



Acto de Investidura
de la
Profra. Dra. **Irene Bragantini**
como
Doctora Honoris Causa
por la Universidad de Murcia

Murcia
26 de enero de 2018

Universidad de Murcia
Ediciones de la Universidad de Murcia, 2018

Depósito Legal: MU 48 – 2018

Imprime: Ediciones de la Universidad de Murcia



ÍNDICE

<i>Laudatio in honorem Magistrae</i> Irene Bragantini, por José Miguel Noguera Celdrán	9
<i>Laudatio in honorem Magistrae</i> Irene Bragantini, di José Miguel Noguera Celdrán	21
<i>Lectio Magistralis</i> . La pintura romana: 100 años de estudios, por Irene Bragantini	33
<i>Lectio Magistralis</i> . La pittura romana: 100 anni di studi, di Irene Bragantini	55
Bibliografía / Bibliografia	75

Laudatio in honorem Magistrae

Irene Bragantini

Por José Miguel Noguera Celdrán

Catedrático de Arqueología

Universidad de Murcia

*Señor Rector Magnífico de la Universidad de Murcia,
Señor Presidente del Consejo Social,
Señores Secretario General y Vicerrectores,
Distinguidas Autoridades,
Dignísimos miembros del Claustro de la Universidad de Murcia y Señora Presidenta
de su Comisión de Distinciones Académicas,
Excelentísima Doctora Irene Bragantini,
Estimada Familia Bragantini-Gherardini,
Profesorado, estudiantes y miembros del Personal de Administración y
Servicios de nuestra Institución,
Señoras y señores,*

*Amicitiae nostrae memoriam spero sempiternam fore
(Marcus Tullius Cicero)*

Me cumple el inmerecido y altísimo honor de ocupar esta tribuna, en el acto de Santo Tomás de Aquino – la festividad académica por excelencia –, para actuar de padrino y elogiar con mi *laudatio* a la distinguida arqueóloga italiana doña Irene Bragantini, Catedrática de Arqueología Clásica de la *Università degli studi di Napoli L'Orientale*, pero sobre todo científica insigne y mujer de bien, con ocasión de su investidura como Doctora *Honoris Causa* por la Universidad de Murcia, centenaria Institución que hunde sus raíces en el Estudio General fundado por Alfonso X El Sabio un 6 de abril de 1272, lo que la convierte en una de las más antiguas de España.

La parquedad del tiempo disponible, trasunto de la presteza e inmediatez de nuestra sociedad, me obliga a un ejercicio de ponderación y síntesis – rebosante de respeto y temor – para exponer con rigor, acierto y precisión la verdad de sus muchos méritos académicos y científicos, acumulados en una trayectoria profesional de más de medio siglo; y mover con ello a la admiración del notable plantel de colegas – entre ellos muchos arqueólogos –, amigos y familiares congregados esta mañana en derredor de su persona.

La encomienda de presentar a la profesora Bragantini es para mí causa de inmensa alegría y satisfacción, pues desde años le profeso un hondo afecto y admiración, fruto de sus categóricos valores profesionales pero también de sus virtudes humanas. Accedo, por tanto, con complacencia a abrirle de par en par las puertas de esta, desde hoy, su Casa, con el convencimiento de quién acoge a una

probada servidora de la Ciencia universal – encarnada en esta ocasión por la Arqueología – que actuará como *canon* para presentes y venideras generaciones de universitarios.

En un ya lejano 9 de mayo de 1985, bajo el patrocinio de la profesora Ana María Muñoz Amilibia, la Universidad de Murcia enriqueció su Claustro confiriendo el Doctorado *Honoris Causa* a don Emeterio Cuadrado Díaz, reputado experto en el campo de la Arqueología Ibérica. Hoy de nuevo, la Academia murciana dignifica y acrecienta su Claustro con la incorporación de la doctora Irene Bragantini, *clarissima femina* de la élite de la Arqueología Clásica. Invoquemos pues nuestro himno: ¡*Gaudeamus!* ¡Alegrémonos! Que el júbilo y el regocijo colmen este Paraninfo e inunden nuestros corazones. Y el ceremonial simbólico – con sus atuendos, su liturgia, fórmulas y juramentos en la lengua de Cicerón – rinda tributo al saber y al esfuerzo.

Mis primeras palabras han de ser de sentido y profundo agradecimiento a quienes han respaldado la creación de la nueva Doctora. Tras el preceptivo informe favorable de la Comisión de Distinciones Académicas, el Claustro de nuestra Universidad acordó – en su sesión ordinaria del pasado 27 de junio, a petición de la Facultad de Letras y del Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas –, conceder el grado de Doctora *Honoris Causa* – el más elevado galardón que confiere una Universidad – a la profesora Irene Bragantini, en justa recompensa a su vocación, entrega y dedicación a la Arqueología Clásica y a su prestigiosa carrera, unánimemente sancionada por la comunidad científica internacional, en particular consagrada a indagar la ideología funeraria, pública y doméstica inherente a los programas decorativos de época romana. Además, mantiene desde hace más de dos décadas fecundos lazos con arqueólogos españoles y de nuestra Institución, entre los cuáles me honro. Mi gratitud, por tanto, a los colegas de mi Departamento y de la Facultad de Letras, a los miembros de la Comisión de Distinciones Académicas, a los señores claustrales y al equipo de gobierno encabezado por el Rector Magnífico por poner en valor y apoyar de forma decidida la propuesta. Reconocimiento que es justo hacer extensivo a los muchos colegas españoles, docentes e investigadores de universidades, instituciones científicas y museos, que en su día se adhirieron a la iniciativa, entre los cuales deseo mencionar por su relevancia a los doctores Lorenzo Abad Casal, decano de los Catedráticos de Arqueología de nuestro país y pionero de los estudios de pintura romana en España; José María Luzón Nogué, académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando y director de la misión arqueológica española en la Casa de la Diana Arcaizante de Pompeya (Italia); Pilar León-Castro Alonso, académica de la Real Academia de la Historia y directo-

ra de las excavaciones españolas en Villa Adriana (Tívoli, Italia) (2003-2009); y Carmen Guiral Pelegrín, miembro del Comité de la *Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*. A todos ellos agradezco de corazón su presencia hoy entre nosotros, como también lo hago a los familiares, amigos y colegas de la profesora Bragantini, en particular a Antonella Coralini, Presidenta de la *AIPMA* y profesora del *Alma Mater Studiorum* (Universidad de Bolonia), la primera universidad del mundo occidental.

* * *

El periodo formativo pre-científico que vivió la Arqueología Clásica entre el *Quattrocento* y el Ochocientos estuvo marcado por hitos tan sobresalientes como – entre otros – el despertar del interés por las Antigüedades y el surgimiento de los anticuarios eruditos, coleccionistas y mecenas; los primeros viajes a Grecia y Asia Menor en el siglo XVIII; el nacimiento de las primeras Academias (como la *Society of Dilettanti* fundada en 1727); la figura de Johann Joachim Winckelmann, el entendimiento de la Arqueología como Historia del Arte Griego antiguo y la Arqueología Filológica; las primeras misiones inglesas, alemanas y francesas del siglo XIX en el Mediterráneo oriental y la progresiva imposición de nuevos criterios metodológicos.

En este contexto, los Borbones de Nápoles sufragaron las primeras excavaciones en las ciudades campanas de Herculano y Pompeya, a partir de 1738 y 1748, respectivamente, que en el caso de Pompeya continuaron con altibajos hasta que, en 1863, tras la incorporación de Nápoles al reino unificado de Italia, el arqueólogo Giuseppe Fiorelli retomó los trabajos; fue éste el inicio de la recuperación sistemática de un riquísimo patrimonio arqueológico, que proporcionó preciosos datos sobre la vida y costumbres de los antiguos romanos. Entre esos tesoros, destacaba una espléndida nómina de pinturas y mosaicos que abrieron excepcionales perspectivas para comprender la pintura antigua. Ciertamente es que las ricas decoraciones encontradas en 1493 en la *Domus Aurea* de Nerón causaron gran revuelo en la Roma de la época e influyeron poderosamente en la configuración del gusto artístico del Renacimiento, generando un tipo de ornato distintivo, los “grutescos”, que por ejemplo en Murcia decora el primer cuerpo de la torre de la Catedral, construido por aquellos años. Pero fueron los sensacionales hallazgos decimonónicos en Pompeya y Herculano, acrecentados desde entonces por los de otros enclaves campanos, los que situaron a los arqueólogos ante el problema de la pintura helenístico-romana, que con el devenir de los años – como bien observó el maestro Ranuccio Bianchi Bandinelli – mutó de un fenómeno exclusivamente

pompeyano a un problema de formas y lenguaje artístico inherente al Mundo Romano y su sociedad.

Desde entonces, sobre la base de la primera sistematización de la pintura mural en cuatro “estilos”, trazada por August Mau en 1882, una constelación de insignes arqueólogos ha volcado sus esfuerzos en la pintura romana antigua, pivotando sus análisis desde planteamientos iniciales basados en cuestiones de estilo, forma e iconografía, a los actuales – mucho más poliédricos e interdisciplinarios – donde los avances ofrecidos por la arqueometría de pigmentos y capas de preparación, o la exégesis social y del pensamiento asociado a los ciclos decorativos, en especial pictóricos y musivos, han derivado en tópicos. En esta nómina brilla con luz propia la doctora Irene Bragantini, por sus sabias y relevantes contribuciones a todas estas cuestiones.

* * *

En un breve recorrido por su vida académica y sus méritos profesionales y científicos, comenzaré por apuntar que la profesora Bragantini nació en Verona (Italia) un 4 de enero de 1948, si bien de niña se trasladó a Roma, donde cursó sus estudios elementales. En la Ciudad Eterna, fue alumna del *Liceo “Torquato Tasso”*, más conocido como *Il Tasso*, uno de los más antiguos y afamados de la ciudad, con cuyos compañeros aún mantiene fuertes vínculos y un arraigado sentimiento de grupo. Muchos de sus amigos más queridos convivieron con ella en las aulas entre los 13 y los 18 años (como Piero Boitani, docente de Literatura Comparada en *La Sapienza* de Roma e insigne estudioso de Ulises). *Il Tasso* ha sido frecuentado por personalidades de la cultura italiana y también de la Historia y la Arqueología. Así, Irene Bragantini fue durante 3 años compañera del profesor Carlo Pavolini, otro destacado arqueólogo clásico italiano del último medio siglo, y hacia la edad de 14 años recibió clases de un joven Filippo Coarelli (discípulo de Bianchi Bandinelli y otro gran historiador y arqueólogo italiano contemporáneo), que en aquellos años sustituyó por un largo periodo de tiempo a su docente de Letras.

En el *Tasso*, disfrutó del magisterio de la misma profesora de Historia del Arte de otros, con el tiempo, insignes estudiosos de la Historia y la Arqueología del mundo antiguo, como Fausto Zevi, Adriano La Regina y Mauro Cristofani; a ella dedicaron un libro-homenaje sus antiguos discípulos en 1989: *Per Carla Guglielmi: scritti di allievi* (Roma, 1989). Tal es la escala, penosamente olvidada y relegada en nuestra actual sociedad española, de una formación óptima y crítica brindada por sabios maestros durante la Enseñanza Secundaria y el Bachillerato.

Influenciada por Carla Guglielmi, Irene Bragantini se matriculó en la Facultad de Letras y Filosofía de *La Sapienza*, con la intención de cursar materias transversales de Historia del Arte, desde la Antigüedad hasta época moderna. Sin embargo, habiendo iniciado los estudios de Arte Antiguo, conoció el ambiente del *Istituto di Archeologia* de la Universidad. Allí se reencontró nuevamente con Lucia Guerrini, a la que conocía por razones familiares, y conoció a Ida Baldassarre, que con el tiempo sería para ella una figura fundamental; dos personas y dos arqueólogas muy dispares, ambas ayudantes del insigne profesor Giovanni Becatti, sucesor en 1964 de Bianchi Bandinelli, a cuyas lecciones de Arqueología e Historia del Arte Greco-Romano asistió también (junto a un joven Stefano De Caro) en la *Scuola di Perfezionamento in Archeologia* (ayudantes de Becatti eran también por aquellos años dos jóvenes Andrea Carandini y Carlo Gasparri). Este “encuentro” con la Arqueología y el Instituto de Arqueología de la Universidad de Roma, en años muy intensos vividos en una universidad plena de estímulos, fue esencial a la hora de “detenerse” en aquel primer periodo, el de la Antigüedad, desarrollando otras amistades importantes entre colegas y abandonando definitivamente la idea del *percorso* histórico-artístico transversal y asistiendo a clases de las variadas disciplinas arqueológicas que por entonces se enseñaban en la Universidad de Roma. Obtuvo la Licenciatura en Arqueología Clásica en el año 1971 y realizó bajo la dirección de Becatti una Tesis sobre *L'iconografia di Severo Alessandro*. Hasta aquí su etapa de dicente.

No quisiera obviar que la profesora Bragantini pertenece a una familia con profundo arraigo universitario. Ya su tatarabuelo fue Rector de la Universidad de Sassari y después su abuelo, su padre, uno de sus hermanos y varios cuñados, han ocupado diversos puestos y responsabilidades en el ámbito académico. Quisiera destacar que su abuelo Lorenzo Mossa, profesor de Derecho de la Universidad de Pisa, fue investido Doctor *Honoris Causa* en 1954 por la Universidad de Salamanca.

* * *

Entre 1977 y 1980, Irene Bragantini obtuvo una beca de investigación del *Centro Nazionale della Ricerca* (CNR); en aquellos tres años vivió a caballo entre Roma y Nápoles, estudió algunos materiales arqueológicos de las excavaciones dirigidas por Baldassarre en la necrópolis de *Portus* en la *Isola Sacra* (la antigua *Insula Portuensis*, en las inmediaciones de Roma) (continuación de una colaboración iniciada durante sus años de formación universitaria) y, sobre todo, fue protagonista principal de la campaña de estudio de las pinturas y mosaicos de Pom-

peya promovida por el *Istituto Centrale per il Catalogo*, dirigida por Franca Parise Badoni y desplegada en colaboración con la *Soprintendenza Archeologica di Napoli*, tutelada por el profesor Fausto Zevi y de la que era parte la antigua colonia de origen samnita.

Durante tres años pasó larguísimas temporadas en la ciudad y trabajó codo con codo con colegas de la *Soprintendenza* napolitana, en particular con Stefano De Caro y con Valeria Sampaolo, con la cual colaboró después en la sistematización de las colecciones de pintura antigua del *Museo Archeologico Nazionale di Napoli* y con quien editó el substancial volumen *La pittura pompeiana* (Milano, 2009) (ahora preparan conjuntamente el catálogo completo de la pintura antigua de la institución). En su formación fueron relevantes asimismo sus estancias en centros como el *Deutsches Archäologisches Institut* de Berlín, donde en 1995 coincidió con el referido profesor Abad Casal.

Cuando Baldassarre se trasladó en el año académico 1978-1979 de Roma a la *Università degli studi di Napoli L'Orientale*, comúnmente conocida como *L'Orientale*, Bragantini hizo lo propio y allí enraizó hasta el presente, a excepción de un breve lapso entre 1981 y 1982 en que desempeñó en Roma un puesto de inspector-arqueólogo en el *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione* del *Ministero dei Beni Culturali*. En *L'Orientale*, que es la escuela de sinología y orientalismo más antigua del continente europeo, con una consolidada tradición en el estudio de las lenguas, las culturas y las sociedades de Europa, Asia, África y América, Bragantini ha desarrollado una dilatada trayectoria académica y científica, en la que brilla su intensa labor docente (en particular en la materia *Archeologia e storia dell'arte romana e delle province*), la formación de discípulos, la dirección de trabajos, la valía y originalidad de su fructífera investigación, y su contrastada capacidad profesional y de gestión y transferencia.

Desde 1982, ha ocupado diversos puestos docentes en el *Dipartimento di studi classici e del mediterraneo antico* (fusionado en 2012 en el nuevo *Dipartimento di Asia, Africa e Mediterraneo*) (*ricercatore confermato* de 1982 a 1999, Profesora Titular de 1999 a 2006 y Profesora Extraordinaria de 2006 a 2009). Desde 2009 es Catedrática de Arqueología (en el área de *Archeologia e Storia dell'Arte Classica*), responsable del programa de Doctorado *Archeologia. Rapporti Oriente-Occidente*, y hasta 2012 coordinadora del Consejo de Intercambio Educativo Internacional (CIEE) en el Programa de Estudios Clásicos titulado *Naples and the Ancient Mediterranean: Archeology in Campania*.

En el contexto de la gestión universitaria en *L'Orientale*, ha desempeñado, entre otras, la coordinación de la sección de calidad de la actividad investigadora

(2013-2014) y la vicepresidencia del *Centro Interdipartimentale di Servizi per l'Archeologia (CISA)*.

En el ámbito científico, las aportaciones de la doctora Bragantini se han centrado en diversas facetas de la Arqueología Clásica. A destacar su interés por la Arqueología Funeraria y por el estudio de la decoración pavimental y parietal romana y su interpretación social. Sus primeros trabajos sobre mosaicos y algunas pinturas remontan a su mencionada participación en el proyecto en la necrópolis de *Isola Sacra*. Después de aquella iniciación, ligada a su formación universitaria, se ocupó de las colecciones de pintura del *Museo Nazionale Romano*, en particular las de la *villa della Farnesina*, y más tarde en Pompeya de una ingente labor de documentación y edición de sus mosaicos y pinturas.

Su producción científica es difícil de glosar más allá de un mero listado bibliográfico o del recurso a sobrevalorados índices de impacto. Es autora y editora de más de una quincena de libros, ha participado en multitud de congresos nacionales e internacionales y publicado una influyente nómina de capítulos de libro y artículos en prestigiosas revistas de la disciplina. Un atento análisis de su producción y aportaciones explica su proyección internacional y su marchamo de referencia ineludible en cualquier estudio sobre mosaico y pintura parietal greco-romana. Tan altos merecimientos le han sido reconocidos con, entre otros, cargos de responsabilidad en la *Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, de cuyo Comité Científico fue miembro entre 2001 y 2010; Presidenta entre 2004 y 2007; y Vice-presidenta de 2007 a 2010; bajo su presidencia se organizó el *X Congresso Internazionale dell'AIPMA* (Nápoles, 2007), cuyo éxito científico a escala internacional certifica su predicamento y capacidades. Además, es socia fundadora de la *Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM)*, de cuyo Consejo directivo formó parte de 1994 a 2001; fundadora y presidenta de la *Associazione Italiana per la Ricerche della Pittura Antica* (creada en 2016); y desde marzo de 2016 miembro del Comité Científico del *Parco Archeologico di Pompei*.

Sus trabajos y contribuciones pueden extractarse, muy brevemente, en varias líneas de investigación interconectadas cuyas aportaciones han propiciado un notable impulso y renovación, en particular, de la comprensión social, económica y artística del fenómeno pictórico y musivo en la Antigüedad.

El más antiguo de sus estadios científicos centró su interés en el mundo funerario romano a través del estudio de la necrópolis de *Portus* en la *Isola Sacra*; allí participó en varias campañas de excavación, en la edición de las memorias arqueológicas y en la reconstrucción pormenorizada, a través del registro arqueológico, del ritual sepulcral y de la significación subyacente a los programas decora-

tivos. También participó en la misión de *La Sapienza*, dirigida por el egiptólogo Fabrizio Sergio Donadoni, en la necrópolis egipcia romana de Antinoópolis, ciudad del Alto Egipto fundada por Adriano para conmemorar la deificación de su amado Antinoo tras su muerte accidental en 130 d.C.; allí se encargó de la edición de los contextos sepulcrales y sus cronologías.

En conexión con estas temas, importancia capital adquieren sus estudios sobre pintura y mosaico antiguo, campo este donde su aportación ha brillado a más nivel. Deben ser destacados sus trabajos de catalogación y (re)interpretación de la decoración parietal y pavimental de las ciudades vesubianas. En el marco de la mencionada campaña de estudio de las pinturas y mosaicos de Pompeya promovida por el *Istituto Centrale per il Catalogo* (1977-1980), y también años después, fue una de las principales colaboradoras del catálogo in situ y del estudio de la decoración musiva y pictórica de la ciudad, cuyos resultados fueron volcados en una primera base de datos. A tales trabajos cabe añadir el análisis y edición de las pinturas pompeyanas conservadas en el *Museo Archeologico Nazionale* napolitano. Fruto destacado de todo ello fue la monumental colección Ida Baldassarre (ed.), *Pompei. Pitture e mosaici* (Roma, 1990-2003), editada por el *Istituto della Enciclopedia Italiana*, un recurso básico para enfrentarse a la pintura y el mosaico romanos donde Bragantini aportó precisiones sobre el origen, evolución y carga social de los ciclos ornamentales pompeyanos y campanos en general. La orientación global y el afán por la re-contextualización de aquella campaña se tradujo en el vaciado y estudio del material documental del Setecientos y del Ochocientos depositado en el *Archivio storico della Soprintendenza archeologica di Napoli*, editado en un volumen en la referida colección.

No menos relevante ha sido su interés por el tratamiento informático de los datos arqueológicos y también sus investigaciones relativas a la decoración doméstica en la propia Roma y otras ciudades italianas. Destacan sus estudios, junto con Mariette de Vos, de los ciclos de la *villa della Farnesina*, y su participación – con colegas franceses – en el estudio y edición de una *insula* de Paestum. Mención especial requiere su aportación a la reconstrucción de la historia arqueológica de *Neapolis* (Nápoles), a partir de la excavación y revisión de actuaciones arqueológicas en varios puntos de la ciudad, en particular en el Palazzo Corigliano, sede de la Facultad de Letras de *L'Orientale*, donde se recuperaron documentos pictóricos y contextos cerámicos asociados con los que abordar cuestiones de economía y comercialización de productos.

Por último, no se puede dejar de citar una línea más reciente, aunque con precedentes en las citadas campañas de Antinoópolis, centrada en el antiguo Egipto. Desde 2011, en colaboración con colegas de *L'Orientale* y de las universi-

dades de El Cairo y Helwan, dirige la Misión Arqueológica Italiana en el Desierto Oriental de Egipto (área de Wadi Gassus). Con el objetivo de reconstruir el cuadro económico de la zona, realizan prospecciones geo-arqueológicas para detectar sus principales recursos naturales y su explotación en los diferentes periodos.

La intensidad aplicada a su excepcional labor científica no merma otras facetas profesionales. A más del referido y fugaz paso por el *Ministero dei Beni Culturali* (1981-1982), destaca su dirección y participación en diversas misiones arqueológicas en Italia (Nápoles y Pompeya) y en países de la cuenca mediterránea (Cartago, Túnez; Desierto Oriental y Antinoópolis, Egipto; *Leptis Magna* y Cirene, Libia; y Hierápolis, Turquía). Fiel a la tradición científica de *L'Orientale*, asidua es su colaboración en proyectos internacionales con colegas italianos y extranjeros en Italia, Turquía, España, Francia y Egipto. Destaca la coordinación, para el *World Heritage Center* (UNESCO, París), del grupo de trabajo para el estudio del patrimonio cultural de la Región de Arabia; su colaboración museológica con la *Soprintendenza Archeologica di Napoli* para la nueva sistematización de la colección de pintura antigua del *Museo Archeologico Nazionale* de Nápoles; y su participación en el Comité científico-técnico para el proyecto *Herculanense Museum* en la *Reggia de Portici*. Asimismo, es miembro de diversos comités científicos y editoriales de prestigiosas series y revistas (*AION-Archeologia e storia antica*, *Musiva et sectilia*, *Vesuviana...*) especializadas en Arqueología y Mundo Antiguo.

* * *

Acreditada queda la larga y fecunda trayectoria científica de la profesora Bragantini, deseo ahora añadir un nuevo aspecto, que complementa y enriquece todo lo antedicho: su decidida y constate vinculación con España y con la Arqueología Hispanorromana. Su cooperación con los colegas españoles remonta a los pasados años 90, cuando varias misiones se incardinaron en el solar pompeyano (como la participada, entre otros, por los doctores Mostalac Carrillo, Jiménez Salvador, Guiral Pelegrín y Mar Medina). Como se ha dicho, anteriores fueron sus contactos con Lorenzo Abad, autor del primer estudio de conjunto de la pintura romana en España. Desde entonces, Bragantini ha frecuentado la vida académica española y colaborado en sus proyectos científicos. Además de prodigarse en tribunales de Tesis Doctorales, cabe recordar su magistral conferencia inaugural del *IX Congreso Internacional de la AIPMA* (Zaragoza-Calatayud, 2004). Su vínculo con la Universidad de Murcia también es fuerte. Además de docente y tutora desde 2002 de un nutrido conjunto de alumnos ERASMUS desplazados a Nápoles, ha participado en varios proyectos del Programa Estatal de Fomento de

la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del MINECO, ocupándose del estudio del importante conjunto de pinturas murales de la colonia romana de *Carthago Nova* recuperado en el Parque Arqueológico del Molinete (Cartagena).

* * *

Tal es ligeramente delineada la hoja de méritos y servicios de Irene Bragantini, cuyo *cursus* académico está presidido por la coherencia y la solidez. Entrega sin paliativos al estudio y la enseñanza; talento para el pensamiento teórico y reflexivo; capacidad para proyectar y renovar líneas de investigación incardinadas por tradición en la más pura Arqueología Clásica; proyección de su trabajo y amplitud de relaciones internacionales; libertad de pensamiento y apertura a la discusión crítica colegiada; y colaboración fructífera con colegas, equipos y proyectos de España; son por significativos valores de una trayectoria que la hacen acreedora del honor solicitado, a lo cual cabe sumar la unánime adhesión de la comunidad científica española a la propuesta de nuestra Institución.

Ruego, pues, Rector Magnífico, que otorguéis y confiráis a la profesora Irene Bragantini el grado de Doctora *Honoris Causa* por la Universidad de Murcia. Incorporada al Claustro de sus doctores, tan cualificada y prestigiada arqueóloga clásica contribuirá, con futuras y asiduas colaboraciones que deseo se prolonguen *ad multos annos*, a mejorar la calidad de la reflexión crítica y de la docencia, investigación y proyección de nuestra Academia. Las centenarias Instituciones napolitana y murciana se abrazarán y transitarán de la mano por los senderos de la Historia del *Mare Nostrum*, sus gentes y territorios. Y la Arqueología Clásica, una de las atalayas de la disciplina arqueológica, de hondo recorrido historiográfico y valor epistemológico, dará testimonio de nuevo de su capacidad para aportar – junto con otras de las *Klassische Altertumswissenschaften* – infinitos caudales para reconstruir la Historia del Mundo Clásico, sin la cual sería vano aspirar a entender nuestro presente.

Muchas gracias por su atención.

Laudatio in honorem Magistrae

Irene Bragantini

Di José Miguel Noguera Celdrán
Professore Ordinario di Archeologia
Universidad de Murcia

*Signor Magnifico Rettore dell'Università di Murcia,
Signor Presidente del Consiglio Sociale,
Signori Segretario Generale e Vice Rettori,
Distinte Autorità,
Degnissimi membri del Senato dell'Università di Murcia e Signora Presidentessa
della sua Commissione delle Distinzioni Accademiche,
Eccellentissima Dottoressa Irene Bragantini,
Stimata Famiglia Bragantini-Gherardini,
Corpo docenti studenti e membri del Personale dell'Amministrazione e
dei Servizi della nostra Istituzione,
Signore e Signori,*

*Amicitiae nostrae memoriam spero sempiternam fore
(Marcus Tullius Cicero)*

Possiedo l'immeritato ed altissimo onore di occupare questo palco, durante la cerimonia di San Tommaso D'Aquino – la festività accademica per eccellenza – per elogiare e fare da padrino alla distinta archeologa Italiana Irene Bragantini, Professore Ordinario di Archeologia Classica dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale, ma soprattutto insigne scienziata e donna retta, in occasione della sua investitura come Dottoressa *Honoris Causa* da parte dell'Università di Murcia, centenaria istituzione, che affonda le sue radici nello *Estudio General* istituito da Alfonso X il Saggio il 6 di Aprile 1272, e fa di essa una delle più antiche università in Spagna.

L'esiguità del tempo disponibile, riflesso della rapidità ed immediatezza della nostra società, mi obbliga ad attuare un esercizio di ponderazione e sintesi – traboccante di rispetto e timore – per esporre a giusto titolo e con rigore e precisione i suoi molti meriti accademici e scientifici, accumulati in una carriera di oltre mezzo secolo; e con ciò passare all'ammirazione degli spettabili colleghi – tra cui molti archeologi – e amici e familiari riunitisi stamattina attorno alla sua persona.

L'incarico di presentare la professoressa Bragantini è per me motivo di immensa gioia e soddisfazione, poichè da molti anni provo nei suoi confronti un profondo affetto ed ammirazione, frutto sia dei suoi valori professionali che delle sue virtù umane. Mi appresto pertanto con grande piacere a spalancare le porte del luogo che da oggi è la sua Casa, con la convinzione di colui che accoglie una

comprovata servitrice della Scienza universale – in questa occasione rappresentata dall'Archeologia – che fungerà da modello per le generazioni di universitari presenti e futuri.

Nel lontano 9 Maggio 1985, sotto il patrocinio della professoressa Ana María Muñoz Amilibia, l'Università di Murcia arricchì il suo Senato Accademico (*claustrum*) conferendo il Dottorato *Honoris Causa* a Emeterio Cuadrado Díaz, ben noto esperto nel campo dell'archeologia Iberica. Oggi, ancora una volta, l'ambiente accademico murciano valorizza ed accresce il suo Senato con la presenza della Dottoressa Bragantini, *clarissima femina* dell'élite dell'Archeologia Classica. Per questo motivo invochiamo il nostro inno: *Gaudeamus!* Ralleghiamoci! Che il giubilo e la gioia riempiano questo luogo e inondino i nostri cuori. E che il cerimoniale simbolico – con i suoi gesti, la sua liturgia, formule e giuramenti nella lingua di Cicerone – renda omaggio al sapere ed alla dedizione.

Le mie parole iniziali sono di profondo e sentito apprezzamento per coloro che hanno sostenuto la nomina della Dottoressa. Con il risultato favorevole del rapporto obbligatorio della Commissione delle Distinzioni Accademiche, il senato accademico ha deciso – nella sua sessione straordinaria del 27 Giugno scorso, a richiesta della Facoltà di Lettere e del Dipartimento di Preistoria, Archeologia, Storia Antica, Storia Medievale e delle Scienze e Tecniche Storiografiche – di concedere il grado di Dottoressa *Honoris Causa* – il più alto riconoscimento che un'università possa conferire – alla Professoressa Irene Bragantini, come giusta ricompensa alla sua vocazione e dedizione all'Archeologia Classica ed alla sua prestigiosa carriera, approvata unanimemente dalla comunità scientifica internazionale, ed in particolare consacrata ad indagare l'ideologia funeraria, pubblica e domestica inerente ai programmi decorativi di epoca romana. Inoltre, da più di due decenni ella intrattiene rapporti con archeologi spagnoli della nostra istituzione, dei quali io stesso faccio parte. Pertanto la mia gratitudine va ai colleghi del mio dipartimento e della Facoltà di Lettere, ai membri della Commissione delle Distinzioni Accademiche, ai senatori ed all'amministrazione incaricati dal Magnifico Rettore del compito di valorizzare ed appoggiare la proposta in maniera decisa. È giusto estendere tale riconoscimento ai molti colleghi spagnoli, docenti e ricercatori appartenenti a università, istituzioni scientifiche e musei che a suo tempo aderirono all'iniziativa. Tra di essi desidero menzionare per la loro rilevanza i dottori Lorenzo Abad Casal, decano dei cattedratici di Archeologia del nostro paese e pioniere degli studi sulla pittura romana in Spagna, José María Luzón Nogué, accademico della *Real de Bellas Artes di San Fernando* e direttore della missione archeologica spagnola nella Casa di Diana Arcaizzante di Pompei (Italia); Pilar

León-Castro Alonso, membro della *Real Academia de la Historia* e direttrice degli scavi spagnoli a Villa Adriana (Tivoli, Italia - 2003, 2009); ed infine Carmen Guiral Pelegrín, membro del comitato dell'*Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (AIPMA). Ringrazio tutti di cuore per la loro presenza qui oggi con noi; ringrazio anche i familiari, amici e colleghi della professoressa Bragantini, in particolare Antonella Coralini, Presidente dell'AIPMA e professoressa dell'*Alma Mater Studiorum* (Università di Bologna), la più antica università del mondo occidentale.

* * *

Il periodo formativo pre-scientifico che ha vissuto l'Archeologia Classica tra il Quattrocento e l'Ottocento fu marcato da tappe fondamentali quali – tra le altre cose – un rinnovato interesse per le Antichità ed il proliferare di antiquari, collezionisti e mecenati; i primi viaggi in Grecia ed Asia Minore nel XVIII secolo; la nascita delle prime accademie (come la Società dei Dilettanti fondata nel 1727); la figura di Johann Joachim Winckelmann, la comprensione dell'Archeologia come Storia dell'Arte Greca e dell'Archeologia filologica; le prime missioni nel Mediterraneo orientale da parte di Inglesi, Tedeschi e Francesi nel XIX secolo e la progressiva imposizione di nuovi criteri metodologici.

In questo contesto, I Borboni di Napoli finanziarono i primi scavi nelle città campane di Ercolano e Pompei, rispettivamente a partire dal 1738 e 1748, che nel caso di Pompei continuarono a singhiozzo finché, nel 1863, con l'annessione di Napoli al Regno Unito d'Italia, l'archeologo Giuseppe Fiorelli riprese i lavori; ciò diede il via al recupero sistematico di un ricchissimo patrimonio archeologico, che ha restituito dati preziosi in relazione alla vita ed ai costumi degli antichi romani. Tra questi tesori, erano presenti anche splendide pitture e mosaici che aprirono eccezionali prospettive di studio per la comprensione della pittura antica. Certo è che le ricche decorazioni scoperte nel 1493 nella *Domus Aurea* di Nerone causarono un grande scalpore nella Roma dell'epoca e influirono poderosamente nella configurazione del gusto artistico del Rinascimento, generando un tipo di decorazione distintiva, le 'grottesche', che ad esempio a Murcia ornano il primo corpo della torre della cattedrale, costruito in quegli anni. I ritrovamenti del diciannovesimo secolo fatti a Pompei ed Ercolano furono sensazionali, e successivamente il quadro venne arricchito da altre scoperte nelle enclaves campane, le quali posero gli archeologi davanti al problema della pittura ellenistico-campana, che con il passare degli anni – come giustamente osservò il maestro Ranuccio Bianchi Bandinelli – si trasformò da un fenomeno esclusivamente pompeiano ad un problema di forme di linguaggio artistico inerente al mondo romano e alla sua società.

Da allora, sulla base della prima distinzione della pittura murale in quattro “stili” tracciata da August Mau nel 1882, una costellazione di insigni archeologi ha concentrato gli sforzi sulla pittura romana antica, spostando le analisi iniziali basate su questioni stilistiche, formali ed iconografiche, ad approcci attuali – maggiormente poliedrici ed interdisciplinari – dove i progressi offerti dallo studio archeometrico dei pigmenti e degli strati di preparazione, o dall’esegesi sociale e del pensiero associato ai cicli decorativi e specialmente a quelli pittorici e musivi hanno portato a nuovi argomenti. In questo insieme di studiosi la Dottoressa Irene Bragantini brilla di luce propria, per i suoi saggi e rilevanti contributi alle questioni menzionate.

* * *

In un breve *excursus* sulla sua carriera accademica ed i suoi meriti professionali e scientifici, comincerò con il sottolineare che la Professoressa Bragantini nacque a Verona (Italia) il 4 gennaio del 1948, e ancora bambina si trasferì a Roma, dove svolse i suoi studi elementari. Nella città eterna fu alunna del *Liceo Torquato Tasso*, conosciuto semplicemente come *Il Tasso*, uno dei più antichi e famosi della città. Ella tuttora mantiene con i suoi compagni di scuola forti legami ed un solido sentimento di gruppo: molti dei suoi amici più cari condivisero le aule con lei tra i 13 ed i 18 anni (come Piero Boitani, professore di Letteratura Comparata a La Sapienza di Roma e insigne studioso di Ulisse). *Il Tasso* è stato frequentato da personalità della cultura Italiana, e sia della Storia che dell’Archeologia. Così, Irene Bragantini fu per 3 anni compagna del Professor Carlo Pavolini, un altro importante archeologo classico Italiano dell’ultima metà del secolo, e dall’età di 14 anni ricevette lezioni da un giovane Filippo Coarelli (discepolo di Bianchi Bandinelli e altro grande storico ed archeologo Italiano contemporaneo), che in quegli anni fu per lungo tempo il sostituto della docente di Lettere.

Nel *Tasso* godette degli insegnamenti della medesima professoressa di Storia dell’Arte di altri che col tempo sono diventati insigni studiosi di Storia ed Archeologia del mondo antico, come Fausto Zevi, Adriano La Regina e Mauro Cristofani; nel 1989 i vecchi allievi omaggiarono la docente con un libro a lei dedicato: *Per Carla Guglielmi: scritti di allievi* (Roma, 1989). Tale è la portata, tristemente dimenticata ed accantonata nella nostra attuale società Spagnola, di una formazione ottima e critica fornita da maestri sapienti durante le Scuole Superiori.

Influenzata da Carla Guglielmi, Irene Bragantini si immatricolò alla Facoltà di Lettere e Filosofia de La Sapienza, con l’intenzione di frequentare materie trasversali della Storia dell’Arte, dall’Antichità all’epoca moderna. Tuttavia, avendo

iniziato gli studi di Arte Antica, scoprì l'ambiente dell'Istituto di Archeologia dell'Università. Là incontrò nuovamente Lucia Guerrini, che già conosceva tramite la famiglia, e conobbe Ida Baldassarre, che con il tempo sarebbe diventata per lei una figura fondamentale; due persone e due archeologhe diverse, entrambe assistenti dell'insigne Professor Giovanni Becatti, successore di Bianchi Bandinelli nel 1964, alle cui lezioni di Archeologia e Storia dell'Arte Greco-Romana prese anche parte (insieme ad un giovane Stefano De Caro) nella Scuola di Perfezionamento in Archeologia (assistenti di Becatti erano inoltre all'epoca due giovani Andrea Carandini e Carlo Gasparri). Questo "incontro" con l'Archeologia e l'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma, in anni molto intensi, vissuti in un'università piena di stimoli, rese essenziale il "fermarsi" a quel primo periodo, quello cioè dell'Antichità, sviluppando altre amicizie importanti tra colleghi ed abbandonando definitivamente l'idea del percorso storico-artistico e seguendo invece lezioni inerenti a svariate discipline archeologiche che venivano insegnate all'università di Roma. Ottenne la Laurea in Archeologia Classica nell'anno 1971, realizzando sotto la guida di Becatti una tesi sull'Iconografia di Severo Alessandro. Termina così la sua carriera di studente.

Vorrei ancora ricordare che la professoressa Bragantini appartiene a una famiglia con profonde radici nel mondo dell'università. Già suo bisnonno è stato Rettore dell'Università di Sassari, poi suo nonno, suo padre, uno dei suoi fratelli, vari cugini, hanno rivestito diversi incarichi in ambito accademico. Vorrei anche sottolineare che suo nonno, Lorenzo Mossa, professore di Diritto dell'Università di Pisa, ricevette nel 1954 la laurea *Honoris Causa* dall'Università di Salamanca.

* * *

Tra il 1977 ed il 1980 Irene Bragantini ottenne una borsa di studio del Consiglio Nazionale della Ricerche (CNR); per quei tre anni visse a cavallo tra Roma e Napoli e studiò materiali archeologici provenienti dagli scavi diretti da Baldassarre nella necropoli di Porto presso *l'Isola Sacra* (la antica *Isola Portuensis*, nelle vicinanze di Roma), come continuazione di una collaborazione iniziata durante gli anni di formazione universitaria e soprattutto, fu protagonista principale della campagna di studio sulle pitture e mosaici di Pompei, promossa dall'Istituto Centrale per il Catalogo e diretta da Franca Parise Badoni ed attuata in collaborazione con la Soprintendenza Archeologica di Napoli, capitanata dal Professor Fausto Zevi e della quale l'antica colonia di origine sannita faceva parte.

Per tre anni passò lunghissimi periodi a Pompei, lavorando a stretto contatto con i colleghi della soprintendenza napoletana, in particolare con Stefano De Caro e Valeria Sampaolo, con la quale collaborò in un periodo successivo, per la sistemazione delle collezioni di pittura antica del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e con cui redasse il sostanziale volume *La pittura pompeiana* (Milano 2009) (al momento stanno preparando assieme il catalogo della pittura antica dell'ente). Nella sua formazione furono di uguale rilevanza i periodi trascorsi in centri quale il *Deutsches Archäologisches Institut* di Berlino, dove nel 1995 incontrò il già citato Professor Abad Casal.

Quando la Baldassarre si trasferì nell'anno accademico 1978-1979 da Roma all'università degli Studi di Napoli L'Orientale, nota comunemente come *L'Orientale*, la Bragantini fece altrettanto e lì mise radici fino al presente, ad eccezione di un breve lasso di tempo tra il 1981 ed il 1982, durante il quale ricoprì a Roma il ruolo di ispettore-archeologo nell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero dei Beni Culturali. All'Orientale, che è la scuola di sinologia e studi orientali più antica di tutto il continente europeo, con una tradizione consolidata nello studio delle lingue, culture e società dell'Europa, Asia, Africa e America, la Bragantini ha sviluppato un'ampia carriera accademica e scientifica, nella quale spiccano il suo intenso lavoro come docente (in particolare nella materia di Archeologia e storia dell'arte romana e delle province), la formazione di allievi, la direzione di lavori, e la sua incontrastata capacità sia di gestione che di trasmissione.

Dal 1982 ha occupato diverse posizioni nel Dipartimento di studi classici e del Mediterraneo antico (fuso nel 2012 con il nuovo Dipartimento di Asia, Africa e Mediterraneo) (Ricercatore confermato dal 1982 al 1999, Professore Associato dal 1999 al 2006 e Professore Straordinario dal 2006 al 2009). Dal 2009 è Professore Ordinario di Archeologia (nell'ambito di Archeologia e storia dell'Arte classica), responsabile del programma di dottorato 'Archeologia. Rapporti Oriente-Occidente' ed è stata coordinatrice del consiglio di Interscambio Educativo Internazionale (CIEE) nel programma di studi classici intitolato *Naples and the Ancient Mediterranean: Archaeology in Campania*.

Nel contesto della gestione universitaria dell'Orientale, ha adempiuto, tra le altre cose, al coordinamento della sezione di qualità dell'attività di ricerca (2013-2014) e alla vicepresidenza del Centro Interdipartimentale di Servizi per l'Archeologia (CISA).

In ambito scientifico, gli apporti della Dottoressa Bragantini sono stati incentrati su diverse sfaccettature dell'Archeologia Classica. Di spicco è il suo interesse per l'archeologia funeraria e lo studio della decorazione pavimentale e parie-

tale romana e la loro interpretazione sociale. I suoi primi lavori sui mosaici ed alcune pitture romane rimandano alla sopraccitata partecipazione al progetto sulla necropoli dell'*Isola Sacra*. Dopo tale inizio, legato alla sua formazione universitaria, si occupò delle collezioni di pittura del Museo Nazionale Romano, ed in particolare di quelle della Villa della Farnesina, e più tardi a Pompei si fece carico di un ingente progetto di documentazione ed edizione di mosaici e pitture.

La sua produzione scientifica è difficile da elencare senza ridursi a fornire una mera lista bibliografica o di sopravvalutati fattori di impatto. Ella è autrice ed editrice di più di una quindicina di libri, ha partecipato a molti congressi nazionali ed internazionali ed ha pubblicato una importante serie di capitoli ed articoli in sedi prestigiose. Un'attenta analisi della sua produzione ed apporto illustrano la sua apertura verso l'ambiente di ricerca internazionale e come ella sia diventata un punto di riferimento imprescindibile in qualsiasi studio sui mosaici o la pittura parietale greco-romana. I suoi alti meriti le sono stati riconosciuti con, tra le altre cose, incarichi di responsabilità nella *Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (AIPMA), per la quale fu membro del comitato scientifico tra il 2001 ed il 2010; Presidente tra il 2004 ed il 2007, e vicepresidente dal 2007 al 2010. Durante la sua presidenza organizzò il X Congresso Internazionale dell'AIPMA (Napoli 2007), il cui esito scientifico su scala internazionale è stato avallato dalla sua reputazione e capacità. Inoltre ella è socia fondatrice dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), del cui consiglio direttivo fece parte dal 1994 al 2001; anima e presidentessa della Associazione Italiana per le Ricerche della Pittura Antica (creata nel 2016); e da marzo 2016 è membro del comitato scientifico del Parco Archeologico di Pompei.

I suoi lavori e pubblicazioni si possono brevemente ascrivere a vari filoni di ricerca interconnessi, che hanno portato ad un notevole impulso e rinnovamento, in particolare, della comprensione sociale, economica ed artistica del fenomeno pittorico e musivo nell'Antichità.

Il più antico dei suoi filoni di ricerca si incentrava sull'interesse per il mondo funerario romano attraverso lo studio della necropoli di Porto presso l'*Isola Sacra*, ove partecipò a varie campagne di scavo, partecipando ad una ricostruzione dettagliata – tramite il dato archeologico – del rituale sepolcrale e del significato soggiacente ai programmi decorativi. Inoltre partecipò alla missione della Sapienza, diretta dall'egittologo Fabrizio Sergio Donadoni, nella necropoli egizio-romana di Antinopoli, città dell'alto Egitto fondata da Adriano per commemorare la deificazione del suo amato Antinoo, avvenuta dopo la sua morte accidentale nel 130 d.C.; lì si prese carico dell'edizione dei contesti funerari e della loro cronologia.

In connessione con queste tematiche, di fondamentale importanza risultano i suoi studi sulla pittura e i mosaici antichi, campo in cui i suoi apporti hanno brillato ai livelli più alti. Vanno sottolineati i suoi lavori di catalogazione e (ri)interpretazione delle decorazioni parietali e pavimentali delle città vesuviane. Nell'ambito della sopra menzionata campagna di studio sulle pitture e mosaici di Pompei, promossa dall'Istituto Centrale per il Catalogo (1977-1980), e anche negli anni seguenti, fu uno dei principali collaboratori del catalogo *in situ* e dello studio della decorazione musiva e pittorica della città, i cui risultati confluirono in una prima banca dati digitale. A tali lavori si aggiunse l'analisi ed edizione delle pitture pompeiane conservate nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Rimarchevole frutto di tutto ciò fu la monumentale collezione Ida Baldassarre (ed.), *Pompei. Pitture e Mosaici* (Roma 1990-2003), edita dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, una risorsa di base per affacciarsi alla pittura ed al mosaico romani, dove la Bragantini contribuì alla precisazione dell'origine, evoluzione e ruolo sociale dei cicli ornamentali pompeiani e campani in generale. L'impegno nella ricontestualizzazione durante quella campagna si tradusse nel salvataggio e studio del materiale documentario del Settecento e dell'Ottocento, conservato presso l'Archivio Storico della Soprintendenza archeologica di Napoli, pubblicato in un volume della sopra citata collezione.

Non di minore importanza è stato il suo interesse per il trattamento informatico dei dati archeologici, unitamente alle sue ricerche relative alla decorazione in ambito domestico nella sua Roma ed in altre città italiane. Molto importanti sono i suoi studi, in collaborazione con Mariette de Vos, sui cicli della Villa della Farnesina, e la sua partecipazione, con i colleghi francesi, allo studio e pubblicazione di una *insula* di Paestum.

Richiede una menzione speciale il suo apporto alla ricostruzione della storia archeologica di *Neapolis* (Napoli), a partire dagli scavi e dal ri-esame delle sequenze archeologiche in vari punti della città, in particolare a Palazzo Corigliano, sede della facoltà di Lettere dell'Orientale, dove si recuperarono documentazione pittorica e contesti ceramici associati con i quali si poterono approcciare problemi legati all'economia ed alla commercializzazione dei prodotti.

Infine non si può non citare un altro filone più recente, anche se con precedenti nella già citata campagna di Antinopoli, basato sull'antico Egitto. Dal 2011, in collaborazione con colleghi dell'Orientale e delle università del Cairo ed Helwan, dirige la Missione Archeologica Italiana nel deserto orientale Egiziano (area di Wadi Gassus). Con l'obiettivo di ricostruire il quadro economico della zona, prospezioni geo-archeologiche vengono effettuate per individuare le principali risorse naturali ed il loro sfruttamento nei diversi periodi.

L'intensità applicata al suo eccezionale operato scientifico non sminuisce altri aspetti professionali. Oltre al fugace passaggio per il Ministero dei Beni Culturali (1981-1982), di nota è la direzione e partecipazione a diverse missioni archeologiche in Italia (Napoli e Pompei) ed in paesi del bacino del Mediterraneo (Cartagine, Tunisia; deserto orientale ed Antinopoli, Egitto; *Leptis Magna* e Cirene, Libia; Hierapolis, Turchia). Fedele alla tradizione scientifica de l'Oriente, assidua nelle sue collaborazioni in progetti internazionali con colleghi italiani e stranieri in Italia, Turchia, Spagna, Francia ed Egitto. Da sottolineare è il coordinamento, per il *World Heritage Center* (UNESCO, Parigi) del gruppo di lavoro per lo studio del patrimonio culturale della regione Araba; la sua cooperazione museologica con la soprintendenza Archeologica di Napoli per la catalogazione della collezione di pittura antica del Museo Archeologico Nazionale di Napoli; e la sua partecipazione al comitato tecnico-scientifico per il progetto *Herculanense Museum* nella Reggia di Portici. Analogamente è membro di diversi comitati scientifici ed editoriali di prestigiose serie e riviste (*AION*, *Archeologia e Storia Antica*, *Musiva et Sectilia*, *Vesuviana*...) specializzate in Archeologia e mondo antico.

* * *

Riconosciuta ufficialmente l'ampia e feconda carriera scientifica della professoressa Bragantini, desidero ora aggiungere un nuovo aspetto, che completa ed arricchisce tutto ciò che è stato affermato in precedenza: il suo risoluto e costante legame con la Spagna e con l'Archeologia Ispano-romana. La sua cooperazione con i colleghi spagnoli risale agli anni '90, quando varie missioni ruotavano attorno all'area pompeiana (come quella a cui hanno preso parte i dottori Mostalac Carrillo, Jiménez Salvador, Guiral Pelegrín e Mar Medina). Come è già stato detto, i suoi contatti con Lorenzo Abad, autore del primo studio di insieme sulla pittura romana in Spagna, sono precedenti ad allora. Da questo momento, la Bragantini ha preso parte alla vita accademica spagnola e ha collaborato ai suoi progetti scientifici. Oltre ad essere membro della commissione d'esame delle tesi di dottorato, va ricordata la sua magistrale conferenza di inaugurazione del IX Congresso Internazionale dell'AIPMA (Saragozza, Calatayud, 2004). Il suo legame con l'Università di Murcia è anch'esso forte. Oltre ad essere dal 2002 docente e coordinatrice di un nutrito gruppo di alunni ERASMUS trasferitisi a Napoli, ha partecipato a vari progetti del *Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia* del MINECO, occupandosi dello studio dell'importante gruppo di pitture murali della colonia romana di *Carthago Nova*, scoperto nel Parco Archeologico del Molinete (Cartagena).

* * *

Ecco abbozzata la lunga carta dei meriti e del valore di Irene Bragantini, il cui *cursus* accademico è fondato sulla coerenza e solidità; incomparabile dedizione allo studio e all'insegnamento; talento per il pensiero teorico e la riflessione; capacità di progettare e rinnovare filoni di ricerca ancorati per tradizione alla più pura Archeologia Classica; progettazione del suo operato ed ampiezza delle relazioni internazionali; libertà di pensiero e apertura alla discussione critica; e collaborazioni fruttuose con colleghi, *equipe* e progetti spagnoli; sono tutti valori significativi di una carriera che la fanno creditrice dell'onore richiesto, al quale si unisce l'adesione unanime della comunità scientifica spagnola alla proposta della nostra Istituzione.

Prego, pertanto, Magnifico Rettore, che Lei conceda e conferisca alla professoressa Bragantini il grado di Dottoressa *Honoris Causa* presso L'Università di Murcia. Incorporata nel collegio dei suoi dottori (*Claustro de doctores*), una così qualificata e prestigiosa archeologa classica contribuirà, con future ed assidue collaborazioni che auspicio si protraggano *ad multos annos*, a migliorare la qualità della riflessione critica e dell'insegnamento, ricerca e progettazione della nostra Università. Le centenarie Istituzioni di Murcia e di Napoli si uniranno in un abbraccio e percorreranno di pari passo i sentieri della Storia del *Mare Nostrum*, delle sue genti e del suo territorio. E l'Archeologia Classica, uno dei picchi della disciplina archeologica, con il suo profondo percorso storiografico e valore epistemologico, confermerà di nuovo la sua capacità – insieme ad altre *Klassische Altertumswissenschaften* – di fornire infiniti apporti volti a ricostruire la Storia del Mondo Classico, senza la quale aspirare a comprendere il nostro presente sarebbe sforzo vano.

Molte grazie per l'attenzione.

Lectio Magistralis

La pintura romana: 100 años de estudios

Por Irene Bragantini

Catedrática de Arqueología Clásica

Università degli studi di Napoli L'Orientale

*Rector Magnífico de la Universidad de Murcia,
Excelentísimas e Ilustrísimas Autoridades,
Distinguidas autoridades académicas y miembros del Claustro de la Universidad
de Murcia,
Profesores, estudiantes y personal de administración y de servicios de la Institución,
Queridos familiares y amigos que hoy me acompañan,
Señoras y señores,*

Constituye para mí un gratisimo deber expresar mi más sincero agradecimiento, por el alto honor que me ha sido concedido, a todos los miembros de la Universidad de Murcia que hoy nos acoge, y a los cuales dirijo mi saludo, en especial a la Facultad de Letras, al Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, y al Área de Arqueología.

Una dilatada trayectoria de trabajo, para mí enormemente grata, me une a los colegas arqueólogos de esta Universidad. Quisiera traducir en palabras mi agradecimiento por esta larga colaboración – en el transcurso de la cual he sido acogida aquí en tantas ocasiones y con tanta generosidad – y plantear una serie de reflexiones sobre los itinerarios que, con el transcurrir del tiempo, ha experimentado el estudio de la pintura romana. El tema elegido quiere rendir un homenaje a la comunidad de intereses con los colegas españoles, murcianos y de otros lugares, la cual es fruto precisamente de los debates y del intercambio de ideas y conocimientos en torno a esta cuestión, y que después ha encontrado continuidad y profundidad en el trabajo en común acometido en las espléndidas excavaciones arqueológicas de Cartagena, sobre las cuales volveré al final de mi lección.

La pintura romana: una técnica artística que conocemos sobre todo gracias a los espacios domésticos, y que tanta atención concita en la actualidad para tratar de comprender la función de la casa en la sociedad romana, el modo en que la misma diseña espacios donde viven y se desenvuelven personajes de diversa extracción social, los recursos materiales y el repertorio iconográfico con los cuales trabajan los artesanos pintores; temas sobre los que volveré en breve.

Pero, ¿por qué especificar que estos son los temas de los cuales nos habla hoy el estudio de la pintura romana?

Abriendo un libro de principios del siglo XX dedicado a estos temas observaremos la pintura romana ilustrada sobre todo por los grandes hallazgos de los yacimientos vesubianos, en particular las pinturas descubiertas en Pompeya, en Herculano y en *Stabiae* como resultado de la iniciativa arqueológica emprendida en el Setecientos por Carlos de Borbón, y a las cuales se añaden algunos significativos contextos y ambientes de la ciudad de Roma. En estos tratados, el aspecto histórico-artístico revestía una importancia capital, mientras permanecía totalmente eclipsada la realidad concreta y productiva de la pintura parietal romana, pintura de ambientes, ligada a su contenedor arquitectónico que condiciona su naturaleza y aspecto.

Abriendo hoy día un libro dedicado a estos mismos argumentos, tras más de un siglo de estudios, nos encontraremos por el contrario frente a un abanico de testimonios que solo difícilmente podrían ser expuestos en un libro. Y ello no se debe solo al aumento de los testimonios o de la diversificación de los intereses derivados de un siglo de excavaciones y descubrimientos: esta nueva situación es, de hecho – y en primer lugar –, consecuencia de una reflexión metodológica que arroja luz y se interrelaciona con aspectos diversos de la historia cultural del siglo XX.

El problema – fundamental en la historia de los estudios, nunca bien bien ‘resuelto’ y continuamente puesto sobre la mesa como proyección de la historia cultural contemporánea – es la definición de un ‘arte romano’ como tal, la relación de dicho arte romano con el arte griego del cual ha tomado modelos y temas, esquemas iconográficos y lenguajes estilísticos. El problema, por tanto, de la originalidad del arte romano (condición necesaria, desde una perspectiva moderna de las expresiones figurativas de las sociedades antiguas, para poder hablar de un arte romano). En la Italia de los años del fascismo este problema será medular y asumirá características y especificidades particulares, ligadas a la reivindicación del arte romano como arte ‘nacional’.

Esta es la perspectiva desde la que debemos tratar de explicar cómo han cambiado a lo largo de un siglo perspectivas, métodos, problemas, el modo de contemplar estos materiales, de considerar a la pintura romana en su relación con la griega.

El punto de partida de este recorrido histórico es un trabajo que ha seguido siendo fundamental a lo largo de buena parte del siglo XX por el peso y el eco que ha tenido en los estudios sucesivos; un estudio que traspasa los confines del enfoque arqueológico para abrirse hacia la que podríamos denominar una historia del arte europeo. En su trabajo sobre el manuscrito conservado en Viena que contiene el libro bíblico del Génesis, el *Génesis de Viena*, Franz Wickhoff aborda la cuestión

de la originalidad del arte romano partiendo del problema de la representación del paisaje y del espacio¹. Su interés por el período tardoantiguo muestra la apertura de mente y la autónoma curiosidad científica del estudioso, capaz de prestar una nueva atención a la producción artística romana madurada también en el ámbito de los estudios de Alois Riegl sobre la industria artística tardorromana². No es en realidad algo casual que un nuevo interés por esta producción figurativa llame la atención de estudiosos que han elegido ocuparse de lo que será definido como período tardoantiguo³, y – aún más – no será del todo inútil recordar que esta investigación sobre la originalidad del arte romano contemplada como la ‘puerta de lo tardoantiguo’ se desenvuelve en el ámbito de la denominada ‘Escuela de Viena’, vivaz ciudad cultural de aquellos años.

Hoy día, tras el excepcional descubrimiento de las tumbas pintadas macedónicas realizado en los años 70 por Manolis Andronikos, profesor de la Universidad de Salónica, hallazgo sobre los que tanto influyó la situación política de la época⁴, frente al admirable papel narrativo que asume el paisaje en el friso de la tumba de Vergina atribuida por su excavador a Filipo II, padre de Alejandro Magno, sabemos que no es posible hablar de una ‘invención del paisaje’ en el ámbito de la pintura romana y, sobre todo, sabemos que abordar los problemas figurativos en términos de invención o de descubrimiento es poco productivo y no ayuda a construir una historia cultural de la Antigüedad.

Los hallazgos macedonios han puesto de relieve la refinada complejidad de los problemas figurativos afrontados por un arte ‘cortesano’, periférico en el mundo griego, en el cual la pintura como arte de representación habría de jugar una función relevante.

Estos descubrimientos han abierto la puerta a una serie de estudios que toman en consideración, desde una perspectiva dialéctica, los hallazgos arqueológicos y los textos antiguos, tanto los ya conocidos como los hallados recientemente⁵; un campo de estudio en el cual son particularmente activos cuantos han conectado la investigación arqueológica con la exégesis profunda de los textos escritos⁶.

Pero no tendría demasiado sentido afirmar que Wickhoff está superado porque no conocía los descubrimientos de un arte de excepcional clientela y cali-

¹ Wickhoff 1895.

² Riegl 1901.

³ Como señala Bianchi Bandinelli 1976, p. XX: “...*fu proprio attraverso la storia dell'arte che ebbe inizio [il] ripensamento di tutto il periodo storico tardo-antico*”.

⁴ Sobre este particular, *cfr.* Hall 2014, pp. 103-104, así como Rebaudo, en prensa.

⁵ Rouveret, Dubel, Nas 2006; Prioux, Rouveret 2010. La técnica pictórica de las tumbas macedónicas es analizada por Brecoulaki 2006.

⁶ Rouveret 1985; *ead.* 1989 (2014).

dad como es el del reino macedónico. Lo que sobre todo tomamos de su análisis es la idea, positivista, de los itinerarios 'lineales' de un arte figurativo, contemplado como una realidad en sí misma, independiente de los sistemas sociales que lo han expresado, y que tiene como fin último la representación de la naturaleza, una 'historia de las formas y de la vida autónoma de las formas' que se desarrolla en un proceso que – como también para Winckelmann – encuentra paralelo en los procesos de la vida natural.

En coherencia con el análisis por él realizado, no sorprenderá que Wickhoff no acepte la idea de la pintura romana como copia de la griega. Pero el argumento wickhoffiano de la 'originalidad' de la pintura romana se desarrolla en un clima cultural de la Arqueología Clásica como disciplina en el cual no podía encontrar eco por las bases metodológicas sobre las que dicha disciplina se asentaba, y la 'reivindicación' de la creatividad del arte romano en el marco de un problema figurativo fundamental como es la representación de los objetos en el espacio no suscitará interés en las décadas sucesivas.

Asistiremos ahora, de hecho, a uno de esos 'vaivenes' de la investigación que parecen ser una desagradable característica de algunos ámbitos de los estudios humanísticos, especialmente poco dispuestos a dialogar con los resultados de los estudios precedentes, ya sea para aceptarlos, contrastarlos o rebatirlos, y que prefieren en cambio llevar continuamente adelante y atrás los argumentos en un movimiento 'pendular' que no ayuda al progreso del conocimiento.

Rodenwaldt⁷ retomó de Wickhoff el hilo argumental que atribuye a la pintura de época romana la invención de la pintura de paisaje, si bien el tema le interesa sobre todo para abordar el argumento de su investigación: la composición de las pinturas pompeyanas. Él quería, de hecho, analizar el modo en que los protagonistas de los cuadros son colocados relacionándose entre sí y en el espacio – espacio real o espacio construido –, para así tratar de comprender por medio de la relación entre las figuras y la ambientación la aportación de la pintura romana al original griego, que de este modo se pretende reconstruir. La suya es una tarea de 'vivisección' realizada sobre las pinturas pompeyanas⁸, con la plena convicción de que su método – que aplica a la pintura el método filológico desarrollado por los estudiosos de la escultura antigua, y por ello plenamente en sintonía con los mé-

⁷ Rodenwaldt 1909.

⁸ Emblemático resulta el tratamiento de los paños de la figura de Hera en el cuadro con hierogamia de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya: el tratamiento de los paños de las vestiduras de la diosa guardarían relación con un modelo del siglo V a.C., mientras el complicado entrelazamiento de los pliegues remonta a una época posterior. Es interesante apuntar que Rodenwaldt señala – aunque sin poder reconocer la naturaleza, a causa del estado de los estudios en aquella época – el intento de corte intelectual de mezclar diversas ascendencias artísticas reconocible también en la estatuaría, como testimonian por ejemplo dos estatuas halladas en la Villa dei Papiri de Herculano, para las cuales *cf.* Gasparri 2005.

todos y los intereses prevalentes en la práctica arqueológica de su tiempo – podía revelarse como eficaz. Ello está viciado por un presupuesto de partida, no demostrado y no demostrable, al que las evidencias arqueológicas no ofrecen ningún punto de apoyo: para la pintura falta de hecho la abundante información sobre la intensa actividad de copiado acometida por los escultores en época romana.

En la base de estas dos evidencias tan dispares de las producciones artísticas y artesanales y del estatuto de la escultura y la pintura en época romana, deben hallarse razones ligadas también a los modos de producción y uso de las dos técnicas artísticas, modos que evidentemente en el caso de la pintura no han dado lugar a condiciones análogas a las que se han formado en el caso de la escultura.

Un descubrimiento excepcional como el del taller de los yesos de Baia ha permitido comprender cómo de costoso y complejo es el proceso de producción para la clientela romana de copias y reelaboraciones de esculturas a partir de los originales griegos; esta circunstancia encuentra confirmación en los contextos de hallazgo de las copias, identificables en gran medida en ambientes ligados a la familia imperial o a clientelas de altísimo nivel⁹. La labor ‘reconstructora’ del investigador se produce a partir de esculturas que, por número y calidad de los hallazgos, dibujan un panorama de más segura interpretación. Contextos productivos de este nivel no tienen parangón con lo atestado por la pintura parietal romana, ni siquiera en el Palatino, mientras la ‘gran pintura’ se conservaba sobre todo en los contextos públicos y sacros¹⁰.

Para Rodenwalt y para la cultura arqueológica e histórico-artística de su tiempo, no se duda que los cuadros que ocupan el centro de tantas paredes de los centros vesubianos sean reproducciones de cuadros de pintores griegos, cuya fama está ligada a la admiración de la cultura – de la romana y de la europea – por la literatura artística antigua, que celebra los nombres, la vida y las obras, la formación y la actividad de afamados artistas. La (muy erudita) obra de vivisección llevada a cabo sobre los cuadros – que sólo en contadas ocasiones se asemejan entre sí tanto como para hacer pensar que podrían ser copias de un mismo original – debe permitir al estudioso comprender los aspectos formales y la cronología del hipotético original, y en algunos casos más afortunados incluso a un pintor conocido por las fuentes o – hipótesis aún más improbable – su círculo. En sintonía con el estado de los estudios de la época, el joven investigador expresa plena confianza en un método combinatorio, hasta el punto de afirmar que los monumentos presentan problemas cuya resolución nos ofrece el análisis de las fuentes escritas. En la base de esto está la imagen idealizada de un recorrido lineal, según

⁹ Landwehr, Schuchhardt 1985; Gasparri 1995; Slavazzi 2009.

¹⁰ *Cfr.*: Rouveret 1989 (2014), Appendice II; Bragantini 2002, pp. 129-130.

el cual los pintores encaran los problemas espaciales y compositivos; la hipótesis de un desarrollo ordenado y racional, reconstruible en el 'gabinete', de los problemas figurativos y del modo en el que estos deben haber sido abordados por los pintores griegos. La indagación aguda y concienzuda para dilucidar qué era griego y qué era romano – indagación que debería restituir el original – llega incluso al punto del desmembramiento y la destrucción de la obra y de su comprensión.

Pero no podemos olvidar que la suya es una observación contextual, ya que todo el análisis distingue entre cuadros presentes en paredes de épocas distintas, poniendo particular atención en los sujetos mitológicos evocados, así como en los niveles cualitativos atestiguados por las pinturas más tardías.

La curiosidad intelectual que había animado las investigaciones de la Escuela de Viena cede el paso a un tardío intento de leer la pintura romana como copia o reflejo de la griega, intento que la historia de los estudios me parece haber demostrado poco productivo.

En 1951 se publica el ensayo de Georg Lippold, trabajo sustentado en una serie de sorprendentes y preciosos paralelos iconográficos. Gracias a su examen detallado, culto y profundo resalta las infinitas posibilidades de las fórmulas iconográficas, representación plástica de un repertorio de esquemas que vive en la memoria de los artesanos a través de tiempos y técnicas diversas¹¹. Fascinados por una prosa elegante y por intuiciones geniales, casi no caemos en la cuenta de que en un trabajo en el cual el análisis e, incluso, los títulos de los capítulos se basan en célebres cuadros pompeyanos, brillan casi por su total ausencia tanto quienes realizaron dichos cuadros como quienes los encargaron, pertenecientes a una sociedad en cuyo seno había nacido y se había desarrollado una tan apasionada voluntad de arropar los espacios donde desarrollaban sus vidas con historias y narraciones tan alejadas de su 'vida real'.

Más preocupado por las implicaciones histórico-artísticas del estudio de la pintura antigua se mostrará Ranuccio Bianchi Bandinelli, que se dedicó al estudio del manuscrito de la *Iliada* conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán¹².

En su último y amplio estudio sobre el argumento – publicado tras su muerte y que es una síntesis madura de décadas de estudio¹³ de quien es considerado justamente el más importante historiador del arte antiguo italiano, también por el papel que su figura y las iniciativas culturales por él promovidas han teni-

¹¹ Lippold 1951, p. 26: "*Schemata...mit sehr verschiedenem Inhalt*".

¹² Bianchi Bandinelli 1955.

¹³ Bianchi Bandinelli 1977.

do en la historia cultural italiana de la segunda mitad del Novecientos¹⁴ –, Bianchi Bandinelli examina las pinturas romanas para tratar de reconstruir a través de ellas logros y problemáticas de las escuelas pictóricas helenísticas. De manera semejante a como había hecho en su gran obra de síntesis sobre el arte romano, el estudioso no modifica su aproximación a la pintura romana: preocupado – como se desprende de sus propios escritos – más en la profundización y la comprensión de problemáticas histórico-artísticas que por hechos productivos, no mostrará jamás un especial interés por una comprensión contextual de la pintura parietal romana¹⁵. De este modo, las pinturas de los edificios augusteos del Palatino por él conocidas, que suscitan nuestro interés por el uso que se hace de la pintura parietal – pintura de ambiente, por tanto – por quienes están en la cúspide de la sociedad romana, no suscitan el suyo, como tampoco parecen interesarle los modos de uso y aprovechamiento de las obras de los grandes maestros de la pintura griega transportadas a Roma¹⁶.

Quizá de esta falta de un interés real por el perfil ‘romano’ de la pintura deriva la afirmación de que el empobrecimiento de los temas pictóricos atestado por la pintura en las épocas medio y tardoimperial se debe al agotamiento de los aportes griegos¹⁷: no es éste el lugar para valorar el papel que en este ‘empobrecimiento’ podría haber jugado el modelo imperial, y en particular la elección de una ambientación caracterizada por el lujo de los materiales operada por Nerón, lo cual tiene como consecuencia un ‘desplome vertical’ de la función de la pintura en la sociedad romana, y en consecuencia de la calidad de los testimonios conservados¹⁸.

Como recuerdan las necrológicas que le dedicaron dos estudiosos del calibre de Tonio Hölscher y Paul Zanker, será Karl Schefold quien plantee una aproximación completamente nueva al estudio de la pintura romana, contemporánea en el interior de los contextos – casas y *villae* – que la han conservado, producto de la sociedad que ha realizado dichas imágenes y en el interior de los cuales ha vivido. El ‘honor de las armas’ que grandes nombres de la arqueología alemana le tributaron a su muerte, perfila el valor y la personalidad de este estu-

¹⁴ Bastará en este sentido recordar la edición de la *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* (voll. I-VII, Roma 1958-1966), la fundación de la revista *Dialoghi di archeologia* (I-VIII, 1967-1985), y los manuales destinados al estudio universitario: Baldassarre 1988.

¹⁵ No ajena a esta perspectiva debe encontrarse la admiración de su refinado gusto personal por los logros del “*fenomeno artistico Greco... costituito dall'esistenza, almeno in seno alle società urbane più evolute della Grecia e delle colonie occidentali, di un fitto tessuto artigianale che ha offerto continuità di pratiche produttive e statuti sociali non subalterni o comunque non marginali ai detentori dei saperi alla base della cultura artistica*” (Torelli 2004, p. 141).

¹⁶ Cfr. Rouveret, cit. en nota 10.

¹⁷ Bianchi Bandinelli 1977, p. 513.

¹⁸ Bragantini 2002, pp. 131-132. Indicativas del lujo en las viviendas de gentes de nivel similar en los decenios inmediatamente precedentes a Nerón son las lastras de alabastro halladas en un depósito antiguo en el Gianicolo, datadas en época de Claudio: Filippi 2005.

dioso, alemán de nacimiento pero emigrado a Suiza en 1935 a causa de las leyes raciales, amigo de Carl Gustav Jung y miembro del círculo de Stefan George, intelectual profundamente convencido de las responsabilidades éticas y morales inherentes a su figura, y que jamás intentó sustraerse a la responsabilidad de ser testigo de su tiempo.

A la contextualización de las obras en el seno de la sociedad que las ha usado se refiere Hölscher a propósito de los trabajos de Schefold sobre los retratos de los autores antiguos¹⁹: traspolado al estudio de la pintura romana, este interés significa observar por primera vez las pinturas de las casas pompeyanas²⁰ con la curiosidad intelectual de quien las considera como hijas y producto de su tiempo.

Incluso no siendo necesario estar siempre de acuerdo con el significado ‘totalizante’ e idealizante que se da a la ambientación construida por la pintura²¹, señalamos que Schefold será el primero en defender un firme y convencido interés por los contextos, mostrándose confiado en nuestra posibilidad de dar de esta forma un sentido a la cultura habitativa – a la ideología doméstica – de la sociedad romana. De ello es testimonio la atención que dedica a las arquitecturas pintadas, carentes de elementos figurativos²², o al conjunto de la pared considerada en su unidad formal, como revela la insistente utilización del término sistema. De este modo le es posible recomponer la dicotomía entre cuadros centrales y la pared que los albergaba, dicotomía que hasta entonces había caracterizado el estudio de la pintura romana, fundamentalmente entendido como un modo para recuperar las obras de la gran pintura griega perdida a partir del análisis de los cuadros ‘pompeyanos’.

Especialmente intrigantes son aún para nosotros los emparejamientos temáticos de los grandes contextos figurativos, ya sean aquellos constituidos por los vasos pintados de las tumbas de Apulia²³, desgraciadamente saqueados por el comercio clandestino, ya sean los de los cuadros de las paredes de las casas romanas. No parecerá extraño que Schefold, acérrimo defensor de la pintura romana, dedique particular atención a estas cuestiones: sostiene que los sujetos de los cuadros fueron a menudo combinados en base a una serie de combinaciones u

¹⁹ Hölscher 2006, p. 6, habla de un *“Bezug der Werke auf ihre tatsächliche Autoren (caracteres redondos míos) und Betrachter, insofern eine Verankerung im gelebten Leben”*. Refiriéndose a los estudios sobre la pintura romana, el mismo Hölscher los considera *“bis heute die entschiedenste und dadurch auch wegweisende Forderung nach einem ganzheitlichen und adäquaten Verständnis dieser einzigartigen Bildwelt”*.

²⁰ No casualmente el análisis se concentra de forma programática, desde los títulos (Schefold 1952 [1972]; *Id.* 1962), sobre la ciudad que ha conservado el mayor número de contextos habitacionales.

²¹ Podría casi decirse que la visión ‘totalizante’ y ‘edificante’ de Schefold encuentra de alguna manera continuidad en los posicionamientos de Sauron (1994; *Id.* 2007), el cual limita sin embargo a un restringido grupo de clientes la formulación y el acceso a esta realidad decorativa.

²² Estas pinturas habían sido ya sometidas al agudo análisis formal de Beyen (1938-1960).

²³ Giuliani 1999.

oposiciones temáticas²⁴. El estudioso, que en el transcurso de pocos años dedicó dos trabajos al arte griego y al arte romano como fenómenos religiosos²⁵, prestó de hecho un especial interés a la representación de las divinidades en las casas, lugar de expresión religiosa del *dominus*.

Más allá de las críticas que sus posiciones extremas han suscitado, y especialmente para este último aspecto, creo que hoy podemos todos concluir con el estudioso “...combien est peu conforme à l’Antiquité l’explication purement decorative de la peinture murale romaine”²⁶.

Siempre minoritarios y fuertemente criticados por los estudiosos más ‘cautos’²⁷ son los análisis que intentan individualizar la ‘mano’ de pintores específicos. Se trata de intentos²⁸ de aplicar a una realidad productiva, cual es la de la pintura parietal romana, un método de atribución nacido a finales del Ochocientos (¿quizás en beneficio de los conservadores de los museos europeos, que albergaban numerosas obras de dudosa atribución?²⁹) para reconocer la ‘mano’ de grandes maestros. El método no es adecuado para la naturaleza artesanal de la pintura romana, pintura parietal y profundamente ligada al contenedor arquitectónico, ejecutada al fresco para la decoración de espacios enteros y – en contextos especialmente bien conservados – de ambientes relacionados entre sí. La amplitud de las superficies a decorar y la técnica del fresco reclamaban la presencia en paralelo de diversas maestranzas, dando lugar a colaboraciones que se realizaron muchas veces ‘sobre la marcha’ en cada obra y que pueden impedir rastrear la identidad de un ‘pincel’ concreto.

Más fecundo y cercano a la realidad arqueológica de la producción de la pintura parietal es el debate, que no puede considerarse resuelto, sobre los modos de organización del trabajo de los pintores, discusión a la que han realizado importantes aportaciones afortunados descubrimientos pompeyanos y una profunda revisión de los contextos ya conocidos de Éfeso. Para Pompeya me refiero al hallazgo de un ambiente en cuyas paredes la pintura había alcanzado distintos

²⁴ Schefold 1962, pp. 186-196: ‘Zyklen und Pendants’ (“Unter Zyklen verstehen wir inhaltlich zusammengehörige Dekorationsmotive... unter Pendants Bilder, die ihres Sinns wegen zusammengestellt sind”). Al ‘programmatic painting’ está dedicado asimismo el texto de Thompson 1960-1961, en el cuadro de una reconstrucción ‘real’ de la pinacoteca descrita por Filóstrato el Mayor a comienzos del siglo III d.C.

²⁵ Schefold 1959; *Id.* 1964.

²⁶ Schefold 1972, p. 66. Como muestra del interés que las posiciones de Schefold pueden suscitar aún hoy, cabe citar algunos ejemplos, como los relativos a la relación entre texto e imagen (de gran actualidad en el reverdecer del debate entre ‘texte et image’ o ‘art and image’), a la imagen como representación, o a la figura del “*Betrachtler im Bild*”... (Schefold 1962, pp. 78-80 y 89).

²⁷ Bianchi Bandinelli 1953, pp. 103-104; Brendel 1954.

²⁸ Gabriel 1952; Ragghianti 1963. Una última y firme aplicación del método moreliano – si bien de una escasa utilidad a causa de los numerosos errores contenidos (como hacer notar también Ling 2002, p. 449) – es la que propone Richardson 2000.

²⁹ Como anota agudamente Bianchi Bandinelli 1976, p. 121, los “*elementi morelliani*” “*hanno solo un valore pratico, non critico; servono agli ‘esperti’, non agli storici*”.

estadios de acabado, desde los iniciales hasta los finales. La erupción del 79 d.C. ha interrumpido este *work in progress*, ‘fotografiándonos’ un inesperado muestrario sobre el modo de proceder de los pintores y sus ayudantes, que se repartían el trabajo en el interior de un mismo espacio en razón de la imprescindible rapidez impuestas por la técnica del fresco³⁰.

Para Éfeso, la revisión de los datos de excavación y de los materiales ha permitido precisar la cronología de los revestimientos decorativos (pinturas y pavimentos) de las casas de una manzana entera y observar gracias a un análisis global del contexto cómo un mismo grupo de pintores diversifica su propia actividad en función del nivel de la clientela y el destino de los diversos ambientes³¹.

Una consideración productiva derivada de la observación del modo en que trabajaban los artesanos coadyuva en el intento de reconstruir el funcionamiento del sistema decorativo y la ideología doméstica de la sociedad romana. Entrando en un ambiente decorado no se advierte ninguna interrupción entre el techo, a menudo recubierto de estuco, la pintura de las paredes, el mosaico o cualquier otro elemento de revestimiento pavimental. Ello no es fruto del azar: los distintos artesanos entran en acción en momentos diferentes, obligados por los tiempos de ejecución de las diversas técnicas de revestimiento; tiempos que deben ser escrupulosamente respetados para lograr una decoración de calidad y capaz de perdurar en el tiempo. La ‘caja’ realizada por la decoración es, por tanto, un hecho intencionado, destinado a envolver al *dominus*, a su familia y a sus huéspedes en un espacio ‘no real’, realizado por completo mediante el recurso a la imagen³².

Una luz inesperada e imprevista sobre el diseño, sobre las prácticas artísticas de taller, sobre la transmisión del repertorio y – en último extremo – sobre un aspecto ‘culto’ de la técnica pictórica antigua, es ofrecido por el denominado Papiro de Artemidoro y la lectura hecha por Salvatore Settis de este excepcional documento³³, cuya autenticidad – influyentemente puesta en duda – parece que últimamente ha ‘ganado credibilidad’³⁴.

Frente al aumento de los testimonios y al progreso de la investigación, se advierte en los años 80 la necesidad de sistematizar estos materiales e intentar delinear un panorama de las evidencias a escala nacional: de hecho, en el año

³⁰ Se trata del complejo pompeyano IX 12, 9, para el cual véase Varone 1995, *Id.* 1998. El primero de los dos textos está en el fascículo de una revista que contiene otras contribuciones relativas a las ‘Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano’, problemáticas para las cuales remito igualmente a un trabajo propio sobre el tema: Bragantini 2004.

³¹ Igualmente sobre este tema, véase Zimmermann 2002, en especial pp. 111-115.

³² “...la traduction d’un style de vie en un style artistique”: Hölscher 2014, pp. 177-179.

³³ Entre las numerosas contribuciones sobre este tema, *cf.* especialmente Settis 2006.

³⁴ En contra de la autenticidad del papiro se ha manifestado en varias ocasiones Luciano Canfora: *cf.* por ejemplo Canfora 2008. Elsner 2009 considera que el papiro ofrece una especial evidencia en relación con la práctica de la ilus-

1982 vieron la luz las monografías de Lorenzo Abad Casal y Roger Ling y Norman Davey, dedicadas respectivamente a España e Inglaterra³⁵.

En estos mismos años, en Francia, una joven investigadora, Alix Barbet, destinada merced a su capacidad y a sus dotes organizativas a dejar una profunda huella en el terreno de la documentación y de la conservación, una *'femme de terrain'* – como ella misma se define – mucho más que una teórica o una defensora de los trabajos de gabinete, consiguió poner a punto una suerte de 'protocolo' que, con el paso de algunos decenios, ha llevado los estudios sobre pintura antigua decididamente más allá de Italia y de sus habituales yacimientos vesubianos, difundiendo y divulgando procedimientos de tratamiento también de pinturas fragmentarias, que constituyen la realidad de tantas excavaciones arqueológicas. Se forja así un círculo virtuoso que, en el transcurso de pocos años, permitirá a los estudiosos de la pintura desplegar todo el potencial de conocimiento que esta posee, como demuestran para el caso de España los estudios de Carmen Guiral Pelegrín, Antonio Mostalac Carrillo y Alicia Fernández Díaz, que se inspiran en los protocolos de documentación y reconstrucción propuestos por Barbet³⁶.

También en los años 80 asistimos a la creación de asociaciones científicas dedicadas expresamente al estudio de la pintura antigua; una de carácter nacional, la francesa (AFPMA), fue pronto seguida por una asociación internacional (AIPMA), y muy recientemente por una italiana (AIRPA)³⁷. En las Actas de los congresos internacionales de la AIPMA, celebrados con periodicidad trienal, ha llamado la atención de los estudiosos sobre todo los nuevos hallazgos³⁸, mientras sólo rara vez las cuestiones más propiamente de método se situán en el centro de la escena.

No hay duda de que al fervor y al interés que solemos dedicar al análisis de cuestiones iconográficas concretas – en las que la documentación de los enclaves vesubianos continúa ocupando una posición de gran relieve – corresponde un cierto retraso (o un escaso interés) por introducir en este campo especializado de estudios debates sobre el método, poniendo sobre la mesa problemas de interpretación de más amplio calado. Recordemos cómo la discusión sobre el método – desencadenada a partir de los estudios de Prehistoria – ha generado resultados de

tración de los textos, reduciendo así a un único episodio en una mismo taller las 'tres vidas' individualizadas por Settis 2006.

³⁵ Abad Casal 1982; Davey, Ling 1982; poco más tarde aparecería la primera edición del volumen de A. Barbet sobre los 'estilos pompeyanos' (Barbet 1985).

³⁶ Mostalac Carrillo, Beltrán Lloris 1994; Guiral Pelegrín, Martín-Bueno 1996; Fernández Díaz 2008.

³⁷ Sobre todo esto *vid.* Barbet, en prensa.

³⁸ Señalamos en particular las Actas del XI Congreso de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zimmermann 2014), volumen que por la temática abordada ("Zeitstil oder Lokalstil?") y la sede elegida (Éfeso) ha permitido presentar numerosos y poco conocidos contextos de Asia Menor, enfocando la atención sobre la

gran interés en el conocimiento de los contextos funerarios del mundo itálico. La reflexión sobre la ideología funeraria, madurada en intensos debates desarrollados en un corto espacio de tiempo, no ha encontrado una reflexión equivalente en el campo de la ideología doméstica, que intenta encontrar su lugar en este campo de estudios, frente a una evidencia que permitiría en cambio plantear de manera global y con perspectiva un amplio debate sobre este tema, con la implicación de diversas especialidades³⁹. Se debe dar la razón a un estudioso como Jean-Pierre Darmon⁴⁰, que en un breve pero significativo trabajo dedicado a la obra de Scheffold, expone en los años 80 la cuestión de la necesidad de una interpretación global del sistema decorativo de la casa romana. Podemos interrogar cómo ha sido posible que – en la ‘marea interpretativa’ que en aquellos mismos años giraba en torno al mundo de las imágenes y su exégesis – no hayan sido jamás analizadas convincentemente las imágenes que diseñan los espacios en los cuales vive la sociedad romana, las cuales parecen haber sido sustraídas de manera casi intencionada a cualquier intento de buscarles un sentido. No será extraña a esta posición de renuncia la ya erradicada convicción – pese a todo, difícil de extirpar fuera del campo más específicamente especializado – de que los cuadros mitológicos sobre los cuales se concentra la atención sean copias ‘neutras y transparentes’ de las obras de los grandes maestros de la pintura griega por nosotros conocidos gracias a las fuentes escritas, sin ningún interés real por el espacio figurativo que esos mismos cuadros construyen. Una convicción en la que es difícil hacer mella, pues además está consagrada por el tratamiento de la pintura helenística en los grandes manuales de la afortunada colección ítalo-francesa *Il mondo della figura*, con la cual todavía se forman generaciones de estudiantes⁴¹. Tampoco ayuda a encarar el problema el énfasis que todavía se pone sobre la ‘semantización individual’, que conlleva evidentemente a la ‘desemantización’ o, en cualquier caso, a la imposibilidad – y por añadidura a la inutilidad – de cualquier intento de ‘buscar un sentido’⁴².

Es en este panorama en el que caen en un silencio ensordecedor dos artículos de Bernard Schmaltz, que ya desde el propio título tratatan con coraje de ‘deconstruir’ el mito de una copia fiel de Nicias en los cuadros con Perseo y Andrómeda, o de la copia de un artista ‘griego’ aún desconocido en las iconografías de

época medio y tardoimperial y permitiendo a su vez poner el acento sobre el importante ejemplo que constituye el complejo de Éfeso citado en la nota 31.

³⁹ He planteado el problema de la necesidad de una reflexión metodológica como base para el estudio de la ideología doméstica de la sociedad romana en mi contribución al Congreso de la AIPMA celebrado en Zaragoza en 2004: Bragantini 2007.

⁴⁰ Darmon 1985.

⁴¹ *Cfr.* especialmente el volumen dedicado a la Grecia Helenística: Charbonneaux, Martin, Villard 1970, en el cual la pintura es responsabilidad por Fr. Villard. Sobre los manuales de esta serie *cfr.* Denti 2014, en especial las pp. 90 y 97.

⁴² Zanker 1999a (*Id.* 2002, p. 114).

Teseo vencedor⁴³. Apoyándose en un profundo análisis iconográfico, Schmaltz demuestra de manera convincente la que me parece ser la verdadera ‘historia cultural’ de estas obras, haciendo de este modo una contribución fundamental no sólo para entender sus valores y funciones en el clima de la época de Augusto, sino – más en general – para evidenciar aspectos fundamentales del uso del tema mitológico, a través del cual la sociedad romana habla de sí misma, proponiendo estilos de vida y modelos de comportamiento ‘travestidos a la griega’.

Paradójicamente, el éxito de una línea de aproximación concreta a los problemas que presentan los materiales parece haber monopolizado la atención general sobre estos asuntos, en detrimento de una más amplia diversificación de los intereses. A esta situación ha contribuido el foco puesto sobre los contextos vesuvianos, que ha centrado la atención sobre singulares esquemas iconográficos, ampliamente estudiados⁴⁴, aunque quizá de una manera ‘fragmentada’. Vuelve a aflorar así la dicotomía en el análisis de las pinturas, que privilegia la observación del cuadro disgregando la unidad formal de la decoración. De este modo, no es posible restituir un sentido al sistema decorativo de la casa, como advierte también Paul Zanker, el estudioso al que se debe el intento más riguroso de comprender las funciones de las imágenes de la casa romana⁴⁵. Central en su análisis es el reconocimiento de la función de la casa como lugar del *otium*, con lo que ello significa para la vida y los rituales de una sociedad que ha elegido recrear en los espacios de hospitalidad una atmósfera evocadora de mitos y narraciones que pertenecen a otra cultura, un fenómeno que él mismo ha definido de imitación como ‘destino cultural’⁴⁶.

Marginados del campo de análisis han quedado, así pues, contextos enteros y períodos cronológicos completos, a causa también de la falta de estudios y publicaciones. Esta circunstancia ha impedido, de hecho, una reflexión sobre el modo en el cual cambia el estatuto de la pintura parietal en la sociedad romana de la media y plena época imperial, cuando vemos (re)aparecer con peso creciente el referente arquitectónico, la alusión al mármol y al valor simbólico de los materiales. La evidencia arqueológica de estos períodos nos pone frente a la amplia pervivencia de los esquemas decorativos, y en particular los de naturaleza arquitectónica, un fenómeno desconocido en los siglos de la República tardía y de la primera época imperial, los cuales conocieron sin embargo un incesante proceso de evolución. En este panorama diverso crece el papel desempeñado por el mosaico

⁴³ Los artículos de Schmaltz fueron publicados en 1989 (Schmaltz 1989a, *Id.* 1989b): su interpretación ha sido retomada por F. Ghedini (1993) y por quien suscribe (Bragantini 1995).

⁴⁴ Los temas abordados durante los congresos de la AIPMA han sido analizados por Barbet, en prensa.

⁴⁵ Zanker 1999a (2002).

⁴⁶ Zanker 1992.

en la decoración de las casas, mientras se hacen menos frecuentes las pinturas figurativas, que aparecen ahora sobre todo destinadas a ornar ambientes particulares y a particulares programas de mayor ambición decorativa, como aquellos ligados a ilustrar el tema de la hospitalidad del *dominus* y el lujo que éste puede ofrecer a sus huéspedes⁴⁷.

Frente a una evidencia tan rica como la que ofrecen los centros vesubianos para el período entre el siglo I a.C. y el siguiente, es bien poco lo que conocemos sobre la práctica artesanal en los siglos siguientes; puede pensarse, sin embargo, que el uso cada vez más ‘enrarecido’ del elemento figurativo – combinado con una pintura de interiores que normalmente presenta esquemas arquitectónicos simples o la imagen de mármoles de colores – habrá profundizado el hiato entre artistas y artesanos testimoniado también en el conocido pasaje del Edicto de Diocleciano que fija diversos precios para las jornadas de trabajo de los pintores, *parietarii e imaginarii*⁴⁸.

En este rápido examen de los temas abordados en los estudios sobre la pintura romana no es posible pasar por alto – por el espacio y las energías que a ellos continúan dedicando estudiosos de diversa formación – los intentos de afinar la cronología de los esquemas pictóricos (los ‘estilos pompeyanos’) minuciosamente descritos por August Mau a fines del Ochocientos, y retomados después en parte en los trabajos de Hendrick G. Beyen⁴⁹. Unos 150 años después de la publicación del estudio fundacional y precursor de Mau, estos temas no dejan de atraer la atención de los investigadores, monopolizando tiempo y energías, sin que pese a ello haya sido posible encontrar un consenso general sobre la validez de aquella clasificación y sobre la oportunidad de hacer referencia a ella⁵⁰.

Los proyectos interesados en la promoción y salvaguarda del patrimonio cultural de Europa han generado un renovado interés por los estudios sobre el coleccionismo⁵¹. En el campo de la pintura antigua, debido al estricto control sobre los materiales procedentes de las excavaciones vesubianas ejercido por la Corte borbónica – que prohibía su venta y confiaba su difusión al monopolio regio –, la historia del coleccionismo es en buena medida una historia de falsificaciones que circulaban entre Italia y los museos y colecciones europeas⁵². Una historia de

⁴⁷ Bragantini 2007, pp. 23-24.

⁴⁸ *Edictum de pretiis*, p. 20, VII, 8-9.

⁴⁹ Mau 1882; Beyen 1938-1960; Strocka 2007. Para una consideración de la obra de Mau *cf.* Bragantini 2014a; *ead.* 2014b, pp. 359-362.

⁵⁰ “...la production scientifique la plus nombreuse reste fidèle à l’approche archéologique des grands savants que furent Mau et Beyen”. Perrin 1997, p. 355. Se inscriben en su conjunto en la línea marcada por Mau y por Beyen las investigaciones de la ‘escuela holandesa’: *cf.* Moormann 2014.

⁵¹ En especial se trata del coleccionismo interesado en los vasos pintados encontrados en los siglos XVIII y XIX en las necrópolis italianas: Bourgeois, Denoyelle 2014.

⁵² Burlot 2012.

los ‘motivos’ de coleccionistas y falsarios, y por tanto un aspecto particular de la historia cultural de la pintura antigua, como la han soñado, imaginado y recreado coleccionistas y falsificadores.

El deseo de los coleccionistas de poseer obras únicas los convierte en víctimas predestinadas y casi en el alter ego de los falsificadores, en una tendencia a ‘volver a tropezar en la misma piedra’ que ‘nutre’ la fantasía de los falsarios. Amplio espacio han ocupado los temas históricos, temas que en la realidad de la producción romana están ligados a los contextos públicos ejecutados en relieve y no en pintura; no faltan sujetos descritos en la literatura antigua, a partir de los cuales los falsificadores imaginan nuevas iconografías, con efectos a veces incluso hilarantes⁵³. Sus obras nos devuelven de este modo una imagen real, como en un inesperado experimento, de la distancia existente entre ‘art’ y ‘text’ de la cual hoy día vuelve a discutirse. Medimos así la distancia entre la pintura ‘real’ y la ‘imaginada’ por los falsificadores, también ellos hijos de su tiempo y capaces de ilustrar el clima cultural de su época. Los sujetos mitológicos – que para la función de este tema en los espacios domésticos de la sociedad romana representan la mayor parte del repertorio de los pintores antiguos – han suscitado un interés coleccionista más limitado, representando un aspecto particular del descubrimiento de lo antiguo, de la vida moderna del objeto antiguo.

Se ha continuado entre tanto profundizando en la reflexión teórica y metodológica sobre la restauración como técnica histórica de intervención y conservación del objeto antiguo, marcada por una relación indisoluble entre conocimiento arqueológico y restauración, entre ‘imagen’ y ‘materia’⁵⁴. Gracias también al avance del conocimiento de los fenómenos físicos y químicos y de la instrumentación, ha sido posible mejorar notablemente la práctica de la conservación in situ, favoreciendo “*finché possibile, il risanamento delle struttura e il mantenimento in posto dei dipinti murali*”, mientras se propone un modelo coherente de restitución de sus lagunas “*anche a fronte di altri possibili approcci*”⁵⁵.

Una nueva fase de estudio retoma temas que desde el Ochocientos han interesado a químicos y estudiosos de disciplinas ‘de la tierra’, que investigan en particular los materiales y las técnicas. Me refiero a los estudios arqueométricos⁵⁶, a la búsqueda de parámetros de análisis que aprovechen el potencial matérico del objeto arqueológico, algo que para el investigador constituye al mismo tiempo un

⁵³ Cfr. la huida de Eneas imaginada por Giuseppe Guerra: Burlot 2012, p. 233, fig. 24.

⁵⁴ A la superación de la dualidad o ‘desacuerdo’ en el campo de las ideas en la teoría de la restauración de Cesare Brandi (1977) hace referencia Vaccaro Melucco 2000, pp. 189-215. Agradezco a la colega Gabriella Prisco las indicaciones y las noticias al respecto.

⁵⁵ Las citas proceden de Vaccaro Melucco 2000, pp. 208 y 194.

⁵⁶ Anticipadores de las investigaciones más recientes son los trabajos reunidos in *Pigments et colorants* 1990; y Béarat *et al.* 1997.

desafío y una oportunidad para diseñar una ‘historia integral’ en el conocimiento del objeto antiguo.

Junto a estos estudios que indagan las características físicas del objeto, vemos nacer entre arqueólogos y restauradores el interés por los gestos y las acciones de los artesanos; como corolario natural de estas indagaciones cobra vida la reproducción experimental de la técnica antigua, en el ámbito de proyectos capaces de activar la comunicación hacia el gran público, suscitando su interés⁵⁷.

En consideración a la aportación que el trabajo sobre las pinturas, incluso si están en estado extramadamente fragmentario, puede aportar a la comprensión de los contextos y a la reconstrucción de las arquitecturas – como han demostrado algunos estudios que han logrado valorizar al máximo estos materiales⁵⁸ –, se abre camino un nuevo interés por las ‘otras vidas’ de la pintura⁵⁹, por el estudio y la valoración de los procedimientos constructivos y de taller que han dado lugar a la amortización, al reciclaje o a la reutilización de fragmentos pintados. Considerados los problemas de espacio necesarios para la conservación y el tratamiento de los fragmentos – que en excavaciones de gran extensión pueden alcanzar decenas de miles de fragmentos – será necesario reflexionar atentamente sobre estos asuntos y proponer estrategias orientadas hacia estos ‘contextos secundarios’. El modo complejo en que éstos se han conformado y el interés que revisten para la investigación resultan a menudo difíciles de explicar, lo que obliga a los grupos de investigación involucrados en proyectos de esta magnitud a escoger las formas más adecuadas para valorizar el trabajo desarrollado y justificar sus costes ante la sociedad (a veces no sólo en términos estrictamente económicos, sino de condiciones de desarrollo en los enclaves afectados).

Un auténtico salto cualitativo en el campo de la documentación, de la valorización y de la comunicación ha sido posible gracias a la amplia utilización (con el consiguiente abaratamiento de costes) de las nuevas tecnologías, desde la fotografía digital a la realidad aumentada, pasando por el escáner láser, el 3D y la realidad virtual. Es necesario discutir los límites y las condiciones de uso de estos medios, que permiten proponer restauraciones virtuales e hipótesis reconstructivas de gran eficacia para un mejor disfrute por el gran público de los resultados de los estudios especializados, condición que constituye una importante tarea social de nuestra disciplina.

La necesidad de dar a conocer nuevos hallazgos y de hacer disponibles bajo la forma de manuales los estudios más actualizados, también desde la óptica de

⁵⁷ Barbet, Coutelas 2002; Räsänen, Wassholm 2008; Aussilloux-Correa, Mulliez 2015; Mulliez, Aussilloux-Correa, 2017.

⁵⁸ *Vid.* por ejemplo Donati 2004.

⁵⁹ Carrive 2017.

las problemáticas, ha llevado nuevamente entre finales del siglo XX y los primeros años del XXI a la publicación de volúmenes de síntesis exclusivamente dedicados a la pintura romana⁶⁰.

También ahora nos encontramos frente a nuevas líneas de investigación – especialmente procedentes del área anglosajona – que buscan ofrecer al estudiosos un amplio abanico de enfoques metodológicos con los cuales acercarse a la cultura visual (¡ que no visible!) de la Antigüedad⁶¹. Se trata de una aproximación al objeto que podemos definir como ‘liberadora’, que busca superar el análisis de la realidad material para afrontar el objeto según parámetros sustentados sobre categorías filosóficas de la estética y de la historia del espíritu. Se trata de un proceso cognoscitivo y epistemológico que prescinde del método tradicional de la indagación arqueológica, para buscar un significado más profundo de la imagen, que intenta narrar a la luz de las categorías mentales de la época. El intento de alcanzar la ‘mirada del observador’ (mirada individual por lo tanto, que como tal escapa a la tradicional perspectiva arqueológica que trata de alcanzar el objeto contextualizando las distintas condiciones de lo contemplado, desde el ‘ruido de fondo’ de la vida cotidiana a las cuestiones de naturaleza ritual) lleva a una completa ‘pérdida de la semántica’ de la imagen, al menos en el sentido en el cual esta ha sido hasta hoy ampliamente afrontada en los estudios de Arqueología Clásica, fuertemente marcada en estos campos por la tradición alemana⁶².

Frente a estos nuevos planteamientos del análisis histórico-artístico aplicados a la historia del arte antiguo – sólo en parte válidos para el conjunto de la producción artística y artesanal de la sociedad romana, que constituye el objetivo de la indagación arqueológica –, podemos interrogarnos para intentar entender cómo es posible combinar estos métodos más abiertos y menos rígidos de afrontar los materiales con una reconstrucción histórica, que pienso debe ser considerada todavía como herramienta de análisis privilegiado en estas disciplinas⁶³.

Debiendo trazar un recorrido de más de un siglo de estudios, vemos cómo desde un interés más estrictamente histórico-artístico y apoyado en los valores estéticos del objeto, ha madurado un afán más centrado en los contextos para alcanzar finalmente al intento de conjugar provechosamente los enfoques arqueo-

⁶⁰ Ling 1991; Mielsch 2001; Baldassarre *et al.* 2002; Croisille 2005. Más amplio es el espectro cronológico sometido a consideración en el volumen a cargo de J.J. Pollitt (2004).

⁶¹ Como representativas de estas nuevas tendencias en la investigación pueden ser consideradas las páginas que Elsner 2014, pp. 20-21 dedica a los sistemas interpretativos de Hölscher.

⁶² Como apunta una recientísima formulación de estos enfoques (Platt, Squire 2017, p. 104): “*Scholars of classical art would do well...to remember that ancient ‘visual’ culture appealed to – and was indeed shaped by – a much larger, more complex, and wholly more synaesthetic sensory economy*”.

⁶³ Hölscher 2014, p. 177.

lógico y arqueométrico, al objeto de intentar comprender la naturaleza de los procesos productivos de los cuales el objeto es testimonio en sí mismo.

En una sede universitaria que me honra con un reconocimiento de tal envergadura, no puedo dejar de recordar con honda gratitud – además de a mi familia – a las personas que han jugado un papel esencial en mi formación: en primer lugar, a Ida Baldassarre, que trabajó junto a Bianchi Bandinelli en empresas tan importantes como la redacción de la *Enciclopedia del Arte Antigo* y la revista *Dialoghi di archeologia*, estudiosa que ha hecho agudas contribuciones al conocimiento del estatuto de la pintura en el mundo griego y romano⁶⁴, y a Franca Parise Badoni, funcionaria de la administración italiana de los bienes culturales, quien – en el contexto de los acontecimientos que a fines de los años 70 atrajeron la atención de todos sobre Pompeya y el problema de su conservación y documentación – me ofreció la posibilidad de trabajar durante largo tiempo en el yacimiento, posibilitando que madurase en mí un interés profundo por los aparatos decorativos y, en particular, por las pinturas. Dos amigas y colegas que con su sinergia y dedicación al trabajo han dado forma a una obra imprescindible para la documentación pompeyana⁶⁵, precedida por la realización de una base de datos digital con más de 15000 imágenes⁶⁶. Recuerdo, además, a mis colegas de la Universidad, con los cuales se forjó en el trabajo en la necrópolis de *Isola Sacra* una amistad de casi ya medio siglo.

Pero lo que me complace también subrayar en una sede universitaria es la importancia de las redes, de los lazos entre grupos, del intercambio entre instituciones y personas, de las oportunidades que afortunados procedimientos ofrecen a cuantos tienen la dicha de estudiar y desenvolverse en estos ambientes, contribuyendo a ampliar los horizontes de campos de investigación que – para poder dar frutos duraderos e innovadores – deben contar con un alto nivel de especialización; pero que no deben perder de vista la ‘función social’ de nuestros estudios, llamados a cumplir un papel particular en la sociedad contemporánea contribuyendo al conocimiento de los mecanismos históricos que nos han llevado a ser lo que somos.

Quisiera concluir mi intervención mostrando una pintura que representa a Apolo y que ha sido hallada en las excavaciones arqueológicas en el Parque Ar-

⁶⁴ Baldassarre 1981; *Ead.* 1984; *Ead.* 2016.

⁶⁵ *Pompei. Pitture e mosaici*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma, 1990-2003.

⁶⁶ Bragantini *et al.* 1981-1992. Il Key Word In Contest (KWIC) constituye una de las primeras experiencias de estructuración de los datos conseguidos a partir del análisis topológico y semántico de los materiales fotografiados, con el fin de procurar a los estudiosos un catálogo anotado y ordenado, de fácil consulta mediante claves de búsqueda sencillas (keywords únicas) o complejas (uso de los operadores AND, OR e NOT).

queológico del Molinete de Cartagena⁶⁷, ciudad cuya recuperación – realizada en pocos años gracias a la combinación de una importante financiación aportada por el patrocinio privado preocupado por la realidad local (¡un tema, el del patrocinio privado, que no consigue alejarse de la polémica en Italia!), de inversiones públicas y la sinergia entre las instituciones universitarias y la realidad y las entidades locales – suscita el interés y la atención de todos: constituye un ejemplo palmario de la función social de la Arqueología y de cómo los proyectos arqueológicos inteligentemente planificados y conducidos pueden contribuir a la vida de nuestras ciudades.

Obra – podría decirse – de pintores de la Italia central activos a finales del siglo I d.C. en la decoración de un conjunto arquitectónico con funciones representativas de un posible *collegium*, esta pintura formaba parte de un ciclo con Apolo y las Musas y ha sido reutilizada sobre las paredes de un ambiente pintado a inicios del siglo III d.C. en el mismo edificio⁶⁸. En la obra convergen las tradicionales indagaciones iconográficas y las nuevas vías de estudio, encaminadas a profundizar en las funciones de las imágenes a la hora de diseñar el contexto que las acoge y los mecanismos de construcción de la memoria de las sociedades antiguas; mientras los análisis arqueométricos en curso contribuirán a resolver algunas de las interrogantes sobre el ambiente artesanal y sobre la formación de los pintores que la han producido.

Motivos de diversa naturaleza podrían ser la causa de la ‘segunda vida’ de este ciclo⁶⁹: un centenar de años después de su ejecución, cuando el ambiente al que pertenecía había sido amortizado, parte del ciclo con Apolo y las Musas fue conservado y encontró ubicación en un nuevo ambiente. Distintas causas podrían estar detrás de esta ‘restauración antigua’; un papel destacado jugó la alta calidad técnica de la pintura, pero quizá también la voluntad de conservar la memoria del ambiente originario y de las funciones que allí se desarrollaban. Objeto emblemático, por lo tanto, de las posibilidades que la pintura parietal romana – al mismo tiempo imagen y materia ligada a un contexto arquitectónico – ofrece al estudio de aspectos muy diferentes de la cultura romana en general, y en particular de la colonia de *Carthago Nova*.

Muchas gracias por su atención.

⁶⁷ Entre los numerosos trabajos surgidos a partir de la excavación me remito a un volumen colectivo, bilingüe, destinado a ofrecer al público una síntesis contextualizada del conocimiento actual sobre el enclave: Noguera Celdrán *et al.* 2017a; con anterioridad: Noguera, Madrid 2009.

⁶⁸ Noguera Celdrán *et al.* 2016; Noguera Celdrán *et al.* 2017b; Bragantini 2017.

⁶⁹ Retomo la definición de Carrive 2017.

Lectio Magistralis

La pittura romana: 100 anni di studi

Di Irene Bragantini

Professore Ordinario di Archeologia

Università degli studi di Napoli L'Orientale

*Magnifico Rettore dell'Università di Murcia,
Eccellentissime ed Illustrissime Autorità,
Distinte autorità accademiche e membri del Senato dell'Università di Murcia,
Professori, studenti e personale dell'amministrazione e dei servizi dell'Istituzione,
Cari familiari ed amici che oggi mi accompagnano,
Signore e Signori,*

È per me un graditissimo compito esprimere la mia più sincera gratitudine per l'altissimo onore conferitomi a tutte le componenti dell'Università di Murcia che ci ospita e alle quali rivolgo il mio saluto, e in particolare alla Facoltà di Lettere, al Dipartimento di Preistoria, Archeologia, Storia antica, Storia Medievale, Scienze e Tecniche Storiografiche e all'Area di Archeologia. Una lunga, e per me graditissima, consuetudine di lavoro mi lega ai colleghi archeologi di questa Università: vorrei dar voce al mio ringraziamento per questa lunga collaborazione, nel corso della quale più volte sono stata qui accolta con grande generosità, proponendo una riflessione sui percorsi seguiti nel lungo periodo dagli studi sulla pittura romana. Il tema scelto vuole onorare la comunanza di interessi con i colleghi spagnoli, murciani e non solo: essa è nata infatti proprio nella discussione e nello scambio intorno a questi argomenti, per poi trovare continuazione e approfondimento nel lavoro in comune sugli splendidi scavi di Cartagena, sui quali vorrei tornare in chiusura.

La pittura romana, dunque: una tecnica artistica che noi conosciamo soprattutto a partire dagli spazi domestici, e che molto viene sollecitata oggi per cercare di capire la funzione della casa nella società romana, il modo in cui questa società disegna gli spazi in cui vivono e operano personaggi di diversa estrazione, le risorse materiali e il repertorio iconografico a partire dal quale operano gli artigiani pittori, temi sui quali tornerò tra poco.

Ma perché specificare che questi sono i temi di cui ci parla oggi lo studio della pittura romana?

Apredo un libro dei primi del Novecento dedicato a questi temi vedremo la pittura romana illustrata soprattutto dai grandi rinvenimenti dei siti vesuviani, i quadri rinvenuti a Pompei, a Ercolano e a Stabiae in seguito all'impresa archeologica settecentesca di Carlo di Borbone, ai quali si aggiungono alcuni importanti contesti della città di Roma. In queste trattazioni l'aspetto storicoartistico rivestiva un'importanza centrale, mentre rimaneva completamente in ombra la

realità concreta e produttiva della pittura parietale romana, pittura di ambienti, legata al suo contenitore architettonico, che ne condiziona la natura e l'aspetto.

Apprendo un libro dedicato a questi stessi argomenti oggi, dopo più di un secolo di studi, ci troviamo invece di fronte a un ventaglio di testimonianze che solo difficilmente potrebbero essere raccontate nello spazio di un volume. E non si tratta solo dell'aumento dei rinvenimenti e della diversificazione degli interessi conseguenti a un secolo di scavi e scoperte: questa nuova situazione è infatti – e in primo luogo – conseguenza di una riflessione metodologica, che illumina e si intreccia con aspetti diversi della storia culturale del Novecento.

Il problema – fondamentale nella storia degli studi, mai completamente 'risolto' ma anzi continuamente riaffrontato in quanto proiezione della storia culturale contemporanea – è quello della definizione di un'arte 'romana', del rapporto dell'arte romana con quella greca, da cui sono stati tratti modelli e temi, schemi iconografici e linguaggi stilistici: il problema dunque dell'originalità dell'arte romana (condizione necessaria, in una visione modernizzante delle espressioni figurate delle società antiche, per poter parlare di un'arte romana). Nell'Italia degli anni del fascismo questo problema sarà centrale e assumerà caratteristiche e specificità particolari, legate alla rivendicazione dell'arte romana come arte 'nazionale'.

E' questa la cornice entro la quale dobbiamo cercare di raccontare come sono cambiati in un secolo prospettive, metodi, problemi, il modo di guardare a questi materiali, alla pittura romana, e alla pittura romana nella sua relazione con quella greca.

Punto di partenza di questo percorso storico è un lavoro rimasto fondamentale lungo gran parte del Novecento per il peso e la risonanza che ha avuto negli studi successivi, uno studio che travalica i confini dell'approccio archeologico per aprirsi verso quella che potremmo chiamare una storia dell'arte europea: nel suo lavoro sul manoscritto contenente il libro biblico della Genesi conservato a Vienna, la 'Genesi di Vienna', Franz Wickhoff affronta la questione dell'originalità dell'arte romana prendendo le mosse dal problema della rappresentazione del paesaggio e dello spazio⁷⁰. Il suo interesse per il periodo tardoantico mostra l'apertura mentale e l'autonoma curiosità scientifica del personaggio, capace di una nuova attenzione alla produzione artistica romana maturata anche nell'ambito degli studi di Alois Riegl sull'industria artistica tardoromana⁷¹. Non è infatti un caso che un nuovo interesse per questa produzione figurativa prenda le mosse da studiosi che hanno scelto di occuparsi di quello che sarà definito come il

⁷⁰ Wickhoff 1895.

⁷¹ Riegl 1901.

periodo tardoantico⁷², e – ancora – non sarà del tutto inutile ricordare che questa ricerca sull'originalità dell'arte romana indagata come 'porta del tardoantico' si svolga nell'ambito di quella che viene chiamata la 'scuola di Vienna', città vivace culturale di quegli anni.

Oggi, dopo le eccezionali scoperte delle tombe dipinte macedoni compiute negli anni 70 da Manolis Andronikos, professore all'Università di Salonicco, scoperte nelle quali ancora una volta ha giocato la situazione politica all'epoca degli scavi⁷³, di fronte al mirabile ruolo narrativo che il paesaggio assolve nel fregio della tomba di Vergina attribuita dallo scopritore a Filippo II, il padre di Alessandro Magno, sappiamo che non si può parlare di una 'invenzione del paesaggio' da parte della pittura romana, e, soprattutto, sappiamo che affrontare i problemi figurativi in termini di invenzioni o scoperte è poco produttivo e non aiuta a costruire una storia culturale dell'antichità.

Le scoperte macedoni hanno rivelato la raffinata complessità dei problemi figurativi affrontati da un'arte 'di corte', periferica nel mondo greco, nella quale la pittura come arte di apparato ha rivestito un ruolo importante.

Queste scoperte hanno aperto la strada a una serie di studi che prendono in considerazione in un confronto dialettico i rinvenimenti archeologici e i testi antichi, testi già noti o testi di nuovo rinvenimento⁷⁴, un campo di studi nel quale sono particolarmente attivi quanti hanno coniugato all'indagine archeologica analisi approfondite dei testi scritti⁷⁵.

Ma non avrebbe certo senso dire che Wickhoff è superato perché non conosceva le scoperte di un'arte di eccezionale committenza e di eccezionale qualità quale quella del regno macedone: quello del quale cogliamo piuttosto i limiti nella sua analisi è l'idea, positivista, di percorsi 'lineari' di un'arte figurativa, pensata al singolare, indipendente dai sistemi sociali che la hanno espressa, avente come fine ultimo quello della rappresentazione della natura, una 'storia delle forme e della vita autonoma delle forme', che si sviluppa in un processo che – come per Winckelmann – trova confronto nei processi della vita naturale.

Coerentemente con l'analisi da lui condotta, non stupirà che Wickhoff non accetti l'idea della pittura romana come copia di quella greca. Ma il tema wickhoffiano della 'originalità' della pittura romana cadeva in un clima culturale dell'archeologia classica come disciplina in cui esso non poteva trovare ascolto

⁷² Come nota Bianchi Bandinelli 1976, p. XX: "...fu proprio attraverso la storia dell'arte che ebbe inizio [il] ripensamento di tutto il periodo storico tardo-antico".

⁷³ Su questi aspetti *cf.* Hall 2014, pp. 103-104, e Rebaudo, in corso di stampa.

⁷⁴ Rouveret, Dubel, Nas 2006; Prioux, Rouveret 2010. La tecnica pittorica delle tombe macedoni è analizzata da Bre-coulaki 2006.

⁷⁵ Rouveret 1985; *ead.* 1989 (2014).

per le basi metodologiche su cui esso si basava, e la 'rivendicazione' della creatività dell'arte romana in un problema figurativo fondamentale quale quello della rappresentazione degli oggetti nello spazio non troverà interesse nei decenni successivi.

Assisteremo ora infatti a uno di quei 'va e vieni' della ricerca che sembrano essere una sgradita caratteristica di alcuni ambiti degli studi umanistici, particolarmente restii a confrontarsi con i risultati degli studi precedenti per accettarli o confutarli o discuterne, che preferiscono invece riportare continuamente avanti e indietro il discorso con un andamento 'a pendolo' che non aiuta il progresso degli studi.

Rodenwaldt⁷⁶ riprende da Wickhoff il filo che attribuisce alla pittura di età romana l'invenzione della pittura di paesaggio, ma il tema gli interessa soprattutto per affrontare l'argomento della sua ricerca, la composizione delle pitture pompeiane. Egli intende infatti analizzare il modo in cui i protagonisti dei quadri sono collocati reciprocamente e nello spazio – spazio reale o spazio costruito – per cercare di riguadagnare attraverso la relazione tra figure e ambientazione l'apporto della pittura romana all'originale greco che si intende in tal modo ricostruire. La sua è un'opera di 'vivisezione' condotta sulle pitture pompeiane⁷⁷, nella piena convinzione che il suo metodo – che applica alla pittura il metodo filologico sviluppato dagli studiosi della scultura antica, e quindi pienamente in linea con i metodi e gli interessi prevalenti nella pratica archeologica del tempo – possa rivelarsi efficace. Esso è viziato però da una petizione di principio, non dimostrata e non dimostrabile, alla quale le testimonianze archeologiche non offrono alcun appiglio: per la pittura manca infatti la ricca evidenza della intensa attività copistica praticata dagli scultori in età romana.

Alla base di queste due così diverse attestazioni dei percorsi artistici e artigianali e dello statuto della scultura e della pittura in età romana ci devono essere motivazioni legate anche ai modi di produzione e fruizione delle due tecniche artistiche, modi che evidentemente nel caso della pittura non hanno dato luogo a condizioni analoghe a quelle che si sono formate per la scultura.

Un ritrovamento eccezionale come quello dell'officina dei gessi di Baia ha permesso di capire quanto costoso e complesso sia il processo di produzione per la clientela romana di copie e rielaborazioni di scultura a partire dagli originali

⁷⁶ Rodenwaldt 1909.

⁷⁷ Emblematico è il trattamento del panneggio della figura di Hera nel quadro con hierogamia dalla Casa del Poeta Tragico a Pompei: il pesante panneggio della veste della dea dipenderebbe da un modello di V secolo a.C., mentre il complicato intreccio delle pieghe del mantello riporterebbe a epoca successiva. È interessante sottolineare che Rodenwaldt nota – senza peraltro poterne riconoscere la natura, a causa dello stato degli studi in quell'epoca – l'intellettualistico intento di mescolare diverse ascendenze artistiche riconoscibile anche nella statuaria, come attestano ad esempio le due statue recentemente rinvenute nella Villa dei Papiri a Ercolano, per le quali *cf.* Gasparri 2005.

greci; questa circostanza trova conferma nei contesti di rinvenimento delle copie, identificabili in gran parte in contesti legati alla famiglia imperiale o comunque di alta committenza⁷⁸. L'opera 'ricostruttiva' dello studioso viene dunque condotta su sculture che per numero e qualità delle attestazioni disegnano un più saldo tessuto connettivo. Contesti produttivi di questo livello non trovano confronto con quanto testimoniato dalla pittura parietale romana, neanche nelle residenze del Palatino, mentre la 'grande pittura' era soprattutto conservata nei contesti pubblici e sacri⁷⁹.

Per Rodenwaldt e per la cultura archeologica e storicoartistica del suo tempo non si dubita dunque che i quadri che occupano il centro di tante pareti dei siti vesuviani siano riproduzioni di quadri di pittori greci, la cui fama è stata consegnata all'ammirazione della cultura – di quella romana come di quella europea – dalla letteratura artistica antica, che ne ha celebrato i nomi, la vita e le opere, la formazione e l'attività. La (eruditissima) opera di vivisezione condotta sui quadri – che solo in rarissimi casi si somigliano al punto da far pensare che potrebbero essere copia di uno stesso originale – deve consentire all'interprete di risalire sia all'aspetto sia alla cronologia del supposto originale, e in taluni casi più fortunati addirittura a un pittore trasmessoci dalle fonti o – ipotesi ancor più improbabile – alla sua cerchia. In linea con lo stato degli studi del tempo, il giovane studioso esprime piena fiducia in un metodo combinatorio, fino ad affermare che i monumenti presentano problemi la cui soluzione ci è offerta dall'analisi delle fonti scritte. Alla base è comunque l'immagine idealizzata di un percorso lineare, seguendo il quale i pittori affrontano i problemi spaziali e compositivi, l'ipotesi di uno svolgimento ordinato e razionale, ricostruibile 'a tavolino', dei problemi figurativi e del modo in cui essi devono essere stati affrontati dai pittori del mondo greco. L'indagine convinta e puntigliosa alla ricerca di cosa sia greco e cosa sia romano – indagine che dovrebbe restituire l'originale – giunge infine allo smembramento e alla distruzione dell'opera e della sua comprensione.

Ma non va dimenticato che la sua è comunque una osservazione contestuale, perché tutta l'analisi distingue tra quadri presenti su pareti di epoche diverse, ponendo particolare attenzione ai soggetti mitologici rappresentati nonché ai diversi livelli qualitativi attestati dalle pitture più tarde.

La curiosità intellettuale che aveva animato le ricerche della scuola di Vienna cede dunque il passo a un attardato tentativo di leggere la pittura romana come copia o riflesso di quella greca, un tentativo che la storia degli studi mi sembra aver dimostrato poco produttivo.

⁷⁸ Landwehr, Schuchhardt 1985; Gasparri 1995; Slavazzi 2009.

⁷⁹ Cfr: Rouveret 1989 (2014), Appendice II; Bragantini 2002, pp. 129-130.

Nel 1951 si pubblica il saggio di Georg Lippold saggio sorretto da un filo continuo di sorprendenti e godibilissimi paralleli iconografici: grazie alla sua disanima colta e approfondita, risalta l'infinita applicabilità delle formule iconografiche, rappresentazione plastica di un repertorio di schemi che vive nella memoria degli artigiani attraversando epoche e tecniche diverse⁸⁰. Affascinati da una prosa elegante e da intuizioni geniali, quasi non ci accorgiamo che in un lavoro in cui l'analisi e persino i titoli dei capitoli riprendono celebri quadri pompeiani, sono praticamente assenti sia coloro che hanno concretamente realizzato questi quadri che i loro committenti, appartenenti a una società nel cui grembo sarebbe comunque nata e vissuta una così appassionata volontà di circondare gli spazi della loro vita di storie e narrazioni così distanti dalla loro 'vita reale'.

Più attento alle implicazioni storicoartistiche dello studio della pittura antica si mostrerà Ranuccio Bianchi Bandinelli, che si dedicherà anch'egli allo studio di un manoscritto, l'Iliade conservata nella Biblioteca Ambrosiana a Milano⁸¹.

Nel suo ultimo, ampio studio sull'argomento, pubblicato postumo, sintesi matura di decenni di studi⁸² di colui che è considerato ben a ragione il più grande storico dell'arte antica italiano, anche per il ruolo che la sua figura e le iniziative culturali da lui promosse hanno avuto nella storia culturale italiana della seconda metà del Novecento⁸³, Bianchi Bandinelli esamina le pitture romane per tentare di ricostruire attraverso di esse conquiste e problematiche delle scuole pittoriche ellenistiche. In maniera non dissimile da quanto aveva fatto nella grande opera di sintesi sull'arte romana, lo studioso non muta il suo approccio alla pittura romana: attento – come si ricava dai suoi scritti – più all'approfondimento e alla comprensione di problematiche storicoartistiche che a fatti produttivi, egli non si mostrerà mai particolarmente interessato a una comprensione contestuale della pittura parietale romana⁸⁴. Così, le pitture degli edifici augustei del Palatino a lui note, che suscitano il nostro interesse per l'uso che della pittura parietale – pittura di ambienti dunque – viene fatto da coloro che si trovano ai vertici della società romana, non suscitano il suo interesse, come non sembrano interessarlo quelli che

⁸⁰ Lippold 1951, p. 26: "*Schemata...mit sehr verschiedenem Inhalt*".

⁸¹ Bianchi Bandinelli 1955.

⁸² Bianchi Bandinelli 1977.

⁸³ Sarà sufficiente ricordare l'edizione dell'*Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* (voll. I-VII, Roma 1958-1966), la fondazione della rivista *Dialoghi di archeologia* (I-VIII, 1967-1985), e i manuali destinati allo studio universitario: Baldassarre 1988.

⁸⁴ Non estranea a questi approcci deve essere stata l'adesione del suo raffinato gusto personale alle realizzazioni del "*fenomeno artistico Greco... costituito dall'esistenza, almeno in seno alle società urbane più evolute della Grecia e delle colonie occidentali, di un fitto tessuto artigianale che ha offerto continuità di pratiche produttive e statuti sociali non subalterni o comunque non marginali ai detentori dei saperi alla base della cultura artistica*" (Torelli 2004, p. 141).

potrebbero essere stati i modi della fruizione delle opere dei grandi maestri della pittura greca trasportate a Roma⁸⁵.

Discende forse da questa mancanza di un reale interesse per il percorso 'romano' della pittura, l'affermazione che l'impoverimento dei temi pittorici testimoniato dalla pittura nella media e tarda età imperiale sia dovuto all'esaurirsi dell'apporto ellenistico⁸⁶: non c'è spazio qui per valutare il ruolo che in questo 'impoverimento' potrebbe aver giocato il modello imperiale, e in particolare la scelta in direzione di una ambientazione caratterizzata dal lusso dei materiali operata da Nerone, che ha per conseguenza un 'crollo verticale' della funzione della pittura nella società romana, e quindi della qualità delle attestazioni⁸⁷.

Come ricordano i necrologi che gli sono stati dedicati da due studiosi del calibro di Tonio Hölscher e Paul Zanker, sarà Karl Schefold a proporre un approccio completamente nuovo allo studio della pittura romana, osservata all'interno dei contesti – case e ville – che ce la hanno conservata, prodotto della società che quelle immagini ha realizzato e entro le quali ha vissuto. L'onore delle armi' tributatogli in morte dai grandi nomi dell'archeologia tedesca disegna il valore e la personalità dello studioso, tedesco di nascita ma emigrato in Svizzera nel 1935 a causa delle leggi razziali, amico di Jung e membro della cerchia di Stefan George, intellettuale profondamente convinto delle responsabilità etiche e morali inerenti alla sua figura, e che a questa responsabilità del farsi testimone del suo tempo non ha mai inteso sottrarsi.

Alla contestualizzazione dell'opera all'interno della società che li ha usati fa riferimento Hölscher a proposito dei lavori di Schefold sui ritratti degli autori antichi⁸⁸: trasposto allo studio della pittura romana, questo interesse significa osservare per la prima volta le pitture delle case pompeiane⁸⁹ con la curiosità intellettuale di chi le considera come figlie e prodotto del loro tempo.

Anche se non è necessario essere sempre d'accordo con il significato totalizzante e idealizzante che viene dato all'ambientazione costruita dalla pittura⁹⁰, sottolineiamo come Schefold sia il primo a portare un fermo e convinto interesse

⁸⁵ Cfr. Rouveret, cit. a nota 10.

⁸⁶ Bianchi Bandinelli 1977, p. 513.

⁸⁷ Bragantini 2002, pp. 131-132. Indicative del lusso abitativo di committenze di pari livello nei decenni immediatamente precedenti a Nerone sono le lastre di alabastro rinvenute in un deposito antico al Gianicolo, datate all'età di Claudio: Filippi 2005.

⁸⁸ Hölscher 2006, p. 6, parla di un "*Bezug der Werke auf ihre tatsächliche Autoren (il tondo è mio) und Betrachter, insofern eine Verankerung im gelebten Leben*". Riferendosi agli studi sulla pittura romana, ancora Hölscher li considera "*bis heute die entscheidende und dadurch auch wegweisende Forderung nach einem ganzheitlichen und adäquaten Verständnis dieser einzigartigen Bildwelt*".

⁸⁹ Non a caso l'analisi si concentra programmaticamente, sin dai titoli (Schefold 1952 [1972]; *Id.*, 1962), sulla città che ha conservato il maggior numero di contesti abitativi.

⁹⁰ Si potrebbe quasi dire che la visione totalizzante e 'edificante' di Schefold trovi in qualche modo continuità nelle posizioni di Sauron (Sauron 1994; *Id.* 2007), il quale limita però a un ristretto gruppo di committenti la formulazione e l'accesso a questa realtà decorativa.

ai contesti, mostrandosi fiducioso della nostra possibilità di dare in questo modo un senso alla cultura abitativa – alla ideologia domestica – della società romana. Ne è testimonianza l'attenzione che egli dedica alle architetture dipinte, prive di elementi figurati⁹¹, o all'insieme della parete considerata nella sua unità formale, come rivela l'insistito utilizzo del termine sistema. In tal modo gli è possibile ricomporre la dicotomia tra quadri centrali e la parete che li conteneva, dicotomia che aveva sino ad allora caratterizzato lo studio della pittura romana, fondamentalmente inteso come un modo per riguadagnare le opere della grande pittura greca perduta attraverso l'analisi dei quadri 'pompeiani'.

Particolarmente intriganti risultano ancora per noi gli abbinamenti tematici dei grandi contesti figurativi, sia quelli costituiti dai vasi dipinti delle tombe apule⁹², purtroppo saccheggiate dal commercio clandestino, sia quelli dei quadri sulle pareti delle case romane. Non sembrerà strano che Schefold, convinto assertore del senso della pittura romana, dedichi particolare attenzione a questi argomenti, cercandone la ragione in una serie di opposizioni⁹³, nelle quali uno spazio particolare viene dedicato alla casa come luogo dell'espressione religiosa: lo studioso, che a distanza di pochi anni ha dedicato due suoi lavori all'arte greca e all'arte romana come fenomeni religiosi⁹⁴, porta infatti un particolare interesse alla rappresentazione delle divinità nelle case.

Al di là delle critiche che le sue posizioni estreme hanno suscitato, e particolarmente per quest'ultimo aspetto, credo che oggi potremmo tutti concludere con lo studioso "*...combien est peu conforme à l'Antiquité l'explication purement decorative de la peinture murale romaine*"⁹⁵.

Sempre minoritari e fortemente criticati dagli studiosi più 'avveduti'⁹⁶ rimangono invece le analisi che mirano a individuare la 'mano' dei singoli pittori. Si tratta di tentativi⁹⁷ di applicare a una realtà produttiva come quella della pittura parietale romana un metodo attribuzionistico nato alla fine dell'Ottocento (a vantaggio dei curatori dei Musei europei, che conservavano spesso opere di dub-

⁹¹ Queste pitture erano già state sottoposte a una serrata analisi formale da Beyen (1938-1960).

⁹² Giuliani 1999.

⁹³ Schefold 1962, pp. 186-196: 'Zyklen und Pendants' ("*Unter Zyklen verstehen wir inhaltlich zusammengehörige Dekorationsmotive... unter Pendants Bilder, die ihres Sinns wegen zusammengestellt sind*"). Al 'programmatic painting' è dedicato anche il contributo di Thompson 1960-1961, nel quadro di una ricostruzione 'reale' della pinacoteca descritta da Filostrato Maggiore agli inizi del III secolo d.C.

⁹⁴ Schefold 1959; *Id.*, 1964.

⁹⁵ Schefold 1972, p. 66. Come esempio dell'interesse che le posizioni di Schefold possono ancora rivestire citiamo alcuni passi, come quelli relativi al rapporto tra testo e immagine, di grande attualità nella rinascita del dibattito tra 'texte et image' o 'art and image', all'immagine come allusione, o alla figura del "*Betrachter im Bild*"... (Schefold 1962, pp. 78-80 e 89).

⁹⁶ Bianchi Bandinelli 1953, pp. 103-104; Brendel 1954.

⁹⁷ Gabriel 1952; Raghianti 1963. Un'ultima, convinta applicazione del metodo morelliano – ma purtroppo di assai scarsa utilità a causa dei numerosi errori contenuti (come nota anche Ling 2002, p. 449) – è proposta da Richardson 2000.

bia attribuzione?⁹⁸) per riconoscere ‘la mano’ di grandi maestri. Il metodo non è adeguato alla realtà artigianale della pittura romana, pittura parietale e profondamente integrata al contenitore architettonico, realizzata ad affresco per la decorazione di interi ambienti e – in contesti particolarmente ben conservati – di ambienti in relazione tra loro. L’ampiezza delle superfici da decorare e la tecnica ad affresco richiedevano la contemporanea presenza di diverse competenze e abilità, dando luogo a collaborazioni che si realizzano di volta in volta ‘nel concreto’ dei singoli cantieri, secondo modi che possono impedire di rintracciare il singolo ‘pennello’.

Più feconda e più aderente alla realtà archeologica della produzione della pittura parietale si rivela la discussione, che non può dirsi risolta, sui modi di organizzazione del lavoro dei pittori, alla quale hanno dato significativi contributi fortunate scoperte pompeiane e una approfondita revisione di contesti già noti di Efeso. Per Pompei mi riferisco al rinvenimento di un ambiente sulle cui pareti la pittura era arrivata a diversi stadi di finitura, da quelli ancora iniziali a quelli ormai terminati. L’eruzione del 79 d.C. ha interrotto questo work in progress, ‘fotografandoci’ un campionario insperato del modo di procedere dei pittori e dei loro aiutanti, che si dividevano il lavoro all’interno di uno stesso ambiente nei tempi rapidi imposti dalla tecnica dell’affresco⁹⁹.

Per Efeso il riesame dei dati di scavo e dei materiali ha consentito di precisare la cronologia dei rivestimenti decorativi (pitture e pavimenti) delle case di un intero isolato e di osservare grazie a un’analisi globale del contesto come uno stesso gruppo di pittori diversificò la propria attività in relazione al livello della committenza e alla destinazione dei diversi ambienti¹⁰⁰.

Ancora una notazione produttiva ricavata dalla osservazione del modo in cui lavorano gli artigiani aiuta il tentativo di ricostruire il funzionamento del sistema decorativo e l’ideologia domestica della società romana. Entrando in un ambiente decorato, non si avverte nessuna interruzione tra il soffitto, spesso rivestito in stucco, la pittura delle pareti, il mosaico o altro rivestimento pavimentale. Questo risultato non è però frutto del caso: i diversi artigiani entrano infatti in campo in momenti diversi, legati ai tempi della realizzazione delle diverse tecniche di rivestimento, tempi che devono essere attentamente rispettati per consentire la realizzazione di una decorazione di qualità e capace di durare nel tem-

⁹⁸ Come nota acutamente Bianchi Bandinelli 1976, p. 121, gli “*elementi morelliani*” “*hanno solo un valore pratico, non critico; servono agli ‘esperti’, non agli storici*”.

⁹⁹ Si tratta del complesso pompeiano IX 12, 9, per il quale si veda Varone 1995, e *Id.* 1998. Il primo dei due contributi è contenuto nel fascicolo di una rivista che contiene altri contributi relativi alle ‘Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano’, problematiche per le quali faccio riferimento anche a un mio lavoro sull’argomento: Bragantini 2004.

¹⁰⁰ Complessivamente su questo argomento si veda Zimmermann 2002, in particolare pp. 111-115.

po. La 'scatola' realizzata dalla decorazione è dunque un fatto intenzionale, destinato ad avvolgere il *dominus*, la sua famiglia e i suoi ospiti in uno spazio 'non reale', realizzato completamente tramite il ricorso all'immagine¹⁰¹.

Una luce insperata e inaspettata sul disegno, sulle pratiche artistiche di bottega, sulla trasmissione del repertorio e – in ultima analisi – su un aspetto 'colto' della tecnica pittorica antica è offerta dal cd. Papiro di Artemidoro e dalla lettura fatta da Settis di questo eccezionale documento¹⁰², la cui autenticità – autorevolmente messa in dubbio – sembra aver recentemente 'guadagnato credibilità'¹⁰³.

Di fronte all'aumento delle testimonianze e al progredire delle ricerche, si avverte negli anni 80 la necessità di dare una sistemazione a questi materiali e di tentare di delineare un panorama delle testimonianze su scala nazionale: vedono infatti la luce nello stesso anno, il 1982, le monografie di Lorenzo Abad Casal e quella di Roger Ling e Davey, dedicati rispettivamente a Spagna e Inghilterra¹⁰⁴.

In questi stessi anni in Francia una giovane ricercatrice, destinata con il suo attivismo e le sue doti organizzative a lasciare un segno importante nella pratica della documentazione e della conservazione, Alix Barbet, una 'femme de terrain' – come lei stessa si definisce – piuttosto che una teorica o una fan degli studi a tavolino, riesce a mettere a punto una sorta di 'protocollo' che nel giro di qualche decennio porta gli studi sulla pittura antica decisamente al di fuori dell'Italia e dei soli siti vesuviani, diffondendo e divulgando procedure di trattamento anche di pitture frammentarie, che costituiscono la realtà di tanti scavi archeologici. Si realizza così un circolo virtuoso che nel giro di pochi anni consentirà agli studi di pittura di dispiegare tutto il potenziale di conoscenza che essi possiedono, come dimostrano per la Spagna gli studi di Carmen Guiral Pelegrín, Antonio Mostalac Carrillo e di Alicia Fernandez Díaz, che si ispirano ai protocolli di documentazione e ricostruzione messi a punto da Alix Barbet¹⁰⁵.

Ancora negli anni 80 assistiamo alla creazione di Associazioni scientifiche dedicate espressamente allo studio della pittura antica: una associazione a carattere nazionale, quella francese (AFPMA), è presto seguita da una associazione internazionale (AIPMA), e recentissimamente da una italiana (AIRPA)¹⁰⁶. Negli Atti dei congressi internazionali celebrati con cadenza triennale vengono portati

¹⁰¹ "...la traduction d'un style de vie en un style artistique": Hölscher 2014, pp. 177-179.

¹⁰² Tra i numerosi contributi sull'argomento *cf.* in special modo Settis 2006.

¹⁰³ Contro l'autenticità del papiro si è espresso in più occasioni Luciano Canfora: *cf.* ad esempio Canfora 2008. Elsner 2009 ritiene che il papiro offra piuttosto evidenza per la pratica dell'illustrazione dei testi, riducendo così a un unico episodio in una stessa officina le 'tre vite' individuate da Settis 2006.

¹⁰⁴ Abad Casal 1982; Davey, Ling 1982; di poco successiva è la prima edizione del volume di A. Barbet sugli 'stili pompeiani' (Barbet 1985).

¹⁰⁵ Mostalac Carrillo, Beltrán Lloris 1994; Guiral Pelegrín, Martín-Bueno 1996; Fernandez Díaz 2008.

¹⁰⁶ Su tutto questo *vid.* Barbet, in corso di stampa.

all'attenzione degli studiosi nuovi rinvenimenti¹⁰⁷, mentre le questioni più propriamente di metodo guadagnano solo raramente il centro della scena.

Non c'è dubbio che al fervore e all'interesse con cui ci si dedica all'analisi di singole questioni iconografiche – in cui la documentazione dei centri vesuviani continua comunque ad occupare una posizione di tutto rilievo – corrisponda un certo ritardo (o uno scarso interesse) a introdurre in questo campo specialistico di studi discussioni sul metodo, volte a mettere sul tappeto problemi interpretativi di più ampio respiro. Ricordiamo come la discussione sul metodo – innescata a partire dagli studi di preistoria – abbia dato risultati di grande interesse nello studio dei contesti funerari del mondo italico: alla riflessione sulla ideologia funeraria, maturata in serrati dibattiti svoltisi in un arco di tempo piuttosto limitato, non ha fatto riscontro una pari riflessione sulla ideologia domestica, che stenta a trovare il suo posto in questo campo di studi, a fronte di una evidenza che consentirebbe invece di proporre in modo globale e sul lungo periodo una ampia discussione su questo tema, con il coinvolgimento di diversi specialismi¹⁰⁸. Non si può che dar ragione a uno studioso come Jean-Pierre Darmon¹⁰⁹, che in un breve ma significativo contributo dedicato al lavoro di Schefold pone sin dagli anni Ottanta la questione della necessità di una interpretazione globale del sistema decorativo della casa romana. Viene da chiedersi come sia stato possibile che – nella 'ondata interpretativa' che in quegli stessi anni Ottanta ruota intorno al mondo delle immagini e alla loro interpretazione – non siano mai state analizzate con convinzione proprio le immagini che disegnano gli spazi in cui vive la società romana, che sembrano anzi essere state quasi intenzionalmente sottratte a qualunque tentativo di ricercarne un senso. Non sarà estranea a questa posizione rinunciataria la radicata convinzione – nonostante tutto, dura a morire fuori dal campo più strettamente specialistico – che i quadri mitologici sui quali si concentra l'attenzione siano copie 'neutre e trasparenti' delle opere dei grandi maestri della pittura greca a noi noti dalle fonti, senza nessun reale interesse per lo spazio figurativo che quei quadri vengono comunque a costruire: una convinzione difficile da scalfire, dunque, e consacrata anche dal trattamento della pittura ellenistica nei grandi manuali della fortunata collana italo-francese *Il mondo della figura* su cui ancora studiano generazioni di studenti¹¹⁰. Né aiuta ad affrontare il problema l'accento che ora si

¹⁰⁷ Segnaliamo in particolare gli Atti dell'XI convegno dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA) (Zimmermann 2014), che per la tematica trattata ("Zeitstil oder Lokalstil?") e la sede scelta (Efeso) ha consentito di presentare numerosi, meno noti contesti microasiatici, spostando l'attenzione verso l'età medio- e tardoimperiale e consentendo di fare il punto sull'importante complesso costituito dall'isolato di Efeso citato alla nota 31.

¹⁰⁸ Ho proposto il problema della necessità di una riflessione metodologica come base per lo studio della ideologia domestica della società romana nel contributo al convegno dell'AIPMA svoltosi a Zaragoza nel 2004: Bragantini 2007.

¹⁰⁹ Darmon 1985.

¹¹⁰ Cfr. in particolare il volume dedicato alla Grecia ellenistica: Charbonneaux, Martin, Villard 1970, nel quale la pittura è trattata da Fr. Villard. Sui manuali di questa serie cfr. Denti 2014, in particolare pp. 90 e 97.

pone sulla 'semantizzazione individuale', che significa evidentemente la 'dese-
mantizzazione', o comunque l'impossibilità – e quindi l'inutilità – di qualunque
tentativo di 'fare senso'¹¹¹.

È in questo panorama che cadono nel vuoto di un silenzio assordante due
articoli di Bernard Schmaltz, che sin dal titolo intendono coraggiosamente 'deco-
struire' il mito di una copia fedele da Nicia nei quadri con Perseo e Andromeda o
della copia di un artista 'greco' rimasto sconosciuto nelle iconografie di Teseo
vincitore¹¹². Poggiandosi su un'approfondita analisi iconografica, Schmaltz di-
mostra in maniera convincente quella che mi pare la vera 'storia culturale' di
queste opere, dando così un contributo fondamentale non solo per capirne valore
e funzione nel clima dell'età augustea, ma – più in generale – per evidenziare
aspetti fondamentali dell'uso del tema mitologico, attraverso il quale la società
romana parla di sé, proponendo stili di vita e modelli di comportamento e 'tra-
vestendoli alla greca'.

Paradossalmente, il successo di un approccio concreto ai problemi posti dai
materiali sembra aver monopolizzato l'attenzione generale su questi temi, a scapi-
to di una più ampia diversificazione di interessi. A questa situazione ha contribui-
to il 'focus' sui contesti vesuviani, che ha concentrato l'attenzione su singoli
schemi iconografici, che vengono ampiamente indagati¹¹³, talvolta però in una
maniera 'frammentata': riaffiora così la dicotomia nell'analisi delle pitture, che
privilegia l'osservazione del quadro disgregando l'unità formale della decorazio-
ne. In questo modo non è possibile restituire un senso al sistema decorativo della
casa, come nota anche Paul Zanker, lo studioso al quale si deve il tentativo più
approfondito di comprensione della funzione delle immagini nella casa roma-
na¹¹⁴. Centrale nella sua analisi è il riconoscimento della funzione della casa come
luogo dell'*otium*, con quello che ciò significa per la vita e i rituali di una società
che ha scelto di ricreare negli spazi dell'ospitalità una atmosfera evocativa di miti
e racconti che appartengono a un'altra cultura, un fenomeno che egli stesso ha
definito di imitazione come 'destino culturale'¹¹⁵.

Fuori dal campo di osservazione sono dunque rimasti interi contesti e interi
periodi cronologici, anche a causa della mancanza di studi e pubblicazioni. Questa
circostanza ha di fatto impedito una riflessione sul modo in cui muta lo statuto
della pittura parietale nella società romana della media e piena età imperiale,

¹¹¹ Zanker 1999a (*Id.* 2002, p. 114).

¹¹² Gli articoli di Schmaltz sono stati pubblicati nel 1989 (Schmaltz 1989a e *Id.* 1989b); la sua interpretazione è ripresa da F. Ghedini (Ghedini 1993) e da chi scrive (Bragantini 1995).

¹¹³ I temi affrontati durante i convegni dell'AIPMA sono analizzati da Barbet, in corso di stampa.

¹¹⁴ Zanker 1999a (2002).

¹¹⁵ Zanker 1992.

quando vediamo (ri)apparire con peso crescente il referente architettonico, l'allusione al marmo e al valore simbolico dei materiali. L'evidenza archeologica di questi periodi ci mette di fronte alla lunga durata degli schemi decorativi, e in particolare a quelli di natura architettonica, un fenomeno sconosciuto ai secoli della tarda età repubblicana e della prima età imperiale, che ne avevano invece conosciuto un incessante mutare. In questo diverso panorama cresce il ruolo del mosaico nella decorazione delle case, mentre si fanno più rare le pitture figurate, che appaiono ora soprattutto destinate ad ambienti particolari e a particolari programmi di maggiore impegno decorativo, come quelli legati alla tematizzazione dell'ospitalità del *dominus* e del lusso che egli è in grado di offrire ai suoi ospiti¹¹⁶.

A fronte di una evidenza così ricca come quella che i centri vesuviani offrono per il periodo tra il I secolo a.C. e il successivo, ben poco conosciamo della pratica artigianale nei secoli successivi: è però da pensare che l'uso più 'rarefatto' dell'elemento figurato – combinato con una pittura di interni che normalmente presenta semplici schemi architettonici o l'immagine di marmi colorati – avrà approfondito il solco tra artisti e artigiani testimoniato anche dal noto passo dell'Editto di Diocleziano che fissa diversi compensi per le giornate di lavoro dei pittori, *parietarii* e *imaginarii*¹¹⁷.

In questa rapida disamina dei temi affrontati negli studi sulla pittura romana non è possibile tralasciare – per lo spazio e le energie che ad essi continuano a dedicare studiosi di diversa formazione – i tentativi di affinamento della cronologia degli schemi pittorici (gli 'stili pompeiani') accuratamente descritti da August Mau alla fine dell'Ottocento, ripresi poi in parte nell'opera di Beyen¹¹⁸. Circa 150 anni dopo la pubblicazione dello studio fondante e anticipatore di Mau, questi argomenti non cessano di attrarre l'attenzione dei ricercatori, monopolizzando tempo ed energie, senza che peraltro si sia trovato un consenso generale sulla validità di quella classificazione e sulla opportunità di fare ad essa riferimento¹¹⁹.

I progetti intesi a promuovere e salvaguardare il patrimonio culturale dell'Europa hanno dato luogo a un rinnovato interesse per gli studi sul collezionismo¹²⁰. Nel campo della pittura antica, a causa dello stretto controllo sui materiali provenienti dagli scavi vesuviani messo in atto dalla corte borbonica – che ne proibiva la vendita e ne affidava la diffusione al monopolio reale – la storia del

¹¹⁶ Bragantini 2007, pp. 23-24.

¹¹⁷ *Edictum de pretiis*, p. 20, VII, 8-9.

¹¹⁸ Mau 1882; Beyen 1938-1960; Strocka 2007. Per una valutazione dell'opera di Mau *cf.* Bragantini 2014a; *ead.* 2014b, pp. 359-362.

¹¹⁹ "...la production scientifique la plus nombreuse reste fidèle à l'approche archéologique des grands savants que furent Mau et Beyen". Perrin 1997, p. 355. Si iscrivono complessivamente nel solco tracciato da Mau e da Beyen le ricerche della 'scuola olandese': *cf.* Moormann 2014.

¹²⁰ Si tratta in particolare del collezionismo avente per oggetto i vasi dipinti rinvenuti nel corso del Sette- e Ottocento nelle necropoli italiane: Bourgeois, Denoyelle 2014.

collezionismo è in gran parte una storia di falsi che circolavano tra l'Italia e i Musei e le collezioni europee¹²¹. Una storia delle 'ragioni' di collezionisti e falsari, dunque, un aspetto particolare della storia culturale della pittura antica, come la hanno ambita, immaginata e ricreata collezionisti e falsari.

Il desiderio dei collezionisti di possedere opere uniche ne fa le vittime predestinate e quasi l'alter ego dei falsari, in una 'coazione a ripetere l'errore' che 'nutre' la fantasia' dei falsari: ampio spazio è occupato dai temi storici, temi che nella realtà della produzione romana sono perlopiù legati ai contesti pubblici e rappresentati a rilievo, né mancano soggetti descritti dalla letteratura antica, a partire dai quali i falsari immaginano nuove iconografie, con effetti talvolta addirittura esilaranti¹²². Le loro opere ci restituiscono così una immagine reale, come in un insperato esperimento, di quella distanza tra 'art' e 'text' di cui oggi si sta tornando a discutere. Misuriamo così la differenza tra la pittura 'reale' e quella 'immaginata' dai falsari, anch'essi figli del loro tempo e capaci di illustrarne il clima culturale. I soggetti mitologici – che per la funzione di questo tema negli spazi domestici della società romana rappresentano la maggior parte del repertorio dei pittori antichi – hanno rivestito un interesse collezionistico più limitato, rappresentandoci un aspetto particolare della scoperta dell'antico, della vita moderna dell'oggetto antico.

Si è continuato intanto ad approfondire la riflessione teorica e metodologica sul restauro come tecnica storica di intervento e manutenzione dell'oggetto antico, segnata da un rapporto inscindibile tra conoscenza archeologica e restauro, tra 'immagine' e 'materia'¹²³. Grazie anche al progredire delle conoscenze dei fenomeni fisico-chimici e della strumentazione, è stato possibile ampliare largamente la pratica della conservazione in posto, privilegiando *"finché possibile, il risanamento delle strutture e il mantenimento in posto dei dipinti murali"*, mentre si propone un coerente modello di restituzione delle lacune *"anche a fronte di altri possibili approcci"*¹²⁴.

Una nuova fase di studi riprende temi che sin dall'Ottocento hanno interessato chimici e studiosi di discipline 'della terra', che indagano in particolare i materiali e le tecniche. Mi riferisco agli studi archeometrici¹²⁵, alla ricerca di parametri di analisi che sfruttino il potenziale materico dell'oggetto archeologico, per il

¹²¹ Burlot 2012.

¹²² Cfr. la fuga di Enea immaginata da Giuseppe Guerra: Burlot 2012, p. 233, fig. 24.

¹²³ Al superamento del dualismo o 'dissidio' idealistico nella teoria del restauro di Cesare Brandi (Brandi 1977) fa riferimento Vaccaro Melucco 2000, pp. 189-215. Per indicazioni e notizie in merito ringrazio la collega Gabriella Prisco.

¹²⁴ Le citazioni sono tratte da Vaccaro Melucco 2000, pp. 208 e 194.

¹²⁵ Anticipatori delle ricerche più recenti sono i contributi riuniti in *Pigments et colorants* 1990, e Béarat *et al.* 1997.

ricercatore una sfida e una opportunità per disegnare una 'storia unitaria' nella conoscenza dell'oggetto antico.

Accanto a questi studi che indagano le caratteristiche fisiche dell'oggetto, vediamo nascere da parte di archeologi e restauratori l'interesse per i gesti e l'operato degli artigiani; come naturale corollario di queste indagini si dà avvio alla riproduzione sperimentale della tecnica antica, nell'ambito di progetti capaci di attivare la comunicazione in direzione del grande pubblico e di suscitare l'interesse¹²⁶.

In considerazione del contributo che il lavoro sulle pitture, anche se estremamente frammentarie, può apportare alla comprensione dei contesti e alla ricostruzione delle architetture – come hanno dimostrato alcuni studi che sono riusciti a valorizzare al massimo questi materiali¹²⁷ - si fa strada anche un nuovo interesse per le 'altre vite' della pittura¹²⁸, per lo studio e la valorizzazione dei procedimenti costruttivi e di cantiere che hanno dato luogo allo scarico, al riciclaggio o al riuso di frammenti dipinti. Considerati i problemi di spazio necessari per la conservazione e il trattamento dei frammenti – che in scavi di grande estensione possono arrivare a decine di migliaia – sarà necessario riflettere attentamente su questi temi e proporre strategie mirate per questi 'contesti secondari'. Il modo complesso in cui essi si sono formati, e l'interesse che essi rivestono per la ricerca risultano spesso di difficile comunicazione, il che impone ai gruppi di ricerca coinvolti in progetti di questa ampiezza di escogitare le forme più adatte per valorizzare il lavoro svolto e giustificare i costi per la comunità (talvolta non solo in termini strettamente economici, ma anche di condizioni di vivibilità dei centri coinvolti).

Un vero e proprio salto di qualità nel campo della documentazione, della valorizzazione e della comunicazione è stato reso possibile dal diffuso utilizzo (con conseguente abbassamento dei costi) delle nuove tecnologie, dalla fotografia digitale, al laser scanner, al 3D, alla realtà virtuale, alla realtà aumentata. È necessario discutere i limiti e le condizioni dell'utilizzo di questi mezzi, che consentono di proporre restauri virtuali e ipotesi ricostruttive, di grande efficacia per una migliore fruizione da parte di un pubblico più vasto dei risultati degli studi specialistici, condizione che costituisce un importante impegno civile per le nostre discipline.

¹²⁶ Barbet, Coutelas 2002; Räsänen, Wassholm 2008; Aussilloux-Correa, Mulliez 2015; Mulliez, Aussilloux-Correa 2017.

¹²⁷ *Vid.* ad es. Donati 2004.

¹²⁸ Carrive 2017.

La necessità di rendere note nuove scoperte così come quella di rendere disponibili sotto forma di manuali studi più aggiornati anche dal punto di vista delle problematiche ha portato nuovamente, tra fine Novecento e primi anni Duemila, alla pubblicazione di volumi di sintesi dedicati esclusivamente alla pittura romana¹²⁹.

Ma ci troviamo ora di fronte a nuovi indirizzi di ricerca – prevalentemente di area anglosassone – che intendono lasciare al ricercatore un vasto ventaglio di approcci metodologici con i quali avvicinarsi alla cultura visuale (non visiva!) antica¹³⁰. Si tratta di un approccio all’oggetto che potremmo definire ‘liberatorio’, che mira a superare l’analisi della realtà materiale per affrontare l’oggetto secondo parametri fondati sulle categorie filosofiche dell’estetica e della storia dello spirito. Si tratta di un processo conoscitivo e epistemologico che prescinde dal metodo tradizionale dell’indagine archeologica, alla ricerca di un senso più profondo dell’immagine, che intende narrare alla luce delle categorie mentali dell’epoca. Il tentativo di guadagnare ‘lo sguardo dell’osservatore’ (sguardo individuale dunque, che in quanto tale sfugge alla tradizionale osservazione archeologica, che cerca di raggiungerlo contestualizzando le diverse condizioni della visione, dal ‘rumore di fondo’ della vita quotidiana alle occasioni rituali) porta a una completa ‘desemantizzazione’ dell’immagine’, almeno nel senso in cui essa è stata sino ad oggi largamente affrontata negli studi di archeologia classica, fortemente segnata anche in questi campi dalla tradizione tedesca¹³¹.

Di fronte a questi nuovi percorsi dell’analisi storicoartistica applicati alla storia dell’arte antica – solo in parte validi per l’insieme della produzione artistica e artigianale della società romana, che forma l’oggetto dell’indagine archeologica – ci possiamo interrogare per cercare di capire come guadagnare da questi metodi più aperti e meno rigidi di affrontare la materia suggerimenti per una ricostruzione storica dei percorsi, che penso debba ancora essere considerati come mezzo di approccio privilegiato in queste indagini¹³².

Dovendo disegnare un percorso di più di un secolo di studi, vediamo come da un interesse più propriamente storicoartistico e puntato sulle valenze estetiche dell’oggetto sia maturato un interesse più contestuale per approdare infine al tentativo di coniugare proficuamente l’approccio archeologico e quello archeometri-

¹²⁹ Ling 1991; Mielsch 2001; Baldassarre *et al.* 2002; Croisille 2005. Più ampio è lo spettro cronologico preso in esame nel volume curato da J.J. Pollitt (Pollitt 2004).

¹³⁰ Rappresentative di questi nuovi indirizzi di ricerca si possono considerare le pagine che Elsner 2014, pp. 20-21 dedica ai sistemi interpretativi di Hölscher.

¹³¹ Come suona una recentissima formulazione di questi approcci (Platt, Squire 2017, p. 104): “*Scholars of classical art would do well...to remember that ancient ‘visual’ culture appealed to – and was indeed shaped by – a much larger, more complex, and wholly more synaesthetic sensory economy*”.

¹³² Hölscher 2014, p. 177.

co, per cercare di comprendere la natura dei processi produttivi di cui l'oggetto archeologico porta in sé la testimonianza.

In una sede universitaria che mi onora di un riconoscimento così alto, non posso non ricordare con profonda gratitudine – oltre alla mia famiglia – le persone che hanno avuto un ruolo fondamentale nella mia formazione: in primo luogo Ida Baldassarre, a fianco di Bianchi Bandinelli in imprese importanti, come la redazione dell' *Enciclopedia dell'Arte Antica* e della rivista *Dialoghi di archeologia*, studiosa che ha dato raffinati contributi sullo statuto della pittura nel mondo greco e romano¹³³, e Franca Parise Badoni, funzionario dell'amministrazione dei beni culturali la quale – sull'onda di eventi che anche alla fine degli anni 70 avevano portato all'attenzione di tutti Pompei e il problema della sua conservazione e documentazione – mi ha offerto la possibilità di lavorare a lungo sul sito, consentendomi di maturare un interesse approfondito per gli apparati decorativi e in particolare per le pitture: due amiche e colleghe che con la loro sinergia e la loro dedizione al lavoro hanno dato vita a un'opera insostituibile per la documentazione pompeiana¹³⁴, preceduta dalla realizzazione di una banca dati digitale relativa a oltre 15000 immagini¹³⁵. Ricordo infine le mie colleghe di Università, con le quali un'amicizia ormai di quasi mezzo secolo si è cementata nel lavoro alla necropoli dell' *Isola Sacra*.

Ma quello che mi piace anche sottolineare in una sede universitaria è l'importanza della rete, dei legami tra le persone, dello scambio tra istituzioni e persone, delle opportunità che procedure virtuose offrono a quanti si trovano a studiare e operare in questi climi, contribuendo ad ampliare gli orizzonti di campi di ricerca che – per poter dare frutti duraturi e innovativi – devono necessariamente essere altamente specialistici, ma che non devono perdere di vista la 'funzione civile' dei nostri studi, chiamati a ricoprire un ruolo nella vita delle società contemporanee contribuendo alla conoscenza dei meccanismi storici che hanno contribuito a farci quello che siamo.

Vorrei concludere queste parole mostrando una pittura che rappresenta Apollo rinvenuta negli scavi nel Parco Archeologico del Molinete di Cartagena¹³⁶, città la cui riqualificazione realizzata in pochi anni grazie al combinato disposto della disponibilità di ampi finanziamenti da parte dello sponsor privato interessa-

¹³³ Baldassarre 1981; *Ead.* 1984; *Ead.* 2016.

¹³⁴ *Pompei. Pitture e mosaici*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1990-2003.

¹³⁵ Bragantini *et al.* 1981-1992. Il Key Word In Contest (KWIC) costituisce una tra le prime esperienze di strutturazione dei dati ricavati dall'analisi topologica e semantica dei materiali fotografati, avente lo scopo di fornire agli studiosi una raccolta ragionata, facilmente consultabile attraverso chiavi di ricerca semplici (singole keyword) o complesse (uso degli operatori AND, OR e NOT).

¹³⁶ Tra i numerosi contributi emersi dall'intervento di scavo rimando a un volume collettivo, bilingue, destinato a fornire al pubblico la sintesi contestualizzata delle conoscenze odierne sul sito: Noguera Celdrán *et al.* 2017a; precedentemente: Noguera, Madrid 2009.

to alle realtà locali (un tema che ‘non trova pace’ in Italia!), agli investimenti pubblici e alle sinergie tra istituzioni universitarie e realtà locali, è sotto gli occhi di tutti: esempio palmare della funzione civile dell’archeologia e di come imprese archeologiche intelligentemente pianificate e condotte possano contribuire alla vita delle nostre città.

Opera – si direbbe – di pittori centroitalici attivi verso la fine del I secolo d.C. nella decorazione di un complesso architettonico con funzioni rappresentative di un collegio, la pittura faceva parte di un ciclo con Apollo e le Muse ed è stato riusata sulle pareti di un ambiente dipinto agli inizi del III secolo nello stesso edificio¹³⁷. L’oggetto assomma su di sé tradizionali indagini iconografiche e nuovi percorsi di studio, volti ad approfondire la funzione delle immagini nel disegnare il contesto che le accoglie e i meccanismi di costruzione della memoria nelle società antiche, mentre le indagini archeometriche in corso contribuiranno a sciogliere alcuni degli interrogativi sull’ambiente artigianale e sulla formazione dei pittori che lo hanno prodotto.

Motivazioni di diversa natura potrebbero essere la causa della ‘seconda vita’¹³⁸ di questo ciclo: un centinaio d’anni dopo la sua esecuzione, quando l’ambiente al quale esso apparteneva è stato abolito, parte del ciclo con Apollo e le Muse è stata conservata ed ha trovato collocazione in un nuovo ambiente. Motivazioni diverse potrebbero essere la causa di questo ‘restauro antico’; un ruolo lo ha certamente giocato l’alta qualità tecnica delle pitture, ma forse anche la volontà di conservare la memoria dell’ambiente originario e delle funzioni che vi si svolgevano: oggetto emblematico, dunque, dei percorsi che la pittura parietale romana – a un tempo immagine e materia legata a un contesto architettonico – offre allo studio di aspetti diversi della cultura romana in generale, e in particolare della colonia di *Carthago Nova*.

Molte grazie per l’attenzione.

¹³⁷ Noguera Celdrán *et al.* 2016; Noguera Celdrán *et al.* 2017b; Bragantini 2017.

¹³⁸ Riprendo la definizione da Carrive 2017.

Bibliografía / Bibliografia

- Abad Casal, L., 1982, *La pintura romana en España*, Alicante.
- Aussilloux-Correa, A., M. Mulliez, 2015, “Re-création d’une fresque antique”, P. Capus, A. Dardenay, edd., *L’Empire de la couleur. De Pompéi au Sud des Gaules*. Catalogue de l’exposition Toulouse, novembre 2014-22 mars 2015, Toulouse, pp. 16-23.
- Baldassarre, I., 1981, “Piramo e Thisbe: dal mito all’immagine”, *L’Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat*. Table ronde (École Française de Rome, 10-11 mai 1979), Rome, pp. 337-351.
- Baldassarre, I., 1984, “Pittura parietale e mosaico pavimentale dal IV al II secolo a.C.”, *Dialoghi di archeologia*, n.s., 2, pp. 65-76.
- Baldassarre, I., 1988, “Ranuccio Bianchi Bandinelli”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIV, pp. 429-434.
- Baldassarre, I., 2016, “Ricezione e rielaborazione delle esperienze macedoni nella produzione pittorica campana”, K. Chryssanthaki-Nagle, S. Descamps-Lequime, A.-M. Guimier-Sorbets, edd., *La Macédoine du VI^e siècle avant J.-C. à la conquête romaine. Formation et rayonnement culturels d’une monarchie grecque*, Paris, pp. 199-209.
- Baldassarre, I. et al., 2002, *Pittura romana: dall’ellenismo al tardo-antico*, Milano.
- Barbet, A., 1985, *La peinture murale romaine: les styles décoratifs pompéiens*, Paris (II ed. 2009).
- Barbet, A., in corso di stampa, “Un demi-siècle de recherches sur la peinture murale antique”, Y. Dubois, U. Niffeler, edd., *Pictores per provincias II. Status quaestionis*. Actes du 13^e Colloque de l’AIPMA Université de Lausanne, 12–16 septembre 2016, Lausanne.
- Barbet, A., A. Coutelas, 2002, “Une fresque à la romaine”, *Archéologia*, 392, pp. 24-41.
- Béarat, H. et al., 1997, *Roman wall painting: materials, techniques, analysis and conservation*. Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7-9 March 1996, Fribourg.
- Beyen, H.G., 1938 – 1960, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, Den Haag.
- Bianchi Bandinelli, R., 1953, “Continuità ellenistica nella pittura di età medio- e tardo-romana”, *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’arte*, n.s. 2, pp. 77-161 (cf. in *Id.*, *Archeologia e cultura*, Roma 1979).
- Bianchi Bandinelli, R., 1955, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten.
- Bianchi Bandinelli, R., 1976, *Introduzione all’archeologia classica come storia dell’arte antica*, Roma-Bari.
- Bianchi Bandinelli, R., 1977, “La pittura”, R. Martin et al., edd., *La cultura ellenistica. Le arti figurative* (Storia e civiltà dei Greci V, 9), Milano, pp. 461-513.
- Bourgeois, B., M. Denoyelle, edd., *L’Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Rennes.
- Bragantini, I., 1995, “Problemi di pittura romana”, *AION Archeologia Storia Antica*, n.s. 2, pp. 175-197.
- Bragantini, I., 2002, “Pittura e decorazione in età tardorepubblicana”, A. Pontrandolfo, ed., *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Mario Napoli, Salerno-Paestum novembre 1966, Salerno, pp. 125-132.
- Bragantini, I., 2004, “Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana”, *Journal of Roman Archaeology*, 17, pp. 131-145.
- Bragantini, I., 2007, “La circolazione dei temi e dei motivi decorativi: alcune osservazioni”, C. Guiral Pelegrín, ed., *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la peinture murale antique (AIPMA), Zaragoza – Calatayud 21-25 septiembre 2004, Zaragoza 2007, pp. 21-25.
- Bragantini, I., 2014a, “La pittura a Pompei nell’opera di August Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882): note di lettura”, H. Eristov, F. Monier, edd., *L’héritage germanique dans l’approche du décor antique*, Actes table ronde Paris, ENS, 23 novembre 2012, Bordeaux, pp. 9-18.
- Bragantini, I., 2014b, “Roman Painting in the Republic and early Empire”, J.J. Pollitt, ed., *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, Cambridge – New York, pp. 302-369.
- Bragantini, I., 2017, “Cuadros con evocaciones de Apolo y de Calíope y Tersícore, Musas de la poesía. Siglo I d.C. Paintings of Apollo, Calliope and Terpsichore, muses of poetry: 1st century AD”, Noguera Celdran, J.M. et al., edd. 2017, *Barrio del Foro Romano. Roman Forum District. Molinete / Cartagena*, Murcia, pp. 234-235.
- Bragantini, I. et al., 1981-1992, *Pitture e pavimenti di Pompei*, voll. 1-4, Roma.

- Brandi, C., 1977, *Teoria del restauro*, Torino (II ediz.).
- Brecoulaki, H., 2006, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur. IV^e-II^e s. av. J.-C.*, Athenes.
- Brendel, O.J., 1954, Review of *Masters of Campanian Painting* by M.M. Gabriel, *Art Bulletin*, 36, 3, pp. 235-238.
- Burlot, D., 2012, *Fabriquer l'antique: les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII^e siècle*, Naples.
- Canfora, L., 2008, *Il papiro di Artemidoro*, Bari.
- Carrive, M., ed., 2017, *Remployer, recycler, restaurer: les autres vies des enduits peints*, Rome.
- Charbonneaux, J., R. Martin, Fr. Villard, 1970, *Grèce hellénistique*, Paris (traduzione italiana Milano 1971).
- Croisille, J.M., 2005, *La peinture romaine*, Paris.
- Darmon, J.-P., 1985, "La fonction du décor domestique romain. Réflexions sur les aperçus de Karl Schefold", *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires Association Française pour la Peinture Murale Antique (AFPMA) 1982-1983*, British Archaeological Reports, International Series 240, Oxford, pp. 137-140.
- Davey, N., R. Ling, 1982, *Wall-painting in Roman Britain*, Gloucester.
- Denti, M., 2014, "Nuove prospettive e vecchi paradigmi negli strumenti della formazione universitaria contemporanea. Considerazioni sulla manualistica di archeologia e storia dell'arte antica", *Revue Archéologique*, pp. 89-99.
- Donati, F., 2004, "Moduli e tecniche di un contesto decorativo a Nora in Sardegna", L. Borhy ed., *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII^e colloque AIPMA, Budapest-Veszprém 2001*, Budapest, pp. 147-154.
- Edictum Diocletiani de pretiis rerum venalium*, ed. Th. Mommsen, Berlin 1893 (https://ia802604.us.archive.org/1/items/bub_gb_KYA3AQAAMAAJ/bub_gb_KYA3AQAAMAAJ.pdf).
- Elsner, J., 2009, "P. Artemid.: The Images", K. Brodersen, J. Elsner, edd., *Images and Texts on the "Artemidorous Papyrus"*. Working Papers on P.Artemid. (St. John's College Oxford, 2008), *Historia Einzelschriften* 214, Stuttgart, pp.35-50.
- Elsner, J., 2014, "Introduction", J. Elsner, M. Meyer, edd., *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge.
- Fernandez Díaz, A. 2008, *La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativa*, Monografías del Museo Arqueológico de Murcia 2, Murcia.
- Filippi, F., ed., 2005, *I colori del fasto. La domus del Gianicolo e i suoi marmi*. Catalogo della mostra Roma, Palazzo Altemps, 2005-2006, Milano.
- Gabriel, M.M., 1952, *Masters of Campanian Painting*, New York.
- Gasparri, C., 1995, "L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 102, pp. 173-187.
- Gasparri, C., 2005, "Due nuove sculture da Ercolano", P.G. Guzz, ed., *Storie da un'eruzione. In margine alla mostra*. Atti della Tavola Rotonda Napoli, 12 giugno 2003, Pompei, pp. 51-74.
- Ghedini, F., 1993, "Arte romana: generi e gesti", S. Settis, ed., *Civiltà dei Romani 2. Un linguaggio comune*, Milano, pp. 161-178.
- Giuliani, L., 1999, "Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula", F. de Angelis, S. Muth, edd., *Im Spiegel des Mythos. Bildwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*. Symposium Rom Februar 1998, Wiesbaden, pp. 43-51.
- Guiral Pelegrín, C., M. Martín-Bueno, 1996, *Bilbilis I: Decoración pictórica y estuco ornamental*, Zaragoza.
- Hall, J.M., 2014, *Artifact and Artifice. Classical Archaeology and the Ancient Historians*, Chicago.
- Hölscher, T., 2006, "Karl Schefold und die heutige Deutung von Mythenbildern", *Antike Kunst*, 49, pp. 3-16.
- Hölscher, T., 2014, "Entretien avec Tonio Hölscher", *Perspective*, 2, pp. 167-180.
- Landwehr, Ch., W.H. Schuchhardt, 1985, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin.
- Ling, R., 1991, *Roman Painting*, Cambridge.
- Ling, R., 2002, "The Villa San Marco at Stabiae and other work on paintings buried by Vesuvius", *Journal of Roman Archaeology*, 15, pp. 445-449.
- Lippold, G., 1951, "Antike Gemäldekopien", *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, N.F., 33.
- Mau, A., 1882, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin.
- Mielsch, H., 2001, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt.
- Moormann, E.M., 2014, "L'approche du décor antique par l'«École hollandaise»", H. Eristov, F. Monier, edd., *L'héritage germanique dans l'approche du décor antique*, Actes table ronde Paris, ENS, 23 novembre 2012, Bordeaux, pp. 131-137.

- Mostalac Carrillo, A., M. Beltrán Lloris, 1994, Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa (*Velilla de Ebro, Zaragoza*) II. *Estratigrafía, pinturas y cornisas de la "Casa de los Delfines"*, Zaragoza.
- Mulliez, M., A. Aussilloux-Correa, 2017, "La peinture murale antique. Une gageure technique à l'épreuve de l'archéologie expérimentale", M. Carrive, ed., *Employer, recycler, restaurer: les autres vies des enduits peints*, Rome, pp. 93-105.
- Noguera Celdrán, J.M., M. J. Madrid Balanza, edd., 2009, *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el Cerro del Molinete, Cartagena*, Murcia.
- Noguera Celdrán, J.M. et al., 2016, "Edificio del atrio, *Carthago Nova* (Cartagena)", O. Rodríguez Gutiérrez et al., edd., *Los espacios de reunión de las asociaciones romanas. Diálogos desde la arqueología y la historia en homenaje a Bertrand Goffaux*, Sevilla, pp. 378-388.
- Noguera Celdrán, J.M. et al., 2017a, *Barrio del Foro Romano. Roman Forum District. Molinete / Cartagena*, Murcia.
- Noguera Celdrán, J.M. et al., 2017b, "Un *titulus pictus* con titulatura imperial de *Carthago Nova* y puntualizaciones a la dinámica urbana de la ciudad a inicios del s. III d. C.", *Zephyrus*, 79, pp. 149-172.
- Perrin, Y., 1997, "Peinture et architecture. Statut du décor, statut de l'édifice, statut de la recherche", *Journal of Roman Archaeology*, 10, pp. 355-362.
- Pigments et colorants de l'antiquité et du moyen âge. Teinture, peinture, enluminure. Études historiques et physico-chimiques.* Colloque International du CNRS, Paris, 1990.
- Platt, V., M. Squire, 2017 "Getting to grips with classical art. Rethinking the haptics of Graeco-Roman visual culture", A. Purves, ed., *Touch and the Ancient Senses*, London, pp. 75-104
- Pollitt J.J., ed., 2014, *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, Cambridge – New York.
- Prioux, E., A. Rouveret, edd., 2010, *Métamorphoses du regard ancien*, Paris.
- Ragghianti, C.L., 1963, *Pittori di Pompei*, Milano.
- Räsänen, A., H. Wassholm, 2008, "Ricostruzione delle pitture parietali del triclinio", P. Castrén, ed., *Domus Pompeiana. Una casa a Pompei*. Mostra Museo Amos Anderson, Helsinki, marzo-maggio 2008, Helsinki, pp. 199-203.
- Rebaudo, L., in corso di stampa, "Il Grande Tumulo di Verghina tra archeologia, politica e rivendicazioni nazionali", *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*. Atti del convegno Paestum giugno 2017.
- Richardson, L. jr., 2000, *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*, Baltimore.
- Riegl, A., 1901, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn, I. Teil*, Vienna (trad. italiana: *Arte Tardoromana*, Torino. 1959).
- Rodenwaldt, G., 1909, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde*, Berlin.
- Rouveret, A., 1985, A. Reinach, S. Reinach, A. Rouveret, *La Peinture ancienne – Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris (II ediz. 1995).
- Rouveret, A., 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. - Ier siècle ap. J.-C.)*, Rome (II ediz. 2014).
- Rouveret, A. et al., 2006, *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris.
- Sauron, G., 1994, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome.
- Sauron, G., 2007, *La Peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris.
- Schefold, K., 1952 (1972), *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, Basel (Édition revue et augmentée *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles).
- Schefold, K., 1959, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*, Hamburg.
- Schefold, K., 1962, *Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*, Bern – München.
- Schefold, K., 1964, *Römische Kunst als religiöses Phänomen*, Hamburg.
- Schmaltz, B., 1989a, "Theseus, der Sieger über den Minotauros", *Archäologischer Anzeiger*, pp. 71-79.
- Schmaltz, B., 1989b, "Andromeda – ein campanisches Wandbild", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 104, pp. 259-281.
- Settis, S., 1989, "Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri", E. Gabba, A. Schiavone, edd., *Storia di Roma, 4: Caratteri e morfologie*, Torino, pp. 827-878.

- Settis, S., 2006, “Il *Papiro di Artemidoro*: un libro di bottega e la storia dell’arte antica”, C. Gallazzi, S. Settis, edd., *Le tre vite del papiro di Artemidoro: voci e sguardi dall’Egitto greco-romano*. Mostra Torino, Palazzo Bicherasio, 8 febbraio – 7 maggio 2006, Milano, pp. 20-65.
- Slavazzi, F., 2009, “Una officina di copisti in Pamphylia”, V. Gaggadis-Robin *et al.*, edd., *Les ateliers de sculpture régionaux. Techniques, styles et iconographie. Actes du Xe colloque international sur l’art provincial romain*, Arles-Aix, 21-23 mai 2007, Arles, pp. 359-367.
- Strocka, V.M., 2007, “Domestic decoration: painting and the ‘Four Styles’”, J.J. Dobbins, P.W. Foss, edd., *The world of Pompeii*, London – New York, pp. 302-322.
- Thompson, M.L., 1960-1961, “The monumental and literary evidence for programmatic painting in Antiquity”, *Maryas*, 9, pp. 36-77.
- Torelli, M., 2004, “Forma greca e culture periferiche: il caso di Kazanlak”, M. Barbanera, ed., *Storie dell’arte antica*, Roma, pp. 141-169.
- Torelli, M., 2011, “La questione dell’arte romana: un dibattito del XX secolo”, M. Torelli *et al.*, edd., *Arte e archeologia del mondo romano*, Milano, pp. 7-11.
- Vaccaro Melucco, A., 2000, *Archeologia e restauro: storia e metodologia del problema*, Roma.
- Varone, A., 1995, “L’organizzazione del lavoro in una bottega di decoratori: le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo via dell’Abbondanza”, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, pp. 124-136.
- Varone, A., 1998, “Un pittore al lavoro a Pompei”, A. Donati ed., *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all’età bizantina*. Catalogo della Mostra Rimini 28 marzo-30 agosto 1998, Milano, pp. 302-303.
- Wickhoff, F., 1895, “Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung”, W. Ritter von Hartel, F. Wickhoff, edd., *Die Wiener Genesis*, vol. I, Wien, pp. 1-96.
- Zanker, P., 1992, “Nachahmen als kulturelles Schicksal”, Ch. Lenz, ed., *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert: vier Vorträge*, München, pp. 9-24.
- Zanker, P., 1999a, “Mythenbilder im Haus”, R. Docter, E.M. Moormann, edd., *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998*, Amsterdam, pp. 40-48 (traduzione italiana: “Immagini mitologiche nelle case pompeiane”, *Id.*, *Un’arte per l’impero*. Milano 2002, pp. 112-132).
- Zanker, P., 1999b, “Karl Schefold, 26.1.1905 - 16.4.1999”, *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, pp. 276-282.
- Zimmermann, N., 2002, “Ausstattung von Haupt- und Nebenräume. Zur Dastierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos,” F. Krinzinger, ed., *Das Hanghaus 2 von Ephesos*, Wien, pp. 101-117.
- Zimmermann, N., ed., 2014, *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil*. Akten des XI Internationale Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique), Ephesos 13.-17 September 2010, Wien.

