d'oro applicata senza strato preparatorio¹⁶. I due autori hanno inoltre rilevato che le statue "dorate" di Delo potevano essere divise in tre gruppi: il primo, formato da statue totalmente dorate (come il *Diadumeno*), il se-

⁵ Thphr. *Lap.*, 26.

⁶ Plin. *Nat.*, XXXIII, 64.

⁷ Brinkmann 2004 (9), p. 61; Brinkmann - Koch-Brinkmann - Piening 2010, in particolare p. 197; Brinkmann - Koch-Brinkmann 2014 (7).

⁸ Brinkmann 2004 (5), p. 117. Sulla doratura totale e parziale delle sculture, cfr. anche Reuterswärd 1960, pp. 143-168.

⁹ Brinkmann 2004 (4), p. 222.

¹⁰ Brinkmann - Koch-Brinkmann - Piening 2010, pp. 195-197. Inoltre, fu utilizzata anche un'applicazione di piombo, a scopo decorativo, come la foglia d'oro.

¹¹ Brékoulaki 2000, p. 205.

¹² Brékoulaki 2000, p. 212.

¹³ Brinkmann 2004 (4), p. 221.

¹⁴ Bourgeois - Jockey 2005, pp. 291-292. In altri casi, il giallo appare unito con un po' di rosso.

¹⁵ Bourgeois - Jockey 2004/2005 (1).

¹⁶ Jockey 2014, p. 122.

condo, con “lumeggiature” d’oro, in particolare sulle vesti (come la *Piccola Ercolanese*) ed infine l’ultimo, di cui fanno parte statue in cui la pelle nuda è ricoperta d’oro e le vesti sono dipinte (come l’*Anubis*) e per le quali è stato coniato il termine «crisocromatismo»¹⁷.

In età romana, un’evidente doratura è osservabile su alcune parti della *Venere in Bikini* da Pompei, anche se non sono stati effettuati studi più approfonditi¹⁸, mentre su alcune sculture da Afrodisia, datate tra II e IV secolo d.C. è stato rintracciato un bolo di preparazione costituito da ocre rosse¹⁹.

Tracce di doratura a lamina d’oro sono riscontrabili anche su una statua di giovane da Copenaghen²⁰ e sul *Sarcofago con scene pastorali* dei Musei Vaticani, del 300 d.C. circa: in questo ultimo caso studio, U. Santamaria ha potuto constatare che l’oro è applicato su un bolo di caolino e albumina, in cui quest’ultima sostanza funziona anche come legante, ed il tutto è stato protetto con una resina vegetale²¹. La doratura è stata applicata in modo da sottolineare le linee delle vesti o del *parapetasma* alle spalle dell’orante; essa è presente in parte sulla vegetazione e in modo più diffuso sul vello degli ovini, sulle mantelline, e su capelli e barbe dei pastori²². Anche sulla *Lastra policroma* sono state trovate tracce di foglia d’oro applicata su vesti e capigliature, ma in questo caso la doratura è stata utilizzata anche sui volti dei personaggi²³. La Sapelli afferma di aver trovato anche il bolo di preparazione della doratura formato da un’argilla ricca di ossidi di ferro²⁴.

Per concludere, andando un po’ più avanti nel tempo, un bolo rosa-violaceo di preparazione alla doratura, di cui rimangono solo poche pagliuzze visibili al microscopio, è stato rintracciato sulla corona del ritratto dell’Imperatrice bizantina Arianna, morta nel 515 d.C.²⁵

1.2 La doratura: il caso dei monocromi su marmo conservati a Vienna

Di particolare interesse, come confronto per i monocromi viennesi, dal punto di vista della doratura, risultano i confronti con altri casi di foglia d’oro applicata su superfici bidimensionali. Nel mondo greco, si ha notizia di alcuni particolari del già

¹⁷ Bourgeois - Jockey 2004/2005 (1), pp. 348-349; Bourgeois - Jockey 2005, pp. 273-291; Jockey 2014, pp. 112-123.

¹⁸ Østergaard 2008, p. 47.

¹⁹ Abbe 2010, pp. 277-289. Un colore rosso associato a doratura (ma senza la certezza che il rosso sia il bolo per la foglia d’oro) è stato rintracciato anche su una delle *Tabulae Iliacae*, la *Tabula Tomassetti* (Roma, Museo Sacro del Vaticano, inv. 0066 – da Squire 2010, p. 69).

²⁰ Skovmøller - Therkildsen 2014 (1), in particolare p. 260. La statua è alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, n. inv. IN 821, ed è datata dalle autrici al 235 d.C. circa.

²¹ Liverani 2008, p. 74, Liverani 2009 (1), p. 11 e Liverani 2010, p. 293. Tra l’altro, questa parrebbe la prima attestazione di un protettivo antico, se si fa eccezione per un possibile protettivo, non confermato ancora da analisi chimiche, sull’oro applicato su delle urnette di II secolo a.C. al Museo Guarnacci di Volterra (Liverani 2009 (1), p. 12).

²² Ivi, pp. 12-13.

²³ Ivi, p. 13.

²⁴ Sapelli 2002, p. 194. Il bolo è composto esattamente da calcio, silicio, alluminio, ferro, potassio, manganese e magnesio.

²⁵ Liverani 2009 (1), pp. 17-18.

citato trono di Euridice a Verghina e di una delle pissidi in marmo dipinto oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Atene, che conserva scarse tracce di foglia d'oro sul bordo del suo fondo interno²⁶. La pisside, dell'ultimo quarto del V secolo a.C.²⁷, trova confronti per quanto riguarda i colori utilizzati (un pigmento viola in associazione con foglia d'oro)²⁸ con un contenitore per profumi in marmo dipinto ritrovato in una tomba in Macedonia²⁹. In nessuno dei due casi, però, si ha notizia di come fosse applicato l'oro. Nel caso del Trono di Euridice, invece, si è constatato che l'oro è applicato o su uno strato d'argilla caolinica e carbonato o di calcio, oppure su ocra gialla. Nella pisside, invece, la stratigrafia si è presentata più complessa e costituita rispettivamente da blu egizio, ocra gialla, probabile gomma arabica per far aderire la foglia d'oro, oro, e uno strato trasparente, a base di gomma arabica come protettivo³⁰.

Per quanto riguarda invece l'epoca romana, l'applicazione di foglia d'oro su superfici bidimensionali in marmo è nota nell'esempio di alcune lastre in opus sectile, oggi conservate al Museo Nazionale Romano³¹ e provenienti dalla vasta collezione di Evan Gorga. Le lastre, in marmi molto costosi quali basanite, porfido verde antico, rosso antico e cipollino rosso, presentano una decorazione in foglia d'oro, rappresentante motivi geometrici o vegetali, che ricordano i tessuti³², oltre a resti di elementi figurati, che la Violante riconosce come, forse, la sagoma di un uccellino e un pannello³³. Il gruppo è datato al tardo antico, in quanto il cipollino rosso non è attestato a Roma prima del III secolo d.C.³⁴ Un ultimo pezzo, una fascia in ardesia, mostra segni di doratura dei quali la Violante mette in dubbio l'autenticità³⁵.

Sicuramente questa serie di lastre è il confronto più vicino al caso dei monocromi viennesi, seppure proveniente da un contesto cronologicamente più tardo. Al momento, però, le affinità tra i due gruppi terminano qui, dal momento che molte domande rimangono ancora senza una risposta certa, tra queste il metodo adoperato per il fissaggio dell'oro, che in entrambi i casi non è del tutto chiaro. Un confronto futuro tra questi due tipi di materiali, così rari e con molti punti in comune, sarebbe auspicabile.

²⁶ Brécoulaki - Kavvadias - Verri 2014, pp. 160-164.

²⁷ Ivi, p. 153.

²⁸ Si tratta qui di un vero e proprio pigmento viola, non ancora identificato, e non di una delle "macchie" viola spesso trovate in associazione con tracce di oro, identificabili, a parere di H. Piening, come "Porpora di Cassio" (Piening 2014).

²⁹ Kottaridi 2011, p. 120 e p. 124, fig. 133.

³⁰ Brécoulaki 2006, p. 59. Sugli elementi decorati a foglia d'oro del Trono della Tomba di Euridice, cfr. anche Baldassarre - Pontrandolfo - Rouveret - Salvadori 2002, p. 14 (ad esempio su scettro e gioielli della figura di Persefone, sulla spalliera del trono).

³¹ Invv. 578083-578102.

³² Su queste lastre in opus sectile cfr. da ultimo Liverani (3) 2014, p. 278.

³³ Violante 2013, pp. 157-162; Violante 2014, pp. 325-328.

³⁴ Liverani 2014 (3), p. 278; Violante 2013, p. 162. La Violante inoltre cita anche come motivazione per una datazione tardoantica la lavorazione sommaria di alcuni bordi delle fasce e la variazione degli spessori delle lastre.

³⁵ Violante 2014, pp. 327-328. La doratura è attestata, su questa lastra, solo sui piani ribassati e sulle fasce d'incorniciatura.

2. I “monocromi” su marmo: nome e provenienza

2.1 “Monocromi” su marmo

I “monocromi” su marmo sono dei dipinti su lastre di marmo quadrangolari utilizzate per la maggior parte come decorazioni parietali. I “monocromi” sono pitture figurate su superficie bidimensionale, alla pari di tutta una serie di altri materiali di epoca greca e romana scarsamente studiati, che hanno però forma o funzione completamente diversa³⁶. In futuro, sarebbe sicuramente interessante ampliare la ricerca sui “monocromi” estendendola a tutte le pitture su superfici bidimensionali, per cercare di comprendere similitudini e differenze, non solo dal punto di vista iconografico, ma anche nel supporto, nella tecnica pittorica utilizzata e nei pigmenti adoperati.

Tutte le lastre, senza eccezione, hanno dimostrato l’utilizzo di ben più di un colore: l’ocra rossa, inoltre, che senza dubbio è il pigmento predominante, è sempre declinata in varie sfumature, che possono raggiungere toni arancio - rosati o bruni.

Pertanto, il termine “monocromi” che è utilizzato comunemente per questi materiali, al punto da dare il nome alla collezione napoletana, è inappropriato e frutto di un errore che deriva da una delle prime pubblicazioni sui quadri, *Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, del 1757.

In questa monumentale opera, infatti, i quattro quadri sono stati considerati assimilabili, dal punto di vista dell’esecuzione, ai *monochromata ex albo* di Zeusi, dal momento che gli Accademici Ercolanesi li percepivano come dipinti con il solo colore rosso. Questo errore ha portato nei decenni ad assegnare sempre il nome di “monocromi” ai dipinti su marmo ritrovati in area vesuviana, anche nel caso di opere evidentemente policrome come *Niobe ed i Niobidi*.

Solo a partire dalle indagini di V. von Graeve del 1984 si è cominciato ad affermare con più decisione che questi quadri non sono delineati ad un solo colore e le analisi effettuate nel 2013 hanno fornito l’ultima prova della reale ricchezza cromatica di queste opere³⁷.

2.2 Provenienza e ipotesi di collocazione

I documenti d’archivio che riguardano queste dodici lastre dipinte forniscono pochissimi dati sulla provenienza dei pezzi, che risulta per lo più o del tutto sconosciuta (come nel caso di *Apollo* e *Dioniso*, anche se l’assenza di un pagamento da parte di Augusto Castellani per la dogana, nel mese del loro acquisto, fa pensare che siano stati trovati o semplicemente acquistati a Roma) o circoscritta alla città di Ercolano, senza poter individuare il luogo esatto (*Giocatrici di Astragali*, *La lotta col Centauro*, *Donne sacrificanti*, *Scena teatrale*, *Quadriga in corsa*). Solo in pochi casi si è potuto riconoscere il luogo di provenienza delle lastre dipinte: Pompei, Casa del Marinaio, per *Niobe ed i Niobidi*, anche se con forti dubbi a causa della visita della Granduchessa Olga di Russia al momento del ritrovamento, il 3 Febbraio 1872; Er-

³⁶ Cfr. *Appendice 1*.

³⁷ Per tutta questa sezione, cfr. il capitolo *Storia degli studi sul colore dei monocromi su marmo*.

colano, Casa di Nettuno e Anfitrite, per *Donna in trono e giovane* e *Adoranti*; Ercolano, Casa del Rilievo di Telefo, per *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*. In definitiva, quando il luogo di provenienza è noto, si tratta sempre di abitazioni private di livello almeno medio - alto. Il dato è comunque parziale, visto che si parla di cinque monocromi su dodici, non avendo ulteriori informazioni in questo senso sui sette ritrovati o acquistati tra il 1746 ed il 1865.

Le date della scoperta dei monocromi, totalmente sconosciuta per i due viennesi, risulta invece compresa in un periodo tra il 1746 ed il 1934 per i quadri napoletani.

La lotta col Centauro, *Donne Sacrificanti* e *Scena teatrale* sono stati ritrovati il 24 Maggio 1749, sotto la direzione di R. J. Alcubierre, tre anni esatti dopo le *Giocatrici di astragali*: essendo in quel giorno gli scavi di Ercolano in corso su più fronti non è possibile comprendere con sicurezza se i tre quadri abbiano la medesima provenienza, fatto che non può neppure escludersi a priori. La *Quadriga in corsa*, invece, proviene dagli scavi ottocenteschi di Ercolano, dove fu trovata, sotto la direzione di C. Bonucci e P. Bianchi, il 13 Gennaio 1837.

Quasi cento anni dopo, negli scavi eseguiti sotto la direzione di A. Maiuri, Ercolano avrebbe restituito *Donna in trono e giovane* e *Adoranti*, il 20 Aprile 1933³⁸, e *Ercole e l'Idra* e *Sfinge* il 9 Novembre 1934. Nel caso dei primi due quadri del gruppo trovato nel Novecento, inoltre, si è notato che essi furono riconosciuti quali pitture su marmo solo in un secondo momento: il 19 Aprile, infatti, erano stati notati solo dei frammenti di marmo, senza riconoscere le figure disegnate. Questo porta a pensare che, nella storia degli scavi, non sempre le pitture su marmo siano state individuate, specialmente nei casi in cui fossero mal conservate.

Si è cercato, inoltre, in questo lavoro, di fare chiarezza su quale potesse essere l'originaria collocazione dei quadri: esaminando elementi quali forma del retro della lastra, tracce di grappe di fissaggio e colore rosso sui bordi della superficie, oltre ai testi di archivio e alle fonti bibliografiche, è stato ipotizzato che la maggior parte dei pezzi fosse posta murata nella parete, mentre *Donna in trono e giovane* e *Adoranti* fossero utilizzate come decorazione per il *larario* dell'atrio della Casa di Nettuno e Anfitrite, in maniera simile ai rilievi marmorei della Casa di Cecilio Giocondo di Pompei.

Infine, per *Ercole e l'Idra* e *Sfinge* si è potuta accertare una provenienza dal peristilio (9) della Casa del Rilievo di Telefo, senza tuttavia poter comprendere dove fossero poste con esattezza³⁹.

³⁸ Il dato non è mai stato pubblicato ed è stato rintracciato nei diari di scavo consultati.

³⁹ Per questa sezione, cfr. i capitoli *Il ritrovamento dei monocromi su marmo* e *Appunti sulla collocazione originaria dei monocromi*.

3. Le nuove indagini archeometriche

3.1 Il supporto

Non sono state condotte indagini su undici dei dodici dipinti, per comprendere la provenienza dei marmi: solo il marmo di *La lotta col Centauro* è stato riconosciuto da L. Lazzarini come proveniente da Thasos, per la precisione dalla cava di Capo Vathy⁴⁰.

Questo dato evidenzia che il supporto dei dipinti poteva essere anche di importazione: manca però al momento un'analisi di tutte le altre lastre, che permetta di comprendere meglio la provenienza dei vari supporti e se, ad esempio, ci siano differenze all'interno dei gruppi trovati nella medesima casa.

Tuttavia, a occhio nudo le altre lastre sembrano avere tutte una grana più fine rispetto a *La lotta col Centauro*.

3.2 Lettura dell'immagine

Le indagini in fluorescenza ultravioletta e ultravioletto riflesso hanno permesso di rivelare particolari non più visibili ad occhio nudo, soprattutto in *Dioniso*, *Donne Sacrificanti*, *Giocatrici di astragali*, *Scena teatrale*, *Niobe ed i Niobidi*, *Donna in trono e giovane* e *Adoranti*. In quest'ultimo caso è stato possibile ricostruire l'intero disegno presente nella parte destra della lastra, in cui si è conservata la superficie marmorea originaria. Le indagini in fluorescenza ultravioletta, ultravioletto riflesso e fluorescenza ultravioletta invertita⁴¹, inoltre, in alcuni casi hanno permesso di confermare ciò che era stato visto ad occhio nudo negli studi precedenti o pubblicato, a seguito di indagini, da V. von Graeve; in altri casi, i dati pubblicati si sono rivelati incompleti o del tutto erronei. Quando l'errore nella lettura ad occhio nudo è evidente, si può pensare che già all'epoca della pubblicazione il quadro fosse molto danneggiato, come nel caso di *Donne sacrificanti*, che viene più volte travisato dagli autori settecenteschi. Nelle indagini di von Graeve, invece, quando i dati non sono confermati la motivazione va cercata probabilmente nella scarsa leggibilità del pezzo anche a seguito delle indagini in fluorescenza ultravioletta, che ha portato a letture diverse dei risultati, oppure in un ulteriore peggioramento dello stato di conservazione della lastra negli ultimi trenta anni⁴².

3.3 I pigmenti

I pigmenti utilizzati sui monocromi forniscono alcune altre informazioni inedite. Si sono potute individuare, infatti, lastre decorate con pigmenti molto costosi nell'antichità (*La lotta col Centauro* - cinabro; *Niobe ed i Niobidi* - lacca; *Donna in*

⁴⁰ Cfr. la scheda di catalogo *La lotta col Centauro*, *Materiale della lastra*.

⁴¹ Si ricorda che questa ultima è stata applicata solo sui quadri viennesi.

⁴² Cfr. per questa parte *Osservazioni sulle indagini effettuate nelle varie schede di catalogo*.

trono e giovane - cinabro e lacca; *Adoranti* - cinabro)⁴³ ed altre dipinte con pigmenti sostanzialmente a base di terre e molto più economici. Leggendo il testo di Plinio il Vecchio⁴⁴ si può capire che il cinabro era un pigmento a totale carico del committente, in quanto molto costoso. Testimonianze di pigmenti acquistati a parte dai committenti, oltre che in Plinio e Vitruvio⁴⁵, si hanno già su papiri provenienti da Alessandria d'Egitto e databili all'epoca tolemaica⁴⁶. Da questo dato si ricava che le differenze all'interno dei monocromi sono probabilmente derivate non solo dal gusto stilistico dei committenti, ma anche da loro precise scelte in termini economici⁴⁷. Inoltre, l'utilizzo del cinabro fornisce delle indicazioni sulla probabile collocazione delle opere in cui è stato utilizzato: Vitruvio infatti ne raccomanda l'utilizzo in spazi chiusi, in quanto questo pigmento dal rosso vira al nero se esposto ai raggi solari⁴⁸.

Su uno dei punti di misura di *Donna in trono e giovane*, in corrispondenza con la calzatura della figura femminile, si ha inoltre una sovrapposizione di uno strato di lacca a uno strato di cinabro, tecnica già in uso in età romana e non dall'età medievale come riportato in bibliografia⁴⁹.

Per quanto riguarda la provenienza dei pigmenti, non avendo identificato con esattezza quali tipi di terre rosse e gialle, quale lacca e quale pigmento verde a base di rame siano stati adoperati, si possono fare alcune considerazioni solamente sul cinabro e, in modo molto preliminare, sulle terre verdi.

Teofrasto parla di un cinabro naturale e di un cinabro artificiale⁵⁰. Il primo, a suo parere, proviene dalla Spagna e dalla Colchide⁵¹, il secondo solamente da una località vicina ad Efeso⁵², estratto grazie ad un procedimento inventato dall'ateniese Callias⁵³. Dioscoride dice che il cinabro era importato dalla Libia⁵⁴. Vitruvio, invece, afferma che il cinabro naturale si trovava nella zona di Efeso⁵⁵, al contrario di Teofrasto⁵⁶. Le miniere di cinabro, però, non erano solamente in aree così lontane:

⁴³ Sul costo dei pigmenti nell'antichità cfr. Plin. *Nat.*, XXXV, 31-49.

⁴⁴ Plin. *Nat.*, XXXV, 30.

⁴⁵ Plin. *Nat.*, VII, 5, 8.

⁴⁶ Plisecka 2011, pp. 203-225.

⁴⁷ Sulla pittura parietale e l'importanza rivestita dal committente e dalla sua ideologia, cfr. Bragantini 2010.

⁴⁸ Vitr. VII, 9, 1-2.

⁴⁹ Cfr. *Osservazioni sulle indagini effettuate* nella scheda *Donna in trono e giovane*.

⁵⁰ Dove per "cinabro artificiale", secondo Plinio, Teofrasto intende in realtà il minio (Plin. *Nat.*, XXXIII, 37).

⁵¹ Thphr. *Lap.*, 58, 1-3.

⁵² Thphr. *Lap.*, 58, 4.

⁵³ Thphr. *Lap.*, 59, 1. Una sabbia brillante era unita a una polvere molto fine in contenitori di pietra, e poi lavata in vasi di rame per varie volte, fino ad ottenere un sedimento del tutto simile al cinabro (capitolo 58).

⁵⁴ Dsc. V, 94.

⁵⁵ Vitr. VII, 8,1. Anche Plinio riporta la notizia di Vitruvio, ma attribuendola al minio (Plin. *Nat.*, XXXV, 37).

⁵⁶ Vitr. VII, 8-9. Secondo Vitruvio il cinabro era estratto da una vena minerale simile a quella del ferro, fatta seccare in un forno: il mercurio si depositava sul fondo e veniva raccolto a parte, mentre ciò che restava, ormai secco, era pestato in mortai di ferro, e poi lavato e riscaldato ripetutamente fino a ricavare il pigmento. L'autore sottolinea la grande preziosità di questo pigmento: le parti di vena (zolle) estratte erano portate a Roma e lì lavorate, tra il Tempio di Flora e quello di Quirino.

esistevano infatti dei giacimenti di questo minerale anche in Italia, come ad esempio quelli di Monte Amiata e Alberese, conosciuti già in epoca preistorica⁵⁷.

Sulla terra verde, invece, si ricorda qui un'ipotesi che identificherebbe la provenienza dei pigmenti utilizzati nelle città vesuviane nelle cave del Monte Baldo, nei pressi di Verona⁵⁸.

3.4 Trattamenti della superficie in epoca moderna

Le gocce di residui organici su *Giocatrici di astragali* possono probabilmente imputarsi a una qualche operazione di restauro o consolidamento avvenuta in epoca moderna. Anche altre tracce organiche presenti sulle lastre conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁵⁹ possono forse far pensare a trattamenti relativamente "recenti"⁶⁰. Non avendo trovato, durante le ricerche d'archivio, notizie specifiche su restauri compiuti sui monocromi, si possono comunque ricordare a titolo esemplificativo le "vernici" applicate sulle pitture dei siti vesuviani nel XVIII e XIX secolo. Negli anni della scoperta dei quadri, si ricordano la vernice di Stefano Moriconi, utilizzata tra il 1739 ed il 1766, che era a base di ambra, copale, spirito di rosmarino, spirito di spico e altri componenti⁶¹, e la vernice di Andrea Celestino, utilizzata tra il 1828 ed il 1838, a base di cera d'api e acquaragia⁶².

Su *Quadriga in corsa* sono ben presenti le tracce di pennello con cui è stata spalmata sulla superficie del quadro, originale e di restauro, una sostanza che probabilmente poteva riconoscersi come una delle vernici, vista anche la somiglianza dei tratti con opere sulle quali è stata sicuramente applicata una di queste sostanze. Il monocromo è stato trovato nel 1837: è perciò molto probabile che si tratti della vernice di Andrea Celestino o di quella di Giuseppe Amodio, restauratore di quadri del Real Museo Borbonico, che fu applicata dal 1839, a base di una resina ottenuta da conifere, oli siccativi e cera⁶³.

Per quanto riguarda gli altri quadri, niente si può dire su *Niobe ed i Niobidi*, *Adoranti* e *Donna in trono e giovane*.

Su *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*, e solo su questi, sono state invece trovate tracce di bario, elemento non presente nei pigmenti antichi⁶⁴.

⁵⁷ Cfr. ad esempio, sul tema, Giardino - Steiniger 2011.

⁵⁸ Casoli - Campani - Aliatis, Bersani, Mantovan, Marino, Lottici 2009, pp. 720-721; Baraldi 2009, p. 714. Tuttavia, non sono state condotte indagini che permettano di identificare con esattezza quale sia il pigmento esatto utilizzato sui monocromi.

⁵⁹ Come ad esempio la fluorescenza gialla presente su tutta la superficie di *Scena teatrale*.

⁶⁰ Sulle ipotesi di trattamenti recenti ci fanno riferimento, ad esempio, le *Osservazioni sulle indagini effettuate nelle schede di catalogo di Quadriga in corsa, Ercole e l'Idra, Sfinge*.

⁶¹ Sulla "vernice" di S. Moriconi cfr. ad esempio Rosignano 1967; Sampaolo 1992, p. 25; D'Alconzo 2002, D'Alconzo - Prisco 2005.

⁶² D'Alconzo 2002; Prisco 2003, p. 130; D'Alconzo - Prisco 2005; Prisco 2009.

⁶³ Prisco 2009, pp. 728-729. Si ricorda però che non sono state applicate tecniche di indagine volte alla caratterizzazione delle sostanze organiche.

⁶⁴ Il bario potrebbe forse riportare al metodo Ferroni - Dini, creato negli anni Sessanta, che prevede l'applicazione di idrossido di bario, su pitture e a volte anche su opere lapidee (Bazzaco s.d.).

Per quanto riguarda poi i monocromi viennesi, sono testimoniati degli interventi di restauro in epoca contemporanea, senza però specificazioni. La sostanza che è stata utilizzata per incollare tra loro i frammenti è a base di ftalati e risalente agli anni Ottanta⁶⁵.

3.5 Tecnica di esecuzione

Nella pittura antica, i leganti potevano essere di vario tipo (albumina, caseina, grassi animali, cera d'api, colla, gomma arabica), ma comunque, erano normalmente di tipo organico.

Per individuare le tecniche adoperate, il riconoscimento dell'albumina come legante indica l'utilizzo della tecnica a tempera d'uovo⁶⁶, mentre la cera presuppone la realizzazione di un encausto, ovvero una pittura a cera calda⁶⁷. L'identificazione di lipidi presuppone invece che la pittura sia stata eseguita ad olio, mentre i polisaccaridi, come ad esempio la gomma arabica, indicano che la pittura sia stata eseguita a tempera magra. La già citata albumina, la colla animale, il latte e la caseina sono invece indiziari della pittura a tempera propriamente detta⁶⁸.

Negli ultimi anni, si sono moltiplicati gli studi sui leganti delle pitture, per comprendere la loro tecnica di esecuzione, in particolare attraverso l'applicazione dell'analisi GC-MS⁶⁹.

Tuttavia, su nessuno dei monocromi sono state effettuate indagini volte ad individuare il legante, in quanto si sono adoperate esclusivamente tecniche analitiche non invasive, che non possono fornire informazioni in tal senso. Una ricerca mirata sui leganti delle pitture su marmo sarebbe perciò auspicabile.

3.6 Risultati

In conclusione, le analisi non invasive e gli studi sul colore hanno permesso di ampliare la conoscenza dei "monocromi su marmo" anche dal punto di vista archeologico: è stato possibile vedere in modo più completo il disegno e comprendere meglio i soggetti rappresentati; si sono potuti riconoscere i pigmenti utilizzati e, in questo modo, capire alcune scelte economiche dei committenti; si sono inoltre potuti identificare alcuni trattamenti moderni, potendo così ricostruire in parte alcuni dettagli della storia conservativa di questo raro materiale.

⁶⁵ Per tutta questa parte, cfr. Pitthard 2010; *Untersuchungen* 2012.

⁶⁶ Cfr. ad esempio von Graeve - Helly 1987, pp. 28-29.

⁶⁷ Brinkmann 2004 (1), p. 321.

⁶⁸ Andreotti - Bonaduce - Colombini - Degano - Lluveras - Modugno - Ribechini 2014.

⁶⁹ Cfr. ad esempio Stege - Fiedler - Baumer 2004, p. 262, ma soprattutto Colombini - Andreotti - Bonaduce - Gautier - Modugno - Ribechini 2006, pp. 4490-4500 e Andreotti - Bonaduce - Colombini - Degano - Lluveras - Modugno - Ribechini 2014.

4. I soggetti rappresentati: significato e iconografia

Una breve nota in queste conclusioni deve essere dedicata ai soggetti rappresentati⁷⁰: in tutti i casi, come precedentemente detto, le indagini hanno migliorato la lettura dei singoli elementi. Si è così potuto accertare che non tutte le precedenti letture erano corrette, come nel caso di *Donne sacrificanti*, più volte interpretato in modo non corretto. Nella maggior parte dei casi, però, il problema non era legato solo alla lettura dell'immagine, ma anche al suo significato, perché la scena si dimostrava priva di confronti o comunque di difficile comprensione.

In ogni caso, si è cercato di comprendere se le ipotesi avanzate in bibliografia potessero essere probabili o meno, attraverso l'analisi dei vari elementi presenti nelle raffigurazioni, dei confronti iconografici e l'analisi delle fonti antiche.

Spesso la lettura del soggetto rappresentato derivava da una sola pubblicazione, alla quale quasi tutti gli autori successivi hanno fatto riferimento⁷¹.

Alcune di queste pubblicazioni dalla quale tutte le altre derivavano, per quanto riguarda i primi sei quadri napoletani, sono le monografie di Robert pubblicate tra il 1895 ed il 1903. L'autore fu uno dei primi a comprendere cosa fosse realmente raffigurato in *Donne sacrificanti* – un sileno stanco aiutato da due personaggi femminili – ma allo stesso tempo, cercando di dare delle indicazioni il più possibile precise sulla lettura del soggetto, individuava nelle donne nel quadro Procne e Filomela, senza che l'episodio sia citato dalle fonti; oppure cercava di comprendere, come altri suoi contemporanei, quale brano dell'*Ippolito* di Euripide fosse rappresentato in *Scena teatrale*, senza che si avesse la certezza che la tragedia da riconoscersi nella rappresentazione fosse proprio quella.

Si sono quindi riaperte questioni precedentemente date per certe, in modo da poter cercare lo schema del quadro, e non solo confronti tra le raffigurazioni di un determinato personaggio: è il caso di *Donna in trono e giovane* che, non più legato ai personaggi di Didone e Ascanio, ha trovato confronti parziali con le più varie rappresentazioni.

Tutti i “monocromi” hanno soggetti completamente diversi l'uno dall'altro e legati quasi totalmente all'ambito mitico, ad eccezione di *Giocatrici di astragali*, in cui forse è possibile ipotizzare una scena di genere, *Quadriga in corsa*, che è confrontabile con immagini anche non strettamente legate alla mitologia, e *Adoranti*, che trova invece confronti con scene ispirate all'ambito religioso e devozionale, come quella della Casa di Obellio Firmo (IX, 14, 4) a Pompei.

La datazione dell'esecuzione delle opere è tutt'altro che facile da individuare. I quadri sono infatti per la maggior parte prodotti di artisti neoattici, databili tra la fine del I secolo a.C. ed il I secolo d.C., che in genere unirono modelli per lo più provenienti da V e IV secolo a.C., con l'aggiunta, in alcuni casi, di particolari di origine ellenistica. Nel caso di *Ercole e l'Idra* e *Sfinge* la corsività, la povertà di dettagli e il

⁷⁰ Per tutta questa parte, ci fanno riferimento le sezioni *Osservazioni sull'iconografia* nelle varie schede di catalogo.

⁷¹ Tra gli autori che invece hanno espresso idee innovative rispetto alle ipotesi precedenti, si ricordano Mielsch 1989, von Graeve 1984 e Schwanzar 1985.

fatto che la casa dalla quale provengono fu ampiamente ristrutturata alla metà del I secolo d.C. possono permettere di ipotizzare una cronologia non lontana da questa data. *Donne sacrificanti* e *Scena teatrale* presentano la medesima particolare lavorazione della superficie, che risulta totalmente liscia solo nelle parti prive di disegno. Il secondo quadro, inoltre, parrebbe essere stato rilavorato su tutti i bordi, successivamente al taglio della parte destra della lastra. Il fenomeno può essere comparato a quello del riutilizzo di originali greci inseriti nelle pareti di ricche domus dell'area vesuviana. Considerando anche il fatto che i due quadri presentano schemi e raffigurazioni che non sembrano essere eclettiche, ma che trovano precisi confronti⁷², si potrebbero forse considerare come originali di età ellenistica, anche se una datazione precisa rimane al momento difficile da stabilire.

Infine, *Apollo* e *Dioniso*, che non hanno una datazione *ante quem* alla quale fare riferimento, hanno permesso, nei secoli, le più varie ipotesi cronologiche, tra le quali, al momento, è stata esclusa solo la più tarda (IV secolo d.C.) per la poca pertinenza dei confronti proposti in bibliografia.

5. Botteghe

Non è possibile accorpare in un'unica casistica tutte le lastre, che sono tra loro differenti per stile, forma della lastra e lavorazione del retro. Ad esempio, lo stile di *Giocatrici di astragali* è molto diverso da quello di *Ercole e l'Idra*, non solo dal punto di vista della resa dei dettagli, ma anche dal punto di vista della rappresentazione dei personaggi e della colorazione. Infatti, le figure sono rese a linea di contorno in *Giocatrici di astragali*, *La lotta col Centauro*, *Donne sacrificanti*, *Scena teatrale*, *Quadriga in corsa*, *Niobe ed i Niobidi*, *Adoranti*, *Donna in trono e giovane* e totalmente campite di colore in *Ercole e l'Idra* e *Sfinge*. Una diversa campitura, non totale, ma in cui il colore riempie solo la parte più esterna delle figure e risparmia la striscia centrale interna, è invece caratteristica dei quadri viennesi, che sono anche gli unici a presentare una ricca decorazione a foglia d'oro.

Tutto questo porta a pensare che la produzione dei cosiddetti "monocromi su marmo" fosse molto varia e, probabilmente, più diffusa di quanto si sia fino ad ora ipotizzato.

Per quanto riguarda le opere firmate, è interessante anche l'analisi mediante macrofotografie delle firme di *Alexandros Athenaios*, che presentano tra loro differenze. La prima, su *Giocatrici di astragali*, è dipinta in rosso; la seconda, su *Adoranti*, è graffita e dipinta in nero. La grafia non è identica, in particolare nella resa di alcune lettere, come ad esempio il Φ. Questi dati, sommati alla diversa resa di alcuni dettagli dei due dipinti (ad es. i piedi delle figure), potrebbero indicare che i quadri non siano in realtà firmati dal medesimo artista. Le firme mostrano però di essere contemporanee⁷³, il che porterebbe ad ipotizzare che i quadri siano copie della prima età imperiale di due opere del medesimo artista, *Alexandros Athenaios*.

⁷² Come nel caso delle raffigurazioni su sarcofago del tutto comparabili con *Donne sacrificanti*.

⁷³ Cfr. Guarducci 1995; Schwanzar 1985.

Considerando però che i monocromi sembrano essere per lo più opere eclettiche⁷⁴ e non vere e proprie copie e che, secondo la Belli Pasqua, l'etnimo *Athenaios* è tipico degli artisti neoattici⁷⁵, «simbolo di una precisa appartenenza culturale»⁷⁶, è forse più corretto pensare ad una firma di bottega, effettuata da due diversi *picture*.

L'ipotesi deve però considerarsi con estrema cautela, dal momento che le firme su opere pittoriche nell'arte romana sono rarissime⁷⁷ e che pertanto gli elementi per un confronto sono assai scarsi.

Per quanto riguarda l'ubicazione della bottega del pittore di *Adoranti*, che normalmente in bibliografia viene riconosciuto come il medesimo artista delle *Giocatrici di Astragali*⁷⁸, la Schwanzar ipotizza che, per la presenza dell'etnico, *Alexandros* non producesse i lavori per la città di Atene, e neppure li esportasse, in quanto, a suo parere, gli artisti attici solo raramente scrivevano il nome della loro città di origine sulle opere: Alessandro, quindi, non poteva che vivere e lavorare ad Ercolano o in una delle città vesuviane⁷⁹.

Maiuri, invece, cerca di dare una risposta all'interrogativo individuando in Napoli se non il luogo di produzione, almeno quello di acquisto dei quadri, dal momento che la maggior parte proviene da Ercolano⁸⁰.

Da ricordare è anche la teoria della Wyler, secondo la quale gli artisti romani che tentavano di riprodurre l'arte greca, spesso si sarebbero firmati con nomi greci⁸¹.

Al momento, però, non ci sono prove sufficienti per comprendere esattamente chi fosse l'artista neoattico Alexandros e dove lavorasse, e tantomeno chi fossero i produttori degli altri "monocromi". La scarsità degli elementi a disposizione non può supportare alcuna ipotesi⁸².

⁷⁴ Sull'eclettismo nelle opere neoattiche cfr. recentemente Belli Pasqua 2011: riproduzione di opere classiche, ma modelli da più stili sono presenti all'interno di una stessa opera (in particolare severo, classico e tardoellenistico secondo l'autrice).

⁷⁵ Per quanto riguarda le firme su opere scultoree in particolare, «studi prosopografici compiuti su queste informazioni epigrafiche hanno ricostruito un'organizzazione basata prevalentemente su famiglie di scultori, in cui la tradizione artistica è divenuta soprattutto mestiere, grazie anche a una lunga pratica artigianale che si avvale di procedimenti tecnici specifici, per esempio l'uso di calchi per le sculture in bronzo» (cfr. *ivi*, p. 496; ad esempio sulla famiglia dello scultore Timarchides, cfr. in particolare La Rocca 1977).

⁷⁶ Belli Pasqua 2011, p. 496.

⁷⁷ Bianchi 2009, p. 137. Solo quattro firme sono arrivate a noi su pitture: Alexandros, Seleukos, Lucius Silvanus. Questi artisti sono tutti ignoti alle fonti antiche. Sulle firme nella pittura romana cfr. anche Eristov 1987; sul problema dell'attribuzione delle pitture romane inoltre cfr. Bragantini 2004.

⁷⁸ Cfr. ad esempio Maiuri 1958, p. 394; De Vos - De Vos 1982, p. 293; Rocco 2009 (4).

⁷⁹ Schwanzar 1985, p. 313. In effetti, in un articolo di Donderer (Donderer 1996, pp. 94-107, ed in particolare pp. 94, 97, 101), riguardante le firme degli artisti su sculture greche, si ricorda l'etnico *Athenaios* su opere esportate a Creta ed Oropos. A p. 101, inoltre, aggiunge che non è facile capire se questo tipo di etnico sia usato per indicare se la scultura su cui si trova sia proveniente dalla Grecia o per indicare che l'artista aveva lavorato secondo la tradizione greca.

⁸⁰ Maiuri 1929, pp. 104-105; Maiuri 1953, p. 105.

⁸¹ Wyler 2006, p. 216.

⁸² L'esiguità del campione ed il pessimo stato di conservazione, oltre alla quasi totale assenza di decorazione secondaria all'interno dei dipinti, impedisce l'applicazione dei criteri di riconoscimento delle botteghe pittoriche adoperato da D. Esposito per la città di Ercolano (quattro diversi approcci combinati tra loro: «1) l'osservazione della tecnica esecutiva delle pitture; 2) l'analisi degli schemi decorativi derivati

Le opere si prestavano comunque, per la loro facilità di trasporto, ad essere create in studio⁸³, così come, sempre nell'ambito della pittura, le *picturae ligneis formis inclusae*, procedimento che consisteva

nel dipingere, a studio, quadri figurati, eseguiti nella tecnica dell'affresco su un sottile strato di *tectorium*, e poi incorniciati e incassati entro telai di legno per essere poi inseriti nel campo della parete, pareggiando la superficie del quadro con quella dell'intonaco parietale destinato ad accoglierlo (Esposito 2011 (2), p. 269)⁸⁴.

Si sa, di sicuro, che Ercolano doveva essere un centro assai ricettivo per quanto riguarda le decorazioni parietali di lusso: oltre all'*opus sectile* ai suoi esordi, la città ha restituito la quasi totalità dei dipinti su marmo e di un'altra decorazione di lusso, che trova molti confronti con i "monocromi", ovvero i rilievi neoattici incassati nelle pareti, tra i quali si ricordano i due dalla Casa dei Rilievi Dionisiaci (*Ins. I*)⁸⁵.

6. I monocromi su marmo e il loro significato all'interno delle *domus* vesuviane

In una delle ultime pubblicazioni sulla pittura vesuviana, Domenico Esposito afferma che

il dibattito sulla pittura parietale romana ha ricevuto negli ultimi anni un rinnovato interesse grazie a una serie di contributi volti a indagare le dinamiche che sottendono alla produzione di essa in rapporto all'evoluzione dei cosiddetti "stili pompeiani". Ciò che emerge con sempre maggior evidenza è

da repertori e le diverse soluzioni combinatorie degli stessi; 3) la sistematica associazione ai suddetti schemi decorativi di una serie di dettagli ornamentali che potessero essere considerati come delle spie del repertorio di una specifica officina, oppure come veri e propri motivi firma di determinati pittori; 4) il riconoscimento delle mani dei pittori col fine di individuare l'esistenza di gruppi di artigiani che lavorassero stabilmente insieme» (Esposito 2014, p. 171).

⁸³ Sull'imprenditoria nella pittura parietale, invece, in cui le officine lavoravano direttamente nella proprietà del committente, cfr. *ivi*, pp. 189-190, 194-195. L'autore ha riconosciuto ad Ercolano un'officina di IV stile, la cosiddetta "Officina della Casa dell'Atrio a Mosaico", che operò anche nella Casa di Nettuno e Anfritrite. Le officine pittoriche erano composte "da uno o più gruppi o squadre di decoratori – comprendenti *pictores, tectores e musivarii* – e gestita da un *redemptor*, al quale era demandato anche il compito di coordinare il lavoro delle singole squadre, valutando il contesto architettonico, la funzione dell'ambiente e cercando di andare incontro ai desideri e alla disponibilità economica del committente".

⁸⁴ Su una di queste pitture, trovata a Ercolano, nella Casa V, 18, cfr. Maiuri 1938. Su un'officina pittorica identificata a Pompei si segnala invece il caso di I, 9, 9, per la presenza di fosse contenenti frammenti ceramici con tracce di colore, oltre a gusci d'uovo: probabilmente era l'atelier di un piccolo gruppo di pittori dediti alla pittura su affresco o alla pittura su cavalletto (Esposito 2011 (2), p. 69). Sulle pitture eseguite a parte e poi inserite in parete, cfr. Corneli 2010, in particolare pp. 145-153 per esempi di Pompei ed Ercolano. Si possono fare riferimenti anche cronologicamente più recenti: parrebbe questo il caso dei pannelli con ritratti caratterizzati da un nimbo quadrato, in cui il margine del nimbo rappresenterebbe il bordo del pannello da incassare nella parete (cfr. Liverani 2015, in particolare fig. 11, sul pannello, ora perduto, con dipinto del IV secolo d.C., all'interno della Cripta di Oceano nella Catacomba di Callisto a Roma).

⁸⁵ Su questi rilievi cfr. il capitolo *Appunti sulla collocazione dei monocromi*.

che la pittura parietale non può essere concepita come una produzione artistica di alto livello, bensì come il frutto di un sistema di “produzione di massa” al pari dell’*instrumentum domesticum*, dei laterizi o dell’*opus doliare*. In quanto tale, la pittura romana va considerata come un semplice “prodotto” da commercializzare; di sicuro si tratta di un risultato di un sapere artigianale spesso di grande perizia tecnica, ma, in ogni caso legato alle esigenze di un “mercato” molto ampio e dinamico, all’interno del quale viene a instaurarsi un rapporto molto stretto tra committenti ed esecutori (Esposito 2014, p. 171).

Il rapporto tra committenti ed esecutori doveva essere molto stretto anche per i monocromi ma, a differenza delle pitture parietali, i dipinti su marmo si possono considerare parte della decorazione di alto livello della casa sia per il supporto che, in alcuni casi, per i pigmenti utilizzati. Si tratta quindi di opere di notevole valore decorativo, prodotti che costituiscono «un’ulteriore testimonianza dello stile di sito di Ercolano»⁸⁶, città in cui il livello della committenza era generalmente molto alto⁸⁷.

Come alcune raffigurazioni parietali ercolanesi segnalate dalla Coralini, inoltre, non si sono trovati confronti puntuali per la maggior parte dei monocromi, che paiono degli *unica*⁸⁸. Eleganza e propensione alla sperimentazione sono attribuiti con i quali la Coralini descrive le pitture parietali di Ercolano⁸⁹: elementi, questi, che si trovano ben evidenti anche nelle pitture su marmo provenienti da questa città.

Il confronto più stretto, in questo senso, si trova senza dubbio, ancora una volta, nei rilievi neoattici utilizzati nella decorazione parietale, provenienti per lo più dalle case di Ercolano.

Queste opere, sulle quali al momento non esiste uno studio specifico⁹⁰, meritano uno studio più approfondito, anche e soprattutto in relazione ai “monocromi”, per comprendere se possano esserci altri punti in comune tra loro e se il loro studio possa, direttamente o indirettamente, apportare nuovi dati anche per la conoscenza dei “monocromi” stessi. Uno studio più approfondito sui rilievi neoattici si dimostra perciò necessario per avere un quadro completo delle decorazioni parietali figurate di alto livello nella città di Ercolano.

⁸⁶ Coralini 2011, p. 191.

⁸⁷ Esposito 2014, p. 203.

⁸⁸ Sui riscontri di schemi nella pittura ercolanese cfr. in particolare Coralini 2011, pp. 204-208. Resta però sempre aperta la domanda, almeno per le pitture parietali, se queste fossero realmente *unica* o se semplicemente raffigurazioni analoghe sono state perdute.

⁸⁹ Coralini 2011, p. 208.

⁹⁰ Si veda, sui rilievi ritrovati nella Casa dei Rilievi Dionisiaci ad Ercolano, Guidobaldi - Guzzo 2010.

Appendice 1

Appunti su dipinti su superfici bidimensionali in marmo di epoca romana non facenti parte del gruppo dei cosiddetti “monocromi”

La pittura su superfici bidimensionali in marmo, riferibili ad oggetti mobili¹, non è limitata ai soli monocromi: in realtà, esistono anche altri esempi, più o meno noti, sia dal mondo greco che dal mondo romano.

Al momento non esiste una pubblicazione sistematica su questo argomento, per cui qui si cercheranno di descrivere alcuni esempi, attraverso brevi appunti raccolti in questi anni di ricerca, che possano portare a delle riflessioni preliminari sul fenomeno della pittura su marmi non scolpiti a rilievo o a tutto tondo.

1. La pittura su superfici bidimensionali in marmo: esempi di età classica ed ellenistica

Di altissimo livello sono gli esempi che ci sono arrivati dal V e IV secolo a.C., anche se non propriamente su lastre, ma comunque su superfici lisce: il più famoso è sicuramente il trono in marmo dalla Tomba di Euridice a Verghina, con la sua ricca decorazione e l'immagine di Ade e Persefone sulla spalliera, oltre che una serie di figurine femminili sui lati², mentre in altri casi si tratta di oggetti in cui la decorazione è sulla superficie liscia, quali una *lekane* da Ascoli Satriano (FG)³, nel cui incavo si vede una Nereide in groppa a un mostro marino, o una serie di pissidi in marmo dipinte⁴. Di queste ultime, tre sono oggi conservate al Museo Archeologico Nazionale di Atene, con raffigurati, rispettivamente, due quadrighe e due opliti⁵, due galli oppure un gallo e una gallina⁶, una scena con personaggi non più ben riconoscibili⁷. Una quarta pisside è conservata a Dresda⁸ e ha raffigurate, nella parte ester-

¹ Non sarà considerata, in questa breve appendice, la pittura su superfici bidimensionali riferibili a decorazioni architettoniche, per le quali si rimanda ai recenti Hellmann 2014 e Zink 2014.

² Per gli studi sul Trono dalla Tomba di Euridice, cfr. ad esempio Kakoulli 2008, *passim*.

³ Wallert 1995 per le indagini sulla policromia; recentemente, De Caro 2007, p. 200 e La Rocca 2013.

⁴ Sulle pissidi in marmo, in particolare della seconda metà del V secolo a.C., con decorazione dipinta e non, cfr. Pacini 2000.

⁵ N. inv. A11363.

⁶ Uno dei due animali non è perfettamente leggibile. N. inv. A12904.

⁷ N. inv. A11372. Le tre pissidi sono state tutte donate da collezionisti privati (Brécoulaki - Kavvadias - Verri 2014, p. 165, nota 2).

na, probabilmente quattro quaglie⁹, mentre l'ultima proviene dalla *chora* di Metaponto, con rappresentata una figura maschile stante panneggiata¹⁰. In particolare le tre pissidi al Museo Archeologico Nazionale di Atene mostrano un uso di pigmenti rari e costosi, nella maggior parte dei casi di importazione¹¹. Un simile uso di pigmenti è riscontrabile anche nel trono in marmo dalla Tomba di Euridice, in cui sono utilizzati foglia d'oro, cinabro e, cosa rarissima, conicalcite allo stato puro¹².

Oltre a questi esempi, è importante almeno citare il ricchissimo *corpus* delle stele funerarie dipinte ellenistiche di Demetrias, in Tessaglia¹³, la cui policromia è stata studiata negli anni Settanta e Ottanta da V. von Graeve, mostrando l'uso di un nero organico per i disegni preparatori, ed un'ampia scelta cromatica per le raffigurazioni, che comprendeva giallo ocre, giallo di piombo, cinabro, blu egizio, bianco di piombo, malachite e un rosso organico, forse da un tipo di lichene¹⁴. A questi dati sulla pittura funeraria su marmo si sono aggiunti recentemente i risultati delle indagini sulla policromia delle stele dipinte da Verghina¹⁵ e da Tebe¹⁶.

⁸ Dresdener Skulpturensammlung, n. inv. ZV 1632.

⁹ Herrmann 1898, p. 130, n. 4. L'autore ha descritto tutto ciò che si riusciva a vedere nella sua epoca della pittura della pisside, allora considerata in buone condizioni. Gli uccelli erano dipinti con il corpo di colore grigio, solcato da due linee parallele trasversali in grigio più scuro; le ali erano di colore violetto; becco, occhi e zampe di un colore rosso scuro. A p. 130, n. 5, invece, è descritta una coppa su alto piede in marmo, che presentava una decorazione dipinta a motivi fitomorfi (n. inv. ZV 1631).

¹⁰ La pisside è stata ritrovata in un corredo tombale rinvenuto in località Torretta e mostra analogie sia con quella di Dresda, sia con una di quelle ateniesi (n. inv. A11372), sia con un'altra da Val di Trebba, che però non mostra tracce di colore. Questo tipo di pissidi, probabilmente in marmo pario, provenivano tutte dalla Grecia (Bottini 1988, in particolare pp. 2-3). La decorazione della pisside dalla località Torretta, non ben visibile dalle immagini, mostra, a parere di Bottini, «una figura maschile stante, panneggiata, di profilo a sinistra, in atto di reggere con la destra un vaso (uno *skyphos*, o meglio, un *kantharos* in nero), protendendolo in avanti. Il braccio destro è nudo fino alla spalla, e così pure la fascia corrispondente del busto, l'incarnato è rosso vivo. Il braccio sinistro è del tutto avvolto nell'*himation*, in viola; se ne riconosce solo il gomito, sporgente. Si notano altresì tracce della testa (volto?) e della parte inferiore delle gambe [...]. Esili tracce di colore fanno intuire la probabile presenza di una figura analoga anche nel punto diametralmente opposto» (ivi, p. 2). Un altro esempio, del V secolo a.C. da Metaponto, in località Torre di Mare, è una pisside con raffigurato a rilievo sul coperchio il ratto di Europa: in realtà però in questo caso le tracce di colore sono limitate alla presa scolpita: rosso per la veste di Europa e blu per il mare che si trova raffigurato sotto al toro (De Siena - Lazzarini - Cancelliere 2012).

¹¹ Per uno studio recente sulla policromia di queste tre pissidi, cfr. i già citati Brécoulaki - Kavvadias - Verri 2014 e Brécoulaki 2014: i pigmenti utilizzati per questi materiali erano spesso molto rari e/o costosi, come il cinabro, l'orpimento, il lapislazzuli. Nella pisside n. inv. A11372, un viola di origine organica è associato alla foglia d'oro. Tutto questo connota questi ritrovamenti come beni di non comune uso e assai costosi (Brécoulaki 2014, pp. 19-25 e 31-33).

¹² Brécoulaki 2014, pp. 25-26.

¹³ Sull'iconografia delle stele cfr. Von Graeve 1984 (2); Helly 2012/2013.

¹⁴ Von Graeve 1979 per aspetti stilistici; Von Graeve - Reuper - Wolters 1981; Von Graeve - Helly 1987. In particolare sui pigmenti adoperati sulle stele cfr. Von Graeve - Helly 1987, in cui si dice anche che la tecnica utilizzata per dipingere le stele era probabilmente la tempera, visto che si è trovata l'albumina come legante (pp. 29-33); sulla possibilità dell'uso di un lichene per un rosso cfr. Von Graeve - Helly 1987, p. 27.

¹⁵ Verri - Kalaitzi 2013 (abstract), la pubblicazione degli atti della tavola rotonda in cui è stato presentato questo contributo sono attualmente in corso di stampa. Si citerà qui in nota anche un caso dubbio di pittura su marmo, da chiarire in futuro: senza specificare il tipo di supporto del colore, infatti, si parla di probabili "pannelli dipinti" per quanto riguarda il fronte - palcoscenico del teatro maggiore del santuario di Asclepio presso Epidauro in Argolide (Bressan 2009, p. 96, che data la loro impostazione alla secon-

2. La pittura su marmo su superfici bidimensionali: esempi di età romana

Meno noti, e almeno in un caso, anche meno pregiati, sono gli esempi che ci sono arrivati dal mondo romano: bisogna però ricordare che il dato è assolutamente parziale, in quanto al momento, come già scritto precedentemente, mancano pubblicazioni e studi specifici su questo tema. Si ricorderanno quindi qui quattro casi: il primo, conservato su un lato non lavorato a rilievo di un *oscillum* proveniente da Pompei; il secondo, formato dalle lastre che originariamente decoravano una parete dell'Aula del Colosso nel Foro di Augusto a Roma; il terzo, dipinto su una lastra comprata da un privato collezionista sul mercato antiquario e l'ultimo, più tardo e di nuovo su lastra di marmo bianco, rinvenuto recentemente a Salonicco¹⁷.

2.1 Pittura su *oscillum*

Si ha qui un caso noto, dalla Casa del Citarista di Pompei (I, 4, 25), in cui un *oscillum*¹⁸ presenta una decorazione a bassorilievo su una faccia e solamente dipinta dall'altra (fig. 99)¹⁹. Il rilievo, di forma circolare, su marmo bianco, ha il diametro di 37,7 cm²⁰. Probabilmente realizzato da un artigiano locale²¹, secondo E. J. Dwyer²² e M. Mastroroberto²³ rappresenta il dio Pan che avanza verso destra con un timpano nella mano destra e una nebride poggiata sul braccio sinistro, su cui è appoggiato un *pedum*. La particolarità della faccia B di questo *oscillum* è stata segnalata già nel 1861:

Nella parte posteriore è dipinto a semplice contorno, ed a somiglianza de' monocromi ercolanesi, un Satiro barbato con i piedi di capra, che ha nella sinistra il pedo ed intorno allo stesso braccio ravvolta la nebride, mentre porta nella destra un timpano, e si avvicina all'erma di Priapo itifallico, che sta a

da metà del IV secolo) e di «quattro pannelli decorativi, forse dipinti», per quanto riguarda il fronte - scena del teatro minore di Messene (Bressan 2009, p. 208, che data la loro impostazione ad un periodo compreso tra l'età tiberiana e la metà del II secolo d.C.).

¹⁶ Bonanno Aravantinos 2014.

¹⁷ Si ricorda inoltre qui in nota il caso, non con applicazione di pigmenti ma con foglia d'oro, delle lastre di *opus sectile* conservate al Museo Nazionale Romano e provenienti dalla Collezione Gorga (cfr. il paragrafo *Conclusioni e proposte di ricerca future*, all'interno di questo volume).

¹⁸ Inizialmente al Museo Archeologico di Napoli, con il numero di inventario 6667, è stato trasferito per un periodo presso l'Antiquarium di Pompei, con il numero di inventario 20486 (informazioni da Dwyer 1982, p. 93 e Mastroroberto 1992, p. 111). Recentemente l'*oscillum* è stato trasferito da Pompei al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, per essere esposto assieme agli altri oggetti provenienti dalla Casa del Citarista. L'opera ha di nuovo il numero di inventario che aveva prima di essere trasferita, anni fa, dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli a Pompei: MANN 6667. Fu trovato il 17 Settembre 1859 (Dwyer 1982, p. 93).

¹⁹ Ringrazio il prof. Massimo Osanna (Soprintendenza Pompei) e la dott.ssa Valeria Sampaolo (Museo Archeologico Nazionale di Napoli), per avermi concesso di poter visionare e studiare il pezzo presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nel Febbraio 2015.

²⁰ Dwyer 1982, pp. 92-93, n. IX.

²¹ Ivi, p. 133.

²² Dwyer 1981, p. 262, n. 4; Dwyer 1982, pp. 92-93, n. IX.

²³ Mastroroberto 1992.

destra del riguardante sopra un sasso o monticello che sia, indicato da grossi macigni. Il fondo del marmo pare fosse in origine coperto da un lieve color d'incarnato, e che dipinta avesse pure la faccia anteriore; ma l'umido del luogo ove giacque per più anni distrusse quel sottilissimo indumento, ed ora ne avanza appena qualche indizio che presto l'aria avrà compiutamente distrutto (Fiorelli 1861, p. 32)²⁴.

2.2. Pittura su lastre decorative per ambienti pubblici – età augustea

In questo caso, l'esempio non è su un oggetto mobile, ma fa parte della decorazione di un'intera parete. Si è comunque deciso di accennare brevemente, in questa sede, alle lastre dipinte dell'Aula del Colosso nel Foro di Augusto, in quanto sono tra gli esempi più celebri di pittura su lastre di marmo di età romana.

L'ambiente, che doveva ospitare, probabilmente, una statua del Genio di Augusto²⁵, della quale restano solo pochi frammenti, aveva la parete di fondo decorata con una serie di lastre di marmo bianco dipinte come a formare un tendaggio, con fasce con palmette e altre con ricorsi di cani correnti e all'interno rosette, oltre a elementi quadrangolari con rosetta centrale, che paiono ricordare un soffitto a cassettoni e a lastre dipinte di azzurro, senza motivi figurati²⁶. Le lastre, che già mostravano ad occhio nudo tracce di vari colori, sono state indagate con una serie di tecniche (fluorescenza UV, microscopia ottica, SEM - EDS, spettroscopia FTIR, HPLC - DAD)²⁷ che hanno permesso di riconoscere²⁸, tra i pigmenti, il nero di vite utilizzato probabilmente per il disegno preparatorio²⁹, bianco di piombo come base per la pittura³⁰, ocra rossa mista a minio³¹, ocra gialla³², blu egizio³³, una lacca rossa non meglio specificata³⁴ e come legante della pittura la caseina³⁵, tranne che in presenza del blu egizio, in cui sembra impiegato un latte di calce³⁶.

²⁴ Riportato anche in Gaedechens 1872 (1), p. 239. In entrambe le pubblicazioni l'*oscillum* viene accostato, in quanto «monocromo rosso» ai monocromi vesuviani.

²⁵ Ungaro 2004, p. 275.

²⁶ Ivi, p. 277; Ungaro 2007.

²⁷ Santamaria - Morresi - Delle Rose 2004, p. 281.

²⁸ Ivi, pp. 281-289; Ungaro 2004, p. 275. Analisi riportate anche in Ungaro 2007 e Liverani 2008, pp. 72-73.

²⁹ Santamaria - Morresi - Delle Rose 2004, p. 282.

³⁰ Ivi, p. 281-282.

³¹ Ivi, p. 287.

³² *Ibidem*. L'ocra gialla è presente nel primo strato pittorico, ma va segnalato che anche il secondo strato pittorico è descritto come «ricco di ossidi di ferro» non meglio specificati.

³³ Ivi, pp. 281-289.

³⁴ Ivi, p. 284. L'analisi μ -FTIR ha provato che si tratta di una sostanza antrachinonica: ciò esclude la porpora, ma non chiarisce se si tratta di lacca di robbia o estratto di kermes.

³⁵ Ungaro 2004, pp. 275-280 e Santamaria - Morresi - Delle Rose 2004, pp. 281-289.

³⁶ Liverani 2008, p. 72.

2.3 Pittura su lapide funeraria

Si tratta di una lastra funeraria cuspidata³⁷ con ritratto femminile dipinto (fig. 100) acquistato dal mercato antiquario e di proprietà, negli anni '50, della famiglia Tartaglia di Roma³⁸. Si sono trovate al momento solo tre pubblicazioni di questa lastra: le prime due, nel 1951, da parte di M. Cagiano de Azevedo³⁹ e M. Guarducci⁴⁰; la terza, che riprende le altre, da parte di M. Borda, nel 1958⁴¹. Un ultimo accenno, ma che di nuovo cita soltanto la bibliografia precedente, è rintracciabile in uno scritto di H. Mielsch del 1979⁴². Al momento, non è stato possibile comprendere dove sia attualmente custodita l'opera e quale sia il suo stato di conservazione.

La lapide, probabilmente in marmo di Carrara⁴³, mostra il ritratto di una bambina, *Iulia Aucti Peloris*, già all'epoca della prima pubblicazione in uno stato di conservazione pessimo, conservato entro una cornice scolpita a rilievo. Nel timpanetto triangolare al di sopra del ritratto si potevano vedere la sagoma di una colomba, con due rosette ai lati. Un'altra rosetta era presente nella lunetta all'interno della cornice in rilievo che inquadra il ritratto.

La presenza di una fascia continua quadrangolare priva di colore lungo i lati (eccetto quello inferiore) faceva ipotizzare a Cagiano de Azevedo la presenza di una seconda cornice attorno al ritratto, forse in stucco⁴⁴.

L'autenticità del pezzo fu difesa dall'autore, e confermata dalla Guarducci, che, studiando l'epigrafe presente sulla parte inferiore della lastra

Iulia Aucti I. Peloris
vixit ann. VIII
Noli dolere, mater, hoc faciundum fuit;
properavit aetas, hoc voluit fatus meus⁴⁵

ne ha ipotizzato una provenienza dalla stessa città di Roma, e una datazione alla prima metà del I secolo d.C.⁴⁶

L'immagine non è ben visibile neppure dalle foto pubblicate, per cui qui si riprenderanno le parole della Guarducci:

Su di un fondo luminoso di caldo color d'avorio spiccava, con una gradazione di toni rosacei, la graziosa testina: fronte spaziosa, guance fiorenti,

³⁷ 33 x 40 cm (Cagiano de Azevedo 1951, p. 5).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Guarducci 1951.

⁴¹ Borda 1958, pp. 216, 219.

⁴² Mielsch 1979, p. 243, nota 45.

⁴³ Guarducci 1951, p. 11.

⁴⁴ Cagiano De Azevedo 1951, p. 5. Inoltre, l'autore segnalava la presenza, sulla cornice in rilievo, di tre piccoli fori, due da un lato e uno dall'altro, con tracce ossidate di perni metallici, «forse chiodi apposti per sostenere tenie e ghirlande».

⁴⁵ Trascrizione da Guarducci 1951, p. 11.

⁴⁶ *Ibidem*.

mento ben modellato su di un esile collo scoperto; e, in tutto questo roseo, la nota oscura degli occhi grandi e della chioma ricciuta, disposta in quella acconciatura che fu cara alle donne di età augustea, coi capelli divisi sulla fronte e raccolti in una treccia che scende sul collo. Nella lunetta al di sopra del ritratto una rosa apre i suoi quattro petali bianchi con venature rosse, sullo sfondo pure rosaceo del marmo, e nel piccolo frontone due simili rosette a cinque petali sbocciano di qua e di là dalla bianca figura di una colomba (Guarducci 1951, p. 15).

Interessante è il fatto che poco prima dell'articolo di Cagiano de Azevedo, fossero state fatte indagini nei Laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro, volte a migliorare la leggibilità dell'opera ed analizzare il legante della pittura. Le analisi furono svolte dal prof. A. Luciani, insegnante di materie scientifiche presso i Corsi di restauro⁴⁷. L'esame chimico e microscopico di tre campioni prelevati dalla porzione della lapide con il ritratto portarono ad evidenziare la presenza di cera, che fu subito collegata all'utilizzo della tecnica ad encausto⁴⁸. Dal Luciani fu anche effettuato un esame a luce ultravioletta filtrata, che permise di riconoscere meglio alcuni dettagli⁴⁹. Inoltre, nella pubblicazione, ma non inserita tra le analisi del Luciani, compare una fotografia del ritratto agli infrarossi, con filtro 8300, che permette di distinguere più nettamente particolari del viso e della capigliatura della bambina⁵⁰.

2.4 Pittura su lastra di marmo destinata ad ambiente pubblico del III secolo d.C.

Questo è il caso della lastra di marmo⁵¹ iscritta e dipinta con scena di *invitatio ad munera gladiatoria* (fig. 101) ritrovata nell'estate del 2009, adesso conservata nel Museo dell'Agorà romana di Salonico⁵². La lastra è stata rinvenuta in più parti, in diverse campagne di scavo. Essa era reimpiegata, rovesciata, nella pavimentazione dell'orchestra dell'Odeon della città, con la parte dipinta e iscritta non visibile, e inizialmente era stata identificata solo nella porzione con iscrizione: infatti, le pitture erano coperte da un deposito di sali insolubili⁵³.

Questa la trascrizione dell'iscrizione, databile al 259 d.C.⁵⁴, presente sui frammenti recuperati della lastra⁵⁵:

⁴⁷ Cagiano de Azevedo 1951, p. 5.

⁴⁸ Ivi, p. 8.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 7.

⁵¹ La lastra è stata visionata e misurata nel Febbraio del 2015. Ringrazio la dott.ssa Polyxeni Adam-Veleni (Museo Archeologico di Salonico) per avermi concesso la possibilità di visionare e studiare il pezzo presso il Museo dell'Agorà Romana, nel Febbraio 2015.

⁵² Al momento, l'unica pubblicazione sembra essere Adam-Veleni 2012.

⁵³ Ivi, pp. 279-281.

⁵⁴ Ivi, p. 283.

⁵⁵ Testo ripreso da Adam-Veleni 2012, p. 283. Per le questioni epigrafiche si rimanda allo stesso articolo.

Ἄγαθῆι [τύχηι]
 Ληνοβάτις Ὑπὲρ ὑγείας καὶ σωτηρίας καὶ νείκης καὶ αἰωνίου δ[ιαμονῆς τῶν
 μεγίστων καὶ θειοτάτων κυρίων ἡμῶν] ἀήττητων
 αὐτοκρατόρων [[- - - - -]] εὐσεβοῦς, εὐτυχοῦς, Σεβαστοῦ,
 [[- - - - -]] Σεβαστοῦ
 4 [[- - - - -]] εὐσεβοῦς, εὐτυχοῦς, Σεβαστοῦ καὶ [[- - - -]] τοῦ
 [ἐπιφα]νε[στ]άτου Καίσαρος καὶ
 [[- - - - -]] τῆς Σεβαστῆς καὶ τοῦ σύμ[παντος] θείου οἴκου αὐ-
 τῶν καὶ ἱεράς συνκλήτου καὶ ἱερῶν στρ]ατευμάτων καὶ δήμου
 τοῦ Ῥωμαίων καὶ τῶν ἐξοχωτάτων ἐπάρχων τοῦ ἱεροῦ π[ραιτωρίου]
 Κλαύδιος Ῥούφριος Μένων - - - -] καὶ Μακεδονίαρχος
 καὶ ἀρχιερεὺς τῶν Σεβαστῶν καὶ ἀγνοθέτης ἀγῶνος ἱε[ρο]ῦ, οἰκ[ο]με-
 νικοῦ, εἰσελαστικοῦ τῶν Ἀκτίων, Καβειρίων, Καισαρίων,
 8 Πυθίων καὶ Βαιβία Μάγνα ἡ ἀξιολογωτάτη ἀρχιέρει[α] ἐπιτελέσουσιν
 φιλοτιμίαν ἐν τῇ λαμπροτάτῃ Θεσσαλον[ικαίων] μητροπόλει
 καὶ κολωνεῖα καὶ δις νεωκόρω κληρονομιῶν καὶ μονο[μαχιῶν] ἡμέραν μίαν
 ἀρξονται δὲ τῆς φιλοτιμίας τῇ πρὸ - - καλανδῶν]
 Οκτωβρίων Αἰμίλιανῶ καὶ Βάσσω ὑπάτο[ις, ἐλλη]νι[κῆ] δὲ ἔτους · ρσ´
 Σεβαστοῦ τοῦ καὶ ςυ´ Ὑπερβεραίου - -].
 [Εὐτυχεῖτε]. Τίγρις

Le parole Ληνοβάτις e Τίγρις sono dipinte in colore nero⁵⁶.

Si tratta, quindi, di un'epigrafe di *invitatio ad munera gladiatoria*, in cui gli *agonothetes* erano una coppia facoltosa della città, Tiberio Claudio Rufro Menon e sua moglie Baibia Magna⁵⁷. La parte figurata della lastra, di 1,20 x 0,90 m⁵⁸, rappresenta, disposte in forma ellittica attorno all'iscrizione, figure umane e animali, normalmente in lotta fra di loro in coppie. La raffigurazione, secondo l'autrice, potrebbe rimandare alla mente dello spettatore la forma dell'arena o dell'ippodromo, in cui i personaggi si muoverebbero attorno alla *spina*, al centro, in questo caso rappresentata dall'iscrizione stessa della lastra⁵⁹. Sulla sinistra e al di fuori di quest'area, si trovano tre figure che mostrano caratteristiche diverse dalle altre: si tratta di uomini di cui rimangono solo tracce parziali, più grandi degli altri personaggi, rappresentati frontalmente e dotati almeno in due casi di scudo⁶⁰.

Per quanto riguarda i colori utilizzati, la Adam-Veleni parla di tetracromia, in cui per la maggior parte le figure umane sono campite in rosso; le linee di contorno, i capelli degli uomini e i corpi degli animali sono in nero, mentre il giallo e il bianco vengono utilizzati solo per minuti particolari. Soltanto in un caso, in una delle figure

⁵⁶ Su questa epigrafe cfr. anche Velenis 1999, pp. 1320-1321.

⁵⁷ Adam-Veleni 2012, p. 283.

⁵⁸ Dato desunto dalla misurazione del pezzo presso il Museo dell'Agorà Romana e riportato anche ivi, p. 281.

⁵⁹ Ivi, p. 285. Le singole figure sono descritte nei dettagli alle pp. 285-293.

⁶⁰ Ivi, p. 293.

al di sopra dell'iscrizione, si è trovata una piccolissima traccia di foglia d'oro⁶¹.

Al momento della pubblicazione del contributo, non erano state ancora condotte indagini archeometriche sulla lastra⁶², perciò non era possibile stabilire quale tipo di pigmenti sia stato utilizzato, né la tecnica adoperata, anche se l'autrice ipotizza che l'encausto sia da escludere o da considerare solo per alcune parti del disegno⁶³.

3. Osservazioni

Il quadro che viene fuori da questi primi appunti sulla pittura su superfici bidimensionali in marmo rafforza e amplia una delle teorie avanzate nelle conclusioni: la pittura su superfici in marmo non lavorate a rilievo, in età romana, doveva essere molto più diffusa rispetto a ciò che oggi può sembrare, visto lo scarso numero di esempi a noi pervenuti.

Osservando, infatti, ciò che è stato esposto in questo lavoro – i dodici monocromi prima e i quattro reperti di questa breve appendice – è chiaro che dipingere opere su marmo doveva essere un procedimento non limitato alla decorazione di ricche case, ma che spaziava dall'ambito privato (parte dei monocromi con luogo di provenienza riportato in fonti d'archivio e *oscillum* da Pompei), a quello pubblico (Aula del Colosso, lastra da Salonicco), fino a quello funerario (lastra funeraria a Roma).

Si amplia così il campo della destinazione d'uso dei dipinti su marmo in età romana, e si apre un nuovo spazio di ricerca, poco esplorato, come quello della pittura su superfici non a rilievo, che potrebbe essere, auspicabilmente, una futura continuazione del lavoro appena presentato.

⁶¹ Ivi, pp. 293-295. In realtà tutte le figure sembrano anche proiettare una sottilissima ombra sul terreno, resa in un nero così tenue da apparire grigio (dato desunto dall'osservazione personale del pezzo presso il Museo).

⁶² Al momento, alcuni campioni prelevati dal "monocromo" sono in fase di studio da parte di H. Brécoulaki, che ringrazio per l'informazione. Ringrazio di nuovo anche la dott.ssa Adam-Veleni per le informazioni sulle indagini archeometriche in corso sulla lastra.

⁶³ Adam-Veleni 2012, pp. 295-297.

Appendice 2

Le indagini sulla policromia dei cosiddetti “monocromi su marmo”¹

1. Fotografia in ultravioletto riflesso (UVr)

L’acquisizione delle immagini è stata ottenuta con una fotocamera Canon EOS 400D, dalla quale è stato rimosso il filtro passa-basso interno situato sul sensore. La fotocamera ha un sensore CMOS da 22,2 x14,8 mm con una risoluzione effettiva di 10,10 Mpixel e un filtro colore RGB. Le immagini sono state registrate in formato RAW con sensibilità nominale di 100 ISO. Il bilanciamento del bianco e il controllo dell’esposizione sono stati effettuati con la tavola di calibrazione dei colori e standard Spectralon® riflettente al 99%. Come sorgenti di radiazione ultravioletta sono state usate due lampade con 3 tubi BLB a vapori di mercurio. L’obiettivo utilizzato è un obiettivo della Canon EF 28mm f/2.8 su cui è stato montato un filtro in vetro della Schneider Optic B+W UV black 403. Questo filtro permette il passaggio della radiazione ultravioletta con lunghezza d’onda da 320 a 385 nm, bloccando la luce visibile e l’eventuale fluorescenza.

2. Fotografia in fluorescenza ultravioletta (UV)

È stato usato un filtro in gelatina della Kodak serie Wratten n°2 che assorbe la radiazione al di sotto dei 390 nm accoppiato ad un filtro in vetro della Schneider Optic B+W Digital UV/IR blocking 486 per bloccare la radiazione infrarossa parassita generata dalle lampade.

¹ Tutti i dati che riguardano le indagini svolte a Napoli dalle Dott.sse Susanna Bracci e Roberta Iannaccone, sono stati estrapolati da Bracci - Liverani - Iannaccone - Lenzi 2014, pp. 4-8. I dati relativi alle indagini condotte a Vienna, sono stati trasmessi da Bettina Vak, che ringrazio molto, e in parte presenti all’interno di un poster (*Untersuchungen* 2012) e in due relazioni del Naturhistorisches Museum e del Kunsthistorisches Museum di Vienna non pubblicate (Pitthard 2010 e Frühman - Uhlir 2013). Si trova in questa appendice la trascrizione relativa alla strumentazione utilizzata per le indagini XRF, da Frühman - Uhlir 2013.

3. Ultravioletto falso colore (UVFC)

Le immagini digitali in falso colore sono ottenute sovrapponendo le componenti G (Green) e R (Red) dell'immagine a colori (RGB) a quella ultravioletta (UVr). La sovrapposizione avviene a posteriori tramite un programma di elaborazione delle immagini.

4. Fotografia nel vicino infrarosso (IR)

Le lampade utilizzate in questo caso, sono lampade da fotografo a filamento di tungsteno da 300W ognuna. Il filamento di tungsteno ha una forte emissione nello spettro dell'infrarosso. Di contro le lampade emettono anche molto calore e non possono essere tenute a lungo puntate sull'oggetto. Davanti all'obiettivo della macchina fotografica è stato posto un filtro in gelatina della Kodak, serie Wratten 87C che ha un cut-off della radiazione al 50% da 850 nm circa.

5. Infrarosso falso-colore (IRFC)

Le immagini digitali in falso colore sono ottenute sovrapponendo le componenti B (Blue) e G (Green) dell'immagine a colori (RGB) a quella infrarossa (IR). La sovrapposizione avviene a posteriori tramite un programma di elaborazione delle immagini.

6. Luminescenza indotta da luce visibile (VIL)

Le lampade usate per le riprese sono 4 tubi alogeni modello NL T8 58W/840 (Radium Spectralux) montati a coppie. Queste lampade hanno la particolarità di avere basse emissioni nell'infrarosso che permettono di limitare la radiazione infrarossa parassita raccolta dal sensore della macchina fotografica. Il filtro usato per le riprese è il Kodak Wratten 87C, che blocca la radiazione visibile, facendo passare solo la luminescenza nell'infrarosso riemessa del campione.

7. Microscopia digitale portatile (MD)

Acquisizione di immagini digitali tramite microscopio portatile Scalar DG-2A dotato di zoom ottico 25-200x. Le immagini sono state acquisite a 25x (area indagata 13x8 mm).

8. Analisi elementare tramite fluorescenza a raggi X (XRF) - Napoli

È stato utilizzato uno spettrometro XRF portatile (serie ALPHA 4000 Innov-X) con micro tubo a raggi X e anodo al tantalio. L'analisi è eseguita in due step, con

due energie diverse: 30KV e 6,5 μA con filtro 2mm di alluminio per la determinazione degli elementi pesanti e 15KV e 7 μA con filtro 0,1 mm di alluminio per la determinazione degli elementi leggeri. L'area irraggiata è di circa 155 mm². Lo spettrometro è equipaggiato con un rivelatore Si-PIN (FWHM < 230 eV a 5.95 KeV linea K α del Mn) raffreddato con una cella Peltier. Lo strumento è appoggiato alla superficie da analizzare mantenendo costante la distanza del tubo e del rivelatore, entrambi posti a un'angolazione fissa all'interno della testa dello strumento e protetti da una finestra di Kapton. La costanza delle condizioni geometriche è garanzia della riproducibilità delle misure e quindi della confrontabilità dei dati. Gli spettri XRF sono stati registrati in via digitale, tramite un palmare integrato e software dedicato.

9. Analisi elementare tramite fluorescenza a raggi X (XRF) - Vienna

Das Spektrometer PART II ist mit einer Vakuumkammer mit 8 μm starken KaptonTM- Fenster ausgestattet wodurch der Anregungsstrahl und die detektierte Röntgenfluoreszenzstrahlung größtenteils im Vakuum verlaufen und so eine Absorption der niederenergetischen Strahlung (die sonst an der Luft stattfindet) minimiert wird. Die Anregungsstrahlung wird durch eine Polykapillare auf einen Strahldurchmesser von 150 μm im Fokus, welcher ca. 1 mm hinter dem KaptonTM Fenster liegt, gebündelt. Die Vakuumkammer kann bis zu einem Druck von etwa 1 mbar ausgepumpt werden. Das Spektrometer ist mit zwei Niederenergie-Röntgenröhren (Mo- oder Cr-Anode, mit einem Punktfokus von 200 μm) ausgestattet, welche je nach Anforderung montiert werden können. Beide können mit bis zu 50 kV und 1,5 mA betrieben werden, haben jedoch die eine Leistungslimitierung von 50 W.

Das gesamte Instrument ist auf einem stabilen Rahmen montiert, welcher lenkbare und feststellbare Räder besitzt. Der Messkopf kann mit drei elektronisch kontrollierbaren Verschiebetischen in x-, y- und z-Richtung mit einer Genauigkeit von weniger als 50 μm verfahren werden. In der z- Richtung (hoch und tief) beträgt die Verfahrdistanz 100 cm, in x- und y- Richtung 30 cm. Diese langen Verfahrdistanzen sind für die Positionierung des Instruments vor großen Objekten nötig.

Bibliografia

Le abbreviazioni delle riviste sono state tratte dall'Archäologische Bibliographie.

- Abbe M. 2010, Recent Research on the Painting and Gilding of Roman Marble Statuary at Aphrodisias, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M., Circumlitio. The Polychromy of Ancient and Mediaeval Sculpture. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, Frankfurt am Main, pp. 277-289.
- Abbe M. 2013, Painting and gilding on marble sculpture at Roman Corinth, in Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary report 5, 2013, p. 100 ([abstract](#)).
- Adam-Veleni P. 2012, An illustrated invitatio ad munera gladiatoria from the Agora of Thessaloniki and roman spectacles in Macedonia, in Tiverios M., Nigdelis P., Adam-Veleni P. (a cura di), Threperia. Studies on ancient Macedonia, Thessaloniki, pp. 278-311.
- Ahlqvist A. 2001, Cristo e l'imperatore romano: i valori simbolici del nimbo, in ActaArchHist 15, pp. 207-227.
- Ahrem M. 1914, Der Weib in der Kunst, Jena.
- Akurgal E. 2007, Ancient civilizations and ruins of Turkey, Izmir.
- Aleandri Barletta E. 1986, Guida generale degli Archivi di Stato Italiani, III, Roma, p. 1245, s. v. Castellani.
- Albarello C. 2000, Cronografo del 354, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, Roma, pp. 574-575.
- Aliatis I, Bersani D., Campani E., Casoli A., Lottici P. P., Mantovan S., Marino I.-G., Ospitali F. 2009, Green pigments of the Pompeian artists' palette, in Spectrochimica Acta Part A 73, pp. 532-538.
- Allroggen-Bedel A. 1983, Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum, in CronErcol 13, pp. 139-158.
- Allroggen-Bedel A. 2009, Ercolano. Dal sito agli archivi, dal museo al sito, in Corralini A. (a cura di), Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008), Bologna, pp. 167-179.
- Altmann W. 1905, Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, Berlin.
- Amandry P. 1946/1948, Naiskos en or de la Collection Hélène Stathatos, in ASAtene 24/26, pp. 181-198.
- Andre J.-M. 1992, Jeux et divertissements dans le monde greco - romain, in DossAParis 168, Février 1992, pp. 36-45.
- Andreae B. 1988, Wandmalerei augusteischer Zeit, in Heilmayer W. D. (a cura di), Kaiser Augustus und die verlorene Republik. eine Ausstellung im Martin - Gropius - Bau, Berlin, 7. Juni - 14. August 1988, Berlin, pp. 273-290.
- Andreotti A., Bonaduce I., Colombini M. P., Degano I., Lluveras A., Modugno F., Ribechini E. 2014, Characterisation of natural substances in ancient polychromies, in Liverani P.,

La policromia dei Monochromata

- Santamaria U. (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma, pp. 191-206.
- Andronikos M. 1992, *Vergina. The royal tombs and the ancient city*, Athens.
- Arbeiter A. 1997, *Der Kaiser mit dem Christogrammnimbus zur silbernen Largitionsschale Valentinians in Genf*, in *AnTard* 5, pp. 153-167.
- Archäologische Gesellschaft zu Berlin 1913, in *AA* 1913 Erstes Heft, pp. 62-88.
- Archivisti Napoletani (a cura di) 1979, *Fonti documentarie per la storia degli Scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Napoli.
- Arias P. E. 1966, in *EAA* VII, pp. 67-73, s.v. *Satiri e Sileni*.
- Arias, P. E., Hirmer M. 1960, *Mille anni di ceramica greca*, Firenze.
- Ascione G. C., Pagano M. 2000 (1), *Fontana di bronzo dell'Idra di Lerna*, in Ascione G. C., Pagano M., *L'Antiquarium di Ercolano*, Napoli, pp. 89-90, nn. 22-23.
- Ascione G. C., Pagano M. 2000 (2), *Rilievo con satiri e ninfa*, in Ascione G. C., Pagano M., *L'Antiquarium di Ercolano*, Napoli, pp. 96-97, n. 38.
- Baiardi O. A. 1755, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla scoperta città di Ercolano per ordine della Maestà di Carlo re delle Due Sicilie, e di Gerusalemme, infante di Spagna, duca di Parma, e di Piacenza, Gran Principe ereditario di Toscana, composto e steso da Monsignor Ottavio Antonio Bayardi protonotario apostolico referendario dell'una e dell'altra segnatura, e consultore de' sacri riti*, Napoli.
- Baldassarre I., Pontrandolfo A., Rouveret A., Salvadori M. 2002, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano.
- Baraldi P. 2009, *Materiali e tecniche della pittura romana dei primi secoli in Italia*, in Coralini A. (a cura di), *Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale (Bologna 14-16 gennaio 2008)*, Bologna, pp. 707-715.
- Baraldi P., Campani E., Casoli A., Mazzocchin G. A., Minghelli S., Paccagnella F., Zannini P. 2009, *La Casa dei Cervi ad Ercolano: le pitture parietali*, in Coralini A. (a cura di), *Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale (Bologna 14-16 gennaio 2008)*, Bologna, pp. 701-705.
- Baraldi P., Fagnano C. 2005, *Regole di miscelazione di pigmenti e coloranti in età Romana*, in Raggi A. (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari. Atti della Prima Conferenza Nazionale del Gruppo del Colore. Università degli Studi "G. d'Annunzio", Pescara - 20-21 ottobre 2005*, Pescara, pp. 162-167.
- Barlow S. A. 1996, *Euripides: Heracles*, Warminster.
- Bankel H. 2004, *Modelli policromi del tempio tardo-arcaico di Aphaia a Egina*, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, pp. 91-106, Roma.
- Baratte F. 2000, *Missorium di Valentiniano*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, pp. 575-576.
- Barré M. L. 1870, *Herculanum et Pompéi. Recueil général des peintures, bronzes mosaïques, etc. Decouvertes jusqu'à ce jour, et reproduits d'après. Le antichità di Ercolano, il Museo Borbonico e tous les ouvrages analogues augmenté de sujets inédits gravés au trait sur cuivre par H. Roux Ainéet accompagné d'un Texte explicatif par M. L. Barré. Peintures, deuxième série. Compositions de plusieurs figures*, Paris.
- Bastet F.L. - De Vos M. 1979, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, L'Aja.
- Bauchhenss G. 1984, in *LIMC* II, pp. 446-464, s.v. *Apollo in Gallien, Germanien, Britannien, Noricum*.
- Bazzaco A. s.d., *Metodo del bario*, consultabile on-line http://www.tine.it/blahdocs/uploads/metodo_del_bario_5287.pdf (link consultato in data 31/07/2016).
- Becatti G. 1947, *Meidias. Un manierista antico*, Firenze.
- Becatti G. 1955, *Oreficerie antiche dalle minoiche alle barbariche*, Roma.

- Bechi G. 1829, Teseo che uccide il Centauro Eurito. Monocromo alto palmo uno once quattro, largo palmo uno once undici, in *Real Museo Borbonico V*, tav. IV, Napoli.
- Bekker I. 1814, *Anecdota Graeca*, vol. I, Berlin.
- Belli Pasqua R. 2011, Eclettismo, classicismo e omologazione, in Lippolis E., Rocco G., *Archeologia greca. Cultura, società, politica e produzione*, Milano - Torino, pp. 495-499.
- Berger-Doer G. 1992, in *LIMC VI*, pp. 267-272, s.v. Latona.
- Beyen H.G. 1960, *Die Pompejanische Wanddekoration. Vom zweiten bis zum vierten Stil*, Haag.
- Bianchi B. 2009, "Ma in verità non c'è gloria se non per gli artisti che dipinsero quadri" (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* 35, 118), in La Rocca E., Ensoli S., Tortorella S., Papi M. 2009, *Roma. La pittura di un impero* (Roma, Scuderie del Quirinale 24 settembre 2009 - 17 gennaio 2010), Milano, pp. 137-147.
- Bianchi F., Bruno M. 2010, Fiano Romano (Roma), località Monte Bove: il pavimento marmoreo del mausoleo in laterizio, in Angelelli C., Salvetti C. (a cura di), *Atti del XV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Aquila, 4-7 Febbraio 2009), Tivoli, pp. 385-393.
- Bianchi Bandinelli R. 1955, *Hellenistic - Byzantine Miniatures of the Iliad* (Ilias Ambrosiana), Olten.
- Bianchi Bandinelli R. 1961, *Archeologia e cultura*, Milano.
- Bianchi Bandinelli R. 1973, Conclusioni di uno storico dell'arte antica sull'origine e la composizione dell'Iliade Ambrosiana, in *DialA* 7, pp. 86-96.
- Bieber M. 1981, *The sculpture of hellenistic age*, New York.
- Biraschi A. M. 2000, *Strabone. Geografia. Il Peloponneso. Libro VIII*, Milano.
- Blume C. 2013, The spectrum of skin colours on Hellenistic sculptures. A wide range with different meanings, in *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary report 5*, 2013, p. 96 (abstract).
- Blume C. 2014, Bright Pink, Blue and Other Preferences. Polychrome Hellenistic Sculpture, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 166-189.
- Blümel C. 1966, *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin.
- Bocchini P., Traldi P. 1998, Organic Mass Spectrometry in our Cultural Heritage, in *Journal of Mass Spectrometry* 33, pp. 1053-1062.
- Bocci Pacini P., Nocentini Sbolci S. 1983, *Museo Nazionale Archeologico di Arezzo. Catalogo delle sculture romane*, Roma.
- Bonacasa N. 1960, Per l'iconografia di Tolomeo IV, in *ASAtene* 37-38, pp. 367-380.
- Bonaduce I., Andreotti A., Colombini M.P., Modugno F. 2007, Le componenti organiche della pittura, in Bottini A., Setari E. (a cura di), *Il sarcofago delle Amazzoni*, Milano, pp. 157-162.
- Bonaduce I., Bottini A., Colombini M. P., Giachi G., Modugno F., Pallecchi P. 2005, Risultati preliminari dell'indagine diagnostica effettuata sul Sarcofago delle Amazzoni: primi dati su pigmenti e leganti, in *Science and technology for cultural heritage* 13 (1-2), pp. 89-96.
- Bonaduce I., Colombini M.P. 2003, Gas Chromatography - Mass Spectrometry for the characterization of organic materials in frescoes of the Monumental Cemetery of Pisa (Italy), in *Rapid Communications in Mass Spectrometry* 17, pp. 2523-2527.
- Bonanno Aravantinos M. 2014, New inscribed monuments from Thebes, in Papazarkadas N. (a cura di), *The Epigraphy and History of Boeotia. New finds, new prospects*, Leiden - Boston, pp. 252-310.
- Bonucci C. 1835, *Ercolano*, Napoli.
- Borda M. 1958, *La pittura romana*, Milano.

La policromia dei Monochromata

- Bordenache Battaglia G., Gajo M. G., Monsagrati G. 1978, in *Dizionario biografico degli italiani* 21, pp. 590-605, s. v. Castellani.
- Born H. 2004, ...Anche i bronzi erano variopinti..., in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, pp. 157-162, Roma.
- Borriello M. R. 2010, *Il teatro romano: l'attore, la maschera*, in Borriello M. R., Malnati L., Montevecchi G., Sampaolo V. (a cura di), *Histrionica. Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, Milano, pp. 33-36.
- Borriello M. R. - Lista M. 1986, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, vol. I, Roma.
- Bottini A. 1988, *Elena in Occidente: una tomba dalla chora di Metaponto*, in *BdA* 50-51, Luglio - Ottobre 1988, pp. 1-18.
- Bourgeois B. 2014, *Thérapéia. Taking Care of Colour in Hellenistic Greece*, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 190-207.
- Bourgeois B., Jeammet V., Pagès S. 2013, *Greek gilded wood: an exceptional polychrome peplophoros from Kertch (Musée du Louvre)*, in *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, 5, 2013, p. 92 (abstract).
- Bourgeois B., Jockey P. 2001, *Approches nouvelles de la polychromie des sculptures hellénistiques de Délos*, in *CRAI Jan.-Mars 2001*, pp. 629-665.
- Bourgeois B., Jockey P. 2002, *Polychrome Hellenistic sculpture in Delos: Research on surface treatments of ancient marble sculpture, part I*, in Lazzarini L. (a cura di), *ASMOSIA VI. Proceedings of the Sixth International Conference. Venice, June 15-18 2000, "Interdisciplinary Studies on ancient stone"*, Venezia, pp. 497-506.
- Bourgeois B., Jockey P. 2003, *Le geste et la couleur. Stratégies de mise en couleurs de la sculpture hellénistique de Délos*, in *BAParis* 30, pp. 65-77.
- Bourgeois B., Jockey P. 2004/2005 (1), *D'or et de marbre: les sculptures hellénistiques dorées de Délos*, in *BCH* 128-129, 2004/2005, pp. 331-349.
- Bourgeois B., Jockey P. 2004/2005 (2), *Délos. Recherches sur la polychromie et la dorure des sculptures hellénistiques de Délos*, in *BCH* 128-129, 2004/2005, pp. 922-933.
- Bourgeois B., Jockey P. 2005, *La dorure de marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos*, in *Journal des Savants*, Juillet-Décembre 2005, pp. 253-316.
- Bourgeois B., Jockey P. 2010, *The Polychromy of Hellenistic Marble Sculpture in Delos*, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M., (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of Ancient and Mediaeval Sculpture. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung*, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, Frankfurt am Main, pp. 225-239.
- Boyce G. K. 1937, *Corpus of the Lararia of Pompeii*, Roma.
- Bracci S., Iannaccone R., Liverani P., Lenzi S. 2014, *Analisi non invasive sui "monocromi" su marmo da Ercolano e Pompei*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Indagini per la caratterizzazione dei materiali e lo stato di conservazione. Report finale, relazione finale terminata a luglio 2014, non pubblicata e consegnata alla direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Valeria Sampaolo.
- Bragantini I. 2002, *Quadri con la rappresentazione della storia di Admeto e Alceste*, in *MEFRA* 113, 2, pp. 799-822.
- Bragantini I. 2004, *Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana*, in *JRA* 17, 1, pp. 131-145.
- Bragantini I. 2006, *Il culto di Iside e l'egittomania antica in Campania*, in De Caro S. (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 12 ottobre 2006 - 26 febbraio 2007, Milano, pp. 159-167.
- Bragantini I. 2008, *L'archeologia del Duemila incontra il Settecento. Ercolano e Pompei: lo scavo e la documentazione degli apparati decorativi*, in Cantilena R. - Porzio A. (a cura di), *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, Napoli, pp. 173-188.

- Bragantini I. 2009 (1), La pittura nella prima età imperiale, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 47-49.
- Bragantini I. 2009 (2), La pittura parietale e i mutamenti della cultura abitativa, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 60-67.
- Bragantini I. 2010, Tra Ercolano e Pompei: il sistema decorativo della casa, in Chioffi L. (a cura di), *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania: letture storiche*. Napoli 4-5 dicembre 2008, Napoli, pp. 281-298.
- Bragantini I., De Vos M. (a cura di) 1982, Museo Nazionale Romano. Le pitture. II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina, Roma.
- Bragantini I., De Vos M. 1982, L'influenza della bottega della Farnesina in Campania, in Bragantini I., De Vos M. (a cura di), Museo Nazionale Romano. Le pitture. II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina, Roma, pp. 50-60.
- Bragantini I., Parise Badoni F. 1985, Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo, in *Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a.C. all'Ellenismo*, Roma, pp. 257-267.
- Brécoulaki H. 2000, Sur la technè de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédoine, in BCH 124, 2000, pp. 189-216.
- Brécoulaki H. 2006, La peinture funéraire de Macedoine. Emplois et fonctions de la couleur IV^e - II^e s. av. J.-C., Atene.
- Brécoulaki H. 2014, "Precious colours" in ancient Greek polychromy and painting; material aspects and symbolic values, RA 1, 2014, pp. 3-35.
- Brécoulaki H., Kavvadias G., Verri G. 2014, Colour and Luxury. Three Classical Painted Marble Pyxides from the Collection of the National Archaeological Museum, Athens, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 152-165.
- Brécoulaki H., Kottaridi A., Verri G., Karydas A., Sotiropoulou S., Lazzarini L., Colombini M.P., Andreotti A., Papiakia Z., Dyer J., Georgiou G. 2013, A new technological investigation on two exceptional painted marble artifacts of the late Classical period: The sarcophagus from tomb 128 at Kition (Cyprus) and the marble throne from the "Tomb of Eurydice" at Aigai, in *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, 5, 2013, p. 93 ([abstract](#)).
- Brécoulaki H., Perdikatsis V. 2002, Ancient painting on Macedonian funerary monuments, IV-III centuries B.C.: a comparative study on the use of color, in Tiverios M. A., Tsiafakis D. S. (a cura di), *Color in Ancient Greece. The role of color in Ancient Greek Art and Architecture 700-31 B.C.*, Thessaloniki, pp. 147-154.
- Bressan M. 2009, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, Roma.
- Brinkmann V. 1987, La polychromie de la sculpture archaïque en marbre, in PACT 17, pp. 35-70.
- Brinkmann V. 2004 (1), Colori e tecnica pittorica, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 315-324.
- Brinkmann V. 2004 (2), Eroi e divinità in miniatura. Modelli policromi dei frontoni del tempio di Aphaia, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 133-140.
- Brinkmann V. 2004 (3), Fanciulla o dea? Il mistero della "Kore del peplo" dell'Acropoli di Atene, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 67-78.
- Brinkmann V. 2004 (4), Gli occhi azzurri dei persiani. La scultura policroma dell'età di Alessandro e dell'Ellenismo, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 209-224.

La policromia dei Monochromata

- Brinkmann V. 2004 (5), Il principe e la divinità. La riscoperta della policromia sulle sculture del Tempio di Egina, in Liverani P. (a cura di), I colori del bianco. Policromia nella scultura antica, Roma, pp. 107-132.
- Brinkmann V. 2004 (6), La ricerca sulla policromia della scultura antica, in Liverani P. (a cura di), I colori del bianco. Policromia nella scultura antica, Roma, pp. 29-40.
- Brinkmann V. 2004 (7), La tomba di Aristion, in Liverani P. (a cura di), I colori del bianco. Policromia nella scultura antica, Roma, pp. 79-86.
- Brinkmann V. 2004 (8), Un'armatura sulla pelle nuda? Il torso proto-classico dell'Acropoli di Atene, in Liverani P. (a cura di), I colori del bianco. Policromia nella scultura antica, Roma, pp. 141-150.
- Brinkmann V. 2004 (9), I colori della scultura arcaica e protoclassica, in Liverani P. (a cura di), I colori del bianco. Policromia nella scultura antica, Roma, pp. 41-66.
- Brinkmann V. 2010 (1), Die Augen des Idols. Zur Farbigkeit der Kykladischen Kunst, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 41-45.
- Brinkmann V. 2010 (2), Die Wägung der Schicksals. Gemalte Namen am Schutzhaus der Insel Siphnos, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 95-101.
- Brinkmann V. 2010 (3), Die nüchterne Farbigkeit der Parthenonskulpturen, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 155-157.
- Brinkmann V. 2011, Die Farben antiker Marmorskulpturen, in Kunze M. (a cura di), Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik. Katalog einer Ausstellung im Winkelmann-Museum vom 2. Dezember bis 18. März 2012, Ruhpolding, pp. 9-15.
- Brinkmann V. 2012 (1), Einführung in die Forschung und Ausstellung, in Haag S., Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. (a cura di), Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Kunsthistorisches Museum Wien, 13. November 2012 bis 17. März 2013, Wien, pp. 11-17.
- Brinkmann V. 2012 (2), Zur Polychromie antiker Skulptur. Eine Einführung, in Haag S., Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. (a cura di), Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Kunsthistorisches Museum Wien, 13. November 2012 bis 17. März 2013, Wien, pp. 19-27.
- Brinkmann V. 2014 (1), Research History. The Polychromy of Greek and Roman Sculpture, in J. S. Østergaard (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen, pp. 22-45.
- Brinkmann V. 2014 (2), The Polychromy of Archaic and Classical Greek Sculpture, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen, pp. 80-109.
- Brinkmann V., Buck U., Campana L., Formigli E., Donati P., Koch-Brinkmann U. 2013, The colors of Riace A. An archaeological experiment, in Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, 5, 2013, p. 92 ([abstract](#)).

- Brinkmann V., Kellner S., Koch-Brinkmann U., Østergaard J. S. 2004, La colorazione del ritratto di Caligola, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 263-268.
- Brinkmann V. - Koch-Brinkmann U. 2010, On the Reconstruction of Antique Polychromy Techniques, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), *Circumlitio. The polychromy of antique and mediaeval sculpture*. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, Frankfurt am Main, pp. 115-135.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2012, Die Gewänder der Frauen, in Haag S., Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. (a cura di), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Kunsthistorisches Museum Wien, 13. November 2012 bis 17. März 2013, Wien, pp. 29-37.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (1), Grave Stele of Aristion, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, p. 110.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (2), So-called Persian Rider, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, p. 111.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (3), Head of a Warrior, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 112-113.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (4), Cuirassed Torso from the Athenian Acropolis, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 112-113.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (5), So-called Alexander Sarcophagus, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 114-115.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (6), 'Xoanon'. So-called Peplos Kore, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 136-137.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (7), Grave Monument of Phrasikleia, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, p. 138.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (8), So-called Chios Kore, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, p. 139.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (9), Artemis from Pompeii, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, p. 150.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (10), Portrait of Caligula. Reconstruction B, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 270-271.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2014 (11), Portrait of Caligula. Reconstruction C, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 270-271.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U., Piening H. 2010, The Funerary Monument to Phrasikleia, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, Frankfurt am Mein, pp. 189-217.
- Brinkmann V., Koch-Brinkmann U., Piening H. 2011, Alte Gewänder im neuem Look. Beobachtungen zu den Farben der pompejanischen Artemis, in Kunze M. (a cura di), *Die Ar-*

La policromia dei Monochromata

- temis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik, Ruhpolding - Mainz, pp. 68-85.
- Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M., (a cura di) 2010, *Circumlitio. The Polychromy of Ancient and Mediaeval Sculpture*. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, Frankfurt am Main.
- Brommer F. 1967, *Die Metopen des Parthenon*, Mainz.
- Brugnoli G. 1996, *La parola dipinta. Teorie e forme della visualizzazione dei classici latini*, in Buonocore M. (a cura di), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma, pp. 27-37.
- Brunet M. 1992, *Les carrieres de marbre de Thasos*, in *DossAParis 173*, Juillet - Aout 1992, pp. 40-45.
- Brunn E. 1865, *Vasi ceretani del sig. Castellani*, in *BullInst* 6, 1865, pp. 139-149; 9-10, 1865, pp. 213-221; 11, 1865, pp. 241-247.
- Bruno F. S. 1854, *L'Osservatore di Napoli ossia rassegna delle istituzioni civili, de' pubblici stabilimenti, de' monumenti storici ed artistici, e delle cose notevoli di Napoli con una breve descrizione de' suoi contorni, specialmente delle antichità di Pozzuoli, Ercolano, Pompei, Stabia, Pesto, ec., e la indicazione di tutte le strade della capitale, e delle notizie che vi agevolano il provvedimento di quanto è necessario al ben vivere. Opera indispensabile al Napolitano ed al forestiero in Napoli illustrata con rami allusivi di Francesco Saverio Bruno il giovane già professore di Belle Lettere nel Real Collegio Vibonese, socio di diverse accademie nazionali e straniere, ec. ec., Napoli*.
- Budetta T. 1993, *I nuovi scavi nell'area suburbana di Ercolano*, in Franchi Dell'Orto L. (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale, Ravello - Ercolano - Napoli - Pompei, 30 Ottobre - 5 Novembre 1988*, Roma, pp. 677-690.
- Bulle H. 1922, *Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen, Griechen, München*.
- Buranelli F., Liverani P., Nesselrath A. (a cura di) 2006, *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Roma.
- Burn L. 1985, *The Meidias painter*, Oxford.
- Cagiano De Azevedo M. 1951, *Una lapide funeraria dipinta ad encausto*, in *BRest* 7-8, 1951, pp. 5-9.
- Cagiano De Azevedo M. 1958, in *EAA I*, p. 248, s.v. *Alexandros di Atene*.
- Cagiano de Azevedo M. 1960, in *EAA III*, pp. 331-335, s.v. *Encausto*.
- Calame C. 1985, *L'antroponimo greco come enunciato narrativo: appunti linguistici e semiotici*, in *Mondo classico percorsi possibili*, Ravenna, pp. 27-37.
- Calandra E. 2008, *L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzi di Alessandria. Parte prima. Materiali per la ricostruzione*, in *LANX 1*, pp. 26-74.
- Calandra E. 2009, *L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzi di Alessandria. Parte seconda. Una proposta di ricostruzione*, in *LANX 2*, pp. 1-77.
- Calandra E. 2010, *A proposito di arredi. Prima e dopo la tenda di Tolomeo Filadelfo*, in *LANX 5*, pp. 1-38.
- Calandra E., Cencioli L., Cappelletti M., Scaleggi A., Comodi P. 2014, *Policromia in Umbria. Testimonianze nelle necropoli di Casaglia e di Strozzeacapponi a Perugia*, in Liverani P., Santamaria U. (a cura di) 2014, *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma, pp. 71-108.
- Calcani G. 1995, *Coppa con imprese di Eracle*, in Moreno P. (a cura di), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Milano, pp. 268-269.
- Camardo D. 2006, *Gli scavi ed i restauri di Amedeo Maiuri. Ercolano e l'esperimento di una città museo*, in *Ocnus 14*, 2006, pp. 69-82.

- Camardo D. 2009, Nuovi dati archeologici dai lavori di conservazione e messa in sicurezza negli Scavi di Ercolano, in Coralini A. (a cura di), *Vesuviana. Archologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008)*, Bologna, pp. 253-260.
- Camponetti G. 2007, L'hydria londinese di Meidias: mito e attualità storica ad Atene durante la Guerra del Peloponneso, in Angiolillo S., Giومان M. (a cura di), *Il vasaio e le sue storie. Giornata di studi sulla ceramica attica in onore di Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Cagliari, pp. 17-46.
- Candida B. 1979, *Altari e cippi nel Museo Nazionale Romano*, Roma.
- Cantilena R., La Rocca E., Pannuti U., Scatozza L. 1989, *Le Collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, vol. II, Roma.
- Cappelli R., Lo Monaco A. 2011, Girls playing with knuckle-bones, in Guzzo P. G., Sampao V., *The National Archaeological Museum of Naples. Guide*, Napoli, p. 112.
- Carettoni G. 1983 (1), Das Haus des Augustus auf dem Palatin, Mainz am Rhein.
- Carettoni G. 1983 (2), La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino, in *RM* 90, pp. 373-419.
- Carettoni G. 1988, Die "Campana"- Terrakotten vom Apollo - Palatinus - Tempel, in *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlin, pp. 267-272.
- Carrella A. 2008, Regiones V-VI, in Carrella A., D'Acunto L. A., Inserra N., Serpe C. (a cura di), *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Roma, pp. 63-108.
- Casoli A., Campani E., Aliatis I., Bersani D., Mantovan S., Marino I. G., Lottici P. P. 2009, Pigmenti di epoca romana, in Coralini A. (a cura di), *Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008)*, Bologna, pp. 717-722.
- Caspari F. 1933, Studien zu dem Kallixeinosfragment Athenaios 5, 197 c-203 b, in *Hermes* 68, n. 4, pp. 400-414.
- Casson L. 1995, *Ships and seamanship in the ancient world*, Baltimore.
- Castagnoli F. 1949, Documenti di scavi eseguiti in Roma negli anni 1860-1870, *BCom* 73, 1949-1950, pp. 123-187.
- Castiglioni Morelli Del Franco V. 1993, Il "Giornale dei Soprastanti" di Pompei e le "Notizie degli scavi", in Franchi Dell'Orto L. (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale, Ravello - Ercolano - Napoli - Pompei 30 ottobre - 5 Novembre 1988*, Roma, pp. 659-666.
- Cavallo G. 1973, Considerazioni di un paleografo per la data e l'origine dell'"Iadi Ambrosiana", in *DialA* 7, pp. 70-85.
- Charbonneaux J., Martin R., Villard F. 1969, *Grèce classique*, Paris.
- Chrysoulakis Y., Querel F., Perdikatsis V. 1989, Étude systematique des couches picturales trouvées sur quelques portraits en marbre conservés au Musée de Delos, in Maniatis Y. (a cura di), *Archaeometry. Proceedings of the 25th International Symposium, Amsterdam - Oxford - New York - Tokyo*, pp. 231-236.
- Cianciani F. 1966, in *EAA* VII, pp. 1011-1018, s.v. Trono.
- Ciardello R. 2012, In argento plane studiosus sum. Argenti romani nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, in Coralini A. (a cura di), *DHER Domus Herculanaensis Rationes. Sito Archivio Museo*, Bologna, pp. 513-529.
- Cima M. 1986, Il "prezioso arredo" degli Horti Lamiani, in Cima M., La Rocca E. (a cura di), *Le tranquille dimore degli dei*, Venezia, pp. 105-144.
- Cohon R. H. 1984, *Greek and Roman Stone Table Supports with Decorative Reliefs*, New York.
- Colicelli A. 1991/1992, Lo Zeus di Ugento: iconografia e religiosità dei Messapi, in *Klearchos* 129-136, pp. 49-76.
- Collinet-Guérin M. 1963, in *EAA* V, pp. 493-497, s.v. Nimbo.

La policromia dei Monochromata

- Colombini M.P., Andreotti A., Bonaduce I., Gautier G., Modugno F., Ribechini E. 2006, Combined GC/MS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipid, Waxy, Resinous, and Proteinaceous Materials in a Unique Paint Microsample, in «Analytical Chemistry» 78, n. 13, July 2006, pp. 4490-4500.
- Comella A. 2007 (1), Il contesto di ritrovamento, in Comella A., Stefani G. 2007, Un vecchio e discusso ritrovamento di Pompei: il rilievo votivo greco col cavaliere, in RStPomp XVIII, p. 34.
- Comella A. 2007 (2), Rilievi votivi greci a Pompei, in Comella A., Stefani G. 2007, Un vecchio e discusso ritrovamento di Pompei: il rilievo votivo greco col cavaliere, in RStPomp XVIII, pp. 33-34.
- Comella A. 2007 (3), Il rilievo. Tipologia, iconografia, stile e cronologia, in Comella A., Stefani G. 2007, Un vecchio e discusso ritrovamento di Pompei: il rilievo votivo greco col cavaliere, in RStPomp XVIII, pp. 31-33.
- Comella A. 2011, Da anathemata a ornamenta. Rilievo votivi greci riutilizzati in Italia in epoca romana, Roma.
- Comella A. 2012, Da anathemata a ornamenta. Sul riuso dei rilievi greci in epoca romana, in Ricerca e confronti 2010. Atti. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico - artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari (Cagliari, 1-5 marzo 2010), Cagliari, pp. 317-322.
- Conze A. 1891, Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke, Berlin.
- Coralini A. 2001, Bonus deus hic abitat. Immagini di Ercole nelle case romane della regione vesuviana, in Guzzo P. G. (a cura di), Pompei Scienza e Società. 250° Anniversario degli scavi di Pompei. Convegno Internazionale Napoli, 25-27 Novembre 1998, Milano, pp. 253-254, 257.
- Coralini A. (a cura di) 2001, Hercules domesticus - Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I sec. a.C.- 79 d.C.), in Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, Napoli, n. 4.
- Coralini A. 2005, Iconologia di Ercole nella regione vesuviana. Dati e prospettive, in Guzzo P. G., Guidobaldi M. P. (a cura di), Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano. Atti del Convegno Internazionale, Roma 28-30 Novembre 2002, Napoli, pp. 339-354.
- Coralini A. 2006, Iconografia ed iconologia del mito ad Ercolano. Immagini di Ercole nei luoghi pubblici e negli spazi domestici, in Colpo I, Favaretto I., Ghedini F. (a cura di), Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno, Roma, pp. 464-475.
- Coralini A. 2008, Ercole e l'Idra, in Guidobaldi M. P. (a cura di), Ercolano tre secoli di scoperte, Milano, p. 251, n. 16.
- Coralini A. 2011, Figure dalle pareti di Ercolano. Un repertorio di sito?, in Coralini A. (a cura di), DHER. Domus Herculaneensis Rationes. Sito archivio museo, Bologna, pp. 181-216.
- Corneli C. 2010, Dalle imagines maiorum al "ritratto" nelle catacombe romane, tesi di dottorato di ricerca XX ciclo, Università della Tuscia di Viterbo.
- Cotugno A. - Lucignano A. 2009, Il fondo bibliografico di Amedeo Maiuri: libri, carteggi e cimeli di un grande archeologo, Napoli.
- Crowther N. B. 1991, The apobates reconsidered. Demosthenes 61, 23-29, in JHS 111, pp. 174-176.
- Curtius L. 1960, Die Wandmalerei Pompejis, Hildesheim.
- D'Alconzo P. 2002, Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo, Roma.

- D'Alconzo P., Prisco G. 2005, Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani, in *BRest*, nuova serie, n. 10-11, pp. 72-87.
- D'Aloe S. 1849 (1), 22 di ottobre, in *Diario della venuta e del soggiorno in Napoli di sua beatitudine Pio IX P. M.* 17, Ottobre 1849, pp. 65-68.
- D'Aloe S. 1849 (2), Continuazione del di 22 di ottobre, in *Diario della venuta e del soggiorno in Napoli di sua beatitudine Pio IX P. M.* 18, Ottobre 1849, pp. 69-72.
- D'Aloe S. 1849 (3), Continuazione del di 22 di ottobre, in *Diario della venuta e del soggiorno in Napoli di sua beatitudine Pio IX P. M.* 19, Ottobre 1849, pp. 73-75.
- D'Aloe S. 1853 (1), Degli scavamenti ercolanesi nel secol presente. Cap. I. Scavi sotto il regno di Francesco I, in «*Annali Civili del Regno delle Due Sicilie*», tomo 47, fascicolo XCIV, marzo / aprile, pp. 107-115.
- D'Aloe S. 1853 (2), Degli scavamenti ercolanesi nel secol presente. Cap. II. Scavi sotto il regno di Ferdinando II, in «*Annali Civili del Regno delle Due Sicilie*», tomo 49, fascicolo 97, settembre / ottobre, pp. 14-18.
- D'Ancora G. 1803, Prospetto storico - fisico degli scavi di Ercolano e di Pompei e dell'antico e presente stato del Vesuvio per guida de' Forestieri di Gaetano D'Ancora accademico ercolanese e Professore di Lingua Greca nella Regia Università degli Studj di Napoli, Napoli.
- D'Ayala Valva S. 1996, La figura Nord 55 del fregio del Partenone, in *AntK* 39, pp. 5-13.
- De Albentis E. 1990, *La casa dei Romani*, Milano.
- De Caro S. 1994, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli.
- De Caro S. 1996, *The National Archaeological Museum of Naples*, Napoli.
- De Caro S. (a cura di) 1999, *Museo Archeologico Nazionale Napoli*, Napoli.
- De Caro S. 2007, *Nostoi. Capolavori ritrovati. Catalogo della mostra*, Roma 21.12.2007-2.3.2008, Roma.
- De Caro S. - Guzzo P.G. (a cura di) 1999, *A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte. Atti del convegno Napoli 19-20 Marzo 1997*, Napoli.
- De Carolis E. 1994, *Storia degli scavi di Ercolano*, Ercolano.
- De Courtils J. - Cavalier L. 2001, *The city of Xanthos from Archaic to Bizantine times*, in *JRA* 45 suppl., pp. 148-171.
- De Franciscis A. 1958, in *EAA* I, pp. 463-473, s.v. Apollo.
- De Franciscis A. 1965, *FastiA* 20, p. 9, n. 111.
- De Franciscis A. 1973, in *EAA Supplemento* 1970, p. 500, s.v. Monochromata.
- De Franciscis A. 1975, *Guide du Musée Archéologique National de Naples, Cava dei Tirreni*.
- De Iorio A. 1827, *Notizie su gli scavi di Ercolano del Can.*⁶⁰ Andrea de Iorio Membro onorario dell'Accademia delle Belle Arti, Napoli.
- De Jorio A. 1830, *Guide pour la galerie des peintures anciennes*, Napoli.
- De Juliis E. 1985, *La Sezione topografica*, in De Juliis E., Loiacono D. (a cura di), *Taranto. Il Museo Archeologico*, Taranto, pp. 413-461.
- De Marinis S. 1963, in *EAA* V, pp. 163-165, s.v. Monochromata.
- De Nardi M. 1991, *Gli astragali: contributo alla conoscenza di un aspetto della vita quotidiana antica*, in *QuadFriulA* 1, pp. 75-88.
- De Siena A., Lazzarini L., Cancelliere S. 2012, *Sui materiali di una pisside marmorea greca di V secolo a.C. dipinta e configurata da Metaponto*, in *RdA* XXXVI, 2012, pp. 167-175.
- De Simone A. 2000, *Rilievo con satiri e ninfa*, in Pagano M. (a cura di), *Gli Antichi Ercolanesi. Antropologia, Società, Economia*, Napoli, p. 22.
- De Simone A., Ruffo F. 2003, *Ercolano e la Villa dei papiri alla luce dei nuovi scavi*, in *CrErc* 33, pp. 279-311.
- De Simone A., Ruffo F., Tuccinardi M., Cioffi U. 1998, *Ercolano 1992-1997. La Villa dei papiri e lo scavo della città*, in *CrErc* 28, pp. 7-59.

La policromia dei Monochromata

- De Simone G. F. 2011, Con Dioniso fra i vigneti del vaporifero Vesuvio, in *CrErc* 41, pp. 289-310.
- De Tommaso G. 2009, Arte romana ad Arretium, in Camporeale G., Firpo G., Arezzo nell'antichità, Roma, pp. 219-225.
- De Vos A., De Vos M. 1982, Pompei Ercolano Stabia, Roma - Bari.
- De Vos M. 1980, L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale, in *Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain* 24, Leiden.
- De Vos M. 1990 (1), I 6, 11. Casa dei Quadretti teatrali, in Pugliese Carratelli G. (a cura di), Pompei. Pitture e mosaici, vol. I, Roma, pp. 361-396.
- De Vos M. 1990 (2), I 9,5. Casa dei Cubicoli Floreali o del Frutteto, in Pugliese Carratelli G. (a cura di), Pompei. Pitture e mosaici, vol. II, Roma, pp. 1-137.
- De Vos M. 1993, Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi, in Franchi dell'Orto L. (a cura di), Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale Ravello - Ercolano - Napoli - Pompei 30 Ottobre - 5 Novembre 1988, Roma, pp. 99-116.
- Dei L., Ahle A., Baglioni P., Dini D., Ferroni E. 1998, Green degradation products of azurite in wall paintings: identification and conservation treatment, in «*Studies in Conservation*» 43, n. 2, pp. 80-88.
- Del Francia Barocas L. 2000, Riquadri in tessuto con Dioniso e Arianna, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, Roma, p. 654.
- Del Moro M.P. 2000, Affresco con dea Roma, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, Roma, pp. 431-432.
- Despoini A. 1985, Σιδερένιο ξίφος 8593, in Despoini A. (a cura di), Σίνδος. Κατάλογος της Έκθεσης, Thessaloniki, p. 151, n. 241.
- Diacciati E. 2005, Copie, contesti e fruizione del gruppo dei Niobidi in età imperiale, in *Agoge* 2, 2005, pp. 197-256.
- Diano C. 1989, Tragici Greci, II, Firenze.
- Dintsis P. 1986, Hellenistische Helme, Roma.
- Donati A. - Bisconti F. (a cura di) 1998, Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina. Guida alla mostra, Milano.
- Donati F. 2014, Linee programmatiche per il riconoscimento e lo studio della policromia sulle urne etrusche e i sarcofagi romani, in Liverani P., Santamaria U., Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, Roma, pp. 129-148.
- Donderer M. 1996, Bildhauersignaturen auf griechischer Rundplastik, in *ÖJh* 65, Hauptblatt, pp. 87-104.
- Dörig J. 1959, Tarentinische Knöchelspielerinnen, *MusHelv* 16, pp. 29-58.
- Dwyer E.J. 1981, Pompeian oscilla collections, in *RM* 88, pp. 247-306.
- Dwyer E.J. 1982, Pompeian domestic sculpture. A study of five pompeian houses and their contents, Roma.
- Eichholz D.E. 1965, Theophrastus. De lapidibus, Oxford.
- Elia O. 1932, Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli, Roma.
- Ensoli S. 1995 (1), Rilievo con Eracle in lotta con l'Idra di Lerna, in Moreno P. (a cura di), Lisippo. L'arte e la fortuna, Milano, p. 365, n. 6.11.2.
- Ensoli S. 1995 (2), Imprese di Eracle, in Moreno P. (a cura di), Lisippo. L'arte e la fortuna, Milano, pp. 362-364.
- Ensoli S. 1995 (3), Frammento di statua di Eracle in lotta con l'Idra di Lerna, in Moreno P. (a cura di), Lisippo. L'arte e la fortuna, Milano, p. 366, n. 6.11.3.
- Erstov H. 1987, Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguïtés. A propos du "Recueil Milliet", in *RA* 1, pp. 109-123.
- Esposito D. 2009 (1), Ambienti della terrazza inferiore dell'edificio ISAE, pp. 72-91, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Formisano E., L'insula I, l'Insula nord-occidentale e la Villa

- dei Papiri di Ercolano: una sintesi delle conoscenze alla luce delle recenti indagini archeologiche, in *Vesuviana* 1, pp. 43-180.
- Esposito D. 2009 (2), Edificio ISAM, pp. 125-128, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Formisano E., *L'insula I, l'Insula nord-occidentale e la Villa dei Papiri di Ercolano: una sintesi delle conoscenze alla luce delle recenti indagini archeologiche*, in *Vesuviana* 1, pp. 43-180.
- Esposito D. 2011 (1), Il secondo stile nella Villa dei Papiri di Ercolano, in La Torre G. F., Torelli M. (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, Roma, pp. 531-545.
- Esposito D. 2011 (2), Il sistema economico e produttivo della pittura romana. Esempi dall'area vesuviana, in Monteix N., Tran N. (a cura di), *Les savoirs professionnels des gens de métier. Études sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'empire romain*, Naples, pp. 65-85.
- Esposito D. 2012 (1), La Casa di Nettuno e Anfitrite, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. Colori da una città sepolta, Verona, pp. 282-285.
- Esposito D. 2012 (2), La Casa dello Scheletro, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. Colori da una città sepolta, Verona, pp. 286-291.
- Esposito D. 2012 (3), La Casa dei Rilievi Dionisiaci, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. Colori da una città sepolta, Verona, pp. 150-155.
- Esposito D. 2012 (4), La pittura di IV stile, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. Colori da una città sepolta, Verona, pp. 226-235.
- Esposito D. 2014, *La pittura di Ercolano*, Roma.
- Esposito M. R. 2009, Le carte Maiuri conservate presso la Biblioteca della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, in *RStPomp* XX, p. 24.
- Ferrari A. 1999, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino.
- Feuerbach A. 1855, *Der vatikanische Apollo*, Stuttgart - Augsburg.
- Filippi F. 2004, Statuetta in marmo di Afrodite di Aphrodisias ritrovata a Trastevere, in *BdA* 128, pp. 11-18.
- Finati G. 1852, Greco eroe su di una quadriga. Monocromo pompeiano di palmi due ed once due per palmo uno e tre quarti, in *Real Museo Borbonico* XIV, tav. XLVII.
- Fiorelli G. 1849, Origini delle calunnie mosse contro Giuseppe Fiorelli Ispettore de' R. scavi di Pompei, Napoli.
- Fiorelli G. 1861, Monumenti inediti rinvenuti dal 1748 al 1860 (prima parte), in «Giornale degli scavi di Pompei» I, pp. 25-32.
- Fiorelli G. 1862, *Pompeianarum antiquitatum historia*, II, Napoli.
- Fiorelli G. 1873, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Ministro della Istruzione Pubblica*, Napoli.
- Fiorelli G. 1875, *Descrizione di Pompei*, Napoli.
- Flashar M. 1992, *Apollon Kitharodos*, Köln - Weimar - Wien.
- Flashar M. 1999, Zur Datierung der Kultbildgruppe von Klaros, in Bol C. (a cura di), *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz am Rhein, pp. 53-94.
- Fleischer R. 1973, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, Leiden.
- Fleischer R. 1981, *Artemis Ephesia und Aphrodite von Aphrodisia*, in Vermaseren M.J. (a cura di), *Die orientalischen Religionen in Römerreich*, Leiden, pp. 299-315.
- Fleischer R. 1984 (1), in *LIMC* II, pp. 151-154, s.v. Aphrodite (Aphrodisias).
- Fleischer R. 1984 (2), in *LIMC* II, pp. 755-763, s.v. Artemis Ephesia.
- Forcellini M. 1999, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Roma.
- Fouet G. 1983, *La villa gallo-romaine de Montmaurin*, Paris.

La policromia dei Monochromata

- Franchi Viceré L. 2008, Lastra marmorea dipinta con le figlie di Niobe, in Catoni M. L. (a cura di), *La Forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Milano, p. 339, n. 68.
- Franken N. 2010, Bunte Bronzen, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), *Bunte Götter: die Farbigekeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin*, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 163-169.
- Franklin J.L. Jr. 1990, Pompeii: the 'Casa del Marinaio' and its history, Roma.
- Franzti G. G., Maridaki A. M., Papakonstantinou E. Ch., Verri G., Sotiropoulou S., Brecoulaki H. 2013, The revelation of the decorative pattern of the coffered ceiling on the Porch of the Maidens in the Erechteion, in *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* 5, 2013, p. 89 ([abstract](#)).
- Friberg F. 2014, Colour, Skin and Stone. Ideas of Contour and Surface in 19th Century European Sculpture, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 286-313.
- Froning H. 1981, Marmor-Schmuckreliefs mit Griechischen Mythen im 1. Jh. V. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion, Mainz am Rhein.
- Frühmann B., Uhlir K. 2013, Röntgenfluoreszenzanalyse an römischen Marmortafeln V 3225 und V 3226, report non pubblicato, interno al Kunsthistorisches Museum di Vienna, delle analisi condotte nel Naturwissenschaftlichen Labor e datato 3 Luglio 2012.
- Furtwängler A. 1906, *Das Heiligtum der Aphaia*, München.
- Gadaleta G., Roscino C., Sisto M. A. 2003, Vasi apuli, in Todisco L. (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma, pp. 405-492.
- Gaedechens R. 1872 (1), Niobe e le sue figlie, in «Giornale degli scavi di Pompei. Nuova serie», 17, 1872, pp. 238-242.
- Gaedechens R. 1872 (2), Nuovi scavi di Pompei: la strada del Gallo, in «Bollettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», n. VI, giugno 1872, pp. 161-177.
- Gasparri C. 1986, in LIMC III, pp. 540-566, s.v. Bacchus.
- Gehrard E., Panofka T. 1828, Neapels. Antike Bildwerke I, Stuttgart - Tübingen.
- Geominy W. 1984, *Die florentiner Niobiden*, Bonn.
- Geominy W. 1992, in LIMC, VI, 1, pp. 914-929, s. v. Niobidai.
- Ghedini F. 1995, Cultura figurativa e trasmissione dei modelli: le stoffe, in *RdA* 19, pp. 129-141.
- Ghedini F. 1996, Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica, in *RdA* 20, pp. 101-118.
- Giachi G., Nuti P., Pallecchi P. 2007, Valutazione della presenza di sali solubili sulle superfici, in Bottini A., Setari E. (a cura di), *Il Sarcofago delle Amazzoni*, Milano, p. 163.
- Giachi G., Pallecchi P. 2007, I pigmenti e la struttura degli strati pittorici, in Bottini A., Setari E. (a cura di), *Il Sarcofago delle Amazzoni*, Milano, pp. 137-154.
- Giachi G., Pallecchi P., Colombini M. P., Modugno F., Zoppi A., Castellucci E. M. 2007, La tecnica pittorica, in Bottini A., Setari E. (a cura di), *Il Sarcofago delle Amazzoni*, Milano, pp. 164-166.
- Giard J. P. 1976, *Catalogue des monnaies de l'Empire Romain. I, Auguste*, Paris.
- Giardino C., Steiniger D. 2011, Evidenze di miniere preistoriche nell'Etruria meridionale, in Giardino C. (a cura di), *Archeometallurgia: dalla conoscenza alla fruizione. Atti del workshop, 22-25 Maggio 2006. Cavallino (Le), Convento dei Domenicani, Bari*, pp. 289-292.
- Giuliano A. 1996, L'illustrazione libraria di età ellenistica e romana e i suoi riflessi medievali, in Buonocore M. (a cura di), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma, pp. 39-50.

- Gori A. F. 1748, *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano vicino a Napoli, del suo famoso teatro, templi, edifizii, statue, pitture, marmi scritti ed altri insigni monumenti, avute per lettera da vari celebri letterati che da se stessi gli hanno veduti ed osservati dal principio degli scavamenti fatti nel villaggio di Resina fino al corrente anno 1748. Aggiunta la statua equestre di marmo eretta in onore di M. Nonio Balbo, ed una dissertazione sopra la mensa sacra degli Ercolanesi scritta con lettere etrusche*, Firenze.
- Gori A. F. 1751, *Symbolae litterariae opuscola varia philologica scientifica antiquaria signa lapides numismata gemmas et monumenta medii aevi nunc primum edita complectentes decadis secundae. Volumen secundum in quo admiranda antiquitatum herculanensium continuantur. Adjectis Tabulis aere incisis*, Roma.
- Goukowsky P. 1981, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336-270 av. J.-C.)*, Nancy.
- Graillet H. 1919, in *DAGR V*, pp. 959-967, s.v. Vittia.
- Grasso F. 2009 (1), *Didone e Ascanio*, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 119, scheda 14b.
- Grasso F. 2009 (2), *Marsia*, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 268, scheda 114.
- Grasso F. 2009 (3), *Achille*, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 308-309, scheda 136.
- Grasso F. 2009 (4), *Achille a Sciro*, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 312-313, scheda 139.
- Grasso F. 2009 (5), *Teti ed Efesto*, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 350-351, scheda 161.
- Grenfell B, Hunt A. 1897, *New Classical Fragments and other Greek and Latin Papyri*, Oxford.
- Größekathöfer J. 2010, *As the Moon Is to the Sun? Current Research on Polychromy on Etruscan Sculpture*, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung*, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, pp. 259-276, Frankfurt am Main.
- Gruppe O. 1906, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, München.
- Gschwantler K. (a cura di) 1986, *Guss+Form. Bronzen aus der Antikensammlung*, Wien.
- Gschwantler K. 1997, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, in Grewenig M. M. (a cura di), *Antike Welten. Meisterwerke griechischen Malerei aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, Ostfildern - Ruit*, pp. 27-32.
- Guarducci M. 1951, *L'iscrizione sepolcrale di una bambina romana*, in *BRest 7-8*, 1951, pp. 11-16.
- Guarducci M. 1975, *Epigrafia greca*, vol. III, Roma.
- Guarducci M. 1995 (ristampa), *Epigrafia greca*, vol. I, Roma.
- Guidobaldi M. P. 2006, *La Casa del rilievo di Telefo: considerazioni sulla storia edilizia di una domus aristocratica ercolanese*, in *Ostraka 15*, 1 pp. 31-46.
- Guidobaldi M. P. 2008, *Giocatrici di Astragali*, in Guidobaldi M. P. (a cura di), *Ercolano. Tre secoli di scoperte*. Napoli, 16 Ottobre 2008 - 13 Aprile 2009, p. 251, scheda 17 (scheda di rielaborazione redazionale).
- Guidobaldi M. P. 2009, *Introduzione*, pp. 44-49, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Formisano E., *L'insula I, l'Insula nord-occidentale e la Villa dei Papiri di Ercolano: una sintesi delle conoscenze alla luce delle recenti indagini archeologiche*, in *Vesuviana 1*, pp. 43-180.
- Guidobaldi M. P. 2012 (1), *Storia dell'esplorazione archeologica*, in Guidobaldi M. P., Esposito D., *Ercolano. Colori da una città sepolta*, Verona, pp. 20-29.
- Guidobaldi M. P. 2012 (2), *La Basilica Noniana*, in Guidobaldi M. P., Esposito D., *Ercolano. Colori da una città sepolta*, Verona, pp. 34-39.

La policromia dei Monochromata

- Guidobaldi M. P. 2012 (3), *Abitare a Ercolano*, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. *Colori da una città sepolta*, Verona, pp. 60-75.
- Guidobaldi M. P. 2012 (4), *Introduzione*, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. *Colori da una città sepolta*, Verona, pp. 7-11.
- Guidobaldi M. P. 2013 (1), *Testa femminile*, in Ghia G. S., Kappler F., Manfredi Frattarelli C. (a cura di), *Capolavori dell'archeologia. Recupero, ritrovamenti, confronti*, Roma, pp. 244-245, n. 53.
- Guidobaldi M. P. 2013 (2), *Ercolano. Guida agli scavi*, Verona 2013.
- Guidobaldi M. P. - Esposito D. 2012 (1), *La casa del Rilievo di Telefo*, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. *Colori da una città sepolta*, Verona, pp. 302-311.
- Guidobaldi M. P. - Esposito D. 2012 (2), *L'Augusteum*, in Guidobaldi M. P., Esposito D., Ercolano. *Colori da una città sepolta*, Verona, pp. 326-347.
- Guidobaldi M.P. - Guzzo P.G. 2010, *Un rilievo neoattico da Ercolano*, in *CronErcol* 40, pp. 251-260.
- Guidorizzi G. (a cura di) 1995, *Apollodoro*. Biblioteca, Milano.
- Guzzo P. G. 1993, *Oreficerie dalla Magna Grecia*, Taranto.
- Guzzo P.G., Sampaolo V., Cappelli R., Lo Monaco A. 2011, *The National Archaeological Museum of Naples*. Guide, Napoli.
- Haag S., Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. 2012 (a cura di), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Vienna.
- Halm-Tisserant M., Siebert G. 1997, in *LIMC VIII*, 1, pp. 891-902, s.v. *Nymphai*.
- Harder R., Bäbler B. 2000, in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart - Weimar, 8, pp. 954-957, s. v. *Niobe*.
- Helbig W. 1868, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig.
- Helg R., Giurato M. 2011, *Documenti per la storia degli scavi di epoca borbonica. Il fondo "Azienda Scavi" dell'Archivio di Stato di Napoli*, in Coralini A. (a cura di), *DHER. Domus Herculaneensis Rationes*. Sito archivio museo, Bologna, pp. 49-106.
- Hellmann M.-C. 2014, *Polychromy in Greek Architecture*, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 224-235.
- Herrmann J.J. Jr. 1992, *Exportation of dolomitic marble from Thasos: evidence from european and north american collections*, in Waelkens M., Herz N., Moens L., *Ancient Stones: quarrying, trade and provenance. Interdisciplinary Studies on Stones and Stone Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, Leuven, pp. 93-104.
- Herrmann J.J. Jr., Sodini J.-P. 1977, *Exportations de marbre Thasien à l'époque paléochrétienne: le cas des chapiteaux ioniques*, in *BCH* 101, pp. 471-511.
- Herrmann P. 1898, *Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. 1896. III*. Dresden, in *AA* 1898, pp. 129-139.
- Hittorff J.I. 1827, *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus anciens monuments d'architecture des villes de la Sicile ancienne*, par J. Hittorff et L. Zanth, Paris.
- Hittorff J.I. 1851, *Restitution du temple d'Empédocle à Selinonte, ou L'architecture polychrome chez les grecs*, Paris.
- Hofkes-Brukker C. 1962, *Die Umformung übernommener Motive im Friese und in den Metopen aus Bassae*, in *BABesch* 37, pp. 52-60.
- Homann-Wedeking E. 1960, in *EAA III*, pp. 112-115, s.v. *Dioniso*.
- Huet V. 2007, *Le laraire de L. Caecilius Iucundus: un relief hors norme?*, in *Contributi di Archeologia Vesuviana III. I culti di Pompei, raccolta critica della documentazione* (Lorenza Bernabei, testo rivisto e aggiornato da Roberto Cassetta); *La norme à Pompéi (I^{er} siècle avant - I^{er} siècle après J.-C.)*. Colloque organisé par Marie - Odile Charles - Laforge.

- Centre Jacob Spon, Romanitas, Université Lyon 2 - le 17 Novembre 2004, Roma, pp. 142-150.
- Humbert J.-M. 1996, Postérité du sphinx antique: la sphinxomanie et ses sources, in Humbert J.-M. (a cura di), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie. Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 8 et 9 avril 1994*, Bruxelles - Paris, pp. 97-138.
- Ilari M. 1983, Gli strumenti musicali nel mondo romano, in Lefevre R. (a cura di), *Il Lazio nell'antichità romana*, pp. 627-643, Roma.
- Jacoby F. 1958, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, III, Leiden.
- Jahn O. 1847, *Archäologische Beiträge*, Berlin.
- Jeammet V. 2014, *Sculpture en miniature. Polychromy on Hellenistic Terracotta Statuettes in the Louvre Museum's Collection*, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 208-221.
- Jesi F. 1956, Notes sur l'édit dionysiaque de Ptolémée IV Philopator, in *JNES* 15, pp. 236-240.
- Jessen H. B. 1988, Eduard Gerhard (1795-1867), in Lullies R., Schiering W., *Archäologen-bildnisse. Porträts und Kurzbiographien von klassischen Archäologen deutscher Sprache*, Mainz am Rhein, pp. 20-22.
- Jockey P. 2013, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris.
- Jockey P. 2014, Délos, carrefour international des couleurs? Couleurs de la statuaire et communautés «nationales» aux IIe et Ier s. av. J.-C., in Liverani P., Santamaria U. (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma, pp. 109-128.
- Johnson M.R. 2009, The Aristotelian Explanation of the Halo, in «*Apeiron. A journal for ancient philosophy and science*» XLII, 4, December 2009, pp. 325-357.
- Kader I. 2004, "Ingannevoli trastulli". Calchi colorati nell'Ottocento e all'inizio del Novecento, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 325-340.
- Kahil L. 1992, in *LIMC* VI, pp. 256-264, s.v. Leto.
- Kahil L., Icard N. 1988, in *LIMC* IV, pp. 498-563, s.v. Helene.
- Kakoulli I. 2002, Late Classical and Hellenistic painting techniques and materials: a review of the technical literature, in «*Reviews in conservation*» 3, 2002, pp. 56-67.
- Kakoulli I. 2008, *Greek painting techniques and materials from the fourth to the first century B.C.*, London.
- Karapanagiotis I., Chryssoulakis Y. 2006, Investigation of red natural dyes used in historical objects by HPLC-DAD-MS, in «*Annali di Chimica*» 96, Gennaio 2006, pp. 75-84.
- Karivieri A., Forsell R. 2008, New results from the campaigns of 2003-2006 in the Casa di Caecilius Iucundus (V 1, 22-27), in Guzzo P. G., Guidobaldi M. P., *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006). Atti del Convegno Internazionale. Roma, 1-3 Febbraio 2007*, Roma, pp. 103-108.
- Kästner U. 2007, Weihrelief für einen Wagensieg, in Scholl A., Platz - Horster G. (a cura di), *Staatliche Museen zu Berlin. Die Antikensammlung. Altes Museum. Pergamonmuseum, Mainz*, pp. 159-160, n. 92.
- Kaufmann-Heinimann A. 1977, *Die Römischen Bronzen der Schweiz I. Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica*, Mainz am Rhein.
- Kent J. P. C. 1978, *Roman Coins*, London.
- Keyssner K. 2000, in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 9, pp. 591-628, s.v. Nimbus, Stuttgart - Weimar.
- Koch G., Sichtermann H. 1982, *Römische Sarkophage*, München.
- Koch-Brinkmann U., Piening H., Brinkmann V. 2014 (1), Girls and Goddesses. On the costumes of Archaic Female Statues, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 116-139.

La policromia dei Monochromata

- Koch-Brinkmann U., Piening H., Brinkmann V. 2014 (2), On the Rendering of Human Skin in Ancient Marble Sculpture, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 140-149.
- Koch-Brinkmann U., Posamentir R. 2004 (1), L'ornamento e la pittura di una lekythos funeraria attica (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen), in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 197-208.
- Koch-Brinkmann U., Posamentir R. 2004 (2), La stele funeraria di Paramythion, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 187-196.
- Kokkorou-Alewras G. 1990, in LIMC, V, pp. 34-42, s.v. Herakles.
- Kottaridi A. 2011, Queens, princesses and high priestesses: the role of women at the Macedonian court, in Kottaridi A., Walker S. (a cura di), *Heracles to Alexander the Great. Treasures from the Royal Capital of Macedon, a Hellenic Kingdom in the Age of Democracy*, Oxford, pp. 93-126.
- Krauskopf I. 1981, in LIMC I, pp. 691-713, s.v. Amphiaros.
- Krauskopf I. 1992, in LIMC VI, pp. 264-267, s.v. Letun.
- Kunze M. (a cura di) 2011, *Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik*, Ruppolding - Mainz.
- Kyle D. G. 1992, The Panathenaic Games: Sacred and Civic Athletics, in Neils J., *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in ancient Athens*, Hanover, pp. 77-101.
- La Porta A., Garcia y Garcia L. 1983, *Corpus Topographicum Pompeianum*, Roma.
- La Rocca E. 1977, L'Apollon «qui citharam...tenet» di Timarchides: un frammento dal Tempio di Apollo in Circo, in BCom 23, pp. 16-33.
- La Rocca E. 1986, Prokne ed Itys sull'Acropoli: una motivazione per la dedica, in AM 101, pp. 153-166.
- La Rocca E. 1990, Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età repubblicana, in Pugliese Carratelli G. (a cura di), *Roma e l'Italia. Radices imperii*, Milano, pp. 287-495.
- La Rocca E. 2008, Gli affreschi della Casa di Augusto e della villa della Farnesina: una revisione cronologica, in La Rocca E., Léon P., Parisi Presicce C. (a cura di), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Roma, pp. 223-242.
- La Rocca E. 2013, Il complesso di marmi dipinti da Ascoli Satriano: osservazioni e ipotesi, in Ghia G. S., Kappler F., Manfredi Frattarelli C. (a cura di), *Capolavori dell'archeologia. Recupero, ritrovamenti, confronti*, Roma, pp. 231-236.
- La Russa M. F., Ruffolo S. A., Barone G., Crisci G. M., Mazzoleni P., Pezzino A. 2009, The Use of FTIR and Micro-FTIR Spectroscopy: An Example of Application to Cultural Heritage, in «*International Journal of Spectroscopy*», 2009, pp. 1-5.
- La Russa M.F., Crisci G.M., Malagodi M., Mariani F., Mazzoleni P., Pezzino A., Ruffolo S. A. 2009, Study of alteration and degradation products of a Roman marble sarcophagus located in the Medieval cloister of the old St Cosimato's Convent, now the new "Regina Margherita Hospital", (Rome), in «*Conservation Science in Cultural Heritage*», 9, n. 1, 2009, pp. 143-156.
- Landels J.G. 1999, *Music in Ancient Greece and Rome*, London - New York.
- Lapatin K. 2006, Panathenaic prize amphora, in Cohen B. (a cura di), *The colors of clay. Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles, pp. 146-148, n. 39.
- Lazzarini L., Turi B. 2007, L'identificazione dei marmi bianchi più usati nell'antichità, in Pensabene P., *Ostiensium marmorum decus et decor. Studi architettonici, decorativi e archeometrici*, Roma, pp. 585-595.
- Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, 1757, in *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli.
- Leach E. W. 1988, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in republican and Augustan Rome*, Princeton.
- Lermann W. 1907, *Altgriechische Plastik*, München.

- Levi D. 1989, Ercole tatuato come un indigeno: il dibattito sulla policromia nel mondo classico nella Gran Bretagna di metà Ottocento, in «Ricerche di Storia dell'Arte» 38, pp. 22-43.
- Linant de Bellefonds P. 1994, in LIMC VII, pp. 356-359, s.v. Phaidra.
- Ling R. 1977, Studios and the beginnings of Roman landscape painting, in JRS 67, pp. 1-16.
- Lissi E. 1961, in EAA IV, pp. 364-365, s.v. Klaros.
- Liverani P. 2004, L'Augusto di Prima Porta, in Liverani P. (a cura di), I colori del bianco. Policromia nella scultura antica, Roma, pp. 235-242.
- Liverani P. 2008, La policromia delle statue antiche, in Noguera Celdrán J.M., Conde Guerri E. (a cura di), Atti V Reunion sobre escultura Romana en Hispania (Murcia, 9-11 Noviembre 2005), Murcia, pp. 65-85.
- Liverani P. 2009 (1), Osservazioni sulla policromia e la doratura nella scultura in età tardoantica, in Andreuccetti P. A., Lazzareschi Cervelli I. (a cura di), Il colore nel Medioevo. Arte simbolo tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia. Atti delle Giornate di Studi. Lucca 22-23-24 Novembre 2007, Lucca, pp. 9-22.
- Liverani P. 2009 (2), The Polychromy on Stone in Roman Imperial Times: An Overview, in Proceedings of the Second International Symposium of Conservation and Research of the Terracotta Army and Polychrome Cultural Relics (Xian 23-25 March 2009), Wen Bo, pp. 387-395.
- Liverani P. 2010, New Evidence on the Polychromy of Roman Sculpture, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, Frankfurt am Main, pp. 291-302.
- Liverani P. 2012, First results from the study of the Augusteum of Rusellae, in Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek 4, 2012, p. 101 (abstract).
- Liverani P. 2014 (1), Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva, in Liverani P., Santamaria U. (a cura di) 2014, Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, Roma, pp. 9-32.
- Liverani P. 2014 (2), The State of Research and Some Perspectives, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen, pp. 48-53.
- Liverani P. 2014 (3), Late Antiquity. 300-500 CE, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen, pp. 272-281.
- Liverani P. 2014 (4), The Byzantine Empress Ariadne, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen, p. 282.
- Liverani P. 2014 (5), The Byzantine Empress Ariadne. Reconstruction, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen, p. 283.
- Liverani P. 2016, The sunset of 3D, in T.M Kristensen, L. Stirling (a cura di), The Afterlife of Roman Sculpture: Late Antique. Response and Reception (Aarhus, 25 March 2011), Ann Arbor, pp. 310-329.
- Liverani P., Santamaria U. (a cura di) 2014, Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, Roma.
- Lo Monaco A. 2010, La maschera nel mondo antico tra scena e arredi domestici, in La Rocca E. (a cura di), Il sorriso di Dioniso, Torino - Londra - Venezia - New York, pp. 103-126.
- Lo Sardo M. 2008, Le sfingi a Fontainebleau, in Lo Sardo E. (a cura di), La Lupa e la Sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito, Milano, pp. 158-163.
- Lochin N. 1994, in LIMC VII, pp. 214-230, s.v. Pegasos.
- Losfeld G. 1994, L'art grec et le vêtement, Paris.

La policromia dei Monochromata

- Luppino A. 2001, Monocromo rosso su marmo bianco, in De Caro S. (a cura di), Ercole. L'eroe, il mito, Milano, p. 122, n. 66.
- Lullies R. 1988, Heinrich Brunn (1822-1894), in Lullies R., Schiering W., Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von klassischen Archäologen deutscher Sprache, Mainz am Rhein, pp. 47-48.
- Maddalo S. 1996 (1), Da glossa a commento. Ornamento e illustrazione degli antichi nel tardo medioevo, in Buonocore M. (a cura di), Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, Roma, pp. 77-85.
- Maddalo S. 1996 (2), Stazio, Sylvae. Ovidio, Heroides XV, Roma, pp. 478-481.
- Magagnini A. 2005, Alessandro e Augusto Castellani: collezionismo, museologia e mercato antiquario, in Sgubini A. M., Moretti F. (a cura di), I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana, Roma, pp. 250-269.
- Magi F. 1936, Intorno a due frammenti vaticani di Afrodite di Afrodisia e di Artemide di Efeso, in RendPontAc 12, pp. 221-231.
- Maiuri A. 1928, La ripresa degli scavi di Ercolano, in «Rendiconto delle tornate e dei lavori dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti. Nuova serie. Società Reale di Napoli» 41, pp. 45-52.
- Maiuri A. 1929, La peinture romaine, Lausanne.
- Maiuri A. 1932, Ercolano, in Visioni Italiane, Novara.
- Maiuri A. 1938, Note su di un nuovo dipinto ercolanese, in «Bollettino d'arte. Ministero della Educazione Nazionale, Direzione generale delle antichità e belle arti», anno XXXI, serie III, numero XI, maggio 1938, pp. 481-489.
- Maiuri A. 1942, L'ultima fase edilizia di Pompei, Roma.
- Maiuri A. 1946, Ercolano, Roma.
- Maiuri A. 1946/1948, Rilievi con quadrighe da Ercolano, in ASAtene 24/26, pp. 221-228.
- Maiuri A. 1953, La peinture romaine, Ginevra.
- Maiuri A. 1958, Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958), Roma.
- Maiuri A. 1978, Mestiere d'archeologo, Milano.
- Maiuri A. 1992, Vita d'archeologo, Milano.
- Maiuri A. 1998, Pompei ed Ercolano fra case e abitanti, Firenze.
- Mallwitz A. 1975, Der Bassai-fries in der ursprünglich geplanten Anordnung, München.
- Mansuelli G. A. 1963, in EAA V, pp. 517-524, s. v. Niobe e Niobidi.
- Manzelli V. 1994, La policromia nella statuaria greca arcaica, Roma.
- Marchetti C. M. 2010, Il culto domestico ad Ercolano: le evidenze archeologiche, tesi di Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Università del Salento, consultabile on-line sul sito dell'Herculaneum Conservation Project: http://www.herculaneum.org/hcp-home/pdf/Lararia_tesi2010_ChiaaraMarchetti.pdf.
- Marconi P. 1929, La pittura dei romani, Roma.
- Massa Pairault F.-H. 1981/1982, Il problema degli "stylopinakia" del tempio di Apollônîs a Cizico. Alcune considerazioni, in AnnPerugia 19, pp. 147-219.
- Massa Pairault F.-H. 2007, L'interprétation des frises du grand autel de Pergame et des stylopinakia de Cizique. Quelques problèmes, in Massa Pairault F.-H., Sauron G. (a cura di), Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César, Roma, pp. 205-221.
- Maßmann W. 2010, Die "Berliner Göttin". Überlegungen zu Form und Farbe einer archaischen Marmorskulptur, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), Bunte Götter : die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archäologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 69-75.

- Mastroroberto M. 1992, 15. Oscillum con Satiro offerente, in *Domus - Viridaria. Horti picti. Casina dell'Aquila 5 Luglio - 12 Settembre 1992 Pompei. Biblioteca Nazionale 6 Luglio - 12 Settembre 1992 Napoli, Napoli*, pp. 111-112.
- Mastroroberto M. 1993, Rilievi con maschere teatrali, in Franchi dell'Orto L., Varone A. (a cura di), *Riscoprire Pompei. Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori. 13 novembre 1993 - 12 febbraio 1994, Roma*, pp. 310-312, n. 234.
- Mastroroberto M. 2006, Le sfingi nel giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'oro a Pompei, in De Caro S. (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 12 ottobre 2006 - 26 febbraio 2007, Milano*, pp. 188-189.
- Mattingly H. 1976, *Coins of the Roman Empire in the British Museum I. Augustus to Vitellius*, London.
- Matz F. 1968, *Die Dionysischen Sarkophage*, voll. I-II, Berlin.
- Matz F. 1969, *Die Dionysischen Sarkophage*, vol. III, Berlin.
- Matz F. 1975, *Die Dionysischen Sarkophage*, vol. IV, Berlin.
- Melini R. 2009, Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità, in *RStPomp* 20, pp. 71-76.
- Melucco Vaccaro A. 1984, La policromia nell'architettura e nella plastica antica: stato della questione, in «*Ricerche di storia dell'arte*» 24, pp. 19-32.
- Melucco Vaccaro A. 1987, Studi e scoperte in relazione ai restauri dei grandi monumenti marmorei romani, in *Archeologia Laziale* 8, pp. 88-95.
- Melucco Vaccaro A. 1988, Policromie e patinature architettoniche nelle evidenze dei restauri in corso, in *ArtMediev* II, 2, pp. 177-204.
- Melucco Vaccaro A. 1992, Le marbre la surface, in *DossAParis* 173, pp. 52-57.
- Merchán García M. J. 2014, *Esculturas romanas de Écija*, tesi di dottorato non pubblicata, discussa il 31 Marzo 2014, Universidad Pablo de Olavide, Dpto. de Geografía, Historia y Filosofía.
- Michaelis A. 1876, Bemerkungen zur Periegesis der Akropolis von Athen, in *AM* 1, pp. 275-307.
- Micheli M. 2005, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano.
- Miele F. 2008, Dioniso e Arianna, in Nava M.L., Paris R., Friggeri R. (a cura di), *Rosso Pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, p. 125, Milano.
- Mielsch H. 1979, Zur Deutung und Datierung der Knöchelspielerinnen des Alexandros, in *RM* 86, pp. 233-248.
- Miller J.F. 2009, *Apollo, Augustus and the poets*, Cambridge.
- Minervini G. 1856, Monocromo ercolanese, in *Real Museo Borbonico*, XV, tav. XLVIII.
- Monteix N. 2004, Amedeo Maiuri et les boutiques d'Herculanum: approche historiographique, in De Sena E. C., Dessales H. (a cura di), *Metodi e approcci archeologici: l'industria e il commercio nell'Italia antica. Archaeological Methods and Approaches: Industry and Commerce in Ancient Italy*, Oxford, pp. 291-299.
- Monteix N. 2009, Inventario Herculaneis: per la rilettura dei Giornali di Scavo di Ercolano, in Coralini A. (a cura di), *Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008)*, Bologna, pp. 181-196.
- Moorman E.M. 1988, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica, Assen - Maastricht.
- Moreno P. 1966, in *EAA* VII, pp. 455-456, s.v. Splendor.
- Moreno P. 1987, *Vita e arte di Lisippo*, Milano.
- Moreno P. 1995, Imprese di Eracle, in Moreno P. (a cura di), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Milano, pp. 266-267.
- Moreno P. 2006, Nuova classicità, in *Archeo* 262, dicembre 2006, pp. 112-115.
- Morrow K.D. 1985, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture*, Wisconsin.

La policromia dei Monochromata

- Most G. W. 2006, *Hesiod. Theogony. Works and days. Testimonia*, Cambridge-London.
- Mugione E. 2006, *La Lesche degli Cnidi a Delfi. Proposta di rilettura del programma figurativo*, in Colpo I., Favaretto I., Ghedini F. (a cura di), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Roma, pp. 197-215.
- Müller S. 1996, *Herrlicher Ruhm im Sport oder im Krieg. Der Apobates und die Funktion des Sports in der griechischen Polis*, in Nikephoros 9, pp. 41-69.
- Musso L. 2000, *Mosaico con Sol entro zodiaco*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, pp. 584-585, Roma.
- Musti D. (a cura di) 1982, *Pausania. Guida della Grecia. L'Attica*, Milano.
- Musti D., Torelli M. 1994, *Pausania. Guida della Grecia. Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, Milano.
- Mustilli D. 1938, *Le sculture e le pitture di Ercolano*, in «Emporium» vol. LXXXVIII n. 525, pp. 143-158.
- Mustilli D. 1958, in *EAA I*, pp. 276-287, s.v. *Altare*.
- Nagel A. 2014, *Colour in Ancient Near Eastern and Egyptian Sculpture*, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 54-69.
- Napoli M. 1960, *Pittura antica in Italia*, Bergamo.
- Neils J. 1994, in *LIMC*, VII, 1, pp. 922-951, s. v. *Theseus*.
- Neils J., Schultz P. 2012, *Erechteus and the Apobates Race on the Parthenon Frieze (North 11-12)*, in *AJA* 116, pp. 195-207.
- Nick G. 2002, *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*, Mainz.
- Noll R. 1958, *Vor Altertum zur Mittelalter. Spätantike, altchristliche, völkerwanderungszeitliche und frühmittelalterliche Denkmäler*, Wien.
- Noll R. 1974, *Kunsthistorisches Museum, Wien. Katalog der Antikensammlung 1. Vor Altertum zur Mittelalter. Spätantike, altchristliche, völkerwanderungszeitliche und frühmittelalterliche Denkmäler der Antikensammlung*, Wien.
- Opper T. 2014, *The 'Treu' Head*, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, p. 151.
- Østergaard J. S. 2008, *Emerging colors: Roman sculptural polychromy revived*, in Panzaneli R. (a cura di), *The color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles, pp. 40-61.
- Østergaard J. S. 2009 (a cura di), *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, Preliminary report 1*, 2009.
- Østergaard 2010, *The Polychromy of Antique Sculpture: A Challenge to Western Ideals?*, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), *Circumlitio. The polychromy of ancient and Medieval sculpture. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung*, Frankfurt am Main, 10-12 Dezember 2008, Frankfurt am Main, pp. 78-105.
- Østergaard J. S. 2010 (a cura di), *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, Preliminary report 2*, 2010.
- Østergaard J. S. 2011 (a cura di), *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, Preliminary report 3*, 2011.
- Østergaard J. S. 2012 (a cura di), *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, Preliminary report 4*, 2012.
- Østergaard J. S. 2013, *Preliminary evaluation of the 'Tracking Colour' project 2009-13 and some thoughts on future activity*, in *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, Preliminary report 5*, 2013, p. 99 (abstract)
- Østergaard J. S. 2013 (a cura di), *Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, Preliminary report 5*, 2013.

- Østergaard J. S. 2014, Transformations. Classical Sculpture in Colour. An introduction to the exhibition, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen, pp. 12-20.
- Østergaard J. S. 2014 (a cura di), Tracking colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek, Preliminary report 6, 2014 (in corso di stampa).
- Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), Transformations. Classical Sculpture in Colour, Copenhagen.
- Østergaard J.S., Sargent M.L., Scharff M., Therkildsen H. 2010, Visibile - induced Luminescence (VIL) Digital Imaging Research on Ancient Sculptural Polychromy: A 2nd Century Marble Amazon in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen (poster).
- Østergaard J. S., Sargent M. L., Therkildsen R. H. 2014, The polychromy of Roman 'ideal' marble sculpture of the 2nd century CE investigating the 'Sciarra Amazon' in Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek IN 1568, in Liverani P., Santamaria U. (a cura di), Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, Roma, pp. 51-69.
- Pacini C. 2000, Le pissidi in marmo delle necropoli di Valle Pega e Valle Trebba a Spina, in Studi archeologici su Spina: Ferrara, 13 Maggio 1999, Ferrara, pp. 77-123.
- Pagano M. 1997, Ercolano. Itinerario archeologico ragionato, Torre del Greco.
- Pagano M. 2005 (1), I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabiae. Raccolta e studio di documenti e disegni inediti, Napoli.
- Pagano M. 2005 (2), Relief mit Satyrn und Nimphe, in Mühlenbrock J., Richter D. (a cura di), Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum, Mainz am Rhein, p. 302, n. 8.13.
- Pagano M., Prisciandaro R. 2006, Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli. Una lettura integrata, coordinata e commentata della documentazione, vol. I, Castellammare di Stabia.
- Pagano N., Scognamiglio D., Lembo C., Ausiello A., Fraia A. 1872, Relazione ufficiale dei lavori eseguiti in Luglio ed agosto 1872, in «Giornale degli Scavi di Pompei. Nuova serie» 18, 1872, pp. 347-368.
- Pampaloni M. L. 1961, Johann Joachim Winckelmann. Storia dell'arte nell'antichità, Torino.
- Panetta M. 1996, Properzio. Elegiae, in Buonacore M. (a cura di), Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, pp. 326-327, Roma.
- Pannuti U. 1983, Il "Giornale degli Scavi" di Ercolano (1738-1756), in MemLinc serie VIII, vol. XXVI, pp. 163-410.
- Papachatzis N. 1981, Πανσανίου Ἑλλάδος Περιήγησις. Βοιωτικά Φωκικά, Athens.
- Pappalardo U. 1999, La descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli, Roma.
- Pappalardo U. 2001 (1), La descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli, Napoli.
- Pappalardo U. 2001 (2), Le mythe d'Héraklès à Herculaneum, in MEFRA 113, pp. 925-945.
- Pappalardo U 2009, Il fondo librario di Amedeo Maiuri presso il Centro Internazionale per gli Studi Pompeiani a Pompei, in RStPomp XX, pp. 25-26.
- Paquette D. 1984, L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique, Paris.
- Paribeni E. 1965, in EAA VI, s.v. Pegaso.
- Paribeni E. 1966, in EAA VII, pp. 1236-1237, s.v. Xoanon.
- Parke H. W. 1977, Festivals of the Athenians, London.
- Parra M. C. 1989, Letture del colore antico tra i "Savants" del primo Ottocento, in «Ricerche di storia dell'arte» 38, pp. 5-21.
- Pascal C. 1920, Scritti vari di letteratura latina, Torino.
- Perugini A. 1979, Fondo famiglia Castellani, non pubblicato.
- Pesando F. 2003, Appunti sulla cosiddetta Basilica di Ercolano, in CrErc 33, pp. 331-337.
- Pesando F., Guidobaldi M. P. 2006 (1), Pompei Oplontis Ercolano Stabiae, Roma - Bari.

La policromia dei Monochromata

- Pesando F., Guidobaldi M. P. 2006 (2), Gli ozi di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano, Roma.
- Peters W.J.Th. 1993, La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture, Amsterdam.
- Pfrommer M. 1987, The Emperor's Shoes: Hellenistic Footwear in Roman Times, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 74, n. 3, pp. 124-129.
- Pfuhl E. 1923, Malerei und Zeichnung der Griechen, München.
- Piening H. 2010, Ein farbiges Vermächtnis - Die Farbmittel am "Alexandersarkophag", in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), Bunte Götter : die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 202-205.
- Piening H. 2014, Gold to purple. Violet traces on Antique Marble, risorsa elettronica, <http://www.stiftung-archaologie.de/Heinrich%20Piening%20Gold%20to%20purple%202014.pdf>.
- Piening H., Stege H. 2010, Pigmentanalysen an den Skulpturen des Aphaia - Heiligtums auf Ägina, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), Bunte Götter : die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 145-147.
- Piening H. 2014, UV - VIS spectroscopy in the research on ancient sculptural and architectural polychromy: recent activities, in Liverani P., Santamaria U. (a cura di), Diversamente bianco. La policromia della scultura romana, pp. 185-190, Roma.
- Pierobon-Benoit R. 1994, in EAA I, Secondo supplemento, pp. 407-429, s.v. Armi e armature.
- Pietrangeli C. 1962, La Collezione Castellani, BMusRom 1962, pp. 36-40.
- Pirozzi M. E. A. 2003, Ercolano. Gli scavi, la storia, il territorio, Napoli.
- Pitthard V. 2010, Report on the GC - MS analysis of the binding media composition of the adhesive materials from a series of marble sculptures from the collection of the KHM, report non pubblicato, interno al Kunsthistorisches Museum di Vienna, datato 8 Marzo 2010.
- Plisecka A. 2011, Tabula Picta: aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica, Padova.
- Pochmarski E. 1990, Dionysische Gruppen - eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs, in Herausgegeben vom Österreichischen Archäologischen Institut in Wien, Sonderschriften, Band XIX, Wien.
- Pontani F. M. 1978, Antologia Palatina, Torino.
- Poplin F. 1992, Les jeux d'osselets antiques, DossAParis 168, Février 1992, pp. 46-47.
- Praschniker C. 1933, Zwei antike Gemälde auf Marmor, ÖJh, 28, pp. 79-101.
- Praschniker C. 1939, L'arte dell'impero di Roma nelle raccolte e negli studi austriaci, in Quaderni augustei, Roma, n. 17.
- Prater A. 2004, Il dibattito sul colore. La riscoperta della policromia nell'architettura greca e nella plastica nel XVIII e nel XIX secolo, in Liverani P. (a cura di), I colori del bianco. Policromia nella scultura antica, pp. 341-356, Roma.
- Praz M., Pavanello G. (a cura di) 1976, L'opera completa del Canova, Milano.
- Primavesi O. 2010 (1), Artemis, Her Shrine, and Her Smile: Winckelmann's Discovery of Ancient Greek Polychromy, in Brinkmann V., Primavesi O., Hollein M. (a cura di), Circumlitio. The polychromy of ancient and Medieval sculpture. Schriftenreihe der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 10-12 December 2008, Frankfurt am Main, pp. 24-77.

- Primavesi O. 2010 (2), Winckelmanns Artemis: Zur Entdeckung der Farbigkeit griechischer Skulpturen im 18. Jahrhundert, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), *Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin*, 13. Juli - 3. Oktober 2010, München - Berlin, pp. 207-211.
- Primavesi O. 2011, Das Lächeln der Artemis. Winckelmanns Entdeckung der Farbigkeit griechischer Skulptur, in Kunze M. (a cura di), *Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik*, Ruhpolding - Mainz, pp. 17-67.
- Primavesi O. 2012, Die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Skulptur im 18. Jahrhundert: Winckelmanns Forschungen zu Statuen und Texten, in Haag S., Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. (a cura di), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Kunsthistorisches Museum Wien, 13. November 2012 bis 17. März 2013, Wien, pp. 39-45.
- Primavesi O. 2014, *Colourful Sculptures in Greek Tragedy*, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 70-79.
- Prisco G. 2003, La ricerca sulle vernici dal primo Ottocento all'Unità, in Catalano M. I., Prisco G. (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 Ottobre 1999, Roma, pp. 127-139.
- Prisco G. 2009, Il progetto di schedatura conservativa dei dipinti murali staccati del Museo di Napoli e la storia del restauro: qualche novità su rinvigori e protettivi, in Coralini A. (a cura di), *Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008)*, Bologna, pp. 723-730.
- Quatremère de Quincy A.C. 1815, *Le Jupiter Olympien, ou de l'Art de la sculpture antique, considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et chez les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art, et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques*, Paris.
- Reinach S. 1922, *Répertoire de Peintures grecques et romaines*, Paris.
- Reuterswärd P. 1960, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*, Stockholm.
- Rizzo G. E. 1902, Studi archeologici sulla tragedia e sul ditirambo, in *RFil* XXX, pp. 447-506.
- Rizzo G.E. 1929, *La pittura ellenistico-romana*, Milano.
- Robert C. 1892, Die Nekya des Polygnot, in *HallWPr* 16.
- Robert C. 1895, Votigemälde eines Apobaten nebst einem Excursus über den sog. Ares Borghese, in *HallWPr* 19.
- Robert C. 1897, Die Knöchelspielerinnen des Alexandros nebst Excursen über die Reliefs an der Basis der Nemesis von Rhamnus und über eine weibliche Statue der Sammlung Jacobsen, in *HallWPr* 21.
- Robert C. 1898, Kentaurenkampf und Tragodienscene. Zwei Marmorbilder aus Herculaneum nebst einem Excurs über das Heraklesbild in Casa del Centenario, in *HallWPr* 22.
- Robert C. 1899, Der müde Silen. Marmorbild aus Herculaneum nebst einem Excursus über den Ostfries des sog. Theseions, in *HallWPr* 23.
- Robert C. 1901, *Archaeologische Nachlese*, in *Hermes* 36, pp. 364-387.
- Robert C. 1903, Niobe: ein Marmorbild aus Pompeii, in *HallWPr* 24.
- Robert C. 1969, *Die antiken Sarkophag - Reliefs*, III, 3, Roma.
- Roberts P. 2013, *Life and death in Pompeii and Herculaneum*, London.

- Robinson B.A. 2006, Pegaso's springs and peaks of inspiration in early imperial Greece and Rome, in Mattusch C.C., Donohue A.A., Brauer A. (a cura di), *Common Ground. Archaeology, art, science, and humanities. Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology*. Boston, August 23-26, 2003, pp. 102-104, Oxford.
- Rocco L. 2009 (1), Niobe, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 117, n. 12.
- Rocco L. 2009 (2), Ercole e l'Idra, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 118, n. 13a.
- Rocco L. 2009 (3), Sfinge, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 118, n. 13b.
- Rocco L. 2009 (4), Altare, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 119, n. 14.
- Rocco L. 2009 (5), Teseo e Centauro, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 166, n. 49.
- Rocco L. 2009 (6), Giocatrici di astragali, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 167, n. 50.
- Rocco L. 2009 (7), Sileno stanco, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 168, n. 51.
- Rocco L. 2009 (8), Scena teatrale, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 169, n. 52.
- Rocco L. 2009 (9), Apobate, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 169, n. 53.
- Rocco L. 2009 (10), Niobidi, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, p. 270, n. 115.
- Rocco L. 2009 (11), Sacrificio di Ifigenia, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 332-333, n. 149.
- Rocco L. 2009 (12), Hierogamia, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 326-327, n. 146.
- Rocco L. 2009 (13), Alceste e Admeto, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 334-335, n. 150.
- Rocco T. 2003, Ercolano, in Guzzo P. G. (a cura di) *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis*, Milano, pp. 48-56.
- Rolley C. 1999, *La sculpture grecque*, vol. II, Paris.
- Romanelli D. 1817, *Viaggio a Pompei a Pesto e di ritorno ad Ercolano ed a Pozzuoli dell'Ab. Domenico Romanelli Prefetto della Biblioteca de' Ministeri e socio di varie Accademie*. Edizione seconda migliorata, ed arricchita di tutte le varie scoperte, di una pianta esattissima di Pompei, e del viaggio a Pozzuoli, Napoli.
- Roscher W. H. 1993, *Lexikon der griechischen und römischen Mithologie*, III, 1, pp. 372-423, s. v. Niobe und Niobiden.
- Roscino C. 2003, Soggetti tragici su vasi attici, italoti e sicelioti rinvenuti in Italia meridionale e in Sicilia, in Todisco L. (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma, tabella 13.
- Roscino C. 2010, *Polignoto di Taso*, Roma.
- Rossignani M. P. 1967, Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei, in *Contributi dell'Istituto di Archeologia*. Università cattolica del Sacro Cuore, serie III. Scienze storiche, 9, volume I, Milano, pp. 7-133.
- Ruesch A. 1911, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli.
- Ruggiero M. 1881, *Degli Scavi di Stabia dal MDCCXLIX al MDCCLXXXII*. Notizie raccolte e pubblicate da Michele Ruggiero Architetto direttore degli Scavi di Antichità del regno, Napoli.

- Ruggiero M. 1885, Storia degli scavi di Ercolano, ricomposta su' documenti superstiti da Michele Ruggiero, Napoli.
- Rumpf A. 1947, Classical and post - classical Greek painting, in *JHS* 67, pp. 10-21.
- Rumpf A. 1953, Malerei und Zeichnung, München.
- Rumpf A. 1958, in *EAA*, I, pp. 932-933, s. v. Auriga.
- Rumpf A. 1961, in *EAA*, IV, pp. 90-91, s. v. Idra.
- Saglio E. 1877, in *DAGR* I, 2, pp. 767-784, s.v. Corona.
- Sampaolo V. 1986, Le pitture, in Borriello M. R., Lista M., Pappalardo U., Sampaolo V., Ziviello C., *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma, pp. 39-76, 174-201.
- Sampaolo V. 1992, La decorazione pittorica, in Cantilena R., Prisco G. (a cura di), *Alla ricerca di Iside: analisi, studi, restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Roma, pp. 23-39.
- Sampaolo V. 1997, VII 15, 2 Casa del Marinaio, in Pugliese Carratelli G. (a cura di), *Pompei pitture e mosaici*, Roma, vol. VII, pp. 704-765.
- Sampaolo V. 1998, La pittura speciale. Monocromi su marmo, in Donati A. (a cura di), *Romana Pictura - La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, p. 315.
- Sampaolo V. 2009 (1), La tecnica della pittura antica, in Bragantini I., Sampaolo V. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 29-36.
- Sampaolo V. 2009 (2), I larari, in Sampaolo V., Bragantini I. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli, pp. 74-77.
- Sampaolo V. 2009 (3), I paesaggi, in Sampaolo V., Bragantini I. (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli.
- Sampaolo V., Bragantini I. 2009 (a cura di), *La pittura pompeiana*, Napoli.
- Santamaria U., Morresi F. 2004, Le indagini scientifiche per lo studio della cromia dell'Augusto di Prima Porta, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 243-248.
- Santamaria U., Morresi F., Delle Rose M. 2004, Indagini scientifiche dei pigmenti e leganti delle lastre marmoree dipinte dell'Aula del Colosso del Foro di Augusto, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 281-291.
- Sanzi di Mino M. R. (a cura di) 1998, *La villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano.
- Sanzi di Mino M. R. 1998 (1), Cubicoli B e D, in Sanzi di Mino M. R. (a cura di) *La villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano, pp. 57-93.
- Sanzi di Mino M. R. 1998 (2), Cubicolo E, in Sanzi di Mino M. R. (a cura di) *La villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano, pp. 94-113.
- Sapelli M. 2002, La lastra policroma con scene cristologiche del Museo Nazionale Romano. Osservazioni su struttura e tecnica, in Koch G. (a cura di), *Akten des Symposiums "Frühchristliche Sarkophage"*, Marburg 30.6.-4.7.1999, Mainz am Rhein, pp. 187-206.
- Sapelli M. 2003, Lastra policroma con scene cristologiche, in Pasini P. (a cura di), 387 d.C. Ambrogio e Agostino. *Le sorgenti dell'Europa*, Milano, pp. 426-427, n. 272.
- Sargent M. L. 2012, Investigations into the polychromy of some 5th century BCE Etruscan architectural terracottas, in *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary report 4*, 2012, pp. 26-44.
- Sarti S. 1997, in *EAA* secondo supplemento, V, pp. 439-445, s.v. Strumenti Musicali. Grecia, Etruria e Roma.
- Sarti S. 2003, La kithara greca nei documenti archeologici, in *RBelgPhilHist* 81, n. 1, pp. 47-68.
- Savignoni L. 1897, Un bassorilievo del Palatino e una pittura di Ercolano, *BCom* 25, pp. 73-102.
- Scarpi P. (a cura di) 1996, *Apollodoro. I miti greci* (Biblioteca), Milano.

La policromia dei Monochromata

- Schade K. 2000, Die Knöchelspielerin in Berlin und verwandte Mädchenstatuen, in *AntPl* 27, pp. 91-110.
- Scharff M., Østergaard J. S., Hast R., Kalsbeek N. 2009, Investigating of the Polychromy of Greek and Roman Stone Sculpture - The Copenhagen Polychromy Network Projects in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, in *Proceedings of the Second International Symposium of Conservation and Research of the Terracotta Army and Polychrome Cultural Relics (Xian 23-25 March 2009)*, Wen Bo, pp. 51-70.
- Schefold K. 1957, Die Wände Pompeijs. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive, Berlin.
- Schefold K. 1962, Vergessenes Pompeji. Unveröffentlicher Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben, Bern - München.
- Schefold K. 1978, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarkaischen Kunst, München.
- Schefold K. 1981, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst, München.
- Schmidt E. 1997, in *LIMC VIII*, pp. 192-230, s. v. Venus.
- Schmidt M. 1992, in *LIMC VI*, pp. 908-914, s.v. Niobe.
- Schreiner M., Melcher M., Uhlir K. 2007, Scanning electron microscopy and energy dispersive analysis: applications analysis in the field of Cultural heritage, in *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 387, pp. 737-747.
- Schwanzar C. 1985, Ein Bild des Athener Malers Alexandros im Museo Nazionale Archeologico im Neapel, in *Pro Arte Antiqua. Festschrift für Hedwig Kenner*, Wien - Berlin, pp. 312-318.
- Segall B. 1988, Zur griechischen Goldschmiedekunst des 4. Jahrhunderts v. Chr., Wiesbaden.
- Sengelin T. 1997, in *LIMC VIII*, p. 713, s. v. Kentauri et Kentaurides.
- Setari E. 2013, Il racconto mitico e l'archeologia, in Paris R., Setari E., Giustozzi N. (a cura di), *Mostri. Creature fantastiche della paura e del mito*, Milano, pp. 66-102.
- Settis S. 2013, Schicksale der Klassik. Vom Gips zur Farbe, in Brinkmann V. (a cura di), *Zurück zur Klassik: ein neuer Blick auf das alte Griechenland*, pp. 59-83, München.
- Simon E. 1984, in *LIMC II*, pp. 363-446, s.v. Apollo.
- Sinisi D. 2004, The Castellani archive in Rome, in Weber Soros S., Walker S. (a cura di), *Castellani and Italian archaeological jewelry*, pp. 396-397, New York.
- Skovmøller A., Therkildsen R. H. 2014 (1), A reconstruction Portrait of a Young Roman Man, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 256-267.
- Skovmøller A., Therkildsen R. H. 2014 (2), Portrait of a Young Roman, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 268-269.
- Sogliano A. 1879, Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-1879, in Ruggiero M. (a cura di), *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX*, Napoli, parte II, pp. 87-243.
- Spada S. 2004, Restauro e ricostruzione della policromia dell'Augusto di Prima Porta, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 249-252.
- Squarciapino M. 1943, *La scuola di Afrodizia*, Roma.
- Squarciapino M. 1966, Afrodite di Afrodizia, in *RendPontAc* 38, pp. 141-156.
- Squire M. 2010, Texts on the tables: The Tabulae Iliacae in their Hellenistic literary context, in *JHS* 130, pp. 67-96.
- Stefani G. 2007, Il ritrovamento, in Comella A., Stefani G., *Un vecchio e discusso ritrovamento di Pompei: il rilievo votivo greco col cavaliere*, in *RStPomp XVIII*, pp. 28-31.

- Stege H., Fiedler I., Baumer U. 2004, L'indagine dei pigmenti e dei leganti nel rivestimento a colori del ritratto di Caligola, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 261-262.
- Stern H. 1953, *Le calendr de 354. Étude sur son texte et sur ses illustration*, Paris.
- Stockert W. 1994, Euripides. Hippolytus, Stuttgart - Lipsia.
- Strazzulla M.J. 1990, Il principato di Apollo. Mito e propaganda delle lastre "Campana" dal tempio di Apollo Palatino, Roma.
- Strazzullo F. 1980, Documenti per l'Ing. Rocco Alcubierre scopritore di Ercolano, in *AttiAcPontan* 29, pp. 263-290.
- Strazzullo F. 1982, I primi anni dello scavo di Ercolano nel diario dell'ingegnere militare Rocco Gioacchino d'Alcubierre, in *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive. Atti del convegno internazionale. 11-15 Novembre 1979*, pp. 103-181, Napoli.
- Strazzullo F. 1990, Saggio introduttivo in Venuti Marcello. *Descrizione delle prime scoperte di Ercolano. Ristampa anastatica dell'edizione del 1748*, pp. XV-LXXXVIII, Roma.
- Strazzullo F. 1999, Alcubierre - Weber - Paderni: un difficile "tandem" dello scavo di Ercolano - Pompei - Stabia, Napoli.
- Stupperich R. 1990, Zu den Stylopinakia am Tempel der Apollonis in Kyzikos, in Schwertheim E. (a cura di), *Mysische Studien*, Bonn, pp. 101-109.
- Swetnam-Burland M. 2007, Egyptian objects, Roman contexts: a taste for Aegyptiaca in Italy, in *Religions in the Graeco-Roman world*, 159, pp. 113-136, Leiden.
- Teolato Maiuri B. 1971, Museo Nazionale Napoli, Novara.
- Thompson D.J. 2000, Philadelphus' Procession: Dynastic power in a Mediterranean context, in Mooren L. (a cura di), *Politics, Administration and Society in the Hellenistic and Roman world. Proceedings of the International Colloquium, Bertinoro 19-24 July 1997*, pp. 365-388, Leuven.
- Tomei M. A. 1999, Scavi francesi sul Palatino. Le indagini di Pietro Rosa per Napoleone III, in *Roma antica* 5, Roma.
- Touloupa E. 1994, in *LIMC* VII, pp. 527-529, s.v. Prokne et Philomela.
- Tran Tam Tinh V. 1988, La casa dei cervi a Herculanium, Roma.
- Tran Tam Tinh V. 1993, Quelques reflexions sur le plan de la Casa dei Cervi à Herculanium, in Franchi Dell'Orto L. (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Roma, pp. 253-258.
- Treu G. 1884, Sollen wir unsere Statuen bemalen?, Berlin.
- Treu G. 1889, Bemalter Marmorkopf im British Museum, in *JdI* 18 (1889) pp. 18-24.
- Ungaro L. 2004, Il rivestimento dipinto dell'"Aula del Colosso" nel Foro di Augusto, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 275-280.
- Ungaro L. 2007, Roma, Foro di Augusto, Aula del Colosso. Il rivestimento parietale in marmo dipinto: analisi di laboratorio e ricostruzione, in Angelelli C., Paribeni A. (a cura di), *Atti del XII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Padova, 14-15 e 17 Febbraio - Brescia, 16 Febbraio 2006)*, Tivoli, pp. 231-240.
- Untersuchungen zur Farbigkeit zweier antiker Farbtafeln 2012, poster presentato al Kunsthistorisches Museum in occasione della mostra *Bunte Götter*.
- Ure A. D. 1955, Krokotos and White Heron, in *JHS* 75, pp. 90-103.
- Usai L. 1972, L'ipogeo di via Livenza in Roma, in *DialA* 6, 1972, pp. 363-412.
- Van Looy H., Demoen K. 1986, Le temple en l'honneur de la reine Apollinis à Cyzique et l'énigme des stylopinakia, in *EpigrAnat* 8, pp. 133-144.
- Vanacore S., Giudice S., Baraldi P., Valentini S. 2006, La Venus Pompeiana di via dell'Abbondanza, in Mosca A. (a cura di), *Il MiBAC. Ricerca e applicazioni a confronto (X Salone di Beni e delle Attività Culturali, 1-3 dicembre 2006)*, Venezia, p. 48.

La policromia dei Monochromata

- Velenis G. 1999, *Επιγραφές από την αρχαία αγορά της Θεσσαλονίκης*, in *Ancient Macedonia. Sixth International Symposium (Thessaloniki, October, 15th-19th, 1996)*, vol. II, pp. 1317-1327.
- Vella A. 2014, Sarcophagus 'a grandi pastorali', in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 284-285.
- Venditto S. 2006, Sfinge, in De Caro S. (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 12 ottobre 2006 - 26 febbraio 2007, Milano, p. 187, n. III, 58.
- Veneri A. 1986, in LIMC III, pp. 414-420, s.v. Dionysos (Fonti letterarie).
- Venuti M. 1749, *Descrizione delle prime scoperte dell'Antica Città d'Ercolano ritrovata vicino a Portici, Villa della Maestà del Re delle Due Sicilie distesa dal Cavalier Marchese Don Marcello De Venuti e Consecrata all'Altezza Reale del Serenissimo Federigo Cristiano Principe Reale di Pollonia ed Elettorale di Sassonia, Venezia*.
- Verri G. 2009, The spatially resolved characterisation of Egyptian blue, Han blue and Han purple by photo-induced luminescence digital imaging, in «Analytical and Bioanalytical Chemistry» 394 (4), 2009, pp. 1011-1021.
- Verri G., Kalaitzi M. 2013, The painted stelae from Aigai (Vergina), Macedonia: new findings on the distribution of pigments and aspects of their iconography, in *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary report 5*, 2013, p. 93 (abstract).
- Verri G., Oppen T., Deviese T. 2010, The "Treu Head": a case study in Roman sculptural polychromy, in «The British Museum Technical Research Bulletin» 4, 2010, pp. 39-54.
- Verri G., Oppen T., Lazzarini L. 2014, 'In picturae modum variata circumlitio?': the reconstruction of the polychromy of a Roman ideal female head (Treu Head), in Liverani P., Santamaria U. (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma, pp. 149-183.
- Vikela E. 1997, Attische Weihreliefs und die Kult - Topographie Attikas, in *AM* 112, pp. 167-246.
- Violante S. 2013, Rivestimenti parietali e pavimentali, elementi architettonici e di arredo minore, in Capodiferro A., Ciarrocchi B., Rustico L., Violante S. (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Evan Gorga e la collezione di archeologia*, Roma, pp. 151-170.
- Violante S. 2014, La "raccolta di applicazioni murali e per mobili in smalto e in pietra (opus sectile), per pavimenti ecc." di Evan Gorga, in Angelelli C. (a cura di), *Atti del XIX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Isernia 13-16 marzo 2013)*, Tivoli, pp. 319-334.
- Vlassopoulou C. 2010, Neue Untersuchungen zur Farbigekeit des Parthenon, in Brinkmann V., Scholl A. (a cura di), *Bunte Götter: die Farbigekeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archaologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2010*, München - Berlin, pp. 159-161.
- Von Graeve V. 1970, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, Berlin.
- Von Graeve V. 1979, Zum Zeugniswert der bemalten Grabstelen von Demetrias für die griechische Malerei, in Helly B. (a cura di), *La Thessalie. Actes de la Table - Ronde, 21-24 Juillet 1975*, Lyon, Lyon, pp. 111-137.
- Von Graeve V. 1984 (1), Marmorbilder aus Herkulaneum und Pompeji, *DialA*, 2, pp. 89-113.
- Von Graeve V. 1984 (2), Le stèle di Demetrias, in *DialA* 2, 1, p. 59.
- Von Graeve V., Helly B. 1987, Recherches récentes sur la peinture grecque, in *PACT* 17, 1987, pp. 17-33.

- Von Graeve V., Reuper P., Wolters C. 1981, Malerei auf Griechischen Grabsteinen Technische und Naturwissenschaftliche Aspekte eines Archäologischen, in *Maltechnik-Restaur* 1, pp. 11-34.
- Walbank F.B. 1996, Two Hellenistic Procession: A matter of Self-Definition, in *ScrCllsr* 15, pp. 119-130.
- Waldstein C., Shoobridge L. 1910, Ercolano nel passato, nel presente e nell'avvenire, Torino.
- Wallace-Hadrill A. 2011, Herculaneum past and future, London.
- Wallert A. 1995, Unusual pigments on a Greek marble basin, in «*Studies in Conservation*» 40, n. 3, August 1995, pp. 177-188.
- Weber Soros S., Walker S. (a cura di) 2004, Castellani and Italian archaeological jewelry, New York.
- Weege F. 1913, Das goldene Haus des Nero. Neue Funde und Forschungen, Berlin.
- Willers D. 1986 (1), Typus und Motiv. Aus der hellenistischen Entwicklungsgeschichte einer Zweifigurengruppe, in *AntK* 29, pp. 137-150.
- Willers D. 1986 (2), Vom Etruskischen zum Römischen. Noch einmal zu einem Spiegelrelief in Malibu, in *GettyMusJ* 14, pp. 21-36.
- Williams D., Ogden J. 1994, Greek gold. Jewellery of the classical world, London.
- Winckelmann J.J. 1764, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden.
- Wirth F. 1927, Der Stil der kampanischen Wangenmalde im Verhältnis zur Wanddekoration, in *RM* 42, pp. 1-83.
- Wright D.H. 1996, Virgilio. Opere, in Buonocore M. (a cura di), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma, pp. 150-153.
- Wroth W. 1963, Catalogue of the Greek Coins in the British Museum of Crete and Aegean Islands, Bologna.
- Wünsche R. 2004 (1), Il colore ritorna..., in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 13-28.
- Wünsche R. 2004 (2), La policromia della testa bronzea con la benda da vincitore a Monaco, in Liverani P. (a cura di), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, pp. 163-186.
- Wyler S. 2006, Roman replications of Greek art at the Villa della Farnesina, *Art History* 29,2, pp. 213-232.
- Yalouris N. 1987, Pegasus. Ein Mythos in der Kunst, Mainz am Rhein.
- Zanker P. 1989, Augusto e il potere delle immagini, Torino.
- Zanker P. 2000, Dal culto della "paideia" alla visione di Dio, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, pp. 407-412.
- Zink S., Piening H. 2009, Haec aurea templa: the Palatine temple of Apollo and its polychromy, in *JRA* 22, pp. 109-122.
- Zink S. 2014, Polychromy in Roman Architecture. Colours, Materials, and Techniques, in Østergaard J. S., Nielsen A. M. 2014 (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 236-255.
- Zoppi A., Lofrumento C., Castellucci E.M. 2007, Indagini Micro-Raman sui pigmenti, in Bottini A., Setari E. (a cura di), *Il Sarcofago delle Amazzoni*, Milano, pp. 155-156.

Indice dei documenti d'archivio e manoscritti citati

Napoli

Archivio di Stato di Napoli

- Fondo Ministero della Pubblica Istruzione
- Fondo Ministero degli Interni
- Fondo Casa Reale Amministrativa
- Fondo Casa Reale Antica:
 - busta 1538, inc. 63.
 - busta 1538, inc. 64.
- Disegni e Stampe, cartella XXIV, nn. 2, 3.

Archivio Storico della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei

- VIII, A3/2, fogli 8 – 9.
- 145/6, foglio 123.
- 145/7, pp. 49 e 49 retro, 58, 88 – 90, 105.
- 145/8, pp. 50, 80, 158.

Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria

- manoscritto XX. B. 19 bis.
- manoscritto XXI.D.22.

Ercolano

Archivio Scientifico all'Antiquarium di Ercolano

- Libretta di trovamento degli oggetti antichi.

Roma

Archivio del DAI Rom

Nel fascicolo di lettere inviate da Brunn:

- Gerhard, 29. Oktober 1864.
- Gerhard, 21. Januar 1865.
- Henzen, 23. November 1865.

Nel fascicolo di lettere inviate da Augusto Castellani:

- Destinatario ignoto (Henzen?), 14 Ottobre 1864.

Archivio di Stato di Roma

Dal Fondo Famiglia Castellani:

- Busta 13/1.
- Busta 18/2/b.
- Registro 24, pp. 14 - 15.
- Registro 161, pp. 48, 49, 55.
- Busta 196, pp. 112, 161.

Figure¹

¹ Le autrici delle immagini delle analisi non invasive sui monocromi di Napoli sono S. Bracci e R. Iannaccone. L'autrice delle immagini delle analisi non invasive sui monocromi di Vienna è B. Vak. Per quanto riguarda le altre figure, dove non specificato, l'autore è la scrivente.

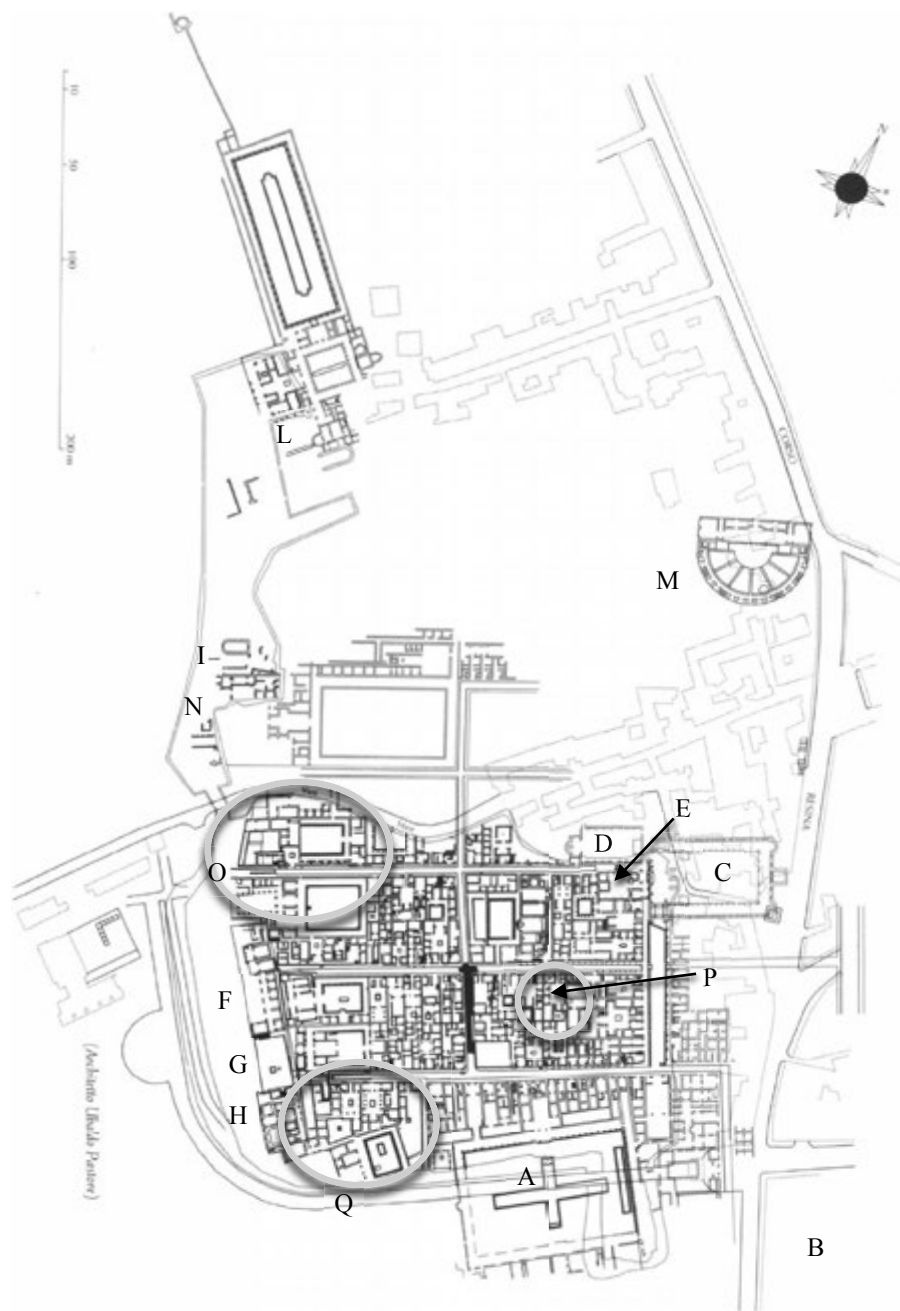


Figura 1. Planimetria generale di Ercolano; rielaborazione da Guidobaldi 2012 (4), p. 11. Legenda: A) Palestra; B) Sepolcri; C) Augusteum; D) Basilica Noniana; E) Sede degli Augustali; F) Area Sacra; G) Terrazza di M. Nonio Balbo; H) Terme Suburbane; I) Insula nord-occidentale; L) Villa dei Papiri; M) Teatro; N) Insula I; O) Zona del Cardo III, scavi 1828-1838; P) Casa di Nettuno e Anfritrite; Q) Complesso Casa del Rilievo di Telefo - Casa della Gemma - Casa di M. Pilius Primigenius Granianus.

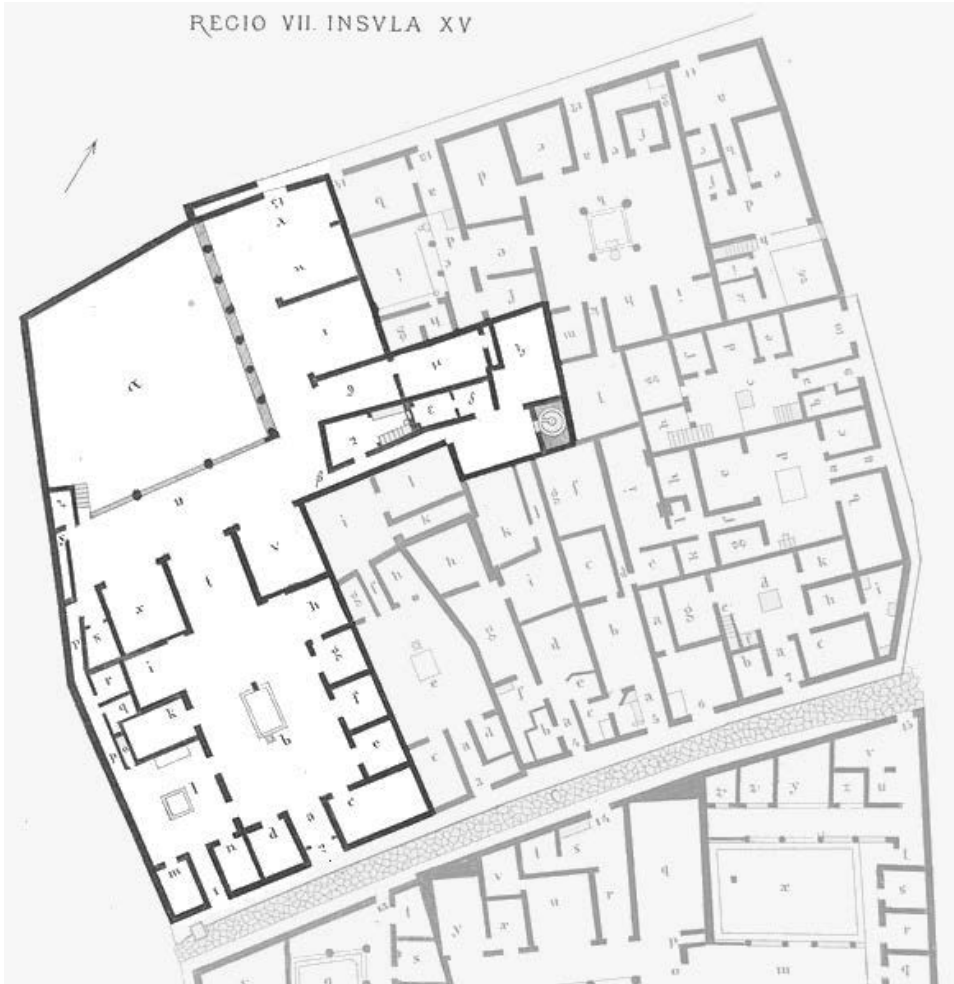


Figura 2. Planimetria della Regio VII, Insula 15 con in evidenza la Casa del Marinaio; rielaborazione da Fiorelli 1873, tav. X

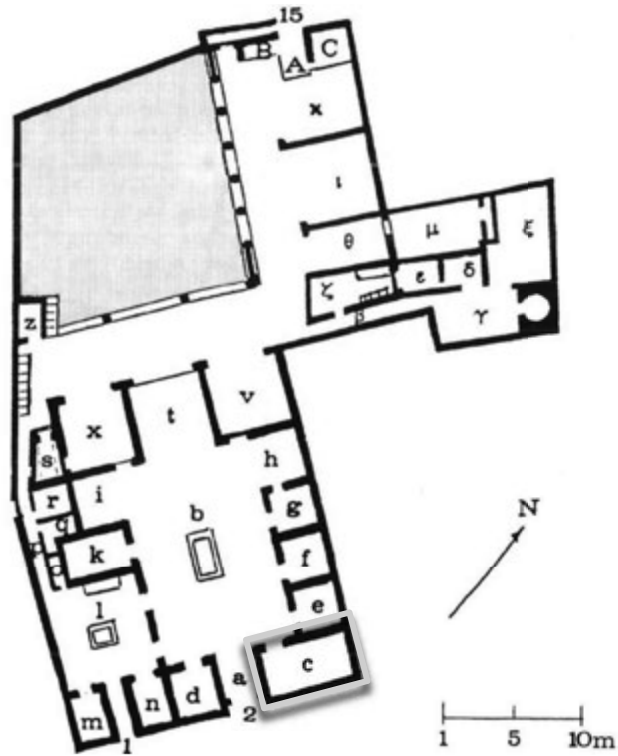


Figura 3. Planimetria della Casa del Marinaio (Pompei VII, 15, 1) con indicazione del luogo di ritrovamento di *Niobe e i Niobidi*; rielaborazione da Franklin 1990, fig. 3

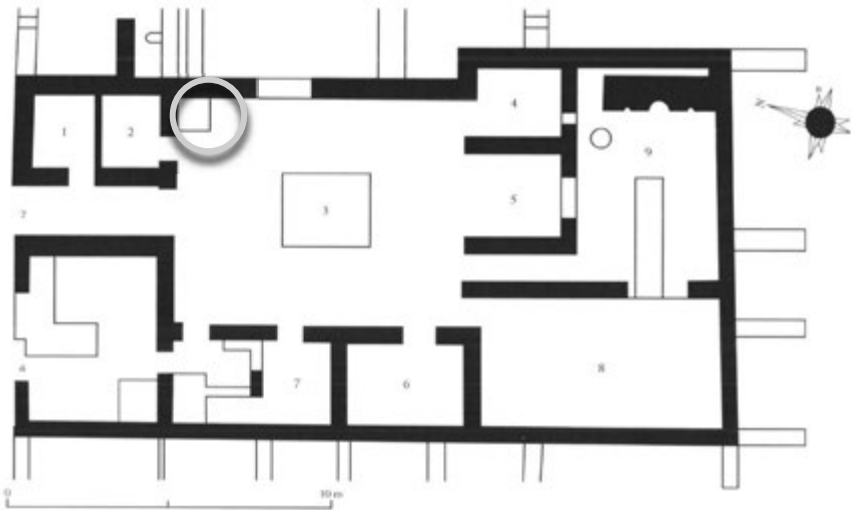


Figura 4. Planimetria della Casa di Nettuno e Anfitrite (Ercolano V, 6-7) con indicazione del luogo di ritrovamento di *Donna in trono e giovane e Adoranti*; rielaborazione da Esposito 2012 (1), p. 283

La policromia dei Monochromata



Figura 5. Planimetria della Casa del Rilievo di Telefo (Ercolano, *Insula Orientalis I, 2*) con indicazione del luogo di ritrovamento di *Ercole e l'Idra e Sfinge*; rielaborazione da Guidobaldi - Esposito 2012 (1), p. 303



Figura 6. *Donne sacrificanti*, retro



Figura 7. *Giocatrici di astragali*, retro

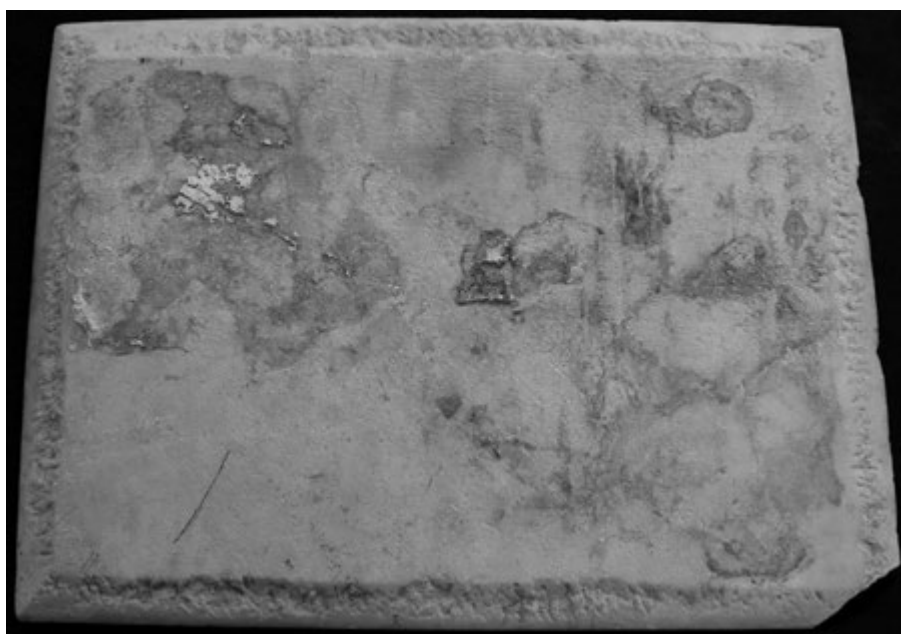


Figura 8. *Scena teatrale*, retro

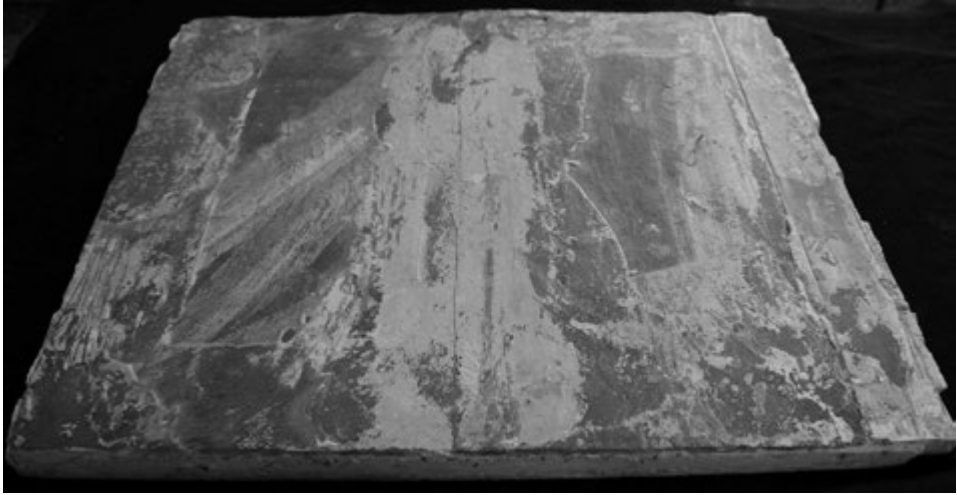


Figura 9. *Quadriga in corsa*, retro



Figura 10. *Adoranti*, retro

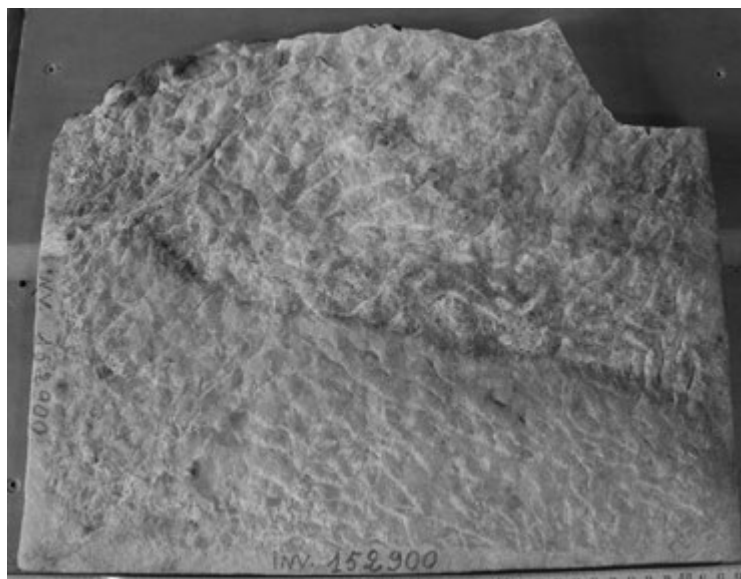


Figura 11. *Ercole e l'Idra*, retro



Figura 12. *Sfinge*, retro.



Figura 13. *Ercole e l'Idra*, retro



Figura 14. *Sfinge*, retro

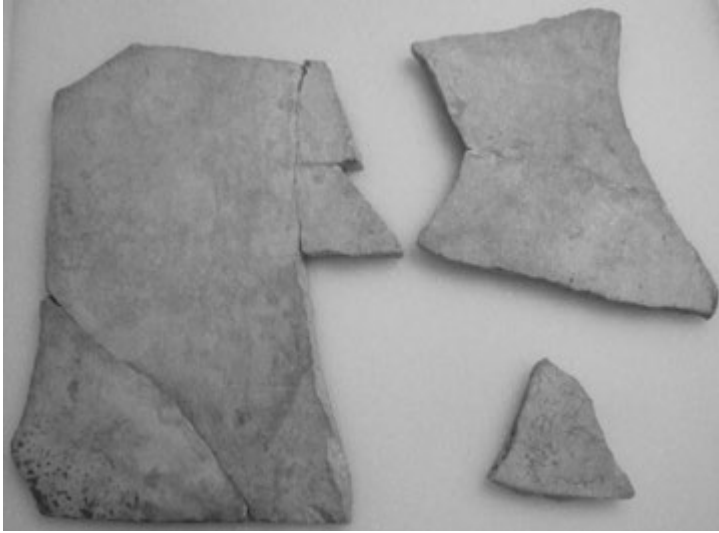


Figura 15. *Dioniso*, retro



Figura 16. *Apollo*, retro (foto: Antikensammlung KHM Wien)

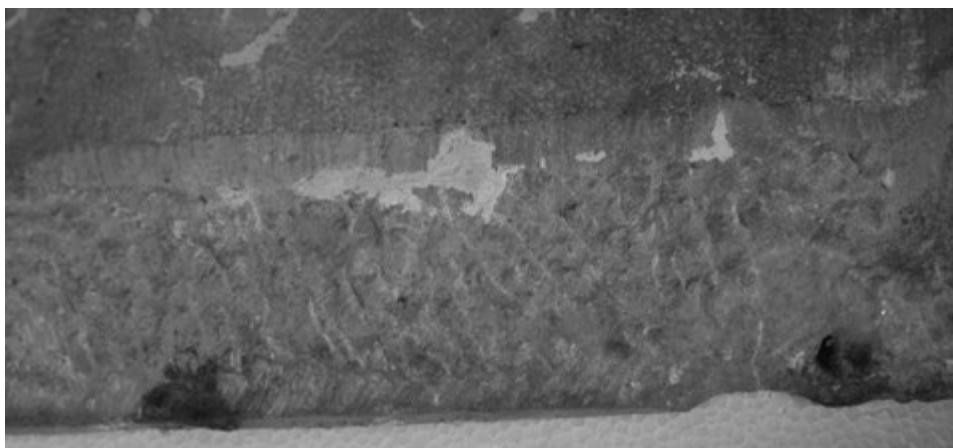


Figura 17. *Giocatrici di astragali*, grappe metalliche

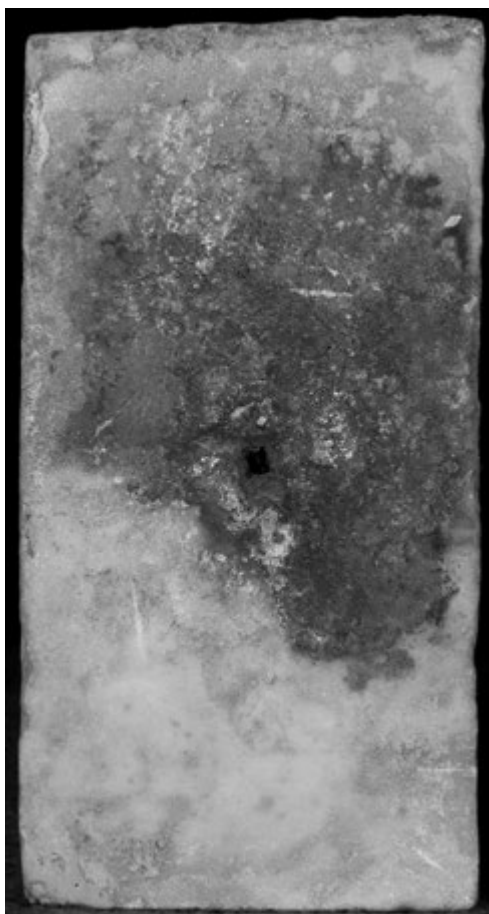


Figura 18. *Ercole e l'Idra*, foro per grappa (autore: R. Iannaccone)

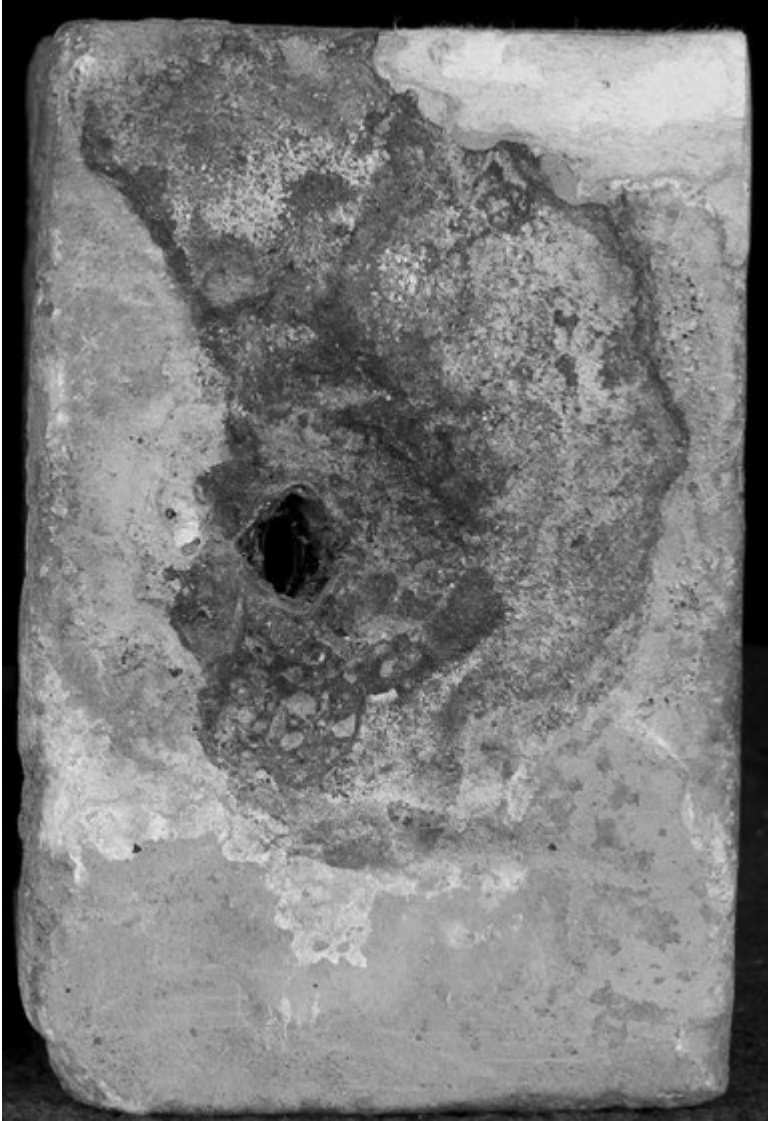


Figura 19. *Sfinge*, foro per grappa (autore: R. Iannaccone)

La policromia dei Monochromata



Figura 20. Casa di Nettuno e Anfitrite (Ercolano V, 6-7), atrio (in alto) e larario (in basso)



Figura 21. Casa di Cecilio Giocondo (Pompei V, 1, 26), larario con uno dei bassorilievi *in situ*, rielaborazione da Cotugno - Lucignano 2009, CD, foto 120 Pom 058



Figura 22. *La lotta col centauro* (MANN 9560)

La policromia dei Monochromata

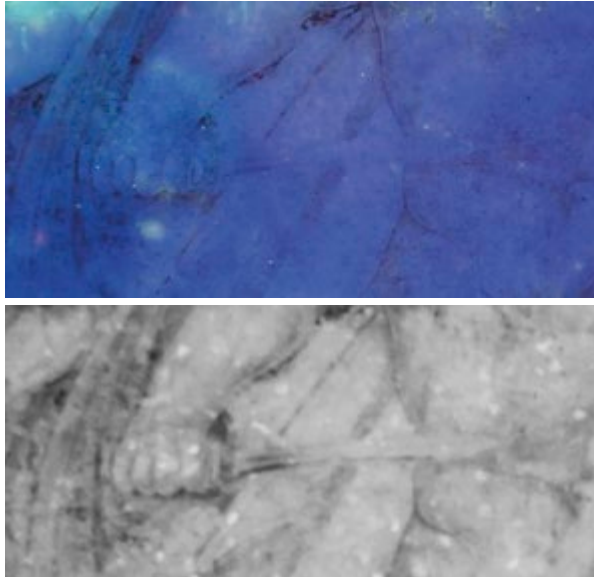


Figura 23. Particolare dell'arma dell'eroe, fluorescenza UV (in alto) e ultravioletto riflesso (in basso)



Figura 24. Veste della Lapitessa: a sinistra secondo C. Paderni (da Pitture Ercolano 1757, tav. II), a destra secondo V. von Graeve (da von Graeve 1984 (1), p. 101, fig. 18)

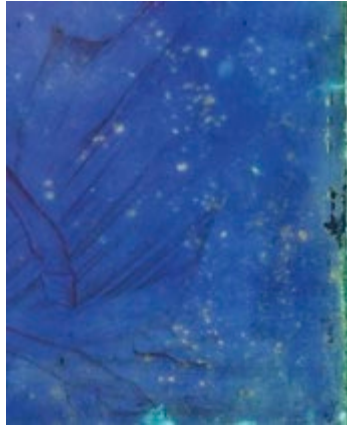


Figura 25. Particolare in fluorescenza ultravioletta dell'angolo in basso a destra

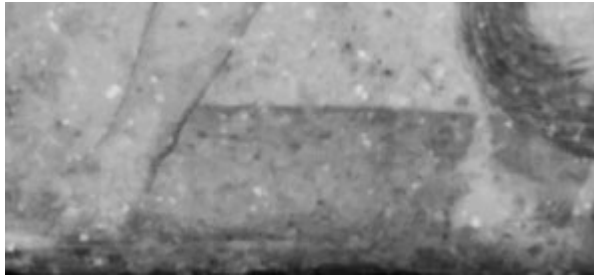


Figura 26. Terreno sotto ai piedi dell'eroe, ultravioletto riflesso



Figura 27. Ultravioletto falso colore

La policromia dei Monochromata



Figura 28. Orlo della clamide, arma e fibula, ultravioletto falso colore

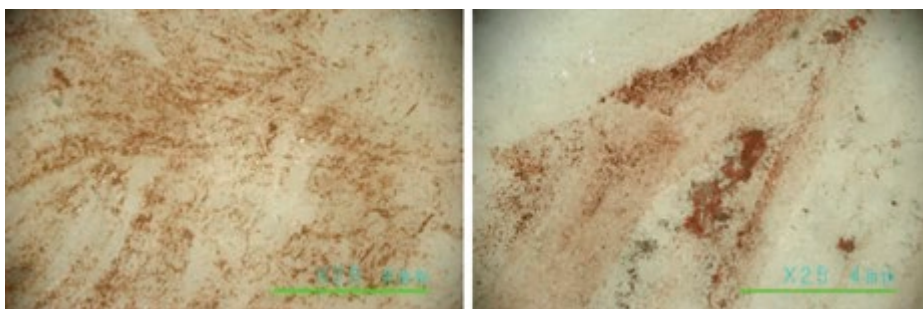


Figura 29. Immagini al microscopio ottico di una porzione della clamide (a sinistra, con cinabro) e un dettaglio dei capelli dell'eroe (a destra, solo terre)



Figura 30. *Donne sacrificanti* (MANN 9561)



Figura 31. Gruppo sulla destra della lastra, ultravioletto riflesso

La policromia dei Monochromata



Figura 32. Ricostruzione del disegno secondo C. Paderni in alto (da *Pitture Ercolano* 1757, tav. III), De Jorio al centro (da De Jorio 1830, tav. 15) e V. von Graeve in basso (Von Graeve 1984 (1), p. 92, fig. 6)



Figura 33. Albero al centro della lastra (ricostruzione grafica di R. Iannaccone)



Figura 34. Elementi di colore giallo nella parte sinistra della lastra

La policromia dei Monochromata

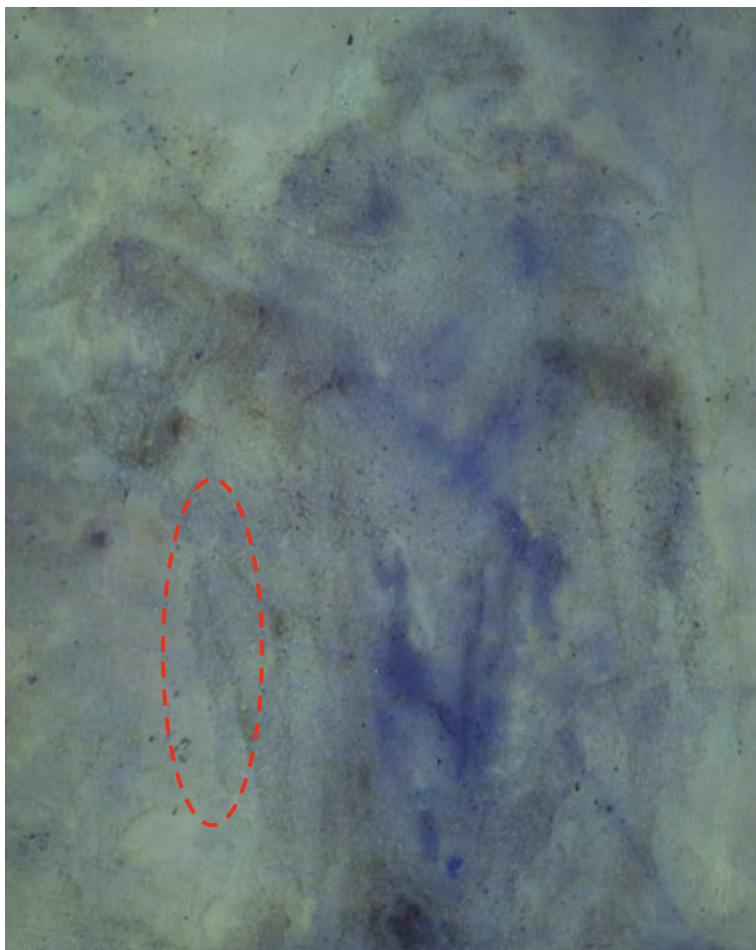


Figura 35. Gruppo sulla sinistra della lastra, fluorescenza ultravioletta con in evidenza, vicino alla zampa dell'asino, quello che V. von Graeve ha interpretato come uno dei lembi del manto della donna

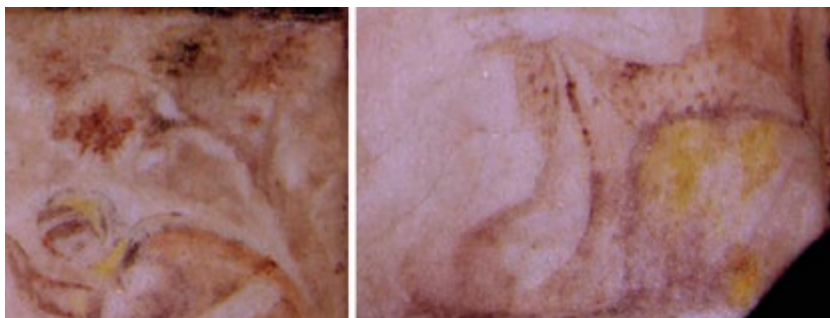


Figura 36. Zone con risposta di colore giallo all'ultravioletto falso colore



Figura 37. *Giocatrici di Astragali* (MANN 9562)



Figura 38. Volto di Leto con strisce nere parallele che partono dall'angolo destro della bocca (a sinistra), firma di Alexandros Athenaios (a destra in alto), nome di Aglaie (a destra in basso)

La policromia dei Monochromata



Figura 39. Ricostruzione del disegno preparatorio (da von Graeve 1984 (1), fig. 22)



Figura 40. Ricostruzione dell'applicazione del colore sul quadro: in scuro, le parti con colore "coprente", in bianco le parti con colore "trasparente" (da von Graeve 1984 (1), fig. 23)



Figura 41. Disposizione delle macchie di sostanza organica, probabile sgocciolatura di pennello, fluorescenza ultravioletta (elaborazione grafica di R. Iannaccone)



Figura 42. Parte delle vesti di Niobe e Leto, fluorescenza ultravioletta

La policromia dei Monochromata

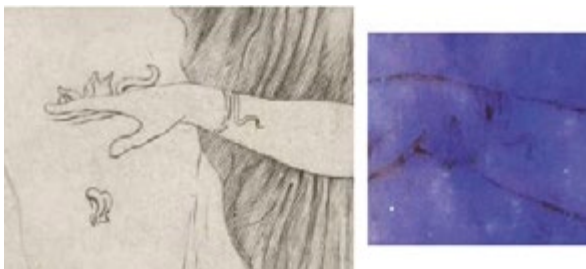


Figura 43. Bracciale di Ileaïra: a sinistra secondo C. Paderni (da *Pitture Ercolano* 1757, tav. 1), a destra in fluorescenza ultravioletta

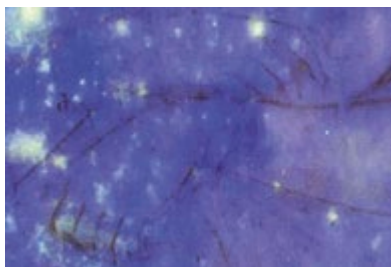


Figura 44. Mani di Leto



Figura 45. Infrarosso falso colore



Figura 46. *Scena Teatrale* (MANN 9563)



Figura 47. Ultravioletto riflesso

La policromia dei Monochromata



Figura 48. *Scena teatrale* di C. Paderni (da *Pitture Ercolano* 1757, tav. IV)



Figura 49. *Scena teatrale* di L. E. Gilliéron (da *Robert* 1898, tav. II)



Figura 50. Ricostruzione di V. von Graeve (da *von Graeve* 1984 (1), fig. 3)



Figura 51. Cancellature del copista secondo V. von Graeve (da von Graeve 1984 (1), fig. 29)

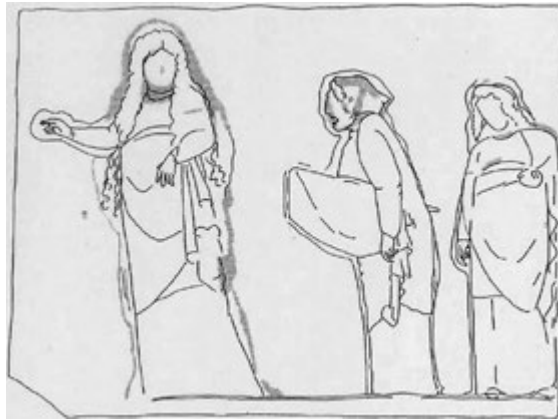


Figura 52. Zone con lisciate da parte del copista (da von Graeve 1984 (1), fig. 30)



Figura 53. Traccia delle correzioni del copista, luce radente (da von Graeve 1984 (1), fig. 27)

La policromia dei Monochromata



Figura 54. Maschera della figura centrale, ultravioletto riflesso



Figura 55. Protagonista, ultravioletto falso colore

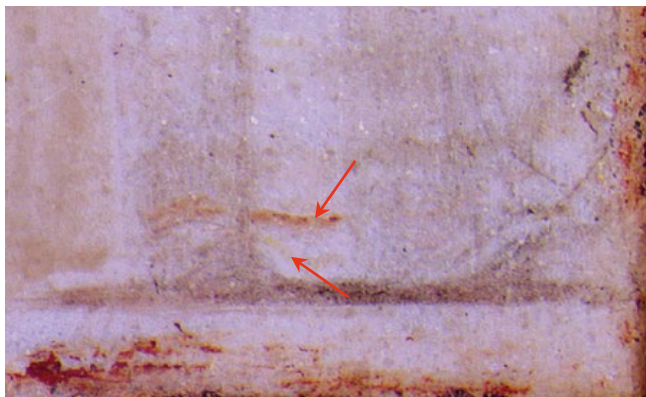


Figura 56. Figura sulla destra, orlo decorato con due diversi pigmenti, ultravioletto falso colore (elaborazione grafica di R. Iannaccone e S. Lenzi)



Figura 57. *Quadriga in corsa* (MANN 9564)

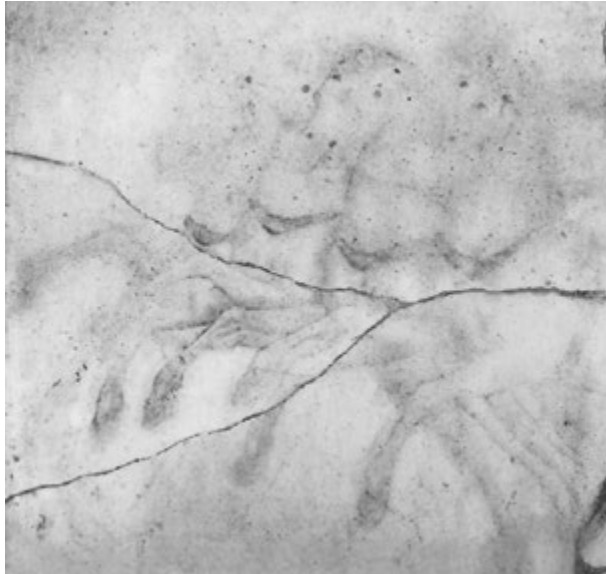


Figura 58. Cavalli, infrarosso

La policromia dei Monochromata



Figura 59. Teste degli ultimi due cavalli della quadriga, fluorescenza ultravioletta



Figura 60. Testa dell'apobate, fluorescenza ultravioletta



Figura 61. Testa dell'auriga, fluorescenza ultravioletta



Figura 62. *Niobe ed i Niobidi* (MANN 109370)



Figura 63. Disegno di L. E. Gilliéron (da Robert 1903)

La policromia dei Monochromata



Figura 64. Ricostruzione del gruppo di sinistra (da von Graeve 1984, fig. 13)

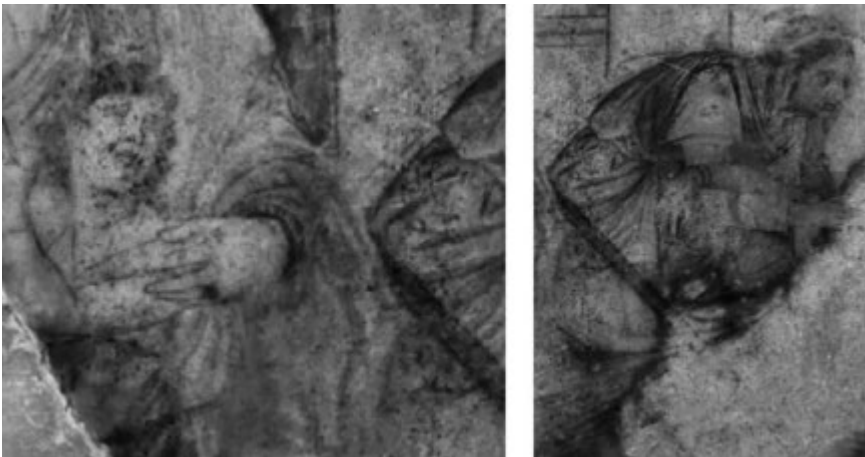


Figura 65. Ultravioletto riflesso: a sinistra, particolare dei gioielli di Niobe; a destra, nutrice

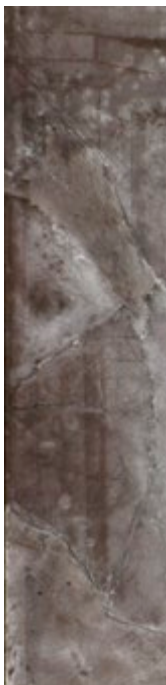


Figura 66. Colonna dorica nella parte sinistra del quadro, ultravioletto riflesso



Figura 67. Parte superiore del pilastro dietro alla figura di Niobe, fluorescenza ultravioletta

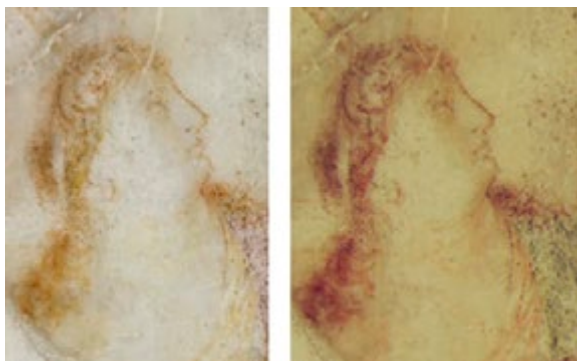


Figura 68. Capigliatura di Niobe: a sinistra, luce visibile; a destra, ultravioletto falso colore

La policromia dei Monochromata



Figura 69. Lacca organica sul manto di Niobe, fluorescenza ultravioletta

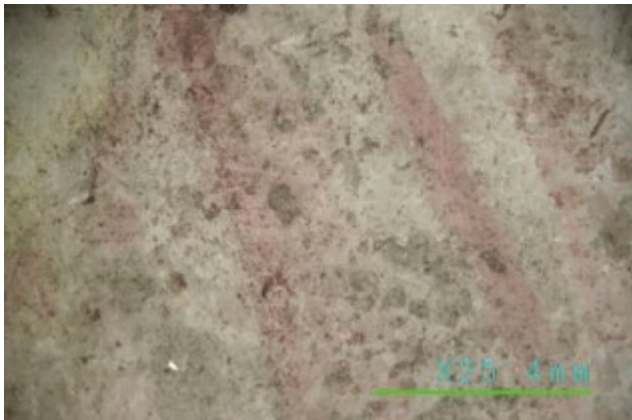


Figura 70. Particolare al microscopio ottico della zona con lacca organica

Sara Lenzi

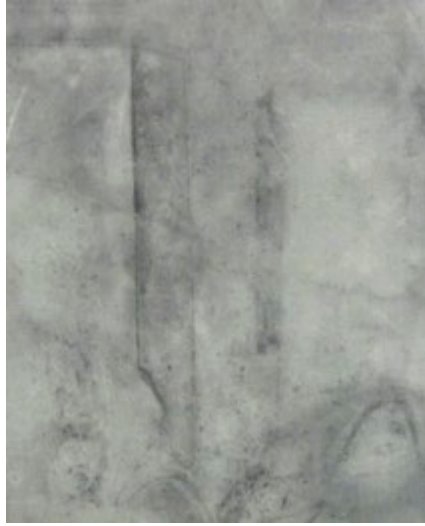


Figura 71. Zone con aggiunta di nero in corrispondenza dei pilastri, infrarosso fotografico

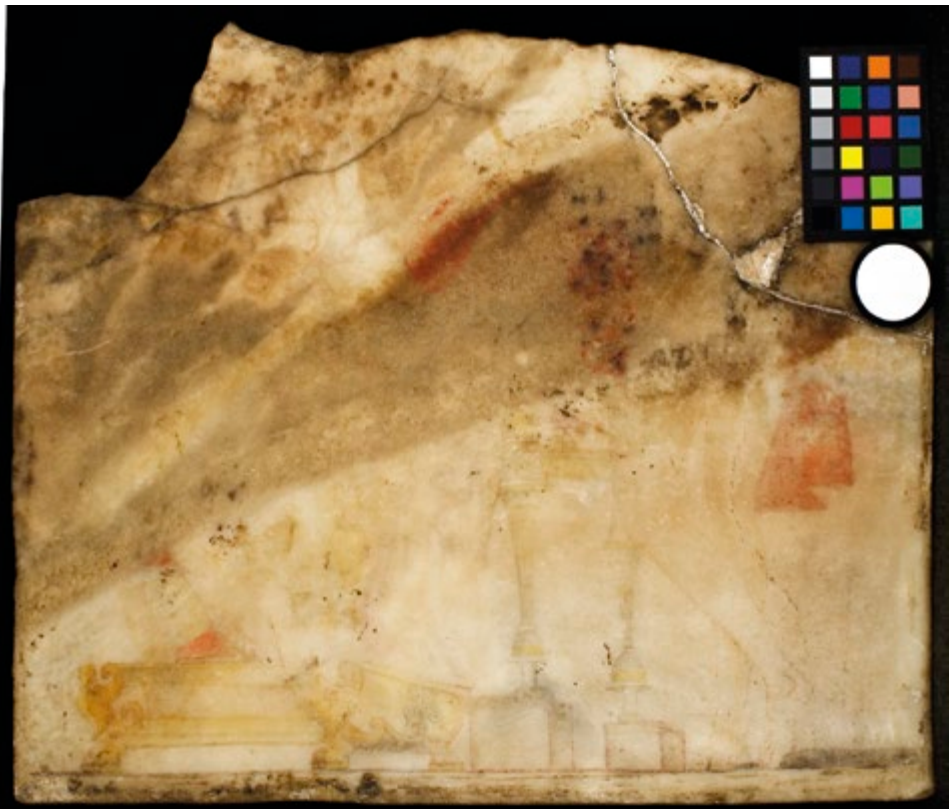


Figura 72. *Donna in trono e giovane* (MANN 150210)

La policromia dei Monochromata

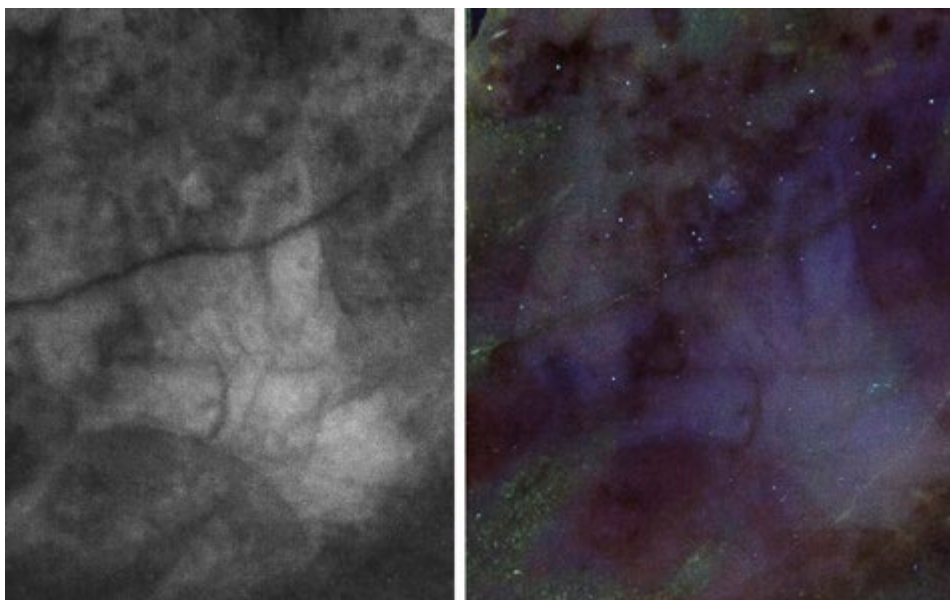


Figura 73. Figura femminile, braccio con *armilla* e parte delle vesti: a sinistra, ultravioletto riflesso; a destra, fluorescenza ultravioletta

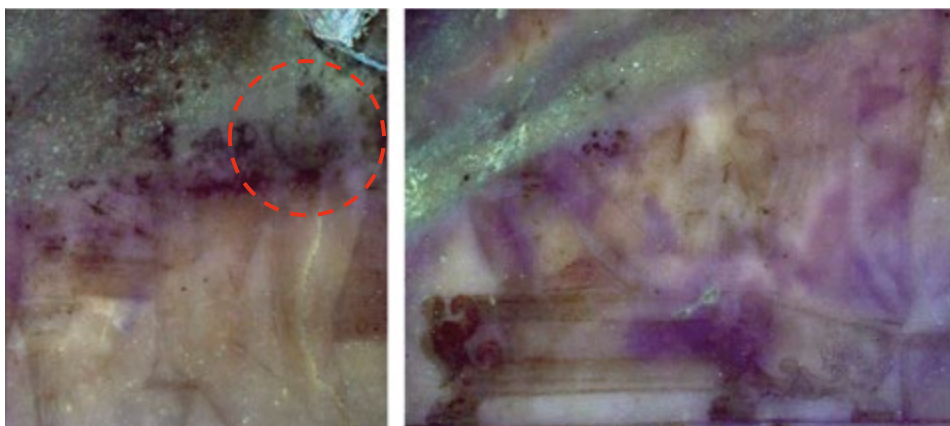


Figura 74. Fluorescenza ultravioletta: a sinistra, oggetto circolare (?); a destra, dettagli della veste della donna e del *suppedaneum*



Figura 75. *Adoranti* (MANN 150211)

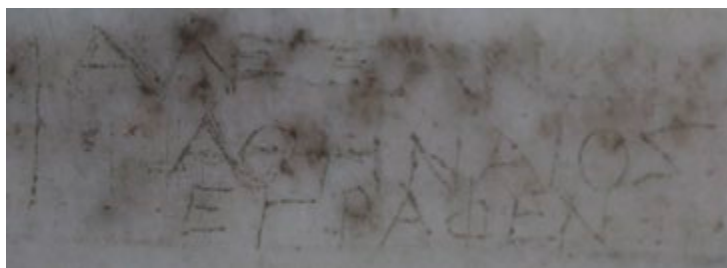


Figura 76. Firma di *Alexandros Athenaios*

La policromia dei Monochromata

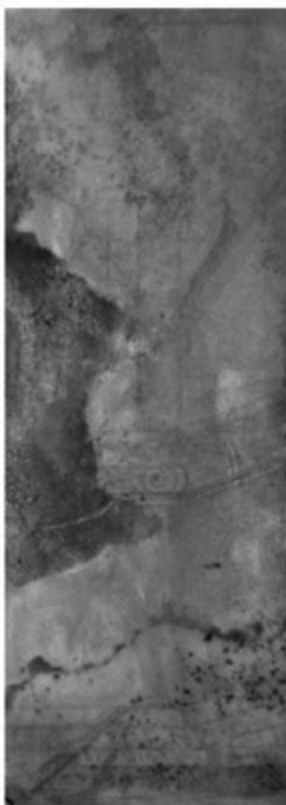


Figura 77. Lato destro della lastra, ultravioletto riflesso

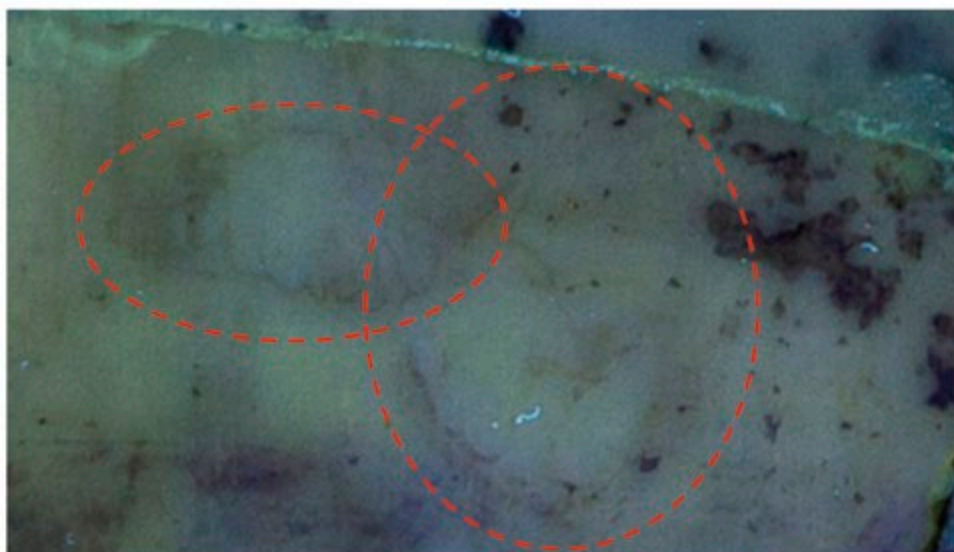


Figura 78. Piedi nell'angolo in basso a sinistra, fluorescenza ultravioletta

Sara Lenzi

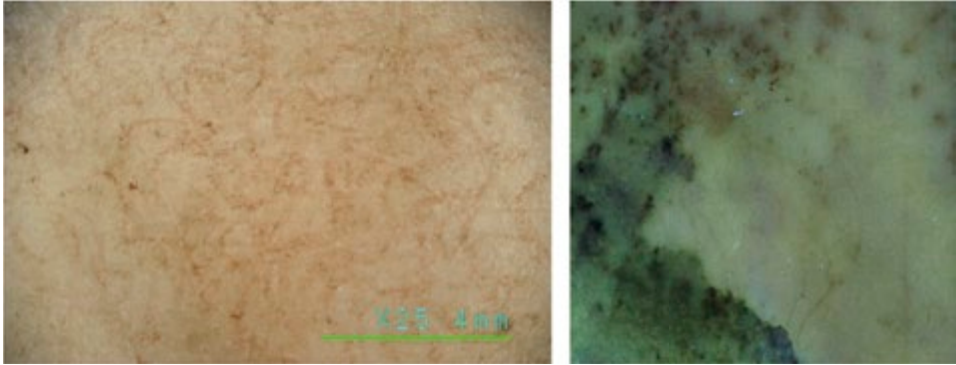


Figura 79. A sinistra: capigliatura riccia, microscopio ottico; a destra: altra statua all'interno del *temenos*, fluorescenza ultravioletta



Figura 80. *Ercole e l'Idra* (MANN 152901)

La policromia dei Monochromata



Figura 81. Particolare della sostanza scura, fluorescenza ultravioletta



Figura 82. Ercole, dettaglio in infrarosso fotografico



Figura 83. *Sfinge* (MANN 152902)



Figura 84. Infrarosso fotografico

La policromia dei Monochromata

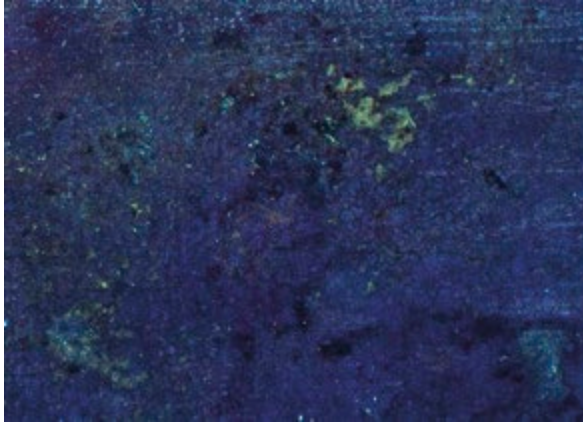


Figura 85. Tracce di una sostanza probabilmente organica al di sopra della testa dell'animale, fluorescenza ultravioletta



Figura 86. *Dioniso* (KHM Wien, ANSA V 3225), frammento con raffigurazione del dio



Figura 87. *Dioniso*, frammento con i suonatori



Figura 88. *Dioniso*, frammento forse con decorazione architettonica

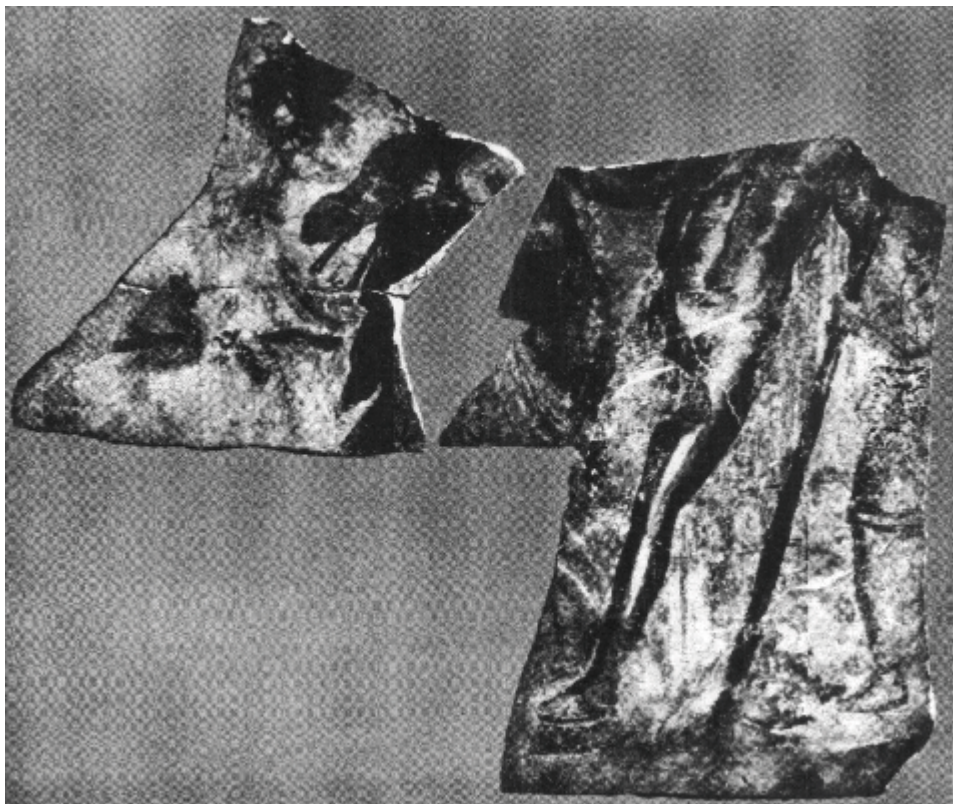


Figura 89. I due frammenti principali a luce visibile (da Praschniker 1933, fig. 35)

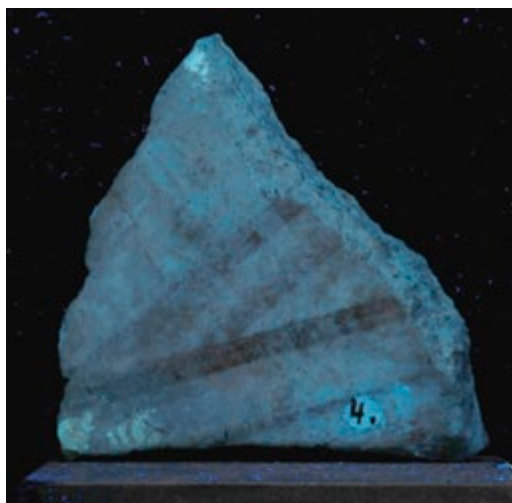


Figura 90. Frammento forse con decorazione architettonica, fluorescenza ultravioletta



Figura 91. Frammento con Dioniso: a sinistra, fluorescenza ultravioletta; a destra, fluorescenza ultravioletta invertita



Figura 92. Frammento con Dioniso: dettaglio della decorazione in colore nero e foglia d'oro dietro alla divinità, visibile

La policromia dei Monochromata

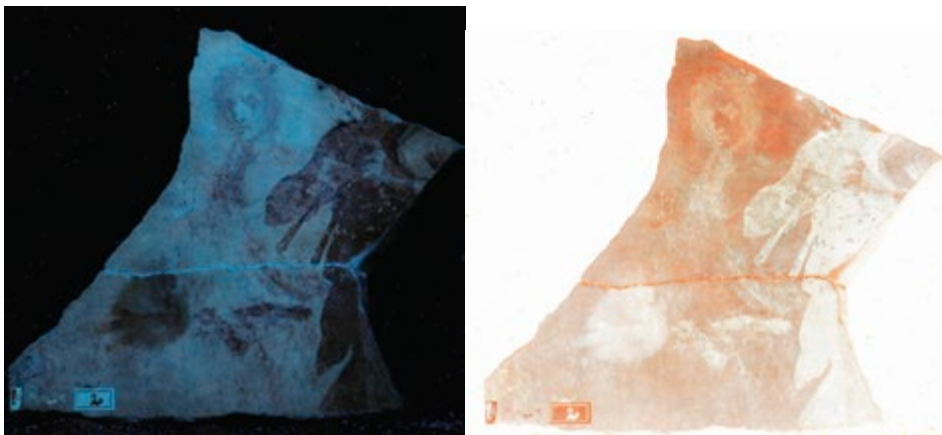


Figura 93. Frammento con suonatori di flauto: a sinistra, fluorescenza ultravioletta; a destra, fluorescenza ultravioletta invertita



Figura 94. Dettaglio del flauto con doratura



Figura 95. *Apollo* (KHM Wien, ANSA 3226)



Figura 96. Testa e nimbo di *Apollo*, visibile



Figura 97. Apollo, fluorescenza ultravioletta



Figura 98. Apollo, dettagli nel visibile, con tracce di doratura. A sinistra: plectro con tracce di doratura; al centro: Pegaso; a destra: *kithara* con doratura



Figura 99. *Oscillum* (MANN 6667)



Figura 100. Lapide funeraria dipinta, infrarosso fotografico, Roma (Coll. privata), da Cagianò de Azevedo 1951, fig. 2



Figura 101. Lastra marmorea dipinta raffigurante una *invitatio ad munera gladiatoria* dall'Agorà di Salonicco, Salonicco, Museo Archeologico (inv. 19475)

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Ivan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

ANNO 2015

- Betti M., *La costruzione sociale della finanziarizzazione: verso la convergenza dei sistemi bancari?*
- Chini C., *Ai confini d'Europa. Italia ed Irlanda tra le due guerre*
- Galletti L., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*
- Lenzi S., *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*
- Nencioni F., *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari. Per una semantica generazionale*
- Puleri M., *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*

