

PICTORES PER PROVINCIAS II - STATUS QUAESTIONIS

13^e
Colloque de l'Association Internationale
pour la Peinture Murale Antique

12-16 SEPTEMBRE 2016

PRÉACTES
&
informations pratiques

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE, ANTHROPOLE - AUDITOIRE 1129

PARTENAIRES

L'organisation de ce colloque a bénéficié du très généreux soutien des institutions suivantes:

Académie Suisse des Sciences Humaines - ASSH

Fondation pour l'Université de Lausanne

Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité - IASA

Association internationale pour l'étude de la peinture antique - AIPMA

Association pour l'archéologie romaine en Suisse - ARS

Archéologie Suisse - AS

Ville de Lausanne

Etat de Vaud



UNIL | Université de Lausanne

Section Archéologie
et Sciences de l'antiquité



LE COLLOQUE DE LAUSANNE

Trente ans après la rencontre internationale d'Avenches sous le thème *Pictores per provincias*, le XIII^e colloque de l'AIPMA invite à une réflexion sur les acquis scientifiques accumulés par la recherche durant ces dernières décennies.

La masse de connaissances et de sites publiés depuis la fondation de l'AIPMA a de fait largement renouvelé l'image de la production picturale de plusieurs régions du monde antique.

LES BUTS DU COLLOQUE

L'accroissement constant des chercheurs et des résultats oblige à un temps de synthèses, à un recul critique sur l'immense corpus gréco-romain et provincial romain en cours de constitution.

Aussi le programme est-il centré sur l'élaboration dirigée de synthèses:

- sur la peinture grecque et du monde hellénistique,
- sur les productions provinciales romaines,
- sur la peinture murale en Italie, dans la perspective spécifique des influences régionales réciproques ou de ses rapports avec les productions provinciales.

Le but est d'établir des points de la situation sur la production picturale d'une région unitaire cohérente - cité, royaume, *regio*, province ou groupe de provinces - sous l'angle d'une mise à jour des corpus et des acquis de la recherche, au regard entre autres des grands thèmes abordés lors des colloques de l'AIPMA depuis 1989.

UN COLLOQUE DE SYNTHÈSES

Des synthèses, donnant les grandes lignes des acquis pour un territoire ou une thématique donnés, introduisent les communications et les posters centrés sur des sujets plus restreints ou spécifiques. 55 communications orales et 31 posters composent ainsi le programme.

Une ample place est prévue pour la discussion, qu'il est prévu d'intégrer aux actes. Ces interventions sont enregistrées pour être retranscrites.

DANS CES PRÉACTES

Le présent volume vous donne, aux pages **4-5**, les **informations pratiques** liées à la tenue du colloque, et aux pages **6-9**, son **programme**.

Les **résumés** des communications orales et des posters qui nous sont parvenus sont publiés aux pages **11-93** du volume, sous la seule responsabilité de leur(s) auteur(s).

Ils se succèdent dans l'ordre alphabétique de leur (premier) auteur, indépendamment de leur nature (communications orales et posters).

Les pré-actes sont également disponibles en ligne, à l'adresse internet www.peintureantique.org.

ACTES DU COLLOQUE

Les actes du colloque seront publiés dans la collection monographique ANTIQUA d'*Archéologie Suisse*, avec parution prévue dans la seconde moitié 2018.

Normes rédactionnelles à télécharger sur www.peintureantiques.org

Délai de reddition des contributions: **31 janvier 2017**.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Dr. Agnes Allroggen-Bedel	Bad-Ems, comité de l'AIPMA
Prof. Lorenz Baumer	Université de Genève
Prof. Irene Bragantini	Université L'Orientale, Naples
Dr. Alexandra Dardenay	Université de Toulouse 2
Prof. Véronique Dasen	Université de Fribourg
Prof. Fulvia Donati	Université de Pise, comité de l'AIPMA
Dr. Yves Dubois	Université de Lausanne, trésorier de l'AIPMA
Prof. Christa Ebnöther	Université de Berne
Prof. Michel E. Fuchs	Université de Lausanne
Prof. Martin A. Guggisberg	Université de Bâle
Prof. Anne-Marie Guimier-Sorbets	Universités de Paris I et Paris X
Prof. Carmen Guiral	UNED, Madrid, rédaction Apelles, AIPMA
Dr. Sarah Lepinski	Metropolitan Museum, New York, comité de l'AIPMA
Prof. Stephan T.A.M. Mols	Université de Nimègue, vice-président de l'AIPMA
Prof. Christoph Reusser	Université de Zürich
Prof. Monica Salvadori	Université de Padoue, présidente de l'AIPMA
Prof. Peter A. Schwarz	Université de Bâle
Prof. Jerzy Żelazowski	Université de Varsovie, comité de l'AIPMA

ORGANISATEURS

Priv.-doc. Dr Yves Dubois, IASA-UNIL
Prof. Dr Michel E. Fuchs, IASA-UNIL
Ass. Alexandra Spühler, IASA-UNIL

STAFF IASA-UNIL

Daniela Greger	(de, fr, en, es)
Nicolò Latini	(it, fr, en, de)
Claudia Lozano	(es, fr, en, de)
Célien Maret	(fr, en, de)
Sarah Paudex	(fr, de, en, it)
Cindy Vaucher	(fr, en, de)

Le staff est à votre disposition pour toute question et tout problème.

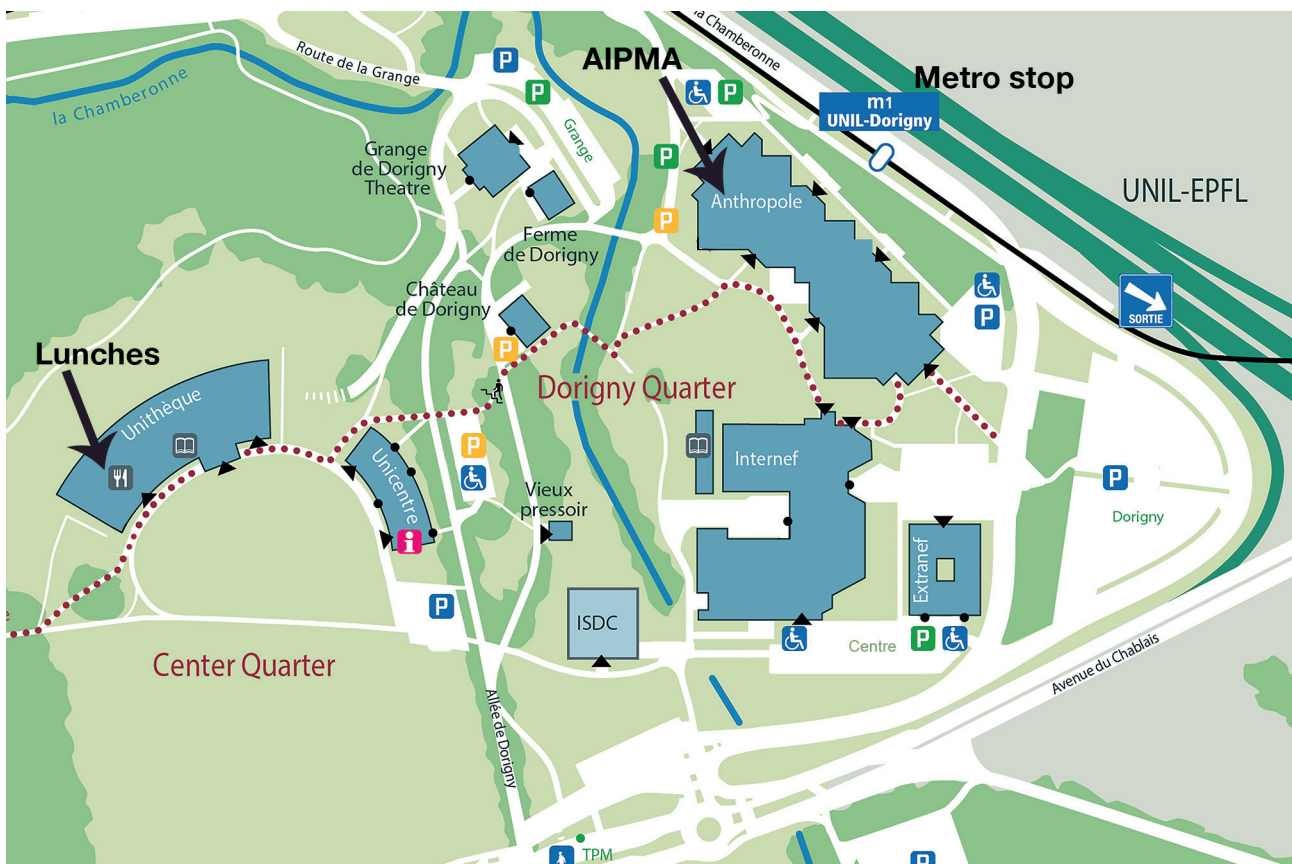
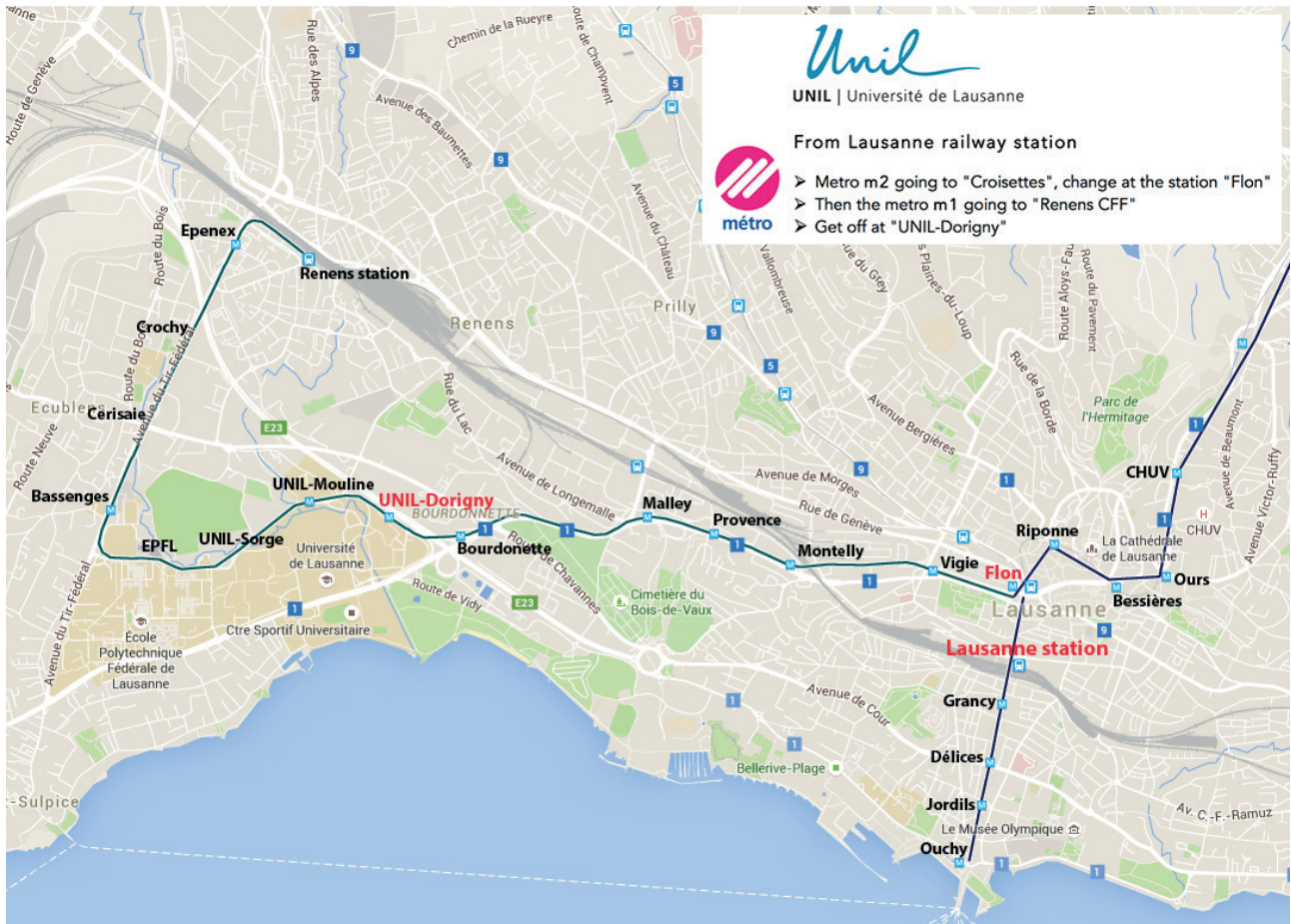
LIEUX DU COLLOQUE

Localisation	Bâtiment Anthropole, quartier Dorigny
Accueil & pauses café	hall 1130
Sessions	auditoire 1129
Exposition posters	hall 1131
Repas de midi	Bâtiment Unithèque, dit «La Banane», Cafétéria centrale Les assiettes et menus sont «payés» au moyen des Bons Repas .
Parking	Au sud de l'Internef, parking du Centre (à horodateur).

ACCÈS INTERNET / WI-FI

À l'Anthropole comme à l'Unithèque, veuillez vous connecter au :

Réseau Invité:	guest-unil
password:	aipma2016



PROGRAMME SCIENTIFIQUE

Toutes les communications sont suivies de 10 min. de discussion, 15 min. en fin de session.

Lundi 12 septembre

08.00 Enregistrement des participants

09.00 Accueil et ouverture officielle du colloque
Introduction et directives

09.30-10.10 A. Barbet Recherches sur la peinture murale antique depuis 35 ans.

Grèce - Egée - Macédoine

10.20-10.50 H. Brekoulaki La peinture grecque depuis l'époque mycénienne jusqu'à la période hellénistique: science de la couleur et expérimentations artistiques.

11.00- 11.30 S. Lepinski Roman Wall Painting in Greece.

Bosphore Cimmérien - Tauride

11.40-12.10 P. Burgunder Témoignages picturaux du Royaume du Bosphore Cimmérien, Chersonèse Taurique et Olbia.

12.25 *pause de midi*

Asie Mineure

14.00-14.30 N. Zimmermann Wandmalerei in Kleinasien - von der griechischen bis zur römischen Zeit.

14.40-15.00 C. Işık Die Wandmalereien im Kammergrab in Milas.

15.10-15.30 A. Schwarz Pergamon: Das so genannte Banketthaus und seine Dekoration im Mauerwerksstil.

Proche-Orient

15.40-16.10 H. Eristov Peinture murale au Proche-Orient à l'époque romaine.

16.20 *pause*

16.40-17.00 C. Vibert-Guigue Réalité conservée et déduction iconographique provinciale : une analyse de situation à nuancer à travers des peintures et stucs de Jordanie.

17.20-17.50 S. Rozenberg Hellenistic Art in the Land of Israel.

18.00-18.20 T. Michaeli Roman and Early Byzantine Wall Paintings in Israel – A Synthesis.

18.35 *suite enregistrement et administration*

19.00 *cocktail dînatoire offert par la Faculté des Lettres*

Mardi 13 septembre

Egypte

08.45-09.05 A.-M. Guimier-Sorbets Nouvelles découvertes, recherches récentes à Alexandrie et dans le nord de l'Égypte.

09.15-09.35 S. McFadden Wall Painting in Egypt Outside of Alexandria: State of the Field.

Afrique

09.45-10.15 J. Żelazowski Pittura parietaria in Cirenaica (Libya).

10.25 *pause*

10.45-11.05 A. Santucci La pittura funeraria in Cirenaica.

11.15-11.35	B. Bianchi	La pittura parietale in Libia: tematiche e sviluppi dei sistemi decorativi attraverso testimonianze edite e inedite.
11.45-12.05	M. A. Rizzo	Pittura e società in Tripolitania tra l'età di Claudio e il IV sec.: dalla tomba di Zanzur all'area sacro-funeraria di Sidret el-Balik.
12.20	<i>pause de midi</i>	
14.00-14.20	T. Lappi	Spätpunische Wanddekorationen Karthagos und deren überregionalen Vergleiche.
14.30-14.50	K. Zinaï	Les enduits peints en Algérie (Maurétanie césarienne et Numidie).
15.00-15.20	A. Malek, F. Monier	La maison de la Tigresse à Lambèse. Décor et architecture en Numidie, II ^e et III ^e siècles de notre ère.
15.30-15.50	L. Es-Sadra	La peinture murale en Maurétanie Tingitane.
16.00	<i>pause</i>	
16.20	session posters	31 posters sur des sujets et des aspects spécifiques
L. Alderighi	Gli intonaci dipinti delle <i>villae maritimae</i> dell'arcipelago toscano (Elba, Capraia, Gorgona, Pianosa).	
A. Barbet	Dougga, maison des Oiseaux ou des Masques. Calques au crayon du Fond Poinssot.	
S. Barker, S. Perna	Varieties and symbolism of calcareous alabaster imitations in Roman paintings.	
S. Barker, D. Taelman	Painted marble at Pompeii and its relationship to the trade in real stones.	
P. Barresi, M. L. Guarneri	Tipologia dei sistemi decorativi in Sicilia romana: il caso di Agrigento.	
I. Benetti <i>et alii</i>	Indagine sulla diffusione del III stile in Etruria: il caso di Vada Volaterrana.	
B. Bianchi	Architetture fantastiche in sistemi ornamentali di III Stile. Un esempio inedito dalla villa delle <i>grotte di Catullo</i> a Sirmione.	
F. Boldrighini, C. Nasti	Intonaci dipinti di III stile nei magazzini del Museo Nazionale Romano alle Terme.	
D. Busse	Malereifunde aus den römischen <i>villae rusticae</i> im Saarland (Deutschland): eine Bestandsaufnahme.	
K. Chmielewski, R. Chowaniec, J. Żelazowski	Le nuove pitture parietarie ad Akrai in Sicilia.	
E. Ciliberto, M. G. Greco	Wall Painting from Leptis Magna. Microscopic and Surface Investigation.	
G. Cinquemani	Pitture parietali da Leptis Magna: iconografie e contesti.	
R. Ciobanu	La statuaria romaine coloriée : quelques exemples d'Apulum.	
R. Federico	Pitture di paesaggi con ville marittime su pareti di III e IV stile pompeiano.	
A. Fernández Díaz, L. Suárez Escribano	La imitación de <i>opus musivum</i> en la pintura mural en la provincia romana de la Bética.	
O. Gago Muñiz	La decoración pictórica de C-22R, cubículo de la <i>domus</i> del Chao Samartin, Asturias.	
C. Guiral Pelegrín <i>et alii</i>	El II estilo en la Casa del Larario de Bilbilis (Zaragoza, España)	
N. Hathaway, A. Spühler	Les motifs d'inter-panneau des peintures murales romaines découvertes sur le territoire suisse.	
E. Malizia	La decorazione pittorica in età imperiale: il caso della villa di Livia a Prima Porta.	
C. Manetta	Under The Same Sky? Figural Painted Coffered Ceilings in the Ancient Mediterranean.	
M. Marano, P. Tomassini	“De Ratione pingendi parietes”. Quelques considérations sur les dynamiques de production et l'organisation du travail d'atelier dans la peinture ostienne de IV ^e style.	
O. Nofal	Nouvelles découvertes de peinture et de stuc dans la province de Syrie.	
Cl. Pouzadoux <i>et alii</i>	Une variante régionale du style architectural en Daunie: matières premières, technique et style décoratif de la Domus des Lions et des Panthères d'Arpi.	
A. Raimondi Cominesi	Muses, Seasons and the <i>Saeculum Frugiferum</i> : the Bacchic frieze from the <i>Nymphaeum</i> of the <i>Domus Transitoria</i> .	
D. Rogić	The Wall Paintings of Viminacium	
D. Rogić,	The Wall Paintings of Sirmium	
S. Steingraber <i>et alii</i>	Gli strumenti musicali in uso nel mondo etrusco attraverso l'analisi della pittura funeraria.	
F. Stella Mosimann	Il tempio romano di Nora (Cagliari, Sardegna): la decorazione parietale della <i>cella</i> in età alto imperiale.	
G. Tabacchini	Architettura e architetture nella pittura romana: i <i>pinakes</i> di III e IV stile dall'Urbe alla Campania.	
V. Torrisi	Casa di Livia sul Palatino: le pitture nel cubicolo del piano superiore.	
O. Vauxion	La peinture murale en Narbonnaise au I ^{er} s. ap. J.-C.	

Mercredi 14 septembre

Grande Grèce, Italie du Sud

08.45-09.15	A. Pontrandolfo	Esperienze di pittura parietale in Italia meridionale: mescolanza di saperi e di culture.
09.25-09.35	A. Coralini	Fra Grecia e Roma: forme e colori della pittura parietale romana nell'Italia meridionale e in Sicilia.
09.45-10.00	A. Allroggen-Bedel	La pittura pompeiana: primato e limiti.
10.10-10.30	E. Moormann	Beyond the Four Styles. Reflections on Periodizations in Roman Wall Painting.
10.40	<i>pause</i>	
11.00-11.20	L. Jacobelli	Le specificità espressive nella decorazione della <i>villa</i> romana di Positano.
11.30-11.50	D. Neyme	Architecture et décor funéraires des tombes monumentales de la fin du I ^{er} à la fin du III ^e siècle de notre ère en Campanie.

Sicile

12.00-12.20	S. K. Lucore	Hellenistic painting in Sicily, and the spread of decorative schemes; the baths at Morgantina: analysis of the decorated spaces and their functions.
12.30-12.50	E. C. Portale	Una pittura "ellenistico-romana": il II stile nella provincia Sicilia.
13.05	<i>pause de midi</i>	
14.00	<i>excursion</i>	Musée d'Yverdon et région (communication M. Fuchs) et Villa romaine de Pully (vernissage exposition et apéritif)

Jeudi 15 septembre

Rome et environs, Latium

08.45-09.00	S. Falzone	Caratteri della pittura "urbana" nella prima età imperiale: spunti di riflessione, alla luce delle recenti acquisizioni di contesti di pittura frammentaria da Roma.
09.00-09.20	S. Fortunati, F. Pollari	Qualità e peculiarità della pittura di prima età imperiale a Roma.
09.30-09.40	S. Falzone, C. Gioia, M. Marano	Ricezione ed elaborazione del modello pittorico urbano nei contesti delle ville suburbane: esempi da vecchie e nuove indagini.

Italie Centrale et Sardaigne

10.00-10.30	S. Steingräber	Pittura funeraria etrusca.
10.40	<i>pause</i>	
11.00-11.30	F. Donati	Lineamenti per una sintesi delle attestazioni di pittura murale romana nell'Italia centrale.

Italie du Nord

11.40-12.10	M. Salvadori, A. Didonè	La pittura in Cisalpina: i caratteri di una produzione di «confine».
12.20-12.40	F. Fagioli, R. Helg, A. Malgieri	Gli intonaci dipinti dell'VIII Regio augustea: primo bilancio sulla produzione pittorica in Emilia-Romagna.
12.55	<i>pause de midi</i>	

Péninsule hispanique

14.30-15.00	C. Guiral Pelegrín	Hispania (s. I a.C. - s. IV d.C.): Adaptación de los esquemas compositivos y el repertorio iconográfico al uso de las estancias.
15.10-15.30	A. Fernández Díaz	<i>et al.</i> Un nuevo ciclo pictórico en el Edificio del Atrio del Barrio del Foro de <i>Carthago Nova</i> : la representación de Apolo y las Musas.
15.40-16.00	T. G. Jorge	Restudying Roman wall painting in Portugal today: testimonies, particularities and idiosyncrasies.

16.10-16.30	L. Iñiguez Berrozpe	Los programas decorativos de los ambientes privados del <i>Conventus Caesaraugustanus</i> durante el siglo I d.C.
-------------	---------------------	---

16.40 *pause*

Thèmes

17.00-17.30	N. Blanc	Le stuc dans le monde romain.
17.40-18.10	E. Morvillez	Réapprécier le thème du jardin dans la peinture des provinces romaines.

18.30 Assemblée Générale de l'AIPMA

Vendredi 16 septembre

Grande Bretagne

08.45-09.10	R. Ling	Wall paintings in Roman Britain: the State of the art.
-------------	---------	--

Gaules

09.15-09.30	A. Dardenay	La peinture romaine dans les Gaules (Narbonnaise, Lyonnaise, Aquitaine).
09.40-10.00	M. Tessariol	Entre conservatisme et innovations : les décors peints de la cité de Bordeaux antique.

Gaule Belgique et Germanies

10.10-10.40	R. Thomas	Die römische Wand- und Deckenmalerei in Germanien und der Gallia Belgica.
-------------	-----------	---

10.50 *pause*

11.10-11.30	B. Jansen	Provinziell? Bemalte Wände in Thermen, Palästen und Wohnhäusern der niedergermanischen Colonia Ulpia Traiana bei Xanten.
11.40-12.00	S. Mols, L. Laken, L. Swinkels	Roman wall-paintings from the lower Rhine and Meuse.
12.10-12.30	D. Heckenbenner, M. Mondy	Les répertoires ornementaux et iconographiques dans les cités des Leuques et des Médiomatriques du I ^{er} au III ^e siècle p.C. : adaptation aux espaces et évolution.

12.45 *pause de midi*

Rhétie et Norique

14.00-14.30	B. Tober	Noricum und Raetien - Bestandsaufnahme, Typologie und dekorative Programme.
14.40-15.00	I. Doerfler	Die römische Wandmalerei aus dem südlichen Noricum: Magdalensberg – <i>Virunum</i> – Teurnia.

15.15 *pause*

Provinces balkaniques et danubiennes

15.30-16.00	I. Popović	Wall painting in the province Dalmatia.
16.10-16.40	L. Nagy, K. Hudák	Research on roman wall painting in Hungary between 2004 and today: interpreting and reinterpreting the Evidence.
16.50-17.20	J. Valeva	La peinture romaine des provinces thraces (Mésie, Thrace, Dacie) – époque impériale.

17.30	I. Bragantini	Réflexions conclusives.
-------	---------------	-------------------------

18.45 Soirée de clôture

Samedi 17 septembre

09.00	<i>excursion sur inscription</i>	<i>Orbe, Avenches et Vallon ou Fribourg.</i>
-------	----------------------------------	--

Gli intonaci dipinti delle *villae maritimae* dell'arcipelago toscano (Elba, Capraia, Gorgona, Pianosa)

Nella prima età imperiale le isole dell'arcipelago toscano appaiono costellate di *villae maritimae* decorate con pavimenti in tessellato e *opus sectile* e pareti e soffitti con intonaci dipinti.

Frammenti policromi in rosso e blu assai limitati per dimensioni e quantità provengono dalla villa romana del Porto a Capraia indagata nel 1983 per brevi tratti, mentre delle pitture del “Bagno di Agrippa” a Pianosa rimangono pochi lacerti in monocromia di colore crema, giallo o bruno ed il ricordo delle architetture dipinte nelle descrizioni di Don Gaetano Chierici del 1874, ove si parla di colonne di marmo rosso venato dipinte su fondo azzurro sul muro del portico; le pareti, infatti erano in massima parte ricoperte di lastre di marmo fermate con chiodi.

Cospicui resti di intonaci dipinti provengono invece dallo scavo stratigrafico presso la *villa d'otium* dei Limiti nell'isola di Gorgona. Nel 1993, infatti, fu scavata, a cura della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, una parte di *villa* romana, risalente alla fine del I sec. a.C. – inizi I sec. d.C., di cui furono messi in luce alcuni ambienti con pavimenti a mosaico a fondo bianco con listelli in nero ed inoltre pareti con intonaci dipinti (parte dei quali furono restaurati e ricollocati in posto, altri restaurati e conservati nei depositi) di colore diverso per i diversi ambienti; le parti rimaste in situ mostrano che 4 vani avevano tutte le pareti dipinte con uno zoccolo rosso e una parte superiore in giallo; in alcuni punti al momento del ritrovamento erano ancora visibili tracce del trattamento con sostanze cerose al fine di esaltare la lucentezza del colore e proteggerlo. Tra i numerosissimi frammenti di intonaci dipinti rinvenuti durante lo scavo su alcuni con sfondo rosso è possibile vedere linee dipinte a formare un riquadro e su diversi altri delle linee verticali. Oltre ai frammenti monocromi pertinenti al rivestimento delle pareti, negli strati di distruzione delle strutture, ne sono stati rinvenuti molti altri, pertinenti al soffitto, con decorazione a delicati motivi vegetali policromi su fondo avorio; più complesse e assai accurate dovevano essere infatti le decorazioni delle volte con riquadri e cassettoni con motivi floreali; alcuni dei quali con foglie, petali di fiori, girali in arancio, verde, marrone e con punti in celeste, linee rette in marrone, bande policrome in azzurro, gialle, linee circolari e campiture dipinte in colori chiari. Al di sotto del colore dei motivi decorativi sono talvolta ben visibili le linee preparatorie eseguite con squadra e compasso e col sistema della corda battuta. Sul retro di molti di essi si conservano tracce evidenti dell'incannicciato.

Non mancano all'appello le sontuose residenze dell'isola d'Elba con i decori vegetali in giallo crema su fondo rosso dell'*hortus conclusus* della Villa delle Grotte, provenienti dal crollo delle pareti di fondo del peristilio intorno alla grande piscina, datati in età augustea e gli intonaci policromi in giallo, bianco avorio e rosso, in grigio-azzurro su fondo rosso, con motivi floreali stilizzati e a onde correnti, delle pareti e dei soffitti delle fasi III e IV della *villa* della Linguella (I-II secolo d.C.).

Un fitto bosco nasconde ancora le pareti delle aule della *villa* di Capo Castello datata tra la seconda metà del I secolo a.C. ed il I secolo d.C.; interessata solo da brevi saggi e nota per i suoi pavimenti mosaicati e in *opus sectile*, della sua decorazione parietale rimangono, oltre ad un capitello di lesena in marmo e una cornice in terracotta, una serie di frammenti non sottoposti finora ad alcun intervento di restauro e pertanto ad oggi quasi del tutto illeggibili. Nell'imminenza della ripresa delle indagini a Capo Castello, si prevede anche per i frammenti di intonaci dipinti un restauro ed un tentativo di parziale ricostruzione.

La pittura pompeiana: primato e limiti

Nei convegni sulla pittura parietale antica, normalmente la sezione pompeiana è quella più ricca ed estesa. Questo convegno ha scelto, invece, un approccio diverso: seguendo il filo conduttore tematico “*pictores per provincias*”, mira a ricondurre le pitture di Pompei e della zona vesuviana in un contesto documentario più ampio, al fine di offrire un quadro più equilibrato di questa produzione artistica nel mondo romano, con una particolare attenzione alle sue declinazioni “provinciali”.

L'importanza del campione vesuviano per lo studio della pittura antica resta fuori discussione, sia per la grande quantità di pitture conservate, sia per la ricchezza della letteratura scientifica ad essa dedicata. Il termine “Pittura pompeiana” spesso viene usato non tanto nel senso di una definizione geografica, ma anche come termine generale, esteso a tutta la pittura romana.

Le pitture provenienti dalla zona vesuviana hanno determinato l'immagine della pittura antica. Lo stesso vale per la cronologia: la definizione dei “quattro stili” è basata sugli studi di August Mau e sulla classificazione delle pitture parietali a Pompei. Le pitture di altri luoghi e di altre regioni vengono classificate secondo i criteri elaborati sulla base delle pitture pompeiane. E' soprattutto sulla quantità del materiale, studiato da più di 250 anni, che si fonda il primato della pittura pompeiana, che ha permesso studi approfonditi e diversificati di molti aspetti della pittura parietale.

Le ricerche degli ultimi decenni hanno ampliato la nostra conoscenza della produzione pittorica di molte altre regioni dell'impero romano. Esemplari, in questo senso, sono stati i convegni AIPMA di Avenches (1986, “*Pictores per provincias*”) e di Efeso (2010, “*Zeitstil und Lokalstil*”), che hanno richiamato l'attenzione sull'importanza dei vari stili locali e regionali nel mondo greco-romano.

Queste nuove acquisizioni costituiscono lo sfondo sul quale occorre rivedere la lettura delle pitture pompeiane, inserendole in un quadro più ampio. In particolare, è diventato indispensabile riprendere in esame il presunto primato della pittura pompeiana, dovuto alla ricchezza della documentazione, piuttosto che ad una reale superiorità qualitativa, per arrivare al riesame critico di una base documentaria condizionata dalla sua pertinenza ad un ambito territoriale e cronologico molto circoscritto.

La raffigurazione degli strumenti musicali nella pittura funeraria etrusca

Il presente studio mira a rilevare la diffusione degli strumenti musicali etruschi tramite l'analisi della pittura funeraria. La ricerca, prettamente bibliografica, riguarda infatti 69 tombe etrusche distribuite nei territori di Cerveteri, Chiusi, Grotte Santo Stefano, Orvieto, Tarquinia e comprese in un arco cronologico che va dalla fine del VI sec. a.C. alla fine del III sec. a.C.

La pittura parietale permette di identificare 13 strumenti:

- l'**aulos** (riscontrato 114 volte in 53 tombe) è uno strumento a fiato che compare ad una o due canne (a tre o quattro fori l'una) e con ancia;
- la **cetra** (24 volte in 22 tombe) è uno strumento a corde suonato con o senza plettro e con una cassa armonica di ampie dimensioni e forma variabile ma sempre direttamente prolungata nei due bracci laterali;
- la **lyra** (13 volte in 13 tombe) è uno strumento a corde suonato con o senza plettro, si distingue dalla cetra per le minori dimensioni ma forma più slanciata, generalmente raffigurato a sei corde, con una cassa di risonanza in pelle animale o guscio di carapace e le corde tese da un'asticella orizzontale con accordini e da due bracci verticali;
- il **lituo** (13 volte in 9 tombe), uno strumento a fiato senza ancia, si presenta come un bastone curvo nella parte sommitale che generalmente compare in associazione con il corno;
- i **crotali** (11 volte in 11 tombe) sono strumenti idiofoni assai simili alle moderne nacchere. Le due parti che entrano in contatto per produrre suono sono realizzate in legno e tenute insieme da un anello ed eventualmente da un cordino da legare al polso;
- il **corno** (8 volte in 6 tombe) è uno strumento a fiato di grandi dimensioni costituito da un tubo di forma circolare tale che le due aperture alle estremità, l'una che permette l'ingresso dell'aria e l'altra la fuoriuscita del suono, risultano estremamente ravvicinate. Un'asta propedeutica alla presa insiste sul diametro della sua circonferenza;
- il **barbiton** (5 volte in 5 tombe) è uno strumento a corde con cassa armonica generalmente in pelle di animale molto simile alla lyra da cui si distingue per dimensioni e curvature dei bracci;
- la **tuba** (4 volte in 3 tombe) si presenta come uno strumento a fiato rettilineo probabilmente realizzato in metallo e che si suona in maniera orizzontale sostenuto da entrambe le mani;
- i **cimbali** (1 volta) sono dischetti bronzei utilizzati col solo movimento delle dita che li reggono;
- le **nacchere** (1 volta) sono simili ai crotali da cui apparentemente si distinguono per l'impugnatura dello strumento;
- **tympanum** (o **tympanon**), **tamburi** e **tamburelli** (1 volta ciascuno) sono strumenti a percussione molto simili tra loro e generalmente costituiti da una pelle animale tenuta tesa da un supporto circolare in legno o in bronzo.

Recherches sur la peinture murale antique depuis 35 ans

Dans une première partie nous examinons la création des associations qui ont favorisé l'émergence de la nôtre l'AIPMA, l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique.

Tout d'abord en 1963, à Paris, sous les auspices du CNRS et de l'Université de Paris, le premier colloque international sur la mosaïque antique voit la création de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique, l'AIEMA, qui publie son premier volume en 1965.

En 1979, naît l'Association Française pour la Peinture Murale Antique, l'AFPMA, qui publie son premier séminaire en 1980, année où une première rencontre internationale, sous les auspices de J. Liversidge à Cambridge, va lancer l'idée de notre association internationale, qui verra officiellement le jour en 1987 à Cologne, après deux rencontres, à Paris et à Avenches.

Puis nous examinons l'évolution de nos rencontres triennales jusqu'à ce jour, en notant les améliorations apportées, le nombre des communications et les pays impliqués.

Bien entendu ces recherches bénéficient des travaux de nos prédécesseurs, mais aussi d'autres acteurs très actifs, dont on rappellera les plus grandes entreprises de publications, que ce soit des monographies, des synthèses, ou des corpus dans quelques unes des provinces romaines.

En analysant de plus près les actes de nos onze premiers colloques, il est possible de noter les secteurs les plus étudiés, ceux qui mériteraient d'être développés et ceux qui sont absents. On détaillera les thèmes traités, dont certains ont fait l'objet d'un colloque tout entier. Le bulletin bibliographique qui accompagne nos colloques permet d'élargir le champ de nos informations à d'autres civilisations ayant pratiqué la peinture murale dont de nombreuses publications sont citées.

Notons le nombre important d'expositions où la peinture antique est prise en compte, qui constitue un élément important dans la dynamique de nos recherches. On n'oubliera pas celles qui ont été organisées lors des colloques, qu'elles soient celles suscitées par l'AFPMA ou par l'AIPMA, qui ont permis à tous de découvrir des décors souvent inédits, ou tout nouvellement restaurés et qui ont fait progresser notre discipline.

Enfin, un aspect fondamental est examiné, celui de la méthodologie employée, qui est en constante évolution, avec de nouvelles pratiques, de nouvelles technologies, qui nécessitent l'apport de plusieurs disciplines et de plusieurs acteurs. Plusieurs souhaits sont exprimés, plusieurs projets énumérés. Normaliser nos pratiques en nous concertant devient fondamental et c'est là qu'on mesure le chemin parcouru vers une discipline mieux structurée et qui nécessite des échanges constants entre nous tous, ce que notre association peut favoriser si l'on en a la volonté.

Les peintures murales romaines de Dougga du fond Poinssot

Les dessins conservés à l'INHA à Paris de peintures en place et fragmentaires de deux maisons de Dougga, exécutés en 1921 et 1929, que nous avons pu étudier, sont complètement inédits. Ce sont des archives réunies pendant plus d'un siècle (1870-1990) par trois hommes d'une même famille, impliquée dans l'exploration archéologique de la Tunisie et par la gestion de son patrimoine : Julien, Louis et Claude Poinssot. Elles ont été achetées par l'INHA et L'ANIMHA et leur inventaire détaillé est désormais accessible au public. De ce fait, il a été possible de retrouver des documents inédits de peintures murales, à Carthage et à Dougga. Nous essayons donc de les mettre en perspective avec le répertoire déjà connu et publié dans la synthèse que nous avons consacrée aux décors de Tunisie qu'ils enrichissent de motifs nouveaux (cf. A. Barbet, *Peintures murales de Tunisie*, Paris, 2013). Des essais de restitution et des comparaisons sont tentés pour en assurer l'interprétation et la datation.

Nous présenterons les dessins de deux maisons de Dougga, celles de la maison des Trois Masques ou des Oiseaux, dans lesquels je propose d'y reconnaître deux Amours combattant, un griffon, et un candélabre avec masque et oiseaux en vis-à-vis. Aucune datation précise ne peut être avancée si ce n'est la fin du II^e siècle ap. J.-C., pour le type de candélabre attesté encore à cette époque et qui correspondrait à la date des mosaïques de la maison.

Deux autres dessins, provenant de la maison des Escaliers du même site sont plus difficiles à restituer; à part des imitations de marbres en zone inférieure, un motif géométrique en zone supérieure ferait songer à un décor à réseau. Sur un deuxième dessin d'une autre pièce, on trouve les mêmes imitations de marbres à chevrons, en miroir, que dans la maison d'Eros et Psyché que nous avons publiées (op. cit., p. 116-117), dont la datation autour de 325 ap. J.-C., en raison des trouvailles en céramique, pourrait convenir également pour cette peinture de la maison des Escaliers, dont nous savons qu'elle est antérieure aux thermes de Caracalla (construits entre 217 et 221) mais qui a duré jusqu'au IV^e siècle ap. J.-C.

On regrettera qu'il n'existe aucune photo de ces décors de Dougga dans le fonds Poinssot, qui nous auraient permis de mieux juger de leur style d'exécution et il convient de continuer à « fouiller » les archives, à défaut de pouvoir le faire sur le terrain, afin de compléter notre vision de la peinture romaine de Tunisie, dont manque encore l'étude de beaucoup de peintures fragmentaires des réserves des musées et des dépôts de fouilles (dossier à suivre).

Varieties and symbolism of calcareous alabaster imitations in Roman paintings

Calcareous alabaster was one of the most valued and sought after decorative stones in the ancient world for its variegated hues, gold-shiny polished surface and its symbolic significance. Recent research shows that from the first century BC, the Romans used calcareous alabaster, especially of Egyptian origin, for the production of funerary vase-urns floor tiles, inserts and wall revetments for the interior décor of élite houses. The growing popularity of this stone led to the exploitation of alabaster sources around the Mediterranean from the early imperial period: onyx and banded types from Egypt, fiorito from Asia Minor (Turkey), pecorella from North Africa (Algeria and Tunisia) and other rare Italian (Latium and Tuscany) varieties. Moreover, the increasing favour met by alabaster was mirrored by its constant reproduction in First-, Second- and Fourth-Style Roman paintings. The high accuracy in the reproduction of the variegated patterning of alabaster, particularly in the Second- and Fourth-Style, reached unprecedented levels.

Several houses at Pompeii and Roman villas in the Vesuvian area, such as the Villa of the Mysteries (Pompeii), Villa A (Oplontis) and the Villa Arianna (Stabiae), present remarkable examples of painted alabaster. Despite a certain level of “artistic” interpretation, it is possible to recognise the represented varieties as fairly faithful imitations of the most popular Egyptian and non-Egyptian types. For example, Egyptian onyx (cotognino and banded) is widely reproduced in the Second-Style frescoes (60-40 BC) at Villa A (Room 5, 11) and the Villa Arianna (Room 3), while some of those from the Villa of the Mysteries (60 BC) can be arguably identified as non-Egyptian fiorito alabaster. Preliminary results of a survey of painted alabaster carried out by the present authors at Pompeii show that 23 of the 59 houses (including the Villa of the Mysteries), which retain or are known to have had painted imitation marble, contained painted alabaster. At Herculaneum, only one house, the House of the Alcove, features painted imitation of alabaster (in all probability fiorito). We identified the most common varieties of painted alabaster as onyx alabaster (52% of the total) and alabastro fiorito (28%), while 20% remained unidentified due to the poor conservation of the painted surface or because the variety was not clear, especially in First-Style paintings (e.g. House VI.16.26). If we consider the total percentages of alabaster varieties represented during the Second-Style period, the period with the largest number of houses (13) with painted imitations of the stone, we find onyx is the predominant type depicted (7 locations). This ratio corresponds to the volume and popularity of real alabaster attested at Pompeii during this same period.

A remarkable case in point is the Villa of the Mysteries, where we record the highest number of painted alabaster examples in a single context. A total of 6 rooms present panels depicting alabaster, 4 of which (3, 6, 15, 16) can be identified as Egyptian onyx, huge quantities of whose real varieties decorate many of the villa's floors. Triclinium 5, the “Mysteries room”, contained one of the most realistic painted representations of alabastro fiorito from the Vesuvian area, decorating the upper frieze of the famous cycle of paintings depicting Dionysiac rites. The alabastro fiorito can be confidently classified as fiorito from Asia Minor as it presents close similarities with varieties quarried near Hierapolis. The choice of this stone would thus seem to be a way to underline the link with the country of origin of the god of wine, Dionysius/Bacchus, and the related mystic rites to which the frescoes allude.

Indeed, the settings where painted alabaster appears seem to suggest that its use went beyond aesthetics and that it might have had an underlying symbolic message. Just like real alabaster, painted imitations of this stone may well have been imbued with symbolism motivated by both the real or imagined link with its country of origin (e.g. Egypt or Asia Minor) and by the “magical” ritual powers, such as that of rebirth, conferred onto it. The poster seeks to demonstrate that painted alabaster, in all its varieties, possessed an aura of “sacredness” and to illustrate the possible reasons behind this through a selection of case studies from the ancient Roman Vesuvian sites.

Painted marble at Pompeii and its relationship to the trade in real stones

Painted imitation marble can be seen in numerous wall paintings from houses in Pompeii from c.150 BC to AD 79. Surprisingly, their relationship to the stone trade has not been fully explored yet, and several contrasting hypotheses on the nature of this relationship have been proposed:

- Vander Kelen (1998) suggests that the choice of imitation marble depicted was less related to the availability of real marble for private decoration and more about decorative tastes and harmony of composition. She notes that the realism of painted marble depictions was less important than the overall aesthetic decoration. She doubts the difference in cost between real and painted marble and incorrectly identifies painted marble varieties, such as breccia di Aleppo, in paintings before they were introduced into Roman use (identified in Casa dei Quattro Stili in the 1st-Style). Therefore, she missed some of the nuances in imitation marble that can be informed by local trends in the trade of real marble.
- van de Liefvoort (2012) argues that early examples of painted marble acted as substitutes for real marble, further suggesting that real marbles were only available in the capital at that time. However, real examples of the painted varieties depicted at Pompeii can be seen in the vicinity during this period.
- Fant (2007) suggests that as the city of Pompeii gained greater access to imported marble, the accuracy of painted imitation marbles increased, along with the range of types included. This suggests that the use and choice of specific varieties of painted imitation marbles was in fact closely related to the wider currents in the marble trade.
- McAlpine (2014) argues for carefully painted depictions of imported marbles during the 2nd-Style based on real varieties that were being imported in limited quantities (mainly for public building projects). She argues that in the 4th-Style, painted marble was not as important as in the 2nd-Style and that with some exceptions properties with real marble tended to have little or no imitation marble. She argues that due to the increased availability of marble, painted imitation was less appealing. The links with real marble use, however, specifically within specific decorative schemes at Pompeii, are not fully quantified.

This poster presents some initial thoughts on the use of painted imitation marble at Pompeii, especially in the 4th-Style Period, in order to explore the relationship between the varieties of marble being depicted in paint in relation to an on-going survey of all houses with real marble at Pompeii. The painted imitation will be explored in relation to the marble available on the contemporary market in Pompeii and its immediate environment. Our survey has focused on the use of marble in opus sectile flooring or marble in insert flooring at Pompeii. The preliminary results for 26 floors are presented. There is a general tendency for an increase in number of varieties of real polychrome marbles used from the 2nd-Style period (9), the 3rd-Style period (15) and 4th-style period (22). In the 3rd-Style period, we find the introduction of the following marble types: breccia di Aleppo, breccia di Sciro, cipollino and fior di pesco. During the 4th-Style period, new varieties – breccia corallina, granito bianco e nero, granito verde della sede di San Lorenzo, lumachella, porfido rosso, semesanto and serpentino – were introduced. Comparison with painted marble shows that the use and choice of specific varieties of painted imitation marbles was in fact closely related to the wider currents in the marble trade. New varieties of painted marble were introduced either concurrently or shortly after the real stones were introduced into the city.

Tipologia dei sistemi decorativi in Sicilia romana: il caso di Agrigento

La tipologia delle pitture parietali siciliane in età romana sono legate alla tradizione del II stile pompeiano, a partire dai primi esempi di Solunto e Centuripe, negli ultimi anni del II secolo a.C. Meno nota sembra però la situazione della Sicilia in età augustea e imperiale, testimoniata finora soprattutto da esempi di Solunto e qualche nuova acquisizione a Lilibeo e Catania, mentre per l'età tardo antica si possiedono le pitture in gran parte ben conservate della Villa del Casale a Piazza Armerina. La ripresa degli studi nelle case del quartiere ellenistico di Agrigento, sia quelle conservate al museo, sia quelle della Casa della Gazzella che si stanno ora studiando, consentono di proporre una risistemazione della tipologia dei sistemi decorativi in pittura della Sicilia romana.

Indagine sulla diffusione del III stile in Etruria: il caso di *Vada Volaterrana*

Una consistente quantità di intonaci dipinti proviene dagli scavi più che trentennali condotti dall'Università di Pisa in loc. San Gaetano di Vada (LI), dove è localizzato l'approdo portuale di *Vada Volaterrana*, "città minore" che dall'età medio-tardo repubblicana sino al tardoantico costituì il principale degli scali marittimi di Volterra.

Il materiale, rinvenuto in giacitura secondaria, copre una superficie di ca. 4 mq e presenta caratteri di omogeneità ed un ricco programma decorativo. Nonostante l'estrema frammentazione è stato possibile riconoscere una serie di motivi figurati e decorativi che collocano l'insieme nell'ambito del III stile: raffigurazioni di animali realistici e fantastici che si inseriscono nella nota tendenza all'egittomania, motivi decorativi canonici quali steli decorati, cornici e bordures ajourées che, per la resa dettagliata, policroma e non ancora stereotipata, confermano l'attribuzione del contesto alla fase finale del III stile. Il sistema decorativo, di cui si fornisce una ricostruzione ipotetica, trova significativi confronti col contesto già noto della Casa degli Affreschi di Luni, oltre che con il repertorio d'ambito romano-campano nonché puntuali riferimenti con esempi provenienti dall'area cisalpina. L'alta qualità del programma pittorico fornisce, inoltre, informazioni sulla possibile destinazione dell'ambiente che lo ospitava: si tratta forse dell'ambiente principale della *Schola* della corporazione dei *Dendròphori*, centro direzionale dell'area portuale di *Vada Volaterrana*, e può essere associato all'interesse nutrito dall'imperatore Claudio nei confronti del culto di Attis di cui tale collegio era depositario. Quanto finora ricomposto, inoltre, offre un ulteriore tassello a dimostrazione della vivacità della circolazione di maestranze e modelli che si esprime in una *koinè* culturale che almeno sino alla metà del I sec. d.C. sembra caratterizzare tutto il territorio romanizzato.

Architetture fantastiche in sistemi ornamentali di III Stile. Un esempio inedito dalla villa delle “grotte di Catullo” a Sirmione

In anni recenti l'analisi di materiale pittorico inedito ha consentito la ricomposizione di un'ampia isola di frammenti combacianti e ha permesso di individuare frammenti in origine pertinenti alla stessa partitura; l'omogeneità nello stato di conservazione e la tipologia delle fratture suggeriscono che a suo tempo i frammenti siano stati recuperati da un unico “mucchio” che forse era il risultato di una “ripulitura di muro”.

Il soggetto, dipinto su fondo bianco impiegando una paletta cromatica, composta sostanzialmente da colori tenui, che comprende diversi toni del giallo, dell'azzurro, del verde e del viola, è una struttura architettonica su podio disegnata in prospettiva. La decorazione, elegante nella resa pittorica, sia dal punto di vista tecnico sia da quello della scelta dei colori, è arricchita da elementi acroteriali quali il timpano e le palmette, e forse anche da un cembalo con tenie ricadenti, se l'attribuzione del frammento non combaciante è corretta.

I motivi decorativi impiegati sono già noti dalla decorazione pittorica della villa: oltre a una notevole messe di casi inediti, si ricordano il dipinto con raffigurazione su fondo bianco di un'articolata struttura architettonica, decorata con palmette acroteriali, timpani, e grifi alati in posizione araldica su mensole; e ancora il registro superiore di un'altra partitura caratterizzata da un frontone arricchito da figure femminili distese, in cui sottili architetture sono ornate da elementi acroteriali - tra cui una teoria di palmette -, e sostengono cembali ornati da nastri.

La fattura accurata emerge nella precisione del tratto, nel raffinato gusto miniaturistico dei motivi decorativi, nell'uso sapiente della stesura graduale di colori caratteristici del III Stile iniziale di età augustea.

Per quanto concerne lo sviluppo dello schema - tenuto conto di un gruppo di frammenti solo in parte combacianti ma presumibilmente pertinenti alla nostra decorazione - due sono le ipotesi possibili: il motivo architettonico era forse originariamente pensato secondo una prospettiva a fuoco centrale, oppure ripetersi ribaltato a specchio a sinistra della porzione ricomposta. Al momento non ci sono elementi determinanti a sostegno dell'una piuttosto che dell'altra ipotesi; certo è che una porzione della composizione è una rappresentazione in piena luce, mentre l'altra è in ombra come si evince dalla differente scala cromatica impiegata. Si potrebbe dunque trattare della duplice raffigurazione di un portico “a coda” composto da un'ala frontale con architrave piatto attraverso la quale appare l'ala prospettica piuttosto che della sua variante simmetrica ottenuta dal raddoppiamento della veduta semplice in cui l'ala centrale lascia intravedere due portici in prospettiva con punto di fuga centrale.

Il motivo, raro – perlomeno in questa variante - nelle pitture di III Stile, trae forse origine dai colonnati simmetrici con tholos centrale nella decorazione monumentale dell'oecus della villa di Oplontis; strutture architettonico-prospettiche simili, una con architrave ricurvo, sono state rintracciate tra il materiale pittorico di III Stile proveniente da un edificio residenziale nell'area di Via Palazzo a Cividate Camuno (Brescia), per queste ultime come per il nostro dipinto si può ipotizzare l'operato di pittori di alto livello non autoctoni.

La nuova ricomposizione è di notevole interesse, non solo perché aggiunge un ulteriore tassello alla conoscenza della decorazione pittorica della villa, ma soprattutto perché attesta nelle pitture di III Stile del territorio della Cisalpina la presenza di questo elemento compositivo ad architetture irreali, sinora assai raro, e contribuisce a dimostrare una piena e immediata ricezione dei modelli urbani anche in ambito privato, se pur in contesti riferibili a uno status sociale elevato.

La pittura parietale in Libia: tematiche e sviluppi dei sistemi decorativi attraverso testimonianze edite e inedite

La conoscenza dei sistemi decorativi parietali in Tripolitania, e delle loro specificità secondo una lettura diacronica, è ancora parziale poiché si fonda su indagini condotte in passato in modo non sistematico. Non è raro infatti che le decorazioni pittoriche siano rimaste inedite, o che siano state rese note inizialmente solo attraverso una documentazione grafica. Inoltre in passato la decorazione pittorica rinvenuta in parete, per lo più priva di un contesto stratigrafico di riferimento, è stata recuperata solo “a brani”; pratica questa che rende complessa la valutazione a posteriori dell’articolazione di un impianto decorativo: in tale panorama rappresenta un’eccezione la volta dipinta del criptoportico della villa di Dar Buc Ammera a Zliten che fu trattata con un approccio “moderno”.

Dagli anni Sessanta, e dunque dall’esteso studio sulla decorazione pittorica della Tripolitania romana a opera di S. Aurigemma (1962), un tentativo di proporre una lettura moderna di dati editi e inediti, relativi a materiale per lo più decontestualizzato, è stato presentato in anni recenti dalla scrivente.

Nell’elaborare una sintesi relativamente alle tematiche e agli sviluppi della pittura parietale in Tripolitania, che fruisce di quanto già realizzato in termini di ricognizione dei dati, si è inteso innanzitutto articolare l’evoluzione dei sistemi parietali in una sequenza cronologica quanto più analitica, nell’ambito di una valutazione della pittura in “provincia” che tenga conto del rapporto intercorrente tra le peculiarità locali e il gusto dell’epoca.

La documentazione, proveniente da contesti residenziali, rappresenta una testimonianza significativa perché all’apparato decorativo era riservato un ruolo di primo piano nell’allestimento delle residenze delle élites romane e romanizzate che desideravano esprimere attraverso le loro abitazioni la ricchezza e lo status politico e sociale. A tale proposito un progresso sostanziale si deve allo studio del materiale pittorico inedito pertinente ad alcuni complessi abitativi situati nel territorio di Leptis Magna: le ville di Orfeo, dell’uadi er-Rsaf, di at-Tahlia e di Suk al-Khamis: contesti pittorici, sostanzialmente omogenei dal punto di vista cronologico e riferibili al II-III secolo d.C., a un arco di tempo compreso tra la prima metà del II secolo d.C. e l’età Severiana, con attardamenti sino all’età gallienica. Lo studio di tale materiale e la revisione di vecchi dati - ricordiamo sia le decorazioni parietali della villa di Silin e delle terme della Caccia, sia le pitture recuperate a “brani” dalla villa di Dar Buc Ammera- hanno consentito di giungere alla definizione di un quadro più completo della produzione pittorica della regione: modelli di riferimento e peculiarità locali.

In Tripolitania gli impianti pittorici generalmente presentano schemi organizzati sulla suddivisione orizzontale della parete in tre zone: nella fascia mediana si sviluppa di solito una successione di pannelli separati da interpannelli che determinano una decorazione modulare priva di un punto di vista preferenziale; l’impiego di un impianto a pannelli con quadro centrale è ben documentato nella produzione pittorica tripolitana di II secolo, sia in città, sia nel suburbio; l’evoluzione di tale sistema, a partire dalla seconda metà del secolo, si caratterizza per un gusto cromatico dai toni più decisi, e per la sovrabbondanza degli elementi ornamentali.

Relativamente ai motivi e ai temi iconografici, si rileva un largo impiego delle decorazioni tappezzeria, come anche delle imitazioni dei rivestimenti marmorei per lo più nei registri inferiore e mediano; un certo spazio sembra godere la pittura di paesaggio, e infine giocano un ruolo significativo le composizioni su grande scala.

Nella Tripolitania d’età imperiale schemi e motivi si conformano al modello di Roma ben esemplificato nella coeva pittura ostiense; è in quest’ottica che può essere interpretata anche la vicinanza stilistica a contesti quale quello Cireneo. Nondimeno nella semplificazione della sintassi compositiva e nella scelta dei temi iconografici si riscontra un’adesione alla moda dell’epoca, mentre la resa “pittorica” della decorazione tradisce il gusto delle committenze e delle botteghe locali.

Le stuc dans le monde romain

Le stuc (mortier lié à la chaux ou au plâtre et travaillé en relief) est employé dans le monde grec à l'époque hellénistique pour revêtir et parfois compléter le décor architectural sculpté (façades de Macédoine, Alexandrie, Petra, Ptolémaïs). Le Style structural introduit le stuc dans le décor pariétal de la Koiné où il se développe en zone haute avec des balustrades fictives (Vergina, Tel Anafa, Pergame, Cosa, Fregellae, Pompéi), des corniches à consoles et appliques (Erythrée, Délos) ou d'imposants entablements (Sicile, Afrique du Nord). Au tournant des II^e-I^{er} s. av. J.-C., l'Italie voit naître les caissons de stuc sur les voûtes en *opus caementicium* et les plafonds suspendus (Populonia, Rome). Dès lors, le stuc participe du décor architectural intérieur et extérieur des bâtiments publics et privés (perspectives illusionnistes, élévations à colonnes et frontons, entablements, niches), tandis que ses qualités techniques (blancheur, résistance à l'humidité) lui assurent une place privilégiée dans les balnéaires et les tombes.

Tous ces usages du stuc semblent connus dans les provinces, mais sélectionnés en fonction des traditions locales et employés dans des temporalités différentes. À l'Est où le matériau connaît une longue tradition, la synthèse s'est affinée à la faveur de deux colloques récents (*Stucs d'Orient*, Nanterre 2013, Paris 2014, à paraître). La persistance du Style structural va de pair avec l'introduction rapide des schémas romains. De façon plus générale, le haut relief domine à l'Est, comme on le voit dans les corniches à appliques figurées d'époque antonine, tandis que l'iconographie peut rester typiquement locale (Dura). En Asie Mineure à la même époque, le phénomène de romanisation est plus sensible (voûte à caissons d'Ephèse). Les vestiges plus tardifs d'Hierapolis témoignent encore d'un large emploi du stuc dans le décor domestique (panneaux, lésènes, rinceau sur archivolt). En Afrique du Nord, les corniches et appliques du décor domestique (Djemila), les reliefs figurés des nécropoles (Sousse) permettent de mesurer la maîtrise des artisans locaux.

À l'Ouest, la Pannonie conserve de riches vestiges, souvent issus de fouilles anciennes (Aquincum, Brigetio, Gorsium), ce qui en complique la lecture; la présence de caissons, de scènes figurées et de corniches aux motifs originaux, est attestée tant des bâtiments officiels que de riches villas; les fouilles en cours permettront de préciser le facies de cet artisanat régional très actif. En Gaule, depuis l'étude fondatrice de M. Frizot, plusieurs ensembles d'importance ont considérablement modifié le panorama. Les décors pariétaux à pilastres et arcatures, associés ou non à la peinture, ornent les parois (Autun, Charleville-Mézières); des architectures fictives se développent en zone haute (La Pierre, Vicourt). Autre formule plus originale : les parois polychromes imitant des placages de marbre dans la lignée du Style structural, très inspirés des *sectilia* fictifs de la peinture (Vieux, Mané Véchen). Si de nombreuses têtes trouvées hors contexte sont à replacer sur des corniches, la figuration à grande échelle et en haut relief est présente aussi sur les parois. Le corpus des voûtes et plafonds, s'agrandit. Outre les caissons traditionnels (Autun, Entrains), on rencontre des compartimentages formés de baguettes végétalisées (Pully), qui autorisent à restituer hypothétiquement des éléments végétalisés isolés (Sauchy-Lestree). Dans les décors les plus riches, le relief peut être rehaussé d'or. Enfin, le stuc a connu une faveur remarquable en Hispanie : aux éléments figurés et aux architectures (Bilbilis), aux caissons (Valdeherrera) s'ajoutent des décors pariétaux géométriques imprimés au rouleau (Emerita Augusta, Carthago Nova), un *unicum* sur le plan de l'iconographie et de la technique.

Dans les provinces où contexte et chronologie sont souvent mal renseignés, la majorité des ensembles est datée des II^e-III^e s. L'usage du stuc est bien attesté au haut Moyen Age où domine le haut relief de plâtre mais la période charnière des IV^e-V^e s. reste à explorer.

Pittura romana nei magazzini del Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano: nuovi elementi per delineare l'evoluzione della pittura nella capitale dell'Impero

Il Museo Nazionale Romano, fondato nel 1889 nella sede delle Terme di Diocleziano, raccolse e raccoglie tuttora i materiali archeologici provenienti dall'area di Roma. Tra di essi è un cospicuo numero di frammenti di intonaco e di pannelli dipinti, alcuni già noti al pubblico (come ad esempio le decorazioni dell'ipogeo degli Ottavi sulla via Trionfale, quelle dell'ipogeo di Aguzzano, o gli inusuali intonaci a soggetto marino dal Porto Fluviale), ma in gran parte ancora inediti e sconosciuti agli stessi studiosi. Molti di essi provengono da scavi risalenti alla prima metà del secolo scorso o ancora precedenti, spesso scarsamente documentati, anche se non mancano reperti da indagini recenti corredate da documentazione più esauriente.

Recentemente è stato avviato un progetto di riordino e revisione delle pitture presenti nei magazzini, che prevede la ricognizione degli intonaci presenti e la loro identificazione tramite il collegamento con la scheda presente nell'archivio scientifico. Trattandosi di magazzini creati nei primi anni del '900, epoca a cui risale anche la catalogazione di molti dei reperti, il lavoro è notevolmente complesso: di alcuni pezzi è andato infatti perduto il numero di inventario, che permette l'identificazione del frammento ed il collegamento con la scheda; all'inverso, di alcune schede presenti in archivio sembra essere perduto il reperto corrispondente. Inoltre, soprattutto per i frammenti più antichi, le schede di archivio citano spesso in maniera laconica e poco chiara le provenienze, e non permettono di ricostruire adeguatamente i contesti di rinvenimento. E' dunque difficile trarre conclusioni certe in questa delicata opera di identificazione, al termine della quale si intende avviare lo studio di tutti i reperti, che si spera di concludere con la pubblicazione di un catalogo scientifico.

Ad oggi sono stati individuati più di 150 pannelli con frammenti di pitture, e circa 60 cassette contenenti frammenti più piccoli. Il nucleo più numeroso è costituito dalle pitture rinvenute negli anni '40 negli scavi presso l'odierna stazione Termini ed oggi esposte in piccola parte nel Museo di Palazzo Massimo. Un altro gruppo piuttosto cospicuo (circa 20 pannelli) è giunto nei magazzini dopo lo smantellamento del Museo Kircheriano: si tratta tuttavia di un insieme assai eterogeneo, con pitture assai varie per soggetto, epoca di realizzazione e per qualità, quasi sempre prive di indicazioni esaurienti sulla provenienza. Altri contesti di una certa consistenza, a parte gli insiemi già citati (porto Fluviale, ipogeo di Aguzzano etc.), provengono dalla Villa di Centocelle e da una serie di Ville sulla via Gabina, scavate dalla Scuola Americana negli anni '70 e pubblicate solo in parte.

Il resto dei pannelli e frammenti dipinti risulta riconducibile a nuclei molto piccoli, spesso costituiti da un solo pannello o da pochi frammenti montati su supporti di legno e gesso, quasi sempre tuttavia notevoli per l'originalità o l'elevata qualità delle pitture, che furono certamente all'origine della decisione di prelevarle e trasportarle nel Museo.

Sebbene ancora nella sua fase iniziale, il lavoro ha già permesso di individuare alcuni contesti di particolare interesse; tra i nuclei rinvenuti recentemente sono notevoli per la raffinatezza dell'esecuzione alcuni frammenti di intonaci, apparentemente di terzo stile iniziale: di alcuni di essi, a fondo giallo, rimane incerta, per quanto probabile, l'attribuzione alla Villa della Farnesina; altri, molto vicini per stile e qualità e risalenti probabilmente alla medesima epoca, sembrano invece provenire da una sinora ignota "casa romana trovata sull'Aventino nel 1852". Particolarmente interessanti tra essi i frammenti a fondo bianco, alcuni a motivi geometrici e floreali, altri con decorazioni figurate dalla delicata fattura e dai colori sfumati, pertinenti a raffigurazioni mitologiche o a scene di carattere idillico-sacrale, tra cui spicca una figura femminile con copricapo che ricorda da vicino le raffigurazioni sulle lekythoi attiche come riprodotte anche nei cubicoli della Villa della Farnesina. Dallo stesso contesto provengono anche frammenti di un piccolo fregio a fondo azzurro delimitato da cornici modanate, tra i quali è notevole uno con una figura maschile seduta, che indossa un copricapo bianco e tiene una lunga asta nella mano destra.

Témoignages picturaux du Royaume du Bosphore Cimmérien, de Chersonèse Taurique et d'Olbia

La recherche picturale soviétique et post-soviétique n'a guère connu d'avancées significatives depuis la parution, en 1913, de l'ouvrage fondateur de Mikhail Rostovtsev, *La peinture décorative antique en Russie méridionale*. Le savant russe y exposait ses deux objectifs principaux : inventorier tous les monuments peints de l'Antiquité gréco-romaine en suivant une démarche classificatoire et intégrer ce patrimoine à l'histoire de la peinture (antique) comprise dans son acception méditerranéenne.

Depuis lors, les contributions scientifiques traitant de peinture murale antique en Russie méridionale sont relativement rares et ne dépassent pas la taille d'un article d'une dizaine de pages. Aucune monographie ni aucun catalogue n'est consacré à ce patrimoine pourtant capital pour restituer une architecture antique ou en signifier les spécificités. A quelques exceptions, les articles que nous avons collectés sont tous postérieurs à 1965 et se font l'écho de travaux de terrain. L'essentiel des trouvailles provient d'ailleurs de Panticapée, la capitale du Royaume du Bosphore Cimmérien, et de sa chôra. Malheureusement, les apports des fouilles menées sur l'acropole de Panticapée sont mal documentés. Les décorations peintes d'un luxueux édifice du II^e siècle av. J.-C. ainsi que celle d'un temple à antes de la même époque ont été sommairement présentées, tandis qu'une étude de quelques pages traite de fragments d'enduits peints rapportés aux premiers siècles de l'ère chrétienne. La découverte sensationnelle du bateau Isis de Nymphaïon, en 1982, a démontré la richesse du patrimoine peint de «masonry style» en mer Noire, sans donner pour autant l'impulsion nécessaire au renouvellement des études picturales en Russie méridionale. Outre les décors peints d'une villa rustica hellénistique installée à proximité de Myrmékion, la chôra panticapéenne a surtout livré des spécimens de peinture funéraire datant des II^e et III^e siècles de notre ère.

Les fouilles entreprises sur plusieurs sites de la Presqu'île de Taman ont livré des ensembles peints remarquables. Deux restitutions de paroi peinte ont été tirées des lots de fragments d'enduits peints et de décors de stuc récoltés dans une maison du II^e siècle av. J.-C. à Phanagorie. Un autre lot peint d'époque hellénistique provient d'un important ensemble architectural comprenant une tholos, fouillé au début des années 1970. C'est durant cette même décennie que le fameux Tombeau d'Hercule, à Anapa, est mis au jour. S'inscrivant stylistiquement dans la lignée des tombeaux peints panticapéens d'époque romaine, le caveau recèle un cycle peint des Travaux d'Hercule. Enfin, les fouilles du site d'Hermonassa livrent un ensemble peint daté du I^{er} siècle avant notre ère – ce qui fait de ce matériau publié très sommairement un trait d'union capital pour notre connaissance de la peinture murale à époque hellénistique tardive.

Les nouvelles picturales en provenance de Chersonèse Taurique et Olbia sont décevantes. Hormis la publication en 2011 du corpus des stèles funéraires peintes utilisées en remploi dans la «Tour de Zénon» (datées de la fin du IV^e siècle – début du III^e siècle av. J.-C.), seules quatre tombes paléochrétiennes aux compositions végétales conventionnelles ont été brièvement publiées. Etrangement, aucune découverte picturale ne semble avoir été enregistrée à Olbia. En revanche, un établissement situé à une dizaine de kilomètres comptait une domus d'où fut extrait un important lot d'enduits peints et de décors de stuc daté de la deuxième moitié du II^e siècle – première moitié du III^e siècle de notre ère. Publié à la fin des années 1960, cet ensemble donne lieu à une brève étude comparative impliquant un matériau semblable mis au jour en Hongrie.

Malereifunde aus den römischen *villae rusticae* im Saarland (Deutschland): eine Bestandsaufnahme

Archivrecherchen im Zusammenhang mit dem Dissertationsprojekt der Autorin zu römischer Wandmalerei im Saarland ergaben bisher 30 Standorte, die als *villa rustica* in den Grabungsdokumentationen definiert werden und von denen Malereireste überliefert sind. Die *villae rusticae* verteilen sich sowohl auf das Siedlungsgebiet der Treverer im heutigen nördlichen Saarland als auch auf das Gebiet der Mediomatriker im Süden. Seit augusteischer Zeit waren diese Regionen Teil der Provinz *Gallia Belgica* und lagen in unmittelbarer Nachbarschaft zur *Germania Superior*.

Der Umfang und Erhaltungszustand der Fragmente sowie der Grabungsdokumentationen sind von Fundort zu Fundort verschieden. Hinzu kommt, dass im Zweiten Weltkrieg Teile der Aufzeichnungen von einigen Fundplätzen zerstört wurden. Aufgrund der wechselvollen jüngeren Geschichte des Saarlandes im 19. und 20. Jahrhundert und der damit verbundenen unterschiedlichen Gebietszugehörigkeiten befinden sich zudem einzelne Funde in den Depots anderer Einrichtungen wie dem Rheinischen Landesmuseum in Trier. Dies erschwert besonders die Untersuchungen zu den Altgrabungen.

Ein zweiter Teil des Posterbeitrags beschäftigt sich exemplarisch mit Funden aus der *villa rustica* von Reinheim (Saarpfalz-Kreis), die an der deutsch-französischen Grenze nördlich des *vicus* von Bliesbruck (Frankreich) liegt. Bei den Ausgrabungen in Reinheim, die seit 1987 durchgeführt werden, konnte ein längsaxialer Villenkomplex mit einer Größe von ca. 7 Hektar freigelegt werden.

Aus dem Hauptgebäude (*pars urbana*) stammen zahlreiche bemalte Putzfragmente, zu denen auch ein aufwendiger Musterrapport aus zweifarbigem Blütenmotiven, Kreisornamenten und linear verlaufenden Tupfen gehört. Anhand der Stratigrafie und des Bauzusammenhangs ist seine Entstehung Ende des 2. bzw. im 3. Jahrhundert n. Chr. anzunehmen.

Ein erster Rekonstruktionsvorschlag wird im Rahmen der Posterpräsentation zur Diskussion gestellt. Vergleiche mit bekannten regionalen und überregionalen Dekors, wie einem Musterrapport vom Kornmarkt in Speyer (Rheinland-Pfalz/Deutschland) und aus der *insula 7* von Avenches (Schweiz), sollen des Weiteren mögliche lokale Besonderheiten hervorheben und auf den allgemein vorherrschenden Geschmack bei der Gestaltung von Musterrapporten im Verlauf des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. hindeuten.

Le nuove pitture parietarie ad Akrai in Sicilia

Grazie alla collaborazione fra l'Istituto di Archeologia dell'Università di Varsavia e la Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Siracusa, sono state avviate, a partire dal 2009, le campagne di scavo ad Akrai, sub-colonia di Siracusa. Durante gli scavi è stata messa in luce una casa a peristilio che la prima fase dell'edificio risale alla seconda metà del III secolo a.C., seconda fase alla epoca romana, e poi, dopo la fase di crollo e abbandono della casa nel IV secolo d.C., l'area è stata riutilizzata in età tardo-antica per attività artigianali. Un'ambiente sul lato sud della casa presenta un pavimento in opus signinum. I motivi decorativi, realizzati con tessere bianche inserite nel cocchiopesto, (meandro a rete con svastiche alternate a quadrati con una tessera al centro), trova confronti piuttosto frequenti nelle abitazioni di età ellenistico-romana. Questo ambiente, che si contraddistingue anche per le notevoli dimensioni, potrebbe esser stato destinato alla sala per i banchetti e quindi far parte della zona di rappresentanza della casa. Nella parte bassa delle pareti si sono conservati scarsi frammenti della decorazione pittorica con zoccolo a motivi marmorizzati.

Inoltre, sui alcuni muri sono stati conservati una parte della decorazione pittorica e diversi frammenti sparsi. Un'ambiente ripresenta sottile strato pittorico (ca 0,5 cm), dove si distinguono vari motivi in diversi colori di sfondo e decorazione. Indubbiamente, tutti questi motivi sono relativi a decorazioni che imitano vari tipi di marmi come il giallo antico, oppure le diverse brecce. Ma nell'altro ambiente sono stati registrati due fasi di decorazione pittorica conservata in situ. L'intonaco bianco della parte mediana è stato picchiettato, mentre nella parte bassa si è conservato lo strato successivo con decorazione marmorizzata in giallo. Si può ipotizzare che in una prima fase le pareti fossero bianche, caratteristiche nel periodo ellenistico anche in Sicilia, e che il sistema decorativo originario fosse sostituito in seguito dalla decorazione marmorizzata. La decorazione parietaria che imita i marmi non è caratteristica solo l'età ellenistica, ma viene usata fino alla tarda antichità, come testimoniano sempre in Sicilia le ormai numerose residenze aristocratiche del IV-V secolo d.C. con le sontuose ville anche nel territorio di Siracusa. Di conseguenza, sulla base dei frammenti pervenuti è difficile stabilire la cronologia delle due fasi decorative e, poiché la casa conservò la funzione abitativa fino al IV secolo d.C., non si può escludere l'appartenenza di alcuni frammenti a decorazione marmorizzata già al periodo del I-II secolo d.C., cioè a tempi paradossalmente poco testimoniati e conosciuti in Sicilia per quanto riguarda la decorazione pittorica delle case.

Wall Paintings from Leptis Magna: Microscopic and Surface Investigation

The Archaeological Mission of the University of Catania in the recent surveys held in 2007-2010 has so far identified several wall tectoria within the insula 16/ Regio III in Leptis Magna (Libya); some of them were still in situ, other have been reused as waste materials underneath the late II century A.D. pavements (courtyard of the “Tempio sul Decumano Maggiore»; contiguous domus and shops). By courtesy of the main Dpt of Archaeology in Tripoli, quite a few samples have been selected and investigated for an archeometrical survey and targeted analyses, in view of the consolidation processes subsequently undertaken. The final goals were to understand the painting techniques and the palette used by the Roman artists in the I-II A.D; for the Leptis and the Sabratha wall paintings none of this archeometrical investigations has been edited, although the several old and recent discoveries.

The analyses on sample fragments were performed in the Dipartimento di Scienze Chimiche of Catania University by a series of chemical-physical techniques and included:

Cross Section Optical Microscopy; Scanning Electron Microscopy (SEM); Energy Dispersion X ray analysis (EDX); X ray Photoelectron Spectroscopy (XPS). The last technique (XPS) was used in order to clarify the surface properties of the materials in terms of both elemental analysis and chemical states of the elements.

The analytical method allowed to identify the known, easily distinguishable two Roman painting techniques: the fresco and the tempera painting. The pigments were recognised by using the high spatial resolution techniques in order to identify the chemical formula of the small grains observed in the SEM images. In the following table, a list of the main pigments is shown.

Pigments	Chemical Formula	Crystal phase	Origin	Technique
Vermilion	HgS	Cinnabar	Natural Artificial	Tempera
Red Ochre	α -Fe ₂ O ₃	Ematite	Natural	Fresco/ Tempera
Yellow ochre	FeO–OH nH ₂ O	Limonite	Natural	Fresco/ Tempera
Green earth	Phyllosilicates with Fe(II), Fe(III), Mg e K	Glauconite-Celadonite	Natural	Fresco
Caeruleum (Egyptian Blue)	CaCuSi ₄ O ₁₀	Cuprorivaite	Artificial	Fresco/ Tempera
Vine black	C	Amorphous	Artificial	Fresco secco

Some of them were likely imported from other Roman provinces. In regard to the Egyptian blue, the pigment was used for both obtaining blue layer in fresco mode or green effect, when used in tempera medium on a yellow substrate originally painted in fresco mode.

The XPS data confirmed the used techniques because they showed an high content of carbon, arising from carbonate species, in the case of fresco samples and the presence of protein nitrogen in the case of tempera layers. Only in one case the fresco secco technique were identified. No traces of sulphate or nitrate species were found at the sample surfaces indicating that, so far, no pollutants have interacted with the paint layers.

The substrates of the paintings were generally made with calcium carbonate plasters (Aerial Mortars) containing sandy aggregates of various nature: in some cases river sands mixed with calcareous rock fragments were used, but in others, procedures of grinding sands were adopted. In one case, inside the render layer, the investigation confirmed the presence of calcium silicates gel phases. This evidence could suggest the use of hydraulic lime obtained by starting from clay containing limestones.

Wall Paintings from Leptis Magna: Iconography and contexts

Recent surveys carried out by the Mission of the University of Catania in 2007-2010 have identified several wall tectoria within the insula 16/ Regio III in Leptis Magna (Libya); some were still in situ others have been reused as waste materials underneath the pavements of the courtyard in the “Tempio sul Decumano Maggiore» and the adjacent shops. The close similarities between the three complexes indicate an homogeneous figurative cycle, perhaps belonging either to a wealthy domus obliterated by the construction of the temple in the Severian age, or to an unknown public buiding. Together with the re-composition of the figurative cycles, consolidation and restoration of fragments, the study and the computerization of data era under way according to CEMPR methodologies (CNRS). The project aims to focus the attention, so far partial, to the paintings in the Roman Tripolitania concerning the high and middle imperial facies and involving the archaeometrical and contextualization stratigraphic analysis. The perspective is to broaden the confrontation with the «models” of Pompeii in the broader context of the architectural and figurative culture of the North African province. If the frames of the overall picture are clear the completion of the study and researches awaits an hopeful brightening of the current political situation in Libya.

The tectoria so far edited are very few and focused on the iconographic-iconological aspects. Vague data we have about the unpublished material, and, due to the lack of «intact» archaeological contexts, it's difficult to configure their chronology without the site stratigraphical references and the cultural framework of the artistic local traditions (Ling 1991). The general background of the Tripolitania wall paintings, insofar collected, is also more difficult to define because the loss of the original overall contexts, due to conservation purposes and, at best, for recovery in the museum depot.

The methodology used for the investigation about the stylistic, chronological and technological features has been improved by the analysis of the three complexes isolated in the stratigraphic excavation of the insula III/16 of Leptis Magna (Cinquemani 2011; Tomasello 2012). For these tectoria we can anticipate the following general considerations:

A. The paintings, from the decorative point of view, appear attributable to contemporary figurative cycles (late I - mid II century A.D.); fragments still in situ and those from the trials show the same techniques (tempera on fresco support), pastes and pigments (Ciliberto 2011). The color palette goes from white to Egyptian blue, yellow and red ocher to black and green.

B. The pictorial sets, at least 8, have been identified and reassembled and could be divided into 13 plaques with anthropomorphic, phytomorphic, architectural subjects framed by decorative rectangular patterns. The artistic and the technical standards are of high quality with references to prestigious building, as also reflected by the relief overpainted stucco moldings.

C. The layered backplasters were applied to walls build with traditional local technique (opus quadratum, africanum, graticium, sun dried bricks and pisé walls).

D. The decorations could be easily compared with those published and unpublished quoted in buildings of Leptis Magna, the area of Zliten and Homs, Tripoli and especially of Sabratha.

La statuaire gréco-romaine colorée : quelques exemples d'Apulum

L'utilisation des couleurs dans la statuaire antique avait un rôle essentiel, celui du signe de l'accomplissement de l'œuvre, le geste final d'un artisan qui voulait donner un éclat supplémentaire à son travail. Un passage tiré d'une pièce incomplète d'Euripide fait une mention claire à ce sujet. En premier lieu il faudrait souligner qu'il s'agit d'un texte partiellement conservé, qui date des années 412-411 avant J.-C., mais qui indique clairement que les statues étaient peintes à l'époque et dans un but précis. Hélène, la belle épouse de Ménélas, tombée prisonnière dans la cité de Troie se dit, lorsqu'elle comprend que sa seule beauté est la cause de la guerre et de dix ans de misères: « Si j'avais été de tous temps aussi laide qu'une statue dont on aurait effacé les couleurs, toutes ces souffrances n'auraient pas eu lieu » (Euripide, *Hélène*, 262-265). Il serait intéressant d'observer que le texte nous dit qu'il s'agissait d'une couche colorée appliquée vraisemblablement sur les statues afin de leur donner un plus de beauté ou d'éclat et qui, une fois enlevée, les rendait laides. Beaucoup plus tard dans l'histoire de l'art, les peintres flamands allaient inventer un procédé technique qui redonnait à leurs oeuvres cet éclat de beauté dont le texte d'Euripide faisait mention. Le vernis, qui allait connaître une large diffusion à travers le temps, ne serait qu'une conséquence logique d'une démarche initiée pendant l'Antiquité.

La statuaire peinte constitue pour le moment au moins un chapitre très peu connu de l'histoire de l'art romain et les pièces d'Apulum méritent davantage une mention particulière.

Un premier exemple est un relief représentant un dieu fleuve, probablement Mures. La bouche du dieu, figuré d'une manière peu soignée, avec le torse en perspective frontale et les pieds représentés latéralement, conserve encore des traces de rouge bordeaux. Une touffe de feuillages située à sa gauche, était colorée de vert chrome.

Quelques découvertes plus récentes viennent d'apporter encore plus de précisions à ce chapitre très peu connu de l'histoire de l'art romain. Une très belle statuette de Némésis en marbre, fait partie d'un ensemble comprenant, en dehors de lui-même un autel votif avec sa plinthe, utilisée ultérieurement comme support pour la statuette en question. Sur la surface de la statuette ont été identifiés plusieurs endroits où les traces de couleur rouge bordeaux sont encore visibles. Il s'agit notamment de la zone située entre le cou et les mèches inférieures des cheveux, le diadème, les plis longitudinaux de la stola, et les ailes du griffon. Par ailleurs les traces de rouge sont superposées par quelques fragments éparpillés de bleu marin, notamment sur la cime du diadème et le creux central de la stola.

Sur un autre monument, un relief votif consacré à Mars par un arbitre (entraîneur ?) de gladiateurs, la polychromie est beaucoup plus évidente et engage des détails supplémentaires, qui seront discutés à part. Ce qui attire cependant les regards est la couleur des chevaux, couverts d'un jaune clair, ainsi que les détails des yeux, très bien mis en évidence par des traits noirs. Même si le traitement de ces détails s'inscrit quasiment dans le conventionnalisme caractéristique à l'art romain provincial quelques observations seront à faire là-dessus. En premier lieu un dieu très vénéré des Romains, Mars, mais qui est représenté ici avec des cheveux blonds. S'agissait-il donc d'un dieu romain mais représenté avec les traits caractéristiques d'un dieu gaulois ? La question mérite d'être posée d'autant plus qu'à Apulum même un autel votif a été consacré à Mars Toutaticus et la situation des religions barbares dans le contexte de la province romaine est loin d'être établie dans tous ses détails.

Fra Grecia e Roma: forme e colori della pittura parietale romana nell'Italia meridionale e in Sicilia

Quanto più ci si allontana dal cono d'ombra del Vesuvio, tanto più il quadro delle nostre conoscenze sulla pittura parietale romana si fa lacunoso e impreciso, fatto di linee spezzate e colori evanidi.

La rilettura del campione vesuviano, paradigma per caso e non diritto, per un capriccio della sorte e per la storia delle scoperte, delle ricerche e degli studi, è oggi richiesta con crescente urgenza dall'evoluzione della base documentaria, dove nuovi contesti, anche di maggiore importanza in antico e dai moderni meglio indagati e documentati, hanno aperto nuovi scenari alla ricerca scientifica.

Perché questa rilettura possa compiersi con il necessario approccio contestuale, è indispensabile l'attivazione di un'azione complementare: la verifica sistematica, regione per regione, sito per sito, dell'evidenza materiale di altri ambiti territoriali e culturali, sulla base di specifiche e capillari campagne di rilievo, documentazione e, dove possibile, restituzione grafica, finalizzate, come primo risultato, alla realizzazione di corpora iconografici oggettivi e condivisi.

Sono queste le finalità del progetto "Picta fragmenta" che l'Università di Bologna, per il tramite del Dipartimento di Storia Culture Civiltà e per iniziativa della cattedra di Archeologia e storia dell'arte romana di Bologna, ha attivato nel 2013, con una specifica missione: contribuire alla creazione di una solida base documentaria per la pittura parietale romana, dai siti vesuviani (già oggetto di specifici interventi, nell'ambito del Programma Vesuviana dell'Ateneo di Bologna, in primis con il progetto DHER-Domus Herculaneensis Rationes, con il suo "Atlante degli Apparati Decorativi di Ercolano", in corso dal 2005, come estensione a scala di sito del modello di intervento messo a punto nell'esperimento condotto a Pompei sulla Casa del Centenario, dal 1999, e con il progetto "Alibi. Pitture in Museo", attivo dal 2006) ad altre regioni ed altri siti, in Italia e non solo.

Ben radicato nella lunga esperienza dell'Alma Mater nella regione vesuviana, dal 1997 nel quadro del Programma omonimo, finalizzato a dare organicità e continuità al contributo dell'Ateneo bolognese alla migliore conoscenza e valorizzazione dei siti archeologici vesuviani, il progetto "Picta Fragmenta" ha infatti sin dall'inizio scelto di non limitarsi al fronte vesuviano, ma di estendere la propria sfera di azione ad altri scenari. Da una parte, così, ha confermato l'impegno sulla realtà regionale di più stretta pertinenza, l'Emilia Romagna; dall'altra, ha deciso di affrontare una nuova sfida, ampliando l'area di interesse alle regioni dell'Italia meridionale e della Sicilia, ad iniziare dalla Campania, con l'obiettivo di meglio contestualizzare l'"eccezionalità" del campione vesuviano.

Si inserisce in questo quadro organico, di rilettura contestuale del campione vesuviano, anche il più recente dei progetti-pilota del Programma Vesuviana, dedicato alla documentazione e allo studio di un sito vesuviano "minore", tanto importante quanto sino ad ora trascurato, Villa Sora a Torre del Greco (NA).

L'analisi e lo studio di un complesso pittorico sostanzialmente "vergine", non compromesso, come invece le pitture di Pompei, di Ercolano e del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, da una serie spesso indefinibile di interventi di manutenzione ordinaria e di restauro, consentirà, infatti, una conoscenza più diretta e più affidabile del campione vesuviano.

Alla migliore contestualizzazione di quest'ultimo, come episodio di una storia molto più complessa, e non più come paradigma coatto, daranno invece un contributo importante le ricerche in corso sulle altre regioni dell'Italia meridionale e sulla Sicilia.

Di queste l'intervento di Losanna offrirà un quadro d'insieme, orientato all'individuazione delle problematiche, alla presentazione delle linee di ricerca, all'illustrazione dei primi risultati e alla valutazione delle potenzialità di sviluppo del lavoro, da svolgersi in stretta sinergia con altri enti di ricerca, Università in primis, e con gli enti per la tutela, con l'approccio contestuale e transdisciplinare che da sempre è la cifra delle attività della cattedra di Archeologia e storia dell'arte romana di Bologna.

La peinture romaine dans les trois Gaules (Narbonnaise, Lyonnaise, Aquitaine)

Le sud-est de la Gaule est entré très anciennement en contact avec la culture gréco-romaine. Dès le VI^e siècle av. J.-C. des Grecs installent des comptoirs sur la côte méditerranéenne de Transalpine. L'installation romaine dans cette région (future province de Narbonnaise) permettra de pérenniser la place de la peinture murale en contexte domestique. La cartographie des décors peints offre donc un témoignage assez fidèle de la pénétration et de l'empreinte de la culture gréco-romaine en Gaule. L'introduction précoce des décors pariétaux «à la grecque» en Transalpine, a sans doute facilité la diffusion des modes picturales romaines successives en Narbonnaise. La Lyonnaise avec ses quelques témoignages de décors, le style montre également un transfert précoce des modes picturales romaines, dont la présence est affirmée par les séjours d'Auguste à Lugdunum qui assureront le succès du III^e style dans le Sud des Gaules. L'Aquitaine n'a pour l'heure pas livré de décor antérieur au III^e style tardif, mais révèle à partir de cette date un goût identique aux provinces voisines pour les décors pariétaux à la romaine.

A Rome et en Campanie, la fin du III^e style, dans les années 30 ap. J.-C., est une période caractérisée par le retour progressif des architectures et un certain illusionnisme hérité du II^e style. Mais cette nouvelle révolution illusionniste, ce retour des architectures et du trompe l'œil dans la peinture romaine qui caractérise la fin du III^e style et la naissance du IV^e ne sera, pour l'essentiel et à de très rares exceptions près, pas suivie au nord des Alpes. Car, en réalité, la phase de reproduction exacte des parois du III^e style est assez brève, ne concernant réellement que les premières générations des ateliers de peintres actifs en Gaule, et qui venaient d'Italie.

Vers le milieu du I^{er} siècle de notre ère, l'esthétique provinciale semble s'affranchir sensiblement des modèles de l'Urbs : si le vocabulaire pictural reste profondément fidèle à celui que l'on observe en Italie, la syntaxe diverge alors. Le succès du «style candélabre» qui perdure jusqu'à l'aube du II^e siècle dans les provinces de Gaule romaine en est un témoignage. Les ateliers de peintres de Gaule romaine font donc l'économie de la phase illusionniste du IV^e style pompéien et ne reprennent pas, notamment, les échappées architecturales en inter-panneaux qui sont si caractéristiques de cette mode. Ils ne goûtent, par ailleurs, que moyennement les grands tableaux mythologiques et les multiples tableautins qui transforment la maison pompéienne en véritable pinacothèque. Une des originalités fondamentales de la peinture provinciale tient à une différente répartition de la chargée figurée et décorative. Ainsi, en Gaule, l'essentiel des images et des motifs se portent non sur les panneaux de zone médiane, mais sur le soubassement et les inter-panneaux. Par ailleurs, le plus souvent, et sauf en Narbonnaise toujours, plus prompt à reproduire les poncifs de Rome, la zone supérieure est sacrifiée, et parfois même totalement absente. Ceci explique pourquoi la confrontation entre les modèles italiens du IV^e style et la peinture provinciale contemporaine n'est pas toujours concluante, et en tous cas beaucoup moins spectaculaire dans ses recoupements qu'à l'époque tardo-républicaine.

A partir de la fin du I^{er} siècle, la chronologie de la peinture est moins assurée. En effet, le caractère sporadique des découvertes de décors pour cette période aussi bien en Gaule qu'en Italie, rend plus difficile la réalisation de synthèses régionales et, a fortiori, la confrontation.

Par ailleurs, l'autonomie croissante de la peinture provinciale vis-à-vis de la production italienne devient de plus en plus notable, ce qui complique les tentatives de datation stylistique. Entre formules originales et reprise des schémas romains, nous verrons comment les modes picturales des provinces des Trois Gaules s'articulent avec les compositions en vogue en Italie.

Die römische Wandmalerei aus dem südlichen Noricum: Magdalensberg – Virunum – Teurnia

Im Vortrag werden aussagekräftige römische Wandmalereien aus dem Gebiet des heutigen Kärnten (Österreich) unter den Aspekten Zeitstil und Lokalstil präsentiert. Die Chronologie des Fundmaterials reicht vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis in das 6. Jahrhundert n. Chr. Dabei nimmt die Siedlung am Magdalensberg als okkupationszeitliches Zentrum eine Sonderstellung ein. Diese betrifft neben der Zeitstellung auch die hohe Qualität der Wandmalereifunde. Dafür lassen die beiden Municipien Virunum und Teurnia, die gleichzeitig mit der Provinzerhebung Noricums um 50 n. Chr. gegründet wurden, Vergleiche im Wanddekor zu und machen lokale Eigenheiten sichtbar, wenngleich die Ausstattung öffentlicher, profaner und sakraler Bauten separat betrachtet werden muss.

Neben den bekannten Wandmalereifunden wird auch derzeit noch unpubliziertes Material gezeigt. Dies betrifft einerseits die qualitativ hochwertigen Wandmalereireste des Bühnentheaters von Virunum, die Mitte des 19. Jahrhunderts geborgen wurden, und andererseits Wandmalerei aus der Memorialkirche in Teurnia, die bei Nachgrabungen 1997 geborgen werden konnten. Dieser Komplex ergänzt die spärlichen Wandmalereifunde der frühchristlichen Zeit in Kärnten.

Lineamenti per una sintesi delle attestazioni di pittura murale romana nell'Italia centrale

La documentazione ancora lacunosa sulla pittura murale in rapporto alle architetture documentate, rende difficile impostare una sintesi del fenomeno, a copertura delle regioni dell'Italia centrale romana. In particolare per quanto riguarda l'Etruria storica si è tentato di individuare alcune linee di percorso che evidenziano una distribuzione territoriale sostanzialmente omogenea, nonostante la casualità delle segnalazioni.

Logiche di trasmissione sono sicuramente da ricercare lungo le direttrici costiere tirrenica e adriatica e nella principale viabilità interna, terrestre e fluviale, che costituiscono i tramiti di traffico fra il litorale e il settore appenninico, in rapporto ai centri del potere politico e economico sviluppati per tutta la durata dell'impero.

I casi meglio noti, nei siti indagati per lo più a partire dagli anni '70 e '80 del secolo scorso (es. Bolsena, Cosa, Fiesole, Luni, Settefinestre, Suasa, Urbisaglia), mostrano di rispondere alle dinamiche del processo di romanizzazione e agli stimoli da questo impressi nelle deduzioni o rifondazioni coloniali fino all'età giulio-claudia, sia nel caso di grandi commesse pubbliche che coinvolgono le aristocrazie locali, che nell'impianto di grandi residenze d'ozio a vocazione produttiva, appannaggio dell'aristocrazia senatoria, che privilegiano la fascia tirrenica e le isole dell'arcipelago toscano. Questi rappresentano un veicolo per l'adozione e la diffusione dei modelli sperimentati a Roma senza scarto temporale evidente, oltre che ostentazione di status. Alla casualità dei rinvenimenti è imputabile la minor presenza in tale quadro di apparati decorativi in centri vitali e importanti per tutta l'antichità, come Firenze, Pisa, Lucca, Arezzo, Perugia.

Fra i ritrovamenti più recenti si possono citare i complessi santuariali di Volterra e Populonia, il sito portuale di Vada Volaterrana (Li) e nell'area più interna le ville di Ossaia-Cortona, Aiano-Torraccia di Chiusi, Cecina e Limite sull'Arno lungo la via Cassia, accanto alle pregevoli testimonianze riscontrate in Umbria, ad Assisi (es. c.d. domus di Properzio, del Lararium, sotto palazzo Giampè), e a Giano dell'Umbria sulla via Flaminia. A queste si aggiungono le numerose segnalazioni dal territorio abruzzese, sia dai piccoli santuari d'altura che dai principali centri abitati, censite in un recente repertorio, mentre attestazioni minori non meno significative vengono dal distretto grossetano (loc. Paduline, Nomadelfia, Vetulonia, Roselle, il Vignale).

Il quadro preliminarmente delineato mostra alcuni fondamentali indirizzi che evidenziano una prima fase - dall'età tardo repubblicana e primo imperiale - in cui si assiste più o meno diffusamente su tutta l'area centro e medio italica a un'adesione piena al linguaggio comune elaborato nella capitale, indizio di una sostanziale tenuta del sistema politico centrale.

Successivamente, in particolare con l'età post traianea, si avvertono più sensibili segnali di cambiamento con lo scostamento dalla consueta prassi artigianale e l'elaborazione di nuovi schemi, più o meno felici a seconda del valore dei contesti, ancora nel solco del IV stile, con un eclettismo che è stato più volte sottolineato. Ancora in larga misura da investigare è l'evoluzione della pittura murale in età severiana e costantiniana dove si prospettano interessanti soluzioni decorative di tipo lineare, sviluppate a tutto campo e popolate da grandi figure.

Peinture murale au Proche-Orient à l'époque romaine

A partir de la bibliographie existante et des travaux réalisés par l'équipe AOROC, une synthèse sur la peinture murale romaine de la Syrie antique, entre Amanus et le Sinaï et de la Méditerranée à l'Euphrate (Liban, Syrie, Jordanie) suit trois grands axes : le cadre architectural, la question de la figuration humaine; le rôle des inscriptions.

En effet la dispersion des vestiges, leur caractère lacunaire, la variabilité de leur répartition et des études qui leur sont consacrées, la diversité de leurs contextes historiques, constituent autant d'obstacles à une vision d'ensemble à laquelle est préférée une triple focalisation. Architecturalement, les décors picturaux ornent des édifices monumentaux et/ou cultuels (en Syrie à Huarte, Chhîm, Doura-Europos ; en Jordanie à Petra avec le Qasr-el Bint, et le « Great Temple ») ; ils prennent une importance toute particulière en contexte funéraire (au Liban, la tombe de Tyr, les stèles de mercenaires, les panneaux du musée de Beyrouth ; en Syrie les tombes de Palmyre, de Qatoura ; en Jordanie les nécropoles de Qweilbeh, la tombe de Jerash) ; enfin les habitats ont livré, outre des mosaïques, certaines informations sur le revêtement mural (au Liban, les habitats tardo-hellénistiques et romains de Beyrouth ; en Syrie les maisons de Doura, Palmyre, Apamée ; en Jordanie les maisons de Petra-Baidha, d'Ez-Zantur ; et jusqu'au palais de Hatra en Irak). Il s'agit alors d'évaluer tant l'adaptation du décor au support et aux nécessités fonctionnelles que la manière dont le « Lokalstil » traite, revisite, réinvente une iconographie ou des modes de compositions préexistants.

En second lieu, on s'interrogera sur la question de la figuration humaine, qu'elle soit religieuse dans le *mithraeum* de Huarte ou la synagogue de Doura-Europos, mythologique dans la tombe des Trois Frères à Palmyre ou la tombe de Tyr, allégorique (figures de *Nikai* en contexte funéraire), ou qu'elle présente des portraits.

Enfin la présence d'inscriptions, en grec, en romain, en araméen, associées aux images, est l'occasion de mettre en évidence et en question à la fois des usages sociaux et des processus d'acculturation, depuis l'hellénisme vu comme fusion de traditions grecques et syriennes, jusqu'à l'hellénisation comme démarche volontaire de domination de la culture grecque (Bowersock 1990).

La peinture murale en Maurétanie tingitane

Les premières découvertes des peintures murales au Maroc remontent au début du siècle dernier. Sous forme de débris ou de fragments in situ et qualifiée d'art provincial sans grâce, la peinture murale des sites marocains n'a pas suscité le même intérêt que celle des autres sites réputés par ce type de matériel. Si les peintures de quelques monuments publics ont connu une description plus ou moins détaillée et documentée, la majorité des autres découvertes sont très brièvement mentionnées dans des publications dispersées et leurs auteurs s'accordent sur leur simplicité et leur mauvaise préparation technique. Par conséquent aucune étude n'a été dédiée aux peintures de la Tingitane ; à titre d'exemple la monographie dédiée au quartier nord-est de Volubilis n'a consacré qu'une seule page dans le chapitre réservé à la décoration à la description des peintures murales découvertes dans les riches maisons de ce quartier.

Depuis les années soixante-dix, les fouilles entreprises au Maroc ont donné plus d'intérêt à l'étude et à la restitution de la peinture murale. A ce titre on peut citer les fouilles des thermes de Zilil, la reprise de l'étude des thermes aux fresques de Banasa et récemment la découverte dans une pièce souterraine dans la maison à péristyle de Rirha d'une nouvelle fresque qui enrichit le nombre restreint des fresques connu au Maroc. Malheureusement, aucune publication concernant ces monuments n'a encore vu le jour.

Nous projetons dans le cadre de cette rencontre de donner une synthèse englobant les acquis en la matière en Tingitane bien qu'un tel projet se heurte à une multitude de problèmes. Ayant été laissée en place, la peinture murale mise au jour le siècle dernier dans les sites marocains a beaucoup souffert ou a été sérieusement dégradée. Certaines ont été même détruites dès leur découverte fortuite lors des travaux de constructions modernes au début du siècle dernier sous le protectorat. Quant aux fragments conservés dans les réserves, nous trouvons souvent des difficultés à les mettre en relation avec leur bâtiment de provenance et encore moins avec les pièces qu'ils décoraient, et par conséquent à établir un lien entre les différents décors et les fonctions des espaces décorés ainsi que leurs chronologies. Dans le même sens, nous ne pouvons pas mettre en évidence le rapport qui existe entre la peinture dans l'architecture publique et celle privée, ni dans des contextes militaire ou funéraire.

Notre synthèse sur la peinture murale en Maurétanie tingitane portera d'abord sur un état des lieux, ensuite sur un essai de typologie des répertoires ornementaux et iconographiques et un essai d'élaboration des schémas décoratifs. Nous projetons également d'aborder la relation entre les espaces décorés et leurs fonctions, le rapport entre les espaces décorés publics, privés et funéraires, sans pour autant oublier de mettre l'accent sur le caractère provincial de cet art.

Gli intonaci dipinti dell'VIII Regio augustea: un primo bilancio sulla produzione pittorica in Emilia-Romagna

Il quadro offerto dalle testimonianze pittoriche di età romana dell'VIII regio augustea, analogamente a quanto si riscontra nel resto della Cisalpina, risulta fortemente condizionato dalla limitata conservazione degli edifici di provenienza, nonché dalla frammentarietà dei reperti. Solo dagli ultimi decenni del secolo scorso si è iniziato a registrare un sensibile incremento degli studi, giungendo all'edizione di alcuni nuclei significativi di intonaci dipinti: oltre alla nota Villa di Russi, si segnalano i più recenti contributi dedicati alle pitture provenienti da alcuni contesti abitativi messi in luce a Cattolica, Rimini (Case del Chirurgo, di Palazzo Arpesella, dell'ex Vescovado, di Palazzo Diotallevi), Ravenna (Domus del triclinio), Imola (Domus del S. Domenico), Forlì, Faenza (domus di Palazzo Pasolini), Bologna (domus di via Testoni). Ciononostante, ad oggi si rileva ancora la mancanza di uno studio di sintesi che permetta di valutare in maniera organica e sistematica la documentazione pittorica del territorio.

Date queste premesse, nell'ambito del progetto TECT e di una ricerca di dottorato condotta presso l'Università di Padova, è stato avviato il censimento di questo patrimonio pittorico tramite la ricognizione autoptica delle pitture, l'analisi della documentazione d'archivio e la catalogazione informatizzata dei reperti conservati in sito e in museo. L'inserimento dei dati all'interno del database ha consentito di uniformare la documentazione esistente, restituendo, nonostante la parzialità dei dati, una visione d'insieme delle attestazioni di pittura romana provenienti dalla regione, sia in relazione ai siti di provenienza che agli edifici di pertinenza. La disponibilità dei dati così organizzati rappresenta inoltre un punto di partenza per approfondire lo studio della documentazione disponibile con l'obiettivo di analizzare gli aspetti qualitativi, i caratteri della produzione pittorica locale e ricostruire, ove possibile, i sistemi decorativi dei contesti identificati. Il censimento informatizzato è, infatti, condizione preliminare indispensabile perché la ricerca possa sviluppare successivi livelli di approfondimento, quali l'individuazione di confronti all'interno di altre realtà territoriali, italiane e d'oltralpe, nonché una lettura dei dati in una prospettiva generale di carattere storico, sociale e culturale.

Oltre al censimento della documentazione è stato inoltre avviato un lavoro di revisione dei contesti, che in alcuni casi selezionati ha consentito di avanzare nuove ipotesi ricostruttive finalizzate a restituire l'aspetto originario della decorazione. L'analisi della documentazione è partita dai centri di Ariminum, testa di ponte dal 268 a.C. del processo di romanizzazione della regione, e da Ravenna, centro che permette di allargare la visione verso gli inizi della tardoantichità. Il riesame della documentazione della villa romana di Russi (Ravenna), complesso emblematico dell'archeologia della regione, nonché primo campo di indagine sulla pittura parietale di quei territori, ha avuto un ruolo importante nella nostra ricerca per la sperimentazione e definizione delle procedure di analisi e documentazione (in particolare, documentazione fotografica e fotogrammetrica degli intonaci). Tra queste, la riproduzione grafica integrativa, tappa finale del percorso di revisione dei dati, rappresenta uno strumento di sintesi di fondamentale importanza e permette un salto di qualità nell'analisi di questo quadro territoriale caratterizzato, come si è detto, da un'estrema frammentarietà e discontinuità.

L'analisi fino ad ora condotta sulla documentazione edita, unita ai primi risultati della ricognizione effettuata sui reperti custoditi nei depositi della Soprintendenza, consente di tracciare in via preliminare un quadro di sintesi delle caratteristiche pittoriche della regione.

Caratteri della pittura “urbana” nella prima età imperiale: spunti di riflessione, alla luce delle recenti acquisizioni di contesti di pittura frammentaria da Roma

Il workshop dal titolo: “Pitture frammentarie di epoca romana da Roma e dal Lazio: nuove ricerche”, tenutosi a Roma nel mese di giugno di quest’anno, ha consentito di presentare contesti pittorici di nuova e vecchia acquisizione, frutto sia di recenti scavi, che di recuperi eseguiti nei depositi delle soprintendenze e nei musei. Pur se contraddistinti da un’ elevata frammentazione, i nuovi contesti pittorici assegnabili tra la tarda età repubblicana ed il I sec. d.C. concorrono ad una definizione più puntuale dei caratteri della pittura urbana, fornendo un’interessante integrazione rispetto al quadro dei rinvenimenti finora noti.

Nel presente contributo si cercheranno di delineare alcune considerazioni emerse dai lavori illustrati nel corso del workshop, accennando ad alcune tematiche più generali di ordine cronologico e stilistico. Da un punto di vista stilistico, la classificazione del materiale pittorico frammentario (spesso in giacitura secondaria) ha mostrato i limiti della prassi consolidata di attribuzione ai noti “stili pompeiani”. Infatti, da una parte, i numerosi confronti istituibili con la ricca produzione dell’area vesuviana consentono un “rassicurante” ancoraggio alle seriazioni già note, dall’altra, il riconoscimento di schemi e motivi originali suggerisce la necessità di cambiare prospettiva di analisi, di approdare ad una nuova terminologia o, quantomeno, ad accezioni più allargate dei termini convenzionali di primo, secondo, terzo, e quarto stile. Ovviamente, per quanto riguarda Roma, la questione riguarda il ruolo della committenza urbana (ed in particolare della cerchia imperiale) nell’elaborazione del gusto pittorico nelle diverse epoche: giocoforza, l’appellativo “pompeiani” agli “stili” riscontrabili nelle pitture urbane risulta quanto mai riduttivo. Ma come superare il problema? Si può ricorrere al termine di “stile” in ambiti locali, coniando nuovi appellativi regionali (uno “stile urbano”!) o forse sarebbe più corretto appellarsi al concetto di “stile” come espressione di epoca (dunque una produzione pittorica augustea, una della prima età giulioclaudia, flavia ecc.)? La questione rimane aperta e, per quanto riguarda Roma, occorre dire che le nuove pitture frammentarie provengono generalmente da complessi di particolare tipologia: ci si riferisce alle pitture dagli Horti (da Piazza Vittorio Emanuele II o dalla Villa Medici sul Pincio), che si aggiungono alle attestazioni già note, e dalle ricche ville suburbane di Ciampino e Centocelle (di cui si parla in altri interventi del Convegno). Escludendo i recenti rinvenimenti del Celio (Piazza Celimontana), dall’area centrale di Roma si annoverano attualmente pochi nuovi contesti di materiale pittorico. Un’eccezione è costituita dalla scoperta di pitture di c.d. primo stile tra i materiali degli scavi Carettoni-Fabbrini nella Basilica Julia al Foro. Pur trattandosi di un esiguo numero di frammenti, la loro “riscoperta” pone più ampie questioni circa l’attribuzione di tali rivestimenti o alla basilica Sempronia, o alla più antica domus rinvenuta nei livelli sottostanti, oppure ad un edificio sacro delle vicinanze (il tempio dei Castori?), con tutte le implicazioni che ne conseguono circa la questione della provenienza di questo tipo di arredo pittorico da edifici pubblici o privati. In conclusione, per delineare nuove prospettive di ricerca sulla produzione pittorica urbana e per definirne caratteri e contenuti, occorrerebbe pensare alla creazione di un corpus organizzato in senso cronologico e topografico, che riunisca vecchie e nuove acquisizioni. Certamente l’elemento strettamente topografico apre ulteriori interrogativi circa l’estensione dei concetti di “urbano” e “suburbano”, nel caso di proprietà collegate all’ambito imperiale e non, ed anche in termini di circolazione di botteghe di decoratori, come nel caso delle ricche ville del suburbio o, ad esempio, in rapporto con la vicina Ostia in un’epoca compresa tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale.

Ricezione ed elaborazione del modello pittorico urbano nei contesti delle ville suburbane: esempi da vecchie e nuove indagini

Il presente contributo mira a presentare i primi risultati di un progetto di ricerca, tuttora in corso, dedicato allo studio degli arredi pittorici della periferia sud-orientale di Roma, alla luce sia di vecchi ritrovamenti che di scavi recenti. In particolare in questa sede si prendono in esame materiali provenienti da Centocelle (scavi del Sistema Direzionale Orientale), dalla zona del «cavalcavia di Salone» e dall'Ager Tusculanus.

Per l'età tardo repubblicana si fa riferimento al contesto della villa rustica «del cavalcavia di Salone» da cui provengono intonaci frammentari da interri relativi alla precoce obliterazione del complesso, assegnabili al secondo quarto del I sec. a.C. («Il stile», fasi IB-IC di Beyen) e caratterizzati da un particolare repertorio iconografico che suggerisce una scelta precisa del committente.

Per il periodo compreso tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C. si prendono in esame i frammenti d'intonaco dipinto recuperati negli strati di interro che colmavano alcuni ambienti sostruttivi del c.d. Barco Borghese (Monte Porzio Catone). Sebbene rinvenuti in giacitura secondaria, questi frammenti rivestono una particolare importanza in quanto possono essere confrontati in termini di qualità e di "stile" con le pitture di Roma (in particolare rinvenute nello scavo presso Villa Medici sul Pincio; vd. intervento Fortunati-Pollari).

Al I secolo d.C. si può attribuire una serie di testimonianze pittoriche dalla villa della piscina di Centocelle, riferibili a diversi sistemi decorativi: uno in tecnica mista di stucco e pittura; una decorazione parietale a fondo bianco con scorci architettonici, tripodi, pinakes, ghirlande; un sistema a pannelli paratattici; un soffitto con motivo a cassettoni ornati al centro da vari elementi decorativi.

Le decorazioni, di notevole qualità, sembrano potersi riferire ad una fase di transizione tra terzo e quarto stile, per la quale è difficile trovare un preciso ancoraggio stilistico in ambito urbano, a causa della mancanza di confronti noti, vuoi per la scarsità e peculiarità dei contesti di riferimento in situ relativi a quest'epoca (cfr. intervento Fortunati-Pollari), vuoi per la particolare tipologia degli ambienti di provenienza degli apparati decorativi, relativi a lussuosi impianti, come terme e piscina calida, caratteristici di una tipologia residenziale suburbana.

Inquadrabile nella prima metà del II secolo è un soffitto frammentario, proveniente sempre da Centocelle e ricostruito per più della metà, che trova invece puntuali confronti in attestazioni coeve sia urbane che ostiensi.

Per il periodo compreso tra il II e il III sec. d.C. si fa riferimento alla volta affrescata rinvenuta in località "Fontana del Piscaro" a Frascati, caratterizzata da uno schema a modulo ripetuto con rete di quadrati iscritti entro circonferenze secanti, ornate al centro da animali e figure umane.

I contesti finora esaminati permettono di delineare un quadro piuttosto chiaro da cui emerge l'eccezionale livello qualitativo della produzione pittorica del suburbio sud-orientale di Roma in età imperiale. Tale qualità è dettata dalla presenza di committenze elevate che hanno eletto il territorio alle porte dell'Urbs quale luogo privilegiato per le loro monumentali residenze. La vicinanza con la produzione pittorica urbana rivela l'avvenuta ricezione dei modelli elaborati dalla classe dirigente della capitale, dalle cui fila probabilmente provenivano i proprietari delle ville decorate dalle pitture prese in esame. Questi primi risultati permettono di cogliere le potenzialità di un tale progetto di studio, che auspichiamo possa estendersi anche ad altre zone della periferia romana: da una parte, aiutare a chiarire meglio i rapporti tra il cd. «suburbio» e l'Urbe, nella modalità di ricezione e circolazione di mode e modelli; dall'altra, grazie alla quantità e qualità dei ritrovamenti, contribuire a colmare i deficit di documentazione dell'Urbe stessa.

Pitture di paesaggi con ville marittime su pareti di III e IIV stile pompeiano

Sui paesaggi con rappresentazioni di ville e città marittime con porti è stato detto. Scopo di questa presentazione è puntualizzare alcuni aspetti, sia che si tratti di raffigurazioni pittoriche realistiche sia che esista un motivo per cui si scelga di rappresentarli.

Strabone (V,4.8) dice che il tratto da Napoli a Capo Ateneo (Sorrento) è disseminato di costruzioni tanto da sembrare un'unica città; Cicerone poi invita un suo amico a investire qui. Un passo dalle *Silvae* di Stazio descrive l'invito alla moglie del poeta a recarsi a Stabia (e non solo a Baia!) perché 'è rinata' (dalla catastrofe del 79 d.C.) e dunque queste località sono già frequentate, evidentemente come vent'anni prima. Plinio (Nat. Hist. xxxv, 116) ci parla di Ludius (o Studius), bravo nella *topiaria opera* e Vitruvio descrive la nuova moda nelle decorazioni pittoriche (De Archit.VII,5,1-2) che imitano anche le forme degli edifici, le sporgenze in rilievo delle colonne e dei frontoni.

Pitture di paesaggi con edifici sono attestate nel II stile: la cosiddetta *villa* di Poppea e quella di Boscotrecase ci danno alcuni esempi di vedute di *urbes maritimae* già nel II stile; e anche una *villa* di Baia oggi inglobata nel Castello aragonese, lascia scorgere al di sotto di un padiglione, un piccolo quadretto con pittura di paesaggio di città marittima. La pittura di paesaggi marittimi con ville è un aspetto che caratterizza però i *pinakes* che riempiono i pannelli di III e IV stile. Un *unicum* credo sia il peristilio inferiore di Villa San Marco che presenta a pannelli alternati a specchiature verticali, raffigurazioni di ville marittime e porti entro medaglioni. Sembra esservi applicata la precettistica vitruviana, secondo cui tali raffigurazioni sono adatte ai luoghi della *deambulatio*, ovvero ai peristili, per poterle osservare e ammirare.

Il passaggio dal II al III stile (come già II stile definito architettonico) tenne conto, a mio avviso, di una realtà paesaggistica in forte cambiamento in questo tratto di costa. I quaranta quadretti con vedute di ville marittime e città, provenienti dall'area pompeiana e dal suburbio raffigurano modelli con soluzioni diverse (portici a 1,2,3,4, bracci, quasi sempre rettilinei, esedre, padiglioni, attracchi, ponticelli e cosa non poco importante, *basis villae* e terrazze come elementi costitutivi dell'alzato), dettate anche dalla morfologia del territorio e dall'ampiezza degli spazi occupati dai nuovi proprietari. Rispecchiano poi il complesso rapporto con cui si realizzava il binomio paesaggio-architettura con soluzioni ingegneristiche completamente innovative dove la *porticus* è l'aspetto distintivo e caratterizzante.

Architetti e ingegneri sperimentavano per una fine committenza forme architettoniche complesse e ricche; (né più e né meno come da Baia ci testimonia 'il cantiere dei gessi' per la realizzazione di opere scultoree per la committenza Palaziale, nell'ambito della scelta di statue con varianti rispetto ai modelli classici ed ellenistici). Ciò che predomina in questi paesaggi architettonici di ville è l'acqua. Eppure la ricerca ha restituito ville 'a picco sul mare' dunque non proprio sull'acqua. Ma recenti indagini geologiche dimostrano un cambiamento netto della linea di costa almeno nel tratto da Pompei a Stabiae. Il sito di Stabia era molto discontinuo con rientranze e sporgenze, diverso da oggi. Plinio il Giovane e Stazio sono testimoni di un dibattito esistente ancora sulla *villa*. Una committenza esigente chiedeva realizzazioni per il proprio gusto legato a criteri di rappresentatività nella scala sociale. Questo dibattito era già vivo negli anni di Augusto. Cosa dovesse essere una *villa* lo dimostrano Varrone e Vitruvio. Una villa se è un'entità economica che deve produrre molto per autosostenersi, tuttavia abbia un prospetto esterno capace di suggerire l'autorappresentatività del proprietario oltre ad ambienti 'alla greca'.

L'interesse per l'architettura non solo pubblica come a Roma o non solo Palaziale (*Domus Aurea*), dà il via anche in provincia alle grandi ristrutturazioni che sono documentate in questi *pinakes*, a definire l'aspetto di un paesaggio marittimo il cui segno del potere sono i portici e gli attracchi privati. Un'eco di tale attività a Stabia appare nel lungo *pinakes* con 'operari a lavoro in un cantiere', (a fronte dei diroccati oppida).

Il realismo documentario di questo momento storico appare infine testimoniato da alcuni tipi di alberi che allora come oggi fanno parte di un paesaggio marittimo inconfondibile.

Un nuevo ciclo pictórico en el Edificio del Atrio del Barrio del Foro de Carthago Nova: la representación de Apolo y las Musas

Han sido ya muchos los conjuntos recuperados del Edificio del Atrio del Foro de *Carthago Nova* desde que éste se descubriera en 2008, pero en esta ocasión presentamos el más importante hallado en una de sus estancias, la nº. 14. Ésta ha ofrecido importantes descubrimientos a nivel pictórico y epigráfico, que no hacen sino añadir nueva información a las distintas fases de ocupación documentadas y recuperadas hasta ahora. En la misma estancia observamos una decoración típica de inicios del siglo III d.C., propia de la última fase del edificio previa al incendio del mismo, concretamente de época de Heliogábalo por el *titulus pictus* hallado sobre una de las paredes de otra habitación contigua, y una decoración con la representación del ciclo de las musas. Esta última, compuesta por 4 cuadros de aproximadamente 69-70 cm de altura x 49-50 cm de anchura cada uno, muestra una ejecución y acabado que conduce a pensar en su reutilización de alguna composición anterior que podría corresponder a un contexto distinto y que, intencionadamente y por motivos que desconocemos, se quiso incrustar sobre la superficie decorativa de esa última fase mediante la ayuda de clavos.

A pesar de no contar con el ciclo completo debido a que únicamente se han conservado Apolo, Terpsícore, Calíope y, tal vez, Thalía, se trata de un hallazgo de enorme interés e importancia por varios motivos. En primer lugar, por la constatación de un nuevo ejemplo, pues aunque el tema de las musas y su representación como figuras aisladas no es raro en la pintura romana desde el II estilo pompeyano, sí lo es o hay menos evidencias en la pintura provincial como sucede en *Hispania*, donde sólo conocíamos 4 conjuntos de musas en las ciudades de *Gades*, *Bilbilis*, *Caesaraugusta* y *Barcino*, las dos primeras en un contexto que podríamos vincular a mediados del siglo I d.C., y las dos últimas al siglo II d.C., con la diferencia de que en la de *Caesaraugusta* se representa sólo la cabeza y en el zócalo de la pared. Si a estos ejemplos añadimos el hallado en *Carthago Nova*, observamos un detrimento cuantitativo en la provincia de la *Baetica* con uno solo en comparación con los cuatro de la *Tarraconensis*. En segundo lugar, por su calidad técnica y decorativa, pues la experiencia y el talento del pintor están presentes en las expresiones, poses y en la elaboración de los vestidos y tocados, una manera de trabajar que recuerda a la pintura que se desarrolla en los contextos del IV estilo pompeyano ejecutado entre época pre-neroniana y neroniana. Se trata de una calidad visible igualmente en la paleta cromática con la presencia de colores normalmente muy preciados como el violeta, verde y especialmente el azul egipcio. En tercer lugar, estas musas reconstruyen la realidad de una trama productiva, tal vez la de un grupo de artesanos itálicos que en la segunda mitad del siglo I d.C., todavía traen sus cartones y los adaptan al mundo provincial. Se trata de un proceso en el que debía intervenir también el propietario, pues si el artesano proponía algunos modelos e indicaba los colores a utilizar y la adaptación del esquema a la función de la estancia, éste debió exponer cuáles eran sus gustos personales. Y finalmente, por la información que proporciona en relación a la función de la habitación. La historiografía ha relacionado la presencia de musas con espacios de lectura, bibliotecas, teatros, termas, jardines o museos privados, y aunque se trata de una teoría actualmente descartada, en este caso concreto podríamos contemplarla como una posibilidad sumada al reconocimiento de su presencia en las estancias públicas o semipúblicas de las viviendas, es decir en aquellas relacionadas con el *otium* intelectual de la música y del arte. Desconocemos si la elección de estas musas en su contexto original fue debida a un interés cultural particular o puramente ornamental por parte del propietario, aunque parece evidente que quien mostraba esta decoración quería manifestar que tenía acceso a la cultura, lo que también implicaba un cierto status económico y/o reconocimiento social. En esta ocasión, al tratarse de una reutilización de cuadros recortados y transportados a otro lugar, su presencia en este ambiente del Edificio del Atrio mostraría una clara intencionalidad, producto tal vez de su consideración como *Musaeum*.

La imitación de *opus musivum* en pintura mural en la provincia romana de la Bética

Desde los inicios de la pintura mural romana, ha sido una constante la imitación de los distintos materiales que se usaban en la construcción y decoración de los edificios, así como de las composiciones que éstos creaban. En este caso, a través de algunos ejemplos paradigmáticos en Hispania por su número y decoración, analizamos la utilización de la pintura para imitar el denominado como *opus musivum* que solía decorar los alzados o bóvedas de las estancias relacionadas con el agua. Se trata de tres ejemplos provenientes exclusivamente de la provincia Baetica que se localizan en ambientes termales y utilizan el mismo recurso, pero que corresponden a una datación diversa, situándose uno en la segunda mitad del siglo I d.C. y los otros dos a finales del II – inicios del siglo III d.C., diferencia cronológica a la que se suma también otra diferencia, en este caso compositiva, pues en el primero de ellos, el de Fuengirola, contamos con la representación de un *thyasos* marino, y en el segundo y tercero, los de La Herrera y Pinos Puente, una decoración con imitación de una cornisa o friso arquitectónico y una composición en relación continua. Se trata por tanto, de la imitación de una técnica constructiva y a la vez decorativa que se adecúa a la función de los espacios termales.

El primer conjunto adscrito a la bóveda de la piscina del *frigidarium* es un tema figurado y alegre muy requerido en ambientes termales tanto por artesanos como por propietarios que buscan su sentido puramente pictórico, dejando atrás cualquier simbolismo de carácter religioso y que podría vincularse al IV estailo pompeyano. El segundo, en la misma ubicación que el anterior pero de un *caldarium*, es un tema geométrico y representa un friso pictórico compuesto por una sucesión de cubos en perspectiva junto a la imitación de un *kyma* jónico propio de modelos musivos de época republicana y acompañado con la decoración en relación continua que combina motivos geométricos en forma octogonal y circular más propios del siglo II y III d.C. El tercer conjunto, aunque de ubicación desconocida pues proviene de excavaciones antiguas, muestra una composición con una sucesión de círculos concéntricos, un esquema similar al anterior.

Si es bien conocido el valor de la pintura mural como instrumento de datación y significación económica, cultural y social de la población, en este caso, ésta también muestra la presencia de una moda, la imitación del *opus musivum*, una técnica decorativa normalmente realizada con otro material y muy frecuente en la península Itálica entre los siglos I a.C. y I d.C., pero que como imitación en pintura a través de la ejecución de una red o tejido regular de teselas parece que tiene éxito bastante más tarde, entre los siglos II y III d.C., como se deduce de los ejemplos conservados en el resto de las provincias. Se trata de 4 en Germania, 2 en Galia, 4 en Britannia y 3 en Hispania al que hay que sumar otro en Carthago Nova, ejemplos insuficientes en número para confirmar su éxito o no, pero sí para dejar ver su relación con las corrientes artísticas y culturales que se desarrollan en cada momento en la península Itálica, en Hispania y en el resto de las provincias.

En relación a esto último, podríamos pensar en la presencia de un taller regional en el sur peninsular especializado en la decoración pictórica de edificios termales, y más concretamente, en la imitación de *opus musivum* en pintura mural; sin embargo, establecer cualquier tipo de correspondencia entre estos ejemplos, pese a su mayor cercanía, es muy arriesgado, máxime si tenemos en cuenta la diferencia cronológica entre ellos visible en dos composiciones totalmente diferentes: una con un tema de gran complejidad, un rico vocabulario ornamental y diseño típicamente itálicos que conducen a la existencia de un taller originario de la península Itálica que trabajó hacia mediados del siglo I d.C. en esta zona; y otra de carácter geométrico que incorpora un vocabulario de estilo provincial propio de los siglos II y III d.C., ejecutado ya por talleres locales que siguen la tendencia regional próxima a la del resto de las provincias romanas de Occidente.

Qualità e peculiarità della pittura di prima età imperiale a Roma da vecchie e nuovi contesti

Alla luce di nuovi rinvenimenti e di una rilettura di contesti pittorici già noti provenienti dalla capitale e dalle aree limitrofe, il contributo si propone di fornire alcuni spunti di riflessione sui caratteri della pittura di prima età imperiale a Roma che, sebbene espressione di un periodo di intensi rinnovamenti edilizi e di ricercatezza ornamentale, offre poche testimonianze riconducibili a contesti di provenienza certa.

Questa scarsità di materiale edito viene tradizionalmente attribuita alla continua sovrapposizione di vita della città moderna sull'antica ed alla naturale casualità dei rinvenimenti, cui si aggiunge l'incidenza di un importante evento che trasformò l'aspetto dell'area centrale, quale fu l'incendio neroniano del 64 d.C. Come osserva E.M. Moormann in un precedente contributo, infatti, i luoghi che offrono maggiori testimonianze per l'edilizia residenziale di alto livello (come il Palatino, l'Oppio o l'Esquilino) in seguito all'incendio furono oggetto di ricostruzioni massicce, che cancellarono gran parte delle espressioni materiali preesistenti.

Le nuove acquisizioni in corso di studio di seguito descritte, sebbene costituite da materiale frammentario, possono in parte ampliare il vecchio orizzonte finora limitato ai contesti della Villa di Livia, del cosiddetto Auditorium di Mecenate e della Villa di Castel di Guido.

Da uno scavo eseguito nel comune di Ciampino, a pochi km a sud della capitale, provengono dei frammenti rinvenuti in giacitura secondaria, verosimilmente esito delle successive ristrutturazioni dell'edificio di provenienza. Sebbene non sia stato possibile portare a termine l'asportazione del materiale, sono ben riconoscibili alcuni gruppi decorativi, nei quali si individuano - tra le altre - pitture di giardino ed una serie di cornici e fasce con decorazioni vegetali, che rimandano all'Auditorium di Mecenate, alla villa della Farnesina, alla casa di Augusto sul Palatino o alla Villa di Livia a Prima Porta.

Attualmente in corso di studio è anche la considerevole quantità di frammenti di intonaco dipinto proveniente dall'area della Falegnameria di Villa Medici, assegnabile su base stratigrafica entro l'età di Claudio. Sono attestati almeno due soffitti a fondo nero decorati con motivi geometrici e vegetali disposti in maniera regolare, che trovano confronti in area vesuviana (casa di Ganimede; casa del Bracciale d'Oro) ed in un analogo soffitto rinvenuto nel limitrofo Padiglione di S. Giuseppe. Frammenti pertinenti a grandi quadri e ad elementi ornamentali talvolta di gusto egittizzante rimandano ad un repertorio consolidato per la decorazione delle pareti.

Un altro consistente scarico di intonaco dipinto inquadrabile nel II quarto del I d.C. proviene da scavi presso l'Esquilino, che hanno riportato alla luce un nuovo settore degli *Horti Lamiani*. Da essi è stato possibile ricostruire lo schema decorativo di una o più pareti pertinenti ad un padiglione del complesso residenziale, costituito dalla ripetizione di un modulo a pannelli cinabro con quadretti a soggetto paesaggistico.

Ad una più tarda produzione, infine, rimandano i materiali provenienti dalla Villa c.d. della Piscina di Centocelle, di cui si parlerà più diffusamente in altri contributi del convegno.

Dall'insieme dei contesti esaminati emergono alcuni tratti comuni, tra cui la possibilità di attribuire tali espressioni pittoriche ad una committenza spesso riconducibile ad ambito imperiale e ad una ricorrente tipologia residenziale come quella di horti e villae suburbani (quali sono in effetti gli *Horti Lamiani*, gli *Horti Maecenatiani* e la Villa di Livia *ad gallinas albas*).

Dal punto di vista strettamente stilistico risaltano inevitabili assonanze con le testimonianze pompeiane, quali la casa di Lucrezio Frontone o del Bracciale d'Oro, nonché una evidente omogeneità e continuità di motivi decorativi che, pur attraversando trasversalmente tutto il periodo in esame, si riorganizzano in schemi che non sempre trovano confronti con area campana.

La Suisse romaine au croisement d'influences successives

Le territoire suisse, situé entre quatre provinces antiques, est au carrefour de plusieurs zones d'influence. Les peintures murales qui en sont connues suffisent-elles à rendre compte de ce rapport et de son évolution ?

L'étude de l'iconographie et du style qui se dégage des différentes régions concernées apporte quelques réponses. Les scènes ou les motifs figurés trouvés sur sol suisse ont été d'abord décrites et si possible reconnues. Une réflexion sur leur insertion dans un courant plus large n'a que brièvement et ponctuellement été menée. La détermination des types de motifs, de leur contexte de mise en œuvre et de leur datation archéologique ou stylistique complétée par la reprise et la discussion de leur interprétation, permet d'esquisser les traits communs et les divergences décoratives, de dégager un choix de répertoire figuré et la place qui lui est réservée dans la composition. Certaines scènes fragmentaires et restées énigmatiques invitent à les aborder en fonction d'une typologie des gestes, des attitudes, du genre de décor choisi. Celui-ci reflète ainsi sa particularité, l'intention d'un commanditaire, la main d'un *pictor* ou d'un *tector*. Le propriétaire de la *villa* de Pully ne va pas évoquer le monde du cirque suivant les mêmes intentions et le même dispositif que celui de telle *domus* d'Augst. Même le traitement de l'un de ses corridors d'accès se différencie de celui qui mène à la chambre peinte de Lousonna-Vidy. Quand le monde isiaque est évoqué en interpanneau à Wetzikon, c'est le panthéon classique qui couronne les panneaux d'Yvonand. Là, dans son portique, le maître des lieux fait dresser le portrait de *venatores*, qui sont bien loin de la scène de *venatio* d'une *insula* d'Augst ou de celle, même très fragmentaire, qui transparaît sur une paroi de Pully, sans parler des gladiateurs à l'affiche à Augst encore. A Avenches, dans la capitale des Helvètes, comme d'ailleurs dans les autres villes et *vici*, les motifs figurés sont encore en nombre insuffisant pour dresser les différences et les influences entre bâtiments officiels, *domus* de maîtres et locaux d'artisans, affranchis ou esclaves. Quelques décors toutefois engagent à voir le développement de modes et l'adoption de styles communs à une période et dans un espace donnés. Certaines peintures comme celles de la *villa* de Meikirch ou de la Maison du Mercure de Coire gardent enfin leur particularité, qui n'est pas nécessairement signe de qualité, mais témoigne d'un schéma local pour un thème indigène et vice versa.

Par ailleurs, les études menées ces vingt dernières années en Suisse révèlent, selon les périodes et les régions, la parenté stylistique nette de décors, soit d'un site à l'autre, soit avec des fresques découvertes dans les pays limitrophes, par des rapprochements récurrents avec l'Italie du Nord, avec la vallée du Rhône et la vallée du Rhin et enfin la Franche-Comté. Depuis longtemps, en tentant de cerner les tendances décoratives propres à un site, une région ou à un atelier dont l'itinérance dépend des commandes, l'étude comparative des réalisations provinciales offre des indices de parenté ou d'influences réciproques des productions sur les territoires de l'Empire, qui se trahissent par des éléments récurrents dans les schémas de composition et les répertoires décoratifs. Dans le cas de la Suisse, les rapprochements mentionnés révèlent les régions «d'influence», ou tout au moins «de partage», qui recoupent certains grands axes économiques de l'Empire.

La decoración pictórica del cubículo 22r, en la domus del Chao Samartín, Asturias, España

El Castro Chao Samartín, se encuentra localizado en el norte de España, en el Concejo asturiano de Grandas de Salime.

El conjunto que presentamos pertenece a una de las estancias de la domus, se trata de la decoración del cubículo C22-R ubicado al extremo sur del patio a continuación de la exedra.

Este conjunto pictórico queda claramente inmerso en las corrientes estilísticas que caracterizan la pintura a partir de mediados del s. I d. C. en las provincias occidentales del Imperio, la singularidad del conjunto deriva de los recursos decorativos empleados en la zona alta del muro que contrastan con la simpleza estructural y ornamental de los estratos inferiores.

El sistema compositivo presenta una simple estructura tripartita, su decoración se articula en un zócalo corrido con salpicaduras en la zona baja, alternancia de paneles anchos separados por simples bandas y enmarcados interiormente por triple filete terminados con lenguetas y puntos en diagonal y la zona alta se resuelve con un ancho friso de decoración corrida en el que se despliega un roleo metálico y una orla calada.

En el repertorio ornamental encontramos elementos del III final y IV estilo, triples filetes y bandas enmarcando los paneles anchos y la zona alta está rematada por un friso de decoración corrida mediante bandas, orla calada del tipo 70 y un tipo de roleo con decoración vegetal muy esquematizada mediante cálices campanuláceos enroscados sobre sí de los que brotan cintas terminadas en pequeñas flores hexapétalas, generando elementos simétricos contrapuestos que se repinten de forma continua. De origen helenístico, fue ampliamente reproducido en época romana como recurso habitual de las zonas bajas y medias de la pared en todos los estilos pompeyanos a excepción del tercero (Guiral Pelegrín 2010,137). En este caso aparece asociado al cuarto estilo, momento en el que se retoma su uso y del que se conocen abundantes paralelos.

Nouvelles découvertes, recherches récentes à Alexandrie et dans le nord de l’Egypte

Au cours de la dernière décennie, les apports à notre connaissance de la peinture murale à Alexandrie et dans le nord de l’Egypte durant la période lagide et romaine sont venus de la découverte de quelques documents, et de la reprise de l’étude des peintures déjà publiées et découvertes dans les principales nécropoles de la ville des Ptolémées. Ces reprises d’étude ont bénéficié d’une part de l’utilisation de nouvelles techniques d’investigation, notamment des traitements de la photographie numérique, d’autre part d’une meilleure connaissance de la peinture de Macédoine, région d’origine de l’élite alexandrine au moment de sa fondation en 331 avant J.-C. et durant les siècles suivants.

Ces apports portent notamment sur :

- le style architectural (structural) : peintures murales de la tombe 1 de la nécropole du Chantier du Pont de Gabbari et de la maison aux mosaïques de l’ancien Consulat britannique (Alexandrine) avec une comparaison avec les bains grecs de Karnak,
- l’utilisation de la couleur en architecture : bloc de larmier du terrain du Consulat britannique, bains de Taposiris Magna,
- les matériaux et techniques picturales mis en œuvre,
- le caractère illusionniste de la peinture : utilisation et imitation du stuc dans la nécropole d’Anfouchi,
- la transposition en peinture des schémas des stèles sculptées, continuité et ruptures : plaques de fermeture de loculi de diverses provenances,
- l’iconographie des croyances eschatologiques à l’époque lagide puis impériale (peintures des nécropoles d’Anfouchi et de Kom el-Chougafa)
- la diffusion des « portraits du Fayoum ».

Nous tenterons de dégager aussi quelques préconisations pour la poursuite des recherches, qui dépendent bien évidemment à la fois des découvertes de nouveaux documents et des possibilités d’accès aux collections anciennes, alors que les collections du Musée gréco-romain d’Alexandrie restent inaccessibles dans l’attente de la construction du nouveau musée.

Hispania (s. I a.C.- s. IV d.C.): adaptación de los esquemas compositivos y el repertorio iconográfico al uso de las estancias

El estudio de la decoración pictórica de las domus hispanas presenta un grave problema: la inexistencia de una casa que conserve la totalidad de las habitaciones pintadas; contamos con una serie de disjecta membra que nos ofrecen información sobre algunas estancias. El problema se agrava porque los ciclos pictóricos no corresponden, en algunos casos, a una misma época sino que se han pintado de forma diacrónica, por lo que un análisis unitario constituye una tarea que es imposible realizar, en el estado actual de las investigaciones.

Por ello nuestra aportación se centra en el análisis de algunas estancias que permiten realizar un estudio desde dos puntos de vista:

- la adaptación del sistema compositivo a la articulación del espacio. Desde el s. II a.C. hasta mediados del s. I d.C., con ejemplos esporádicos más tardíos, el esquema compositivo de los *cubicula* y *triclinia* se adapta a su uso y, de esta manera, los pavimentos, las pinturas de las paredes y de los techos se dividen en dos partes, generalmente decoradas de forma diferente, separando la zona de circulación y la de reposo.

- la adecuación de los temas figurados a la funcionalidad de la estancia. Este análisis iconológico parte de la idea, expuesta por autores de la talla de Zanker y Wallace-Hadrill, de que la casa romana es el lugar de representación del *dominus* y, por lo tanto, la selección de las imágenes no es fortuita, sobre todo en los dominios de las élites.

En los triclinios hispanos prevalece el tema dionisiaco, pero también la esfera amorosa y la virtud heroica.

Aunque se ha atribuido a los cubículos usos diversos, se consideran, tradicionalmente, dormitorios nocturnos y por ello un espacio reservado a Eros, decorado con temas amorosos, en ocasiones relaciones entre dioses y héroes con un contenido ético y en este sentido debemos comprender el cubículo de la casa de la calle Avinyó de Barcino, único cubículo hispano decorado con escenas figuradas.

El tablino, en sus orígenes, estaba concebido para acoger el archivo familiar y a las actividades económicas del propietario que realizaba, en esta sala, sus negocios y relaciones interpersonales; con el paso del tiempo esta estancia acaba perdiendo su función original. Las transformaciones arquitectónicas y decorativas de la casa del Larario de Bilbilis no afectan al tablino pintado en época republicana, hecho que relacionamos con la concepción de esta estancia como lugar de la memoria y prueba del pasado ilustre de los propietarios, que formaban parte de los itálicos que asienta Cesar en la ciudad.

Para finalizar realizamos un estudio sobre las decoraciones de ciertas casas urbanas del siglo IV que demuestran el cambio de mentalidad con escenas que representan a los propietarios en actitudes que manifiestan su virtud, como la caza y que se sitúan en lugares privilegiados de las domus, como es la entrada a los grandes *oeci*, donde el *dominus* recibía y agasajaba a los invitados.

El II Estilo en la Casa del Larario de Bilbilis (Zaragoza, España)

Presentamos el conjunto pictórico que decoraba el *tablinum* de la denominada Casa del Larario de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza). La *Bilbilis* indígena era celtibérica y debió situarse en las alturas del cerro de Bámbola y parte del de San Paterno, cerca de la actual Calatayud y de tres cursos fluviales, el Jalón, el Jiloca y el Ribota. Sus habitantes pertenecieron al grupo de las tribus celtibéricas de los lusones, de quienes fue su capital. Tenemos relativamente poca información de esta primera ciudad, que contaría con casas de tapial o adobe revestido, con zócalo en piedra, que se agrupaban dejando pocos espacios libres.

Participaría tanto en las guerras sertorianas como en el enfrentamiento entre César y Pompeyo, episodios que supusieron contactos cada vez más frecuentes entre indígenas y romanos en un proceso imparable que culminaría con la llegada de Augusto y Agripa, verdadero punto de inflexión para la historia del yacimiento. Sin embargo, tal y como hemos visto en *Salduie*, varios hechos señalan tanto la presencia temprana de itálicos viviendo en el territorio, en un momento anterior a la llegada del futuro emperador, como la paulatina promoción del mismo.

A la hora de hablar de esta fase preaugústea, no debemos pasar por alto la información ofrecida por la numismática. *Bilbilis* acuñaba moneda seguramente desde los inicios del siglo I a.C., pero será en este momento cuando nos encontremos con amonedaciones con *BILBILIS-ITALICA* que nos habla de la concesión del *ius italicum* a la ciudad, lo que supondría el inicio de la mutación de su *status iuridicus* en un proceso que, una vez más, desembocaría en época augústea (Martín-Bueno y Sáenz 2001-2002: 146). Arqueológicamente, esta etapa también viene documentada por la muralla que delimita el yacimiento, construida en el siglo I a.C. con claras técnicas poliorcéticas romanas. Por otro lado, también debemos tener en cuenta el hallazgo en el curso de las excavaciones de tres capiteles jónicos de cronología preaugústea (Cancela, 1982: 47-52).

Por nuestra parte nos centraremos en el aparato pictórico de una de las construcciones domésticas de *Bilbilis* a través del cual se documenta la presencia temprana de itálicos viviendo en este núcleo.

La estructura de la Casa del Larario se adaptó a la ladera en la cual fue erigida, y en ella se distinguen dos espacios claramente diferenciados, una zona residencial, en la que todos los ambientes se organizan en torno a un atrio testudinado; y otra articulada gracias a un patio abierto y caracterizada por ambientes de almacén y vinculados a actividades artesanales.

Una línea de teselas rojas actúa de separación entre el pavimento del atrio (H.6) y del tablino (H.11), solado con terrazo blanco. La decoración pictórica objeto de nuestro estudio se conserva *in situ* únicamente en el muro oriental, en tanto que en las pinturas de los muros septentrional y occidental aparecen caídas.

La reconstrucción realizada de la pared pintada, nos permite conocer la articulación de la pared, consistente en un zócalo negro, decorado con la imitación de una cortina que cuelga de lazos situados bajo las bandas de separación de los paneles medios; la zona media consiste en una sucesión de paneles, no sabemos cuántos, blancos, verdes y violáceos encuadrados interiormente por filetes negros y blancos, con los que se intenta emular la iluminación. Los paneles están separados por bandas negras decoradas con tallos vegetales y tirsos muy estilizados. En la zona superior se sitúan compartimentos rectangulares y cuadrados, sucesivamente, decorados con elementos vegetales en los que predominan las alternancias entre rosetas y flores de loto.

Este conjunto presenta varios elementos que nos permiten aquilatar su datación; el más significativo son los filetes bicolores en la zona media, característicos de las decoraciones del II Estilo. Además, los motivos florales que decoran los compartimentos de la zona superior permiten una comparación directa con el repertorio ornamental de las pinturas de Roma y de la Campania de la última fase del II Estilo. Por todo ello, la datación del conjunto podemos situarla en el último cuarto del s. I a.C.

Les motifs d'inter-panneau des peintures murales romaines découvertes sur le territoire suisse

Cette synthèse propose de traiter des motifs d'inter-panneau découverts en Suisse. Les nombreuses études faites durant ces trente dernières années permettent de réunir un corpus important pour ce type de motif qui occupe une place privilégiée dans les peintures murales du I^{er} au III^e siècle de notre ère. L'analyse présentée tient compte de l'agencement général du décor auquel ils appartiennent et du contexte archéologique. Ainsi, il nous est possible de mettre en évidence une évolution chronologique et de dégager des tendances dans le traitement et la mise en valeur des ornements d'inter-panneaux.

Plusieurs critères de sélection ont été définis afin de réunir un corpus cohérent et exploitable. D'une part, l'étude tient compte uniquement des décors publiés, et dont les restitutions, dessins et/ou photographies permettent de justifier l'agencement des motifs. D'autre part, seuls les motifs attestés dans la décoration d'un inter-panneau ont été pris en considération. En effet, les fragments comportant des motifs dont l'emplacement en inter-panneau n'est pas assuré, n'ont pas été retenus. Les hampes, fonctionnant comme cadre ornemental intérieur de panneaux médians, n'ont également pas été pris en compte. Tout comme celles délimitant les panneaux sur une zone médiane monochrome, comme c'est le cas sur le décor du « Salon rouge » d'Avenches, par exemple.

En fonction de ces critères, nous avons recensé plus d'une quarantaine d'occurrences que nous avons répertoriées en suivant une typologie qu'il nous a fallu définir. En effet, il existe de nombreuses variantes qui peuvent être classées dans différentes catégories puis sous-catégories dont la mise en place est indispensable pour cet exercice.

L'inter-panneau à candélabre qui apparaît dans la peinture du I^{er} siècle est caractérisé par la richesse de ses ornements. Il s'agit d'une imitation du candélabre composé d'une hampe à laquelle sont accrochés des ombelles, divers éléments animés et inanimés émergeant parfois de rinceaux ou de guirlandes végétales. Sous ce foisonnement de motifs, on peine parfois à reconnaître l'élément principal qui est à l'origine du terme générique souvent attribué aux motifs d'inter-panneau : le candélabre.

Cette appellation renvoie à un objet qui faisait partie de la vie quotidienne des Romains. Il s'agissait de supports exécutés avec plus ou moins de raffinement sur lesquels étaient placées des lampes permettant ainsi d'éclairer une demeure ou un lieu public. Leur forme ainsi que la matière qui les composait étaient variables permettant de laisser libre cours à l'imagination de leur créateur.

Il en va de même pour les motifs ornant les inter-panneaux puisque l'évolution stylistique de la peinture va engendrer des créations souvent fantaisistes qui ne reprennent plus qu'une partie des éléments composant un candélabre tels que la hampe ou les branches. Il semble donc nécessaire de mettre en place, dans la mesure du possible, des limites à l'utilisation du terme en élaborant une définition. Au cours du II^e siècle, le candélabre est peu à peu remplacé par la tige végétale qui devient l'ornement principal de l'inter-panneau parfois agrémenté de volutes, de rinceaux ou encore de motifs schématiques rappelant peut-être le motif du candélabre. Ainsi, apparaît souvent dans les descriptions le terme de hampe végétale, comme un rappel du candélabre qui ornait autrefois l'inter-panneau, une dénomination qui nécessite également une définition.

Les répertoires ornementaux et iconographiques dans les cités des Leuques et des Médiomatriques du I^{er} au III^e siècle p.C. : adaptation aux espaces et évolution

Les études engagées depuis plusieurs années dans le cadre du Projet Collectif de Recherche consacré aux enduits peints et stucqués dans les Cités des Leuques et des Médiomatriques (Gaule Belgique) permettent aujourd'hui de dresser une synthèse des répertoires ornementaux et iconographiques élaborés dans les espaces urbains (Metz-*Divodurum*, chef-lieu de cité des Médiomatriques, agglomérations de Grand et de Bliesbruck) et ruraux (*villae* notamment).

Le contexte des enduits peints étudiés est souvent bien documenté. La localisation des décors sur l'élévation est en général connue et quelques pistes permettent de proposer une détermination de la nature des espaces. Ainsi, peut-on mettre en exergue l'utilisation de certains décors pour des lieux spécifiques (thermes, espaces de circulations, espace public/espace privé de la maison) et leur combinaison dans le cadre d'un programme décoratif cohérent. Plusieurs exemples illustrent parfaitement cette thématique. Les décors de la *domus* de la Fontainotte à Grand évoquent de manière pertinente et ostentatoire les espaces publics de la demeure ; les *villae* de Dolving-Saint-Ulrich et de Liéhon-Larry constituent une belle démonstration de la mise en place d'un programme décoratif, respectivement au I^{er} et au III^e siècle ; enfin les thermes de la *villa* de Damblain offrent pour chaque salle, un décor en adéquation avec le fonction du lieu.

Certains répertoires iconographiques (jeux de l'amphithéâtre par exemple, représentations figurées de grandes dimensions) semblent, dans l'état actuel de nos connaissances, spécifiques à certains sites urbains. C'est le cas à Metz des scènes de *munus* ou de *venatio* du Pontiffroy datées de la fin du I^{er}-début II^e siècle, et d'une mégalographie du II^e ou du III^e siècle provenant de l'îlot Sainte-Chrétienne. De même, la *domus* de la Fontainotte à Grand a révélé une scène mythologique de grande dimension peinte dans l'exèdre de l'une de ses pièces principales chauffée par un hypocauste, construite lors d'une seconde phase dans le courant du II^e siècle. On remarque cependant que des représentations figurées sont présentes dans des *villae* proches de Metz, dans la deuxième moitié du III^e siècle à Liéhon-Larry où les scènes peintes en zone inférieure se réfèrent au *ludus* et à la *venatio*, et à Mey où il s'agit vraisemblablement de mégalographies dont la datation est incertaine. Dans la *villa* de Dolving-Saint-Ulrich, aux confins de la cité des Médiomatriques, une scène de *venatio* datée de la deuxième moitié du I^{er} siècle, est attestée dans le péristyle. En revanche, aucune scène figurée n'est connue à Bliesbruck dans les quartiers artisanaux (vestiges les mieux documentés du site).

Les imitations de roches décoratives semblent plus fréquentes dans les villes (Metz, Grand) qu'en milieu rural où elles sont plus discrètes (Pompey-Les Noires Terres, Sarrautroff). Les décors de plafonds et notamment les décors à réseau, dont plusieurs exemplaires sont connus à Metz et à Bliesbruck, sont curieusement absents dans les *villae* de Dolving-Saint-Ulrich et de Liéhon-Larry.

Il est enfin possible d'esquisser une évolution des décors, tels les candélabres, présents dans deux pièces attenantes d'une maison, rue Marchant à Metz (I^{er} siècle) et dans plusieurs salles de la *villa* de Dolving-Saint-Ulrich (2^e moitié du I^{er}-1^{er} moitié du II^e siècle) et qui se déclinent de manière plus schématique à la fin du II^e siècle et au début du III^e siècle (rue Pierre Hardie à Metz). Dans la deuxième moitié du III^e siècle, les architectures massives des pièces 2004, 2003 et 2006 de la *villa* de Liéhon constituent une résurgence tardive de l'architecture fictive au rendu illusionniste en vogue à l'époque sévérienne dans les provinces de la Gaule.

D'autres sites permettent d'appréhender des spécificités locales, tels que différents décors à réseau qui se déploient dans les inter-panneaux du vestiaire des thermes de la *villa* de Damblain.

Research on Roman Wallpainting in Hungary between 2004 and today: interpreting and reinterpreting the evidence

The most relevant research results on roman painting in roman Hungary were presented by László Borhy at the VIIIth Colloquium of AIPMA in Hungary (Veszprém und Budapest) in 2001, published in 2004. This contribution follows this research historical line after 2004, consisting of three parts.

Part I aims to represent some new fragments of paintings from the roman cities of Savaria (*mithraeum*, *Iseum*), Scarbantia (roman bath) Aquincum, Sopianae (dwelling houses) and another roman villas and vici respectively, partly published by Anita Nyerges, Anita Kirchhof, Zsófia Kurovszky, Eszter Harsányi, Gabriella Fényes, Orsolya Láng, Zsolt Tóth, Katalin Kérdő *et alii* between 2007 and 2014, mostly in hungarian. The most eminent painting fragments came to light from the first building period of the Iseum of Savaria (second half of the 1st century A.D.), including fragments of a Pegasus figure and a woman (isiac priestess ?) shaking a *sistrum*. They are on display in the newly reconstructed Iseum savariense since 2013. The figural paintings of the newly discovered mithraeum of Savaria are rare examples from a well documented religious context, too. We have recently published good examples from domestic contexts of pannonian towns, like the genius figure from Sopianae, and the painted fence imitating a garden design from the northern part of the military town of around the legionary fortress of Aquincum.

Part II is a short synthesis of recent research on earlier known painting systems, iconographical programs, like the excellent monograph of László Borhy *et alii* about paintings in four architectural units of Brigetio (2010), the grandiose PhD dissertation of Anita Kirchhof about the paintings of roman villa estates in Pannonia (2011) and the thorough BA dissertation of Róbert Molnár (University of Pécs) about roman paintings in pannonian military structures (2012). The imposant Ph.D. work of Anita Kirchhof with 731 pages (in hungarian) provides a full synthesis of her reconstruction efforts of the pained rooms in the first building period of the villa estate of Balácsa (before the marcomannic wars), which we knew earlier only from shorter articles published in different years between 2002 and 2009.

Part III is a brief synthesis of the iconographical, chronological and religious historical evaluations of the well known Early Christian paintings in the Sopianae burial chambers by Krisztina Hudák and Levente Nagy between 2003 and 2014. (More recent research on Christian decorative painting from Hungary since 2015 by Claudia-Maria Behling is still in progress). Since our analyses were presented in several separate publications (partly written in hungarian), we tend to provide a short systematic summary of them for the AIPMA community. A special attention must be briefly drawn on a scientific workshop of the King's College (London) and the University of Pécs in 2012 about matters of Early Christian iconography and theology concerning the painted tombs and hypogaea of Sopianae, with the vivid discussions of Marcus Vinzent, Allen Brent, Zsolt Visy, Péter Csigi, György Heidl, Olivér Gábor, Krisztina Hudák and Levente Nagy.

The al secco biblical paintings in the hypogaeum of the so called Petrus-Paulus Burial Chamber, discovered in 1782, provide still many iconographic problems for future research to solve. The painted grave with christogram and fence motives in the hypogaeum of Burial Chamber Nr. XX discovered in 2004, raised the question of paradisiacal interpretations again in both hungarian and international research. No less problematic are the mysterious paintings of the hypogaeum of Burial Chamber with the Jar, its iconographic program is being decoded newly by Claudia Behling. Interpretations of analogies in another media (sarcophagi, gold-sandwich glasses, casket mounts, etc.) provided extremely helpful dimensions to understand and interpret fragmentary (or not clearly visible) details of the Christian paintings of Pécs, raising many new methodological questions to answer for later research as well.

Los programas decorativos de los ambientes privados del *Conventus Caesaraugustanus* durante el siglo I d.C.

Presentamos un análisis de los restos pictóricos hallados en los ambientes domésticos del *Conventus Caesaraugustanus*, fechados en el siglo I d.C. El estudio, basado en una metodología a través de la cual hemos examinado los aspectos técnicos y estilísticos de los fragmentos procedentes del ámbito doméstico de nueve yacimientos insertos en dicho territorio, nos ha permitido profundizar en el conocimiento tanto de la representación del III y IV estilos pompeyanos en el mundo provincial, como de los talleres de artesanos encargados de enlucir las estancias. Los restos decorativos también nos acercan a aquellos comitentes que seleccionaron determinados motivos ornamentales para sus viviendas. Así pues, nos planteamos si es posible documentar, a través de la pintura mural romana y en el territorio que nos ocupa, la mutación social acaecida en la península itálica con la llegada de Augusto, siempre teniendo en cuenta el sustrato indígena precedente y el fuerte impulso que en este momento alcanzó el proceso de adhesión a la nueva cultura.

Las decoraciones estudiadas, tanto las fechadas en el siglo I d.C., como las de época republicana, denotan un origen itálico; hecho observable en el repertorio ornamental, en los esquemas compositivos, y en la técnica con la cual fueron elaboradas. Es algo lógico, al menos para las decoraciones de los primeros momentos, ya que en la península ibérica no existió una tradición de pintura parietal prerromana, a excepción de algunos revestimientos sobre los fustes de columnas de edificios públicos o de carácter religioso. Por tanto, no parece difícil adscribir las pinturas a un origen concreto en los primeros momentos. El problema lo encontramos a la hora de intentar identificar una posible “segunda generación” de pintores –en la que ya tienen cabida artesanos locales-, como en la Galia; o de “talleres regionales”, como en el *Conventus Carthaginensis*. Cabe preguntarnos ahora si podemos observar lo mismo en el *Conventus Caesaraugustanus*. Hemos de responder negativamente a esta cuestión. Ninguna de las decoraciones estudiadas, ni siquiera las datadas en época flavia, cuentan con rasgo alguno que permita apostar por esta hipótesis.

Es evidente que, si complicado es averiguar las características formales de las pinturas del *Conventus Caesaraugustanus* debido a la fragmentación y estado de conservación las piezas analizadas, imposible –y erróneo– resultaría llevar a cabo una interpretación social basándonos exclusivamente en estos restos pictóricos. No obstante, sí podemos plantear algunas hipótesis complementando los resultados obtenidos con los datos que ofrecen las estructuras arquitectónicas domésticas en las que estuvieron integrados los conjuntos.

La etapa augústea en el *Conventus Caesaraugustanus* supone un periodo de afirmación de la cultura romana y de integración indígena en la misma. Los conjuntos de este periodo disponen de una gama cromática y de un esquema compositivo, ambos totalmente estudiados y acordes con la sobriedad impuesta por la vuelta a unos valores morales antes referidos. Pinturas de este periodo como la presente en el techo de la habitación 12 de la Casa de los Delfines de Celsa y algunas bilbilitanas, como la hallada en la estancia de la Domus 3, la exhumada en el sector CIV, y la mayoría de las encontradas en las termas, citando sólo los casos paradigmáticos, presentan unas escenas y un repertorio ornamental con un simbolismo en plena consonancia con la cultura romana, que nos incita a plantearnos, por un lado, si fueron comitentes de origen itálico los que encargaron estas decoraciones, celosos guardianes de las tradiciones de su lugar de origen; o si por el contrario lo hicieron indígenas romanizados deseosos de manifestar explícitamente su ligazón a la cultura romana. A final de la centuria, sin embargo, creemos que ya no debemos hablar de itálicos o indígenas romanizados. Sí que puede seguir existiendo un deseo de mostrar las posibilidades económicas del dominus, como se desprende de las paredes del triclinio exhumado en la Calle Añon de Zaragoza, pero en definitiva, la cultura romana ya no era nueva ni diferente.

En definitiva, la pintura mural romana en los espacios domésticos del *Conventus Caesaraugustanus* durante el siglo I d.C., es la manifestación de la asimilación paulatina y no violenta de la nueva cultura imperante.

Die Wandmalereien im Kammergrab in Milas

Das Dynastengrab in Mylasa besteht im Kern aus einer Kammer, die von einem falschen Tonnengewölbe überspannt wird. Die Kammer ist mit reichen Wandmalereien ausgestattet, die sowohl in ihrer Zeitstellung als auch in ihrer Ikonographie Vergleichbares vermissen lassen.

Der obere Teil der Kreissegmente an den beiden Stirnwänden des Kammergrabes ist mit großfigurigen, nichtmythologischen Szenen bemalt. Dargestellt sind jeweils vier Personen, Männer und Frauen, die teilweise sitzend bzw. thronend, teilweise stehend wiedergegeben sind. Die Darstellungen sind aufgrund ihrer Ikonographie, die dem karischen Kulturkreis entstammt, als herrschaftlich-dynastische Szenen zu interpretieren.

Unterhalb der großfigurigen Szenen an den beiden Stirnwänden befindet sich ein kleinformatiger Fries, der sich auch an den Langseiten der Grabkammer fortsetzt. Die Länge des Frieses beträgt insgesamt 16,72 m, die Höhe 27,5 cm.

Während Nord-, Ost-, und Südseite eine fortlaufende Amazonomachie zeigen, ist an der Eingangsseite des Grabes im Westen ein separates Thema dargestellt: dort erscheint der Kampf der Lapithen gegen die Kentauren, oberhalb der Eingangstür unterbrochen von einem Zug aus Nereiden, die auf unterschiedlichen Meerwesen reiten.

Aufgrund der Vortragszeit wird im Zentrum der Ausführungen vor allem dieser Westfries stehen. Anhand der malerischen Ausführung, der aufwendigen Komposition der in Gruppen angeordneten Figuren sowie der Ikonographie wird die Bedeutung dieses Neufundes für die kleinasiatische Wandmalerei klassischer Zeit aufgezeigt werden.

Le specificità espressive nella decorazione della *villa romana* di Positano

Nel 2003 furono iniziati dei sondaggi sotto la Chiesa di Santa Maria Assunta di Positano, che rivelarono la presenza di importanti strutture archeologiche. Nel 2015 gli scavi sono stati ripresi consentendo la messa in luce parziale di un ambiente riccamente affrescato.

L'ambiente è pertinente ad una *villa marittima* investita nel 79 d.C. da circa 2.00 m di prodotti piroclastici dell'eruzione del Vesuvio. Inoltre enormi quantitativi di materiali caduti sui versanti dei retrostanti Monti Lattari franarono verso valle con colate vulcanoclastiche portando alla devastazione della villa e alla sua completa oblitterazione. La stessa attività erosiva portò però in breve tempo al parziale scoprimento del complesso archeologico, come testimonia il gran numero di materiale di spolio inglobato nelle mura della odierna Positano. Inoltre nel 1954, in seguito ad una catastrofica alluvione, emersero alcune strutture murarie che il Maiuri attribuì ad una villa sepolta dall'eruzione del 79 d.C.

Viste le condizioni estremamente complesse del sito, lo scavo appena condotto ha dovuto limitarsi allo scoprimento delle sole pareti nord ed est di quello che sembra essere stato un lussuoso triclinio. Probabilmente una terza parete concludeva l'ambiente sul lato ovest, mentre a sud il vano era aperto verso il mare o su un peristilio, come suggerisce la scoperta di una colonna stuccata ritrovata in crollo. Le particolari modalità di seppellimento hanno reso possibile l'eccezionale stato di conservazione delle pitture in IV stile del complesso archeologico. Particolarmente interessante è l'abbondante uso dello stucco per la rappresentazione di personaggi ed animali nella zona superiore delle pareti. Altro elemento singolare, sempre nella stessa zona, è la raffigurazione di un vistoso drappo verde che si dispiega davanti alle architetture prospettiche della parete nord, nascondendole in parte. Sul tendaggio si stagliano, in stucco, amorini su mostri marini e delfini. Il tema della tenda è ripreso sulla parete est, ma in questo caso il tendaggio è quasi completamente richiuso, svelando le architetture parzialmente celate sulla parete nord: *tholos*, architetture con soffitti a cassettoni sostenute da colonne scanalate, scorci di palazzi con finestre balaustrate e porte semiaperte. Sotto gli scorci architettonici compaiono quadretti con pesci e paesaggi con ville marittime.

La zona mediana appare realizzata con maggiore sobrietà. La parete nord è tripartita in pannelli gialli separati da scorci architettonici a fondo chiaro. Il pannello centrale presenta un tetto ligneo sostenuto da colonne metalliche, al di sotto del quale sono due pavoni affrontati posti su una ghirlanda frondosa. Alle due estremità i pannelli a fondo giallo sono delimitati in alto da un elegante ghirlanda con pampini, foglie e grappoli d'uva su cui poggia un cervo. Estremamente elegante è anche il bordo di tappeto che chiude alle due estremità la parete, che alterna motivi vegetali a coppie di cigni affiancati.

Sulla parete est la zona mediana presenta al centro un'architettura a *tholos* che separa due pannelli a fondo giallo. Al centro del pannello sud, è un quadro raffigurante Chirone che insegna a suonare la lira al giovane Achille.

Lo zoccolo di entrambe le pareti è a fondo rosso con riquadri verdi decorati con grifi e cavalli alati.

Benchè lo studio sia appena avviato, è possibile evidenziare alcuni importanti elementi. La qualità artistica dell'affresco è indiscutibile, anche se con qualche caduta di tono soprattutto per quanto riguarda la resa delle parti in stucco. Inoltre appare incontestabile l'originalità rispetto alle produzioni vesuviane, anche se si può cogliere un richiamo a determinati motivi ercolanesi, ma tradotti in un linguaggio artistico del tutto peculiare. Si può forse pensare ad una 'bottega' locale attiva nel I secolo d.C., molto attenta ai particolari, alla ricchezza degli apparati decorativi, alla varietà e vivacità cromatica, ma a volte discontinua nella qualità d'esecuzione.

Thermen und Tabernen, Handwerkerhäuser und Stadtvillen – Bemalte Wände der niedergermanischen Colonia Ulpia Traiana bei Xanten im Kontext der Funktion von Raum und Gebäude

Mit der zweiten Publikation zu den Wandmalereifunden aus der CUT wird im kommenden Jahr die Gesamtheit dessen vorgelegt sein, was in den Grabungen seit den 1950er Jahren an bemalten Putzfragmenten zutage kam. Während in den frühen Jahren nur die besonders auffallenden polychrom bemalten Stücke beachtet und geborgen wurden, ist die Sensibilität in den letzten Jahren gewachsen, so dass auch scheinbar uninteressante Stücke aufgenommen werden. Damit verfügt die Archäologie in der CUT, wo bisher knapp 20% der antiken Stadt archäologisch ausgegraben wurden, über eine reiche Grundlage für eine übergreifende Analyse der Ausstattung von privaten und öffentlichen Gebäuden. In einem Forschungsprojekt wurden sämtliche Funde gesichtet und aufgenommen. Daraus ergibt sich ein umfangreicher Katalog der Gebäudeausstattungen, die von mehrfarbigen, figürlichen Malereien über einfache Streifenmalereien bis zu weiß belassenen Flächen reichen und zeitlich vor allem das späte 1. Jh. (noch vor Coloniegründung) und das 2. Jh. n. Chr. umfassen. Diese reiche Materialgrundlage erlaubt eine übergreifende Untersuchung der Verteilung von Dekorationsformen sowohl innerhalb der Stadt insgesamt als auch innerhalb einzelner Gebäude.

Im Einzelnen werden folgende Fragestellungen behandelt:

- Mit den Großen Thermen, dem Hafentempel und dem Forum sind die Bemalungen einiger öffentlicher Gebäude bekannt. Doch zeigte sich, dass die technische und künstlerische Qualität der Ausmalungen dieser Gebäude teilweise deutlich unter der von Privathäusern liegt. Es stellt sich die Frage, ob hier chronologische Gründe eine Rolle spielen oder ob der Einsatz von anderen Dekorationsformen wie beispielsweise mit wertvollen Natursteinen hier Vorrang hatte. Es ist auch zu überlegen, ob die Bedeutung von Wandmalereien in den öffentlichen Gebäuden dieser Provinzstadt insgesamt zu hinterfragen ist und sie eher zum Ausdruck von privatem Luxus eingesetzt wird.

- Innerhalb der Privatbebauung lassen sich ebenfalls enorme Qualitätsunterschiede feststellen. Eine Betrachtung der bekannten Häuser soll einmal der Frage nachgehen, ob sich in der CUT allein anhand der Wanddekorationen ärmere und reichere Stadtteile unterscheiden lassen. Im nächsten Schritt ist dann zu untersuchen, ob eine solche Differenzierung mit der festgestellten Architektur korrespondiert. Dabei geht es v. a. um die sog. „Handwerkerhäuser“, die teilweise eine überaus kostbare Ausstattung zeigten.

- Als nächste Ebene kann die Verteilung der Malereien innerhalb eines Gebäudes betrachtet werden. Die qualitativsten Malereien der CUT stammen aus den hinteren Wohnräumen von sog. Streifenhäusern, die auch durch andere Ausstattungsmerkmale wie Hypokausten auffallen. Auch von anderen Orten sind qualitativvolle Malereien aus den hinteren Räumen von Streifenhäusern bekannt. Doch, wenn es sich bei diesen um Handwerkerhäuser handelt, wie sah es dann in den vorderen Werkstätten aus? Leider lassen sich dazu nur selten Aussagen treffen, weil in den Ausgrabungen lediglich die aussagekräftigeren Malereifragmente gesammelt werden, nicht aber beispielsweise weiß belassene Fragmente. Für die CUT soll untersucht werden, ob Aussagen zu allen Bereichen der Privathäuser möglich sind, und ob über die Analyse der Bemalung Aussagen über den Charakter und die Funktion des jeweiligen Raumes getroffen werden können, etwa, ob ein Raum besondere repräsentative Funktionen hatte und somit Besuchern offen stand. Dies ist nicht nur für die Streifenhäuser zu untersuchen, sondern auch für alle anderen Typen der Privat- oder sog. Handwerkerhäuser.

Ziel der Analyse soll es sein, unter Betrachtung allen verfügbaren Materials zu einem Gesamtbild zu kommen, das möglichst das Umfeld aller sozialen Schichten in der römischen Provinzstadt umfasst. In einem regionalen Vergleich kann dann versucht werden, herauszuarbeiten, ob dieses Bild mit dem aus anderen städtischen Siedlungen übereinstimmt oder wo besondere Spezifika der Xantener Malereien festzustellen sind.

Restudying Roman wall painting in Portugal today: testimonies, particularities and idiosyncrasies

Summary for publication: The study of the Luso-Roman wall painting takes several decades being in an almost starting point for the research. Since the late nineteenth century, some specific contributions based on archaeological findings, assumed the first attempts at analysis of pictorial material. However, this first period of investigation failed to create a scientific tradition to continue in the following decades. One of the biggest difficulties that has prevented developing a scientific school around this subject has been scarcity of classical sources regarding the Luso-Roman wall painting. In addition, the destruction of many materials remains in the twentieth century has further prevented the creation of a vast corpus of wall paintings. Fortunately, current scientific tendency, which favors interdisciplinary studies, has reversed this situation. The objective of this study is to establish a global view of Roman painting in Lusitania, particularly in the Portuguese territory. The elements of Roman painting in Portugal can be classified within the known canons of Roman painting in general. We can find traces of mural painting in private buildings, as domus, villae or tabernae, and in public buildings such as fora, balnea or aulae. The vast majority of in situ pictorial spaces have preserved the lower zone decorated, and in fewer cases also the average wall with paint residue.

This study starts from the premise that the pictorial style of the Italian peninsula was disseminated across the Empire, to the creation of own provincial schools that were enriched with the idiosyncrasies of each province. The great majority of mural paintings preserved in Portugal hardly supports a classification by styles in the classical manner of Pompeian painting. The pictorial vestiges found are limited to plinths with imitation of marble applied to fictional opus sectile. In almost all cases, except in Troia paintings, mural paintings are preserved in situ in the lower parts of the plinths with varying height. In rare cases, it has been possible attempts to rebuild the whole wall thanks to the paintings found in the middle areas of the walls, as in the whole of Conímbriga on the Peristyle of the House of Repuxos. The decorative austerity of these schemes does not allow a definite categorization in terms of style. The overall decorative scheme of the paintings has a pronounced predominance of geometric motifs. The relative abundance of decorative sets with floral motifs suggests the existence of large ornamental garden compositions. The mural paintings with figurative motifs humans or animals exists not enough to constitute a significant set. The in situ or fragmentary pictorial examples enable us to situate production Luso-Roman wall paintings between I-IV centuries of our Era. Many of the fragments studied had to be produced from the second century to Late Antiquity. Its dating is possible by contextualizing the architectural space where they are located, or through a comparative study with other nearby artistic productions. Geographically these examples are preserved in the areas of greatest romanization: conventus scallabitanus (Conímbriga), and pacensis (Tróia, Évora, Ameixial, Torre de Palma, Milreu, Cerro da Vila, Faro).

Roaming pictorial workshops will be one of the main arguments of this research. These pilgrims painters were responsible for transmitting the new pictorial trends from major art centers. In addition to presenting the latest innovations in material remains of Roman painting in Portugal, this study aims to reconstruct the idiosyncrasy of Roman painting in Portugal from pictorial style known in Hispania. Especially we will focus on Roman painting of Emerita Augusta, economic and cultural capital of Lusitania, to know how the Hispanic pictorial taste had its impact on the Portuguese territory. Thus, this study aims to make a peripheral approach to the Roman wall painting in Portugal. By defining the limits of the existing paint in the context of Lusitania we can reconsider more clearly the possible influences, artistic debts and relationship of the few wall fragments retain today.

Roman wall-paintings from the lower Rhine and Meuse

Nine years ago, during the AIPMA congress at Naples in 2007, the last overview of wall paintings from Dutch excavations was presented by Lara Laken, Jennes de Mol and Richard de Kind. The title then was “Roman wall-paintings found *in situ* in Nijmegen! Reconsidering plaster finds from the Netherlands”. The paper presented in Naples provides an overview of Roman wall paintings found in the Netherlands in the twenty years before publishing, focusing on the only two examples so far found *in situ*, both in Nijmegen. The first one was found along the river Waal in the nineteen eighties (De Mol and De Kind 1992), and the second one was found in 2006 at the St. Josephhof in the center of Nijmegen and published by Lara Laken in 2010. Apart from these, other fragmentary paintings had been found in the area, all unfortunately in a secondary position. Besides, the article provides a list of all wall paintings found in the Netherlands until 2007 with relevant specific data per find spot, such as chronological information, settlement character and types of decorations. By then there were 75 find spots of Roman wall paintings.

The current contribution will firstly enter in the finds of wall-paintings in the Netherlands after 2007. Finds are concentrated along the *limes*, in the region in and around Nijmegen, and in the Southern part of the country, with most examples from the loess zone in Limburg, and in the coastal area in the West. After this short overview of new finds we will enter into three examples of figurative decorations from three villas in the South of the Netherlands: Hoogeloon, Maasbracht and Kerkrade, and the display of luxury in the lower Rhine and Meuse area.

Spätpunische Wanddekorationen Karthagos und deren überregionalen Vergleiche

Hellenistische Wanddekorationen sind im westlichen Mittelmeerraum aus zahlreichen Kontexten von der italischen Halbinsel über Südfrankreich und Spanien bis nach Nordafrika bekannt. Grundlegend für die hellenistischen Wanddekorationen war die Klassifizierung der Wände Pompejis 1882 durch August Mau in vier sogenannte pompejanische Stile. Die nahezu gleichzeitige Entdeckung von hellenistischen Wanddekorationen auf Delos wurde schnell mit dem Ersten Stil Pompejis in Verbindung gebracht. Beide Orte haben eine reiche Überlieferung und Funde in situ gemeinsam, was dazu führte, dass beide Fundplätze zu Zentralorten für die Erforschung der Wanddekorationen des Ersten Stils wurden. In der Folge entwickelte sich eine Debatte um die Benennung der Wanddekorationen, die heute in den feststehenden, kunsthistorischen Begriffen des Ersten Stils im westlichen bzw. Mauerwerkstil im östlichen Mittelmeerraum kulminierte. Infolge der erhöhten Grabungstätigkeit und den damit einhergehenden Materialzuwachses der vergangenen Dekaden, rückten die Wanddekorationen abseits von Pompeji und Delos in den Fokus der Forschung. Damit wurde die dichotome Klassifizierung der Wanddekorationen nach geographischen Kriterien durchbrochen. Gleichwohl sind die hellenistischen Wanddekorationen bis heute nur selten ausführlich beschrieben und bis vor kurzem nie Gegenstand einer übergreifenden Untersuchung geworden. Diese Lücke füllt meine Arbeit zu den hellenistischen Wanddekorationen im westlichen Mittelmeerraum aus, die die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den regionalen Ausprägungen der hellenistischen Wanddekorationen zum Gegenstand hatte und gleichsam den Ausgangspunkt dieses Beitrages bildet.

Besonders aussagekräftige Befunde kamen in den letzten Dekaden im antiken Karthago zutage. Im Fokus des Beitrages steht daher die Frage, inwiefern lokale, regionale und überregionale Hierarchien in den Ausprägungen des Ersten Stils in der mediterranen Koine am konkreten Beispiel Karthagos bestimmt werden können. Dabei bilden die Fragmente der spätpunischen Wanddekorationen Karthagos den Ausgangspunkt, die in den jüngsten Grabungen des Deutschen Archäologischen Instituts der Abteilung Rom an der Rue Ibn Chabâat und an der Route de la Goulette auf dem Bir Messaouda-Gelände gefunden wurden. Trotz der fragmentarischen Erhaltungszustandes und der Fundlage der Fragmente außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes im sogenannten ‚römisch bewegten punischen Schutt‘ können wichtige Hinweise auf die Ausstattung der spätpunischen Häuser Karthagos gewonnen werden. Im lokalen Vergleich der Dekorationen von den übrigen Fundplätzen Karthagos vom Byrsahügel bis ins Quartier Magon sowie deren Gegenüberstellung mit weiteren Beispielen aus Tunesien und Sizilien kann eine regionale Ausprägung des Dekorationssystems identifiziert werden. Die Dekorationen der Großregion Nordafrika-Westsizilien besitzen dabei eine spezifische Formensprache, die sich von den anderen bekannten Ausprägungen durch eine eigene Syntax des Wandaufbaus auszeichnet und insbesondere in plastisch durchgearbeiteten Rapportmustern zu Tage tritt. Dabei wird ein eigenes Formenrepertoire entwickelt, das in der plastischen Ausformung der Einzelelemente und deren reichen Farbigkeit zum Ausdruck kommt. Die Untersuchung der Zeugnisse der spätpunischen Wanddekorationen Karthagos verdeutlicht darüber hinaus, dass sie stets auch überregionalen Gestaltungsmustern verpflichtet sind. Dies kommt insbesondere in der einfachen Gestaltung der Wandflächen zum Ausdruck, die im übrigen Mittelmeerraum ihre Entsprechung findet. Die spätpunischen Wanddekorationen Karthagos erweisen sich damit als Teil der gesamtmediterranen Ausstattungspraxis und zeigen paradigmatisch eine regionale Ausprägung auf.

Roman Wall Painting in Greece

The following synthesis approaches mural painting in Roman Greece chronologically and from about the later second century BCE through the late fourth centuries CE. The temporal perimeters for this overview remain fluid, however, acknowledging that cultural exchange, artistic influence, and the absorption, that is implementation and/or integration of technical, visual, and iconographic traits was remarkable uneven during these centuries and that even the mechanisms for exchange, influence, and absorption of artistic traits in the Central and Eastern Roman Provinces remains poorly understood.

Owing to the accidental nature of preservation, Roman-period paintings in Greece are frequently found in poor condition, in fallen contexts or buried in secondary deposits.

Scarce resources (both in terms of time and funds) and limited training on the part of excavators in the proper documentation, excavation, and restoration of mural painting, and other decorative media, hinder the study of the mural paintings and artistic practices for this period in Greece. In fact, the dearth of well-excavated, well-studied, and fully published buildings and sites that preserve painting is the largest challenge in presenting an overview of paintings from Roman Greece – and it certainly thwarts attempts for a full assessment and comparative analysis of painting practices and influences across the province, and also impedes investigation of the distinctions between mural paintings in rural areas and those within Roman provincial spheres.

This synthesis of mural paintings in Roman Greece, therefore, concentrates on a handful of well-dated examples from cities, towns, and villas with strong connections with the Roman west, such as Corinth, Athens, Nikopolis, Kos. The paper first offers a survey of extant mural paintings that integrates information from existing studies of well-excavated and published groups of paintings by region, with the overarching aim to present a framework for continued work with paintings from this period. A brief summary of specific visual, iconographic, and technical connections among the groups of paintings follows the regional survey. Owing to the extensive fragmentation of most painted walls and ceilings, however, drawing clear iconographic and technical associations remains tenuous. The most direct correlations in terms of technique and iconography can be drawn between early through later first-century paintings, which come from early Roman building projects in cities such as Kos, Corinth, Athens, Nikopolis, and likely Patras, with direct social, commercial, and political links with Rome, and perhaps Campania. Other areas, such as Dion, Sparta, seem to have more locally developed stylistic and technical painting traditions.

With further study of painted schemes from a regional perspective, moving forward, it may possible to achieve a finer grain to this perspective. Fully contextualizing paintings with other decorative media such as sculptural assemblages, mosaics and stuccowork, and within specific rooms and structures, would also significantly advance the study of mural painting in Roman Greece. With this fundamental work accomplished, one could truly begin to address questions of artisanship, practice, patronage, and the social significance of decorative ensembles.

Wall-paintings in Roman Britain: state of the art

As in the other north-western provinces, the wall-paintings of Roman Britain are found mostly in fragments. Only a few examples, such as the painted nymphs in the deep room of the Villa at Lullingstone (Kent) and the lower part of the architectural schemes in the Painted House at Dover (also Kent), are preserved in situ. As a result, Romano-British wall-paintings were not the subject of methodical research before the early 1950s. This changed with the excavations (1) at Lullingstone, where thousands of fragments of early-Christian frescoes were pieced together to produce figures of orantes and chi-rho symbols, and (2) those at Verulamium (St Albans, Hertfordshire) where painted wall-plaster was found lying face downwards where it had fallen. The retrieval of the Verulamium material was undertaken by Dr Norman Davey, who embarked upon a 25-year career as a restorer of Roman paintings. The results of his work are summarised in our Britannia monograph *Wall Painting in Roman Britain* (1982) and in my Shire Archaeology book *Romano-British Wall Painting* (1985). Unfortunately, even after Dr Davey's retirement, the surviving wall-plaster remained much less abundant and less well dated than one would like; at the same time, there is a backlog of material from excavations in the 1960s and 1970s which has never been properly studied or published. Worse, not all Dr Davey's work was equally successful; he often let his imagination get the better of him. This is especially true of figure scenes, which by their nature are more varied and less predictable than simple panel schemes or repeating patterns. Restorations of wall-paintings from Kingscote (Gloucestershire) and from Leicester (a house in Blue Boar Lane) contain serious anomalies.

Since Dr Davey's retirement, there have been more scientific restorations by other technicians, notably Theo Sturge of the paintings from a suburban villa at Leicester (1979-84) and Sean McKenna of a painted lunette of a bath-house at Southwark, London (1983-86). At the fortress of Caerleon, Monmouthshire, fragments of a wreath and a coffered ceiling restored by David and Lesley Zienkiewicz (1977-81) were perhaps wrongly reassembled. Recent discoveries from London include a scene of Heracles strangling the Nemean lion and a scheme of red fields with green intervals carrying beautifully rendered birds and plant-forms. In 2014, another scheme of red fields turned up a short distance from the last, this time with black intervals carrying candelabra inhabited by pairs of deer and parakeets set back to back. There is still too little material to prepare a history of wall-painting in Roman Britain, but, as in the other north-western provinces, the formula of red fields separated by black intervals, with or without candelabra and faunal and vegetal elements, was fashionable for up-market decorations of the Flavian to Antonine periods (late-first to mid-second centuries AD). We may also note how the distribution of some distinctive features suggests the existence of local workshops operating in certain regions. Spotted motifs (either dark spots superimposed on lighter-coloured bands or pyramidal groups of spots) cluster along the Severn valley, from Caerwent (Monmouthshire) to Wroxeter (Shropshire). The bizarre practice of imitating mosaics, including the outlines of individual tesserae, is known from four sites in central southern Britain.

Hellenistic painting in Sicily, and the spread of decorative schemes; the baths at Morgantina: analysis of the decorated spaces and their functions

The North Baths complex at Morgantina dates to around the middle of the third century B.C.E. and is characterized by revolutionary features of design, construction, and technology, including the earliest known above-ground dome and vaults. The exceptional state of preservation of the building provides the unique possibility of reconstructing the decorative scheme of a Greek public bath, here understood as a clear expression of the desire to highlight the aesthetic experience of a wholly new form of bathing in innovative and more elaborate spaces.

The complex is divided into two bathing zones: one traditional, with the standard form of individual cleansing bathing in terracotta hip bathtubs set within the *tholos*; the other revolutionary, featuring a new form of relaxation bathing in a heated communal pool. The hierarchy of spaces in these two bathing zones is emphasized by the different decorative schemes.

Floors are paved in *opus signinum* with the addition of white *tesserae* to create various designs according to the importance of the spaces. All bathing related rooms are decorated with stuccoed, scored, and painted walls, reflecting the Mediterranean-wide Masonry Style. Typically rooms feature a red or reddish-pink dado with a white or vivid red zone above embellished by mouldings. Stylistic similarities are found, for example, in the houses at Morgantina, and in the later wall painting of Peristyle House I of Iaitas, including its bathing room. More recent evidence of the mural decoration of the houses at Licata is of great interest since it provides stylistic comparisons from secure chronological contexts. The two barrel vaults of the luxury suite in the North Baths are painted, one blue and scored in reference to prestigious ashlar construction; the second vault red and blue, perhaps a design of imitation marble. One room in the complex featured a red and white ceiling, possibly a checkerboard pattern.

In the most elaborately decorated room, a columnar loggia opens over the parapet of the heated communal immersion pool. A stuccoed brick Doric column footed on the parapet supported a Doric entablature crowned by an Ionic cornice with dentils, all painted blue-black. The decorative use of mixed orders occurs elsewhere in architecture at Morgantina, and became widespread in architectural contexts in Sicily, Italy, and elsewhere in the Mediterranean. On the reverse side of the entablature, visible only to the bathers relaxing in the soaking pool, a vivid frieze of swans and garlands, painted in blue, white, and red, evoked associations with water and Aphrodite, the premier goddess of bathing. The suspended red ceiling over the pool featured a painted border of egg and dart also in red, blue, and white. The overall effect in this room is reminiscent of the Relief Architectural Style defined in Macedonian contexts. More broadly reminiscent of Macedonian tomb architecture is the adjacent barrel vaulted room with the “lunettes” of the end walls decorated with applied stucco shields painted red, perhaps a reference to a privileged male clientele to whom use of this luxury bath was limited.

Bathing in the *tholos* represented longstanding traditions, yet its innovative decoration is a complement to the unprecedented construction of the domed space itself. A rare painted figural frieze with moulded cornice circles the interior at the point of transition from the red wall to the blue dome above. The subject of the frieze is probably Dionysiac, a procession set in a three dimensional landscape strongly reminiscent of wall paintings in Macedonian tombs. An extensive color range is employed, with the application of pink, yellow, and plum, in addition to white, red, and blue. Chiaroscuro and an impressionistic application of paint are used effectively to place foreshortened figures in an illusionistic space.

The North Baths and its decorative program reflect the scientific, artistic, and political culture of the kingdom of Syracuse under Hieron II.

La maison de la Tigresse à Lambèse. Décor et architecture en Numidie, II^e et III^e siècles de notre ère

Sur le territoire de la Numidie, rares sont les peintures murales mentionnées dans les ouvrages et les rapports archéologiques.

Les fouilles menées dans le cadre du programme de recherche archéologique de Lambèse-Tazoult (Algérie) sur le site de *Lambaesis*, siège de la III^e légion Auguste et capitale de cette province, ont mis au jour les vestiges d'un quartier d'habitations. La maison de la Tigresse, située à la périphérie de la ville, et connue actuellement sur plus de 700 m², révèle des données inédites sur les systèmes constructifs, le décor et en particulier les revêtements peints. Cette vaste demeure aux murs en *opus africanum* à élévation de terre massive, détruite par un incendie, conserve des parois hautes de 1 m, dont les revêtements peints – ou non – sur enduits de chaux et sable, mais aussi sur enduit de terre, sont en place.

Deux cents caquettes de fragments ramassés dans les couches de démolition, souvent brûlés, à la polychromie et à la cohésion altérées, quelques fragments de stuc, et une vingtaine de plaques en connection, prélevées par les restaurateurs présents tout au long de la fouille, témoignent de l'ornementation des zones hautes (dont l'emploi de la feuille d'or), de plafonds peints, sur armature de roseaux, et de divers décors, dont le traitement et l'étude sont en cours.

Dans ce contexte domestique archéologiquement bien daté, les revêtements pariétaux soulignent, comme les sols, une adéquation des revêtements aux espaces, tant sur le plan technique que sur le plan ornemental :

- Dans les salles de réception et les espaces de circulation, les sols sont pavés de mosaïques polychromes, géométriques ou figurées, dont la richesse, l'iconographie, la virtuosité décorative et technique, la variété des matériaux marquent l'importance des pièces. Sur les parois, les zones inférieures imitent, avec une précision variable et un soin du détail, des placages de marbres polychromes plus ou moins complexes. Les zones médianes sont rarement conservées : dans le péristyle, alternent panneaux rouge ocre ornés d'un tableau central et interpanneaux blancs où s'entrelacent de gracieux feuillages jaillissant d'un cratère ; dans le vestibule XXI que divisent deux demi-colonnes engagées, le haut soubassement de marbres fictifs est surmonté d'une large corniche veinée, et peut-être de larges panneaux figurés entre des architectures, dont on ne devine que le bas. Dans deux pièces aux mosaïques de belle qualité, le décor blanc, simplement agrémenté de bandes et de volutes rouges en partie haute, atteste sans doute une réfection.

- Dans les espaces de stockage, les sols sont des bétons de chaux ; les murs sont revêtus de trois couches terreuses, dont la dernière porte seulement les traces d'un badigeon de chaux blanc.

Cette étude simultanée des peintures et des mosaïques, une première en Algérie, permet, d'une part, de confirmer la présence d'ateliers de mosaïstes dans la région et de démontrer l'émergence dans la capitale de la Numidie, école qui essaimera notamment à Timgad ; d'autre part, de révéler de manière scientifique les revêtements muraux, parfois mentionnés, exceptionnellement prélevés, jamais étudiés. Il est vrai que la construction en terre n'a jamais vraiment été prise en compte pour l'époque romaine dans cette région. Aussi ont été systématiquement étudiés le système constructif et le décor comme un ensemble cohérent.

La fouille de la maison de la Tigresse, toujours en cours, offre donc la possibilité de saisir l'articulation des sols et des murs, tant du point de vue technique que décoratif, et par là même d'interpréter au mieux l'espace de la maison et son évolution. Ce « dialogue » entre parois et sols conduit à réfléchir à un éventuel caractère « africain » des peintures murales de cette demeure dont les mosaïques exceptionnelles sont, elles, bien caractéristiques des ateliers africains, voire lambésitains.

Les recherches pluridisciplinaires initiées sur la maison de la Tigresse mettent en évidence certains modes de construction qui révèlent des particularismes techniques et des procédés et des styles de décors qui sont soit inédits soit encore très méconnus. En ce sens ces premiers résultats sont précieux dans la mesure où ils serviront de références scientifiques dans ce domaine.

Wall Painting in Egypt outside of Alexandria: State of the Field

Archaeological fieldwork and conservation projects carried out in Egypt during the last decade have significantly advanced our understanding of Greco-Roman and Late Antique wall-painting practices outside of Alexandria. This research has been accomplished not only through renewed studies of already known bodies of evidence from Greco-Roman sites in the Oases and along the Nile Valley, but also through new excavations which have discovered significant examples of painted plaster from domestic as well as funerary contexts. This paper presents an overview of this material as well as a snapshot of recent research questions and analyses.

For example, perhaps the most impressive Ptolemaic and Roman era corpus from the world of the dead outside of Alexandria comes from the necropolis of Tuna el-Gebel in Middle Egypt where one finds Egyptian as well as Classical style painted plaster. The painted house-tombs of this site discovered in the mid-20th century and containing plaster decorated with both figural and geometric designs, are being investigated anew by conservators and archaeologists from Poland and Germany. The co-mingling of Pharaonic and Classical style decoration which one finds there (and also in other locals throughout Egypt) is a fascinating phenomenon revealing much about the complex society and demographics of Egypt in that era. And it is a phenomenon not limited chronologically to the Ptolemaic or Roman periods or to the Nile Valley; numerous painted tombs from the same period are to be found in the Western Oases of Egypt, many of which, having been discovered in the previous century, are also receiving new attention in this one.

It is in these Oases of Egypt that the most exciting recent discoveries in the domestic realm have been made. Sites like Kellis and Amheida in Dakhleh are yielding impressive corpora of painted plaster ranging from the 2nd-4th centuries CE. These examples for the most part seem firmly rooted in the Classical realm, in terms of both style and iconography, and their connection to long-standing decorative trends in the wider empire belie a characterization of these sites as remote in relationship to larger metropolitan areas such as Alexandria or Rome.

In terms of materials and technique, extant examples of wall painting in Greco-Roman Egypt are more often only evocations of true fresco than faithful renditions, executed using locally available pigments and workmen (though the latter is difficult to prove). One generally finds only one or two layers of thin lime plaster on top of mud brick, with pigment applied to the top layer *a secco*. A notable exception to this rule is the Tetrarchic era wall painting cycle in the Temple of Luxor (conserved 2005-2008). These are at present the best-preserved example of high quality fresco in Egypt.

The Luxor paintings are rare also for their ceremonial context. It is likely wall paintings were employed in public spaces in the Greco-Roman era, but very little in fact survives from this period. However, the evidence from early Christian spaces in Egypt might help to fill in the gaps. Wall painting survives in abundance from Christian funerary contexts such as the c. 5th century necropolis of el-Bagawat (Kharga Oasis), as well as congregational spaces such as those in the 6th-7th century sites of Kellia in the Wadi Natrun, Apa Jeremiah at Saqqara and the Red and White Monasteries of Sohag. In previous decades, studies of late Roman and Byzantine/Coptic visual cultures have been kept separate in art historical literature, most likely because of the distinctive iconographies of Classical and Christian culture. But this is a misleading dichotomy. Recent investigation of early Byzantine wall painting in Egypt have instead proved that deep continuities in artistic practices existed across the Greco-Roman and early Byzantine periods, in spite of shifting religious affinities.

La decorazione pittorica in età imperiale: il caso della villa di Livia a Prima Porta.

La villa di Livia a Prima Porta, complesso di proprietà imperiale situato nell'area suburbana di Roma al IX miglio della via Flaminia, conobbe molteplici fasi di vita: una fase repubblicana con strutture forse riconducibili alla proprietà privata della famiglia di Livia, una augustea corrispondente al primo impianto della villa, successive fasi di ristrutturazioni e rifacimenti della decorazione in età flavia, antonina e severiana, ed infine alcune ristrutturazioni di IV secolo d.C. che ne attestano la continuità di vita sino a quest'epoca.

La villa presenta, nella fase augustea, una decorazione pittorica di altissimo livello, come mostrano sia la celeberrima pittura a giardino dell'aula sotterranea, sia un lacerto di pittura a fondo nero di III stile conservatosi sulla parete Sud dell'atrio. Pertinenti ad una fase successiva sono invece alcune pitture, parzialmente edite, che interessano un gruppo di ambienti della zona Ovest della villa, destinata agli ospiti. Si tratta di cinque vani caratterizzati da una decorazione pittorica composta da uno zoccolo rosso, decorato da riquadri a doppia cornice bianca e motivo decorativo vegetale bianco, sul quale s'innestano dei pannelli divisi da elementi architettonici con candelabri centrali, al centro dei quali sono raffigurate scene bucoliche; alcune delle pareti mostrano la presenza, al di sotto dei pannelli, di riquadri contenenti motivi decorativi marini, animali o vegetali.

Le pitture sono databili, su base sia archeologica che stilistica, al II secolo d.C., in particolare al periodo compreso tra l'età adrianea e quella antonina. Benché il livello e la resa stilistica siano inferiori rispetto alla precedente produzione augustea, si è riconosciuta la presenza di un repertorio tematico eterogeneo, con teste satiresche circondate da un motivo vegetale legato ad ali vegetalizzate e motivi figurativi molto diffusi in età medioimperiale (in particolare nei mosaici), come la testa di Oceano con le chele di granchio sulla fronte. Gli schemi e i motivi decorativi accessori di queste pitture trovano svariati confronti sia con le pitture ostiensi, come ad esempio quelle dell'Insula delle Volte Dipinte, dell'Insula X del Caseggiato degli Aurighi e di alcune insule centrali delle Case a Giardino, sia con quelle romane, come le pitture di alcuni ambienti rinvenuti nell'area di via Merulana, ascrivibili al medesimo contesto cronologico. Alcuni elementi impiegati nella decorazione di quest'area della villa sembrano legati alla fase finale del secondo stile e, in particolare, alle decorazioni pittoriche della casa di Livia: il motivo riproducente una testa satiresca dalla quale si dipartono delle ali vegetalizzate si ritrova anche sul frontone delle edicole inquadranti le raffigurazioni mitologiche situate al centro delle due pareti del cd. *tablinum*. È di particolare interesse constatare come il medesimo motivo, non riscontrabile nelle pitture di epoca contemporanea, riappaia a distanza di poco più di un secolo, riadattato allo stile dell'epoca senza importanti variazioni iconografiche.

L'analisi dell'evoluzione della decorazione pittorica all'interno di un medesimo contesto, nel caso particolare una villa imperiale, permette di proporre una riflessione aggiornata sul ruolo svolto nel corso della prima e media età imperiale dalla pittura parietale, che passa dall'essere un elemento di innovazione al divenire tecnica decorativa basata sull'adozione di schemi e motivi comuni. La pittura di quest'epoca è infatti caratterizzata da un diffuso eclettismo, che si manifesta nella fantasiosa rielaborazione di elementi appartenenti agli stili precedenti e ben noti alle botteghe. Il fenomeno può essere osservato anche alla luce di confronti con la contemporanea produzione pittorica suburbana, con particolare attenzione alla committenza imperiale e alle sue influenze regionali.

Under The Same Sky? Figural Painted Coffered Ceilings in the Ancient Mediterranean.

Sunken panels were used as a decoration for ceilings or vaults in Greek and Roman areas between the Late Archaic (500 BC) and the Late Antique periods (4th-5th century AD). However, our knowledge of the motifs which decorated these architectural features is as partial and fragmentary as the material remains themselves. No existing study has yet aimed to reconstruct the decorative and figurative repertoire in ceiling-art, nor has there been any attempt to trace the dynamics and developments of this repertoire, and to link specific figurative themes and cycles to the specific function of buildings (i.e. sacral or funeral contexts). Several fundamental figurative themes represented within these ceilings (specifically *prosôpa*, busts, and mythological representations) have not yet been identified. The only available corpus (Tancke 1989; cf. Brennecke 1970) is both out-of-date and incomplete.

The poster presents the objectives, methods and first outcomes of a research project that I have been conducting as a Marie Curie postdoctoral fellow at the Institute of Advanced Studies, Aarhus University, Denmark. This project aims to fill this lacuna in scholarship and to expand our understanding of ceiling-art within its broader cultural context. In addition, it also aims to offer a comprehensive and up-to-date overview of the surviving evidence for ancient coffered ceilings, including discussion of previously unknown material and neglected or misunderstood fragmentary lacunars (i.e. a possible lacunar fragment from *Seuthopolis*, Bulgaria, cf. Manetta/Stoyanova, in press) as well as well-known evidence. Through detailed analysis of this material in the *longue durée* (the most fruitful approach to such fragmented evidence) I will advance the following original theses:

1. Astral themes constituted a distinct, recurring motif of particular historical and ideological significance in coffered (and perhaps not only coffered) ceilings throughout the long period of the use of this architectural feature.
2. The figural and decorative repertoire on coffered ceilings throughout the centuries was very conservative in iconographical terms, though the symbolic meaning of the images continuously changed according to cultures and religion (e.g. pagan and Christian).
3. The dialogue between ceiling-painting and other *media* (literature, mosaic/textile and illustrations of medieval manuscripts) can prove particularly illuminating for supplementing gaps in the fragmentary evidence of the coffered ceilings themselves.

Among the several monuments that are relevant for this investigation, the Ostrusha burial mound, near Kazanluk in present-day Bulgaria, provides significant insights into the late classical-early Hellenistic series of coffered ceilings. Starting from J. Valeva's monograph (2005), which represents the most comprehensive publication on the topic until now, new approaches for interpreting the figurative program of the painted ceiling have been offered by the new photographic documentation and surveys that a Bulgarian-Italian team has recently (2014) conducted (Manetta/Stojanova/Luglio, forthcoming; Manetta, forthcoming). More specifically, as I have argued in my recent re-examination of the painted coffered ceiling, the female *prosôpa* and flowers which are alternated within the series of six squared coffers that flank the central square can be interpreted as the personification of the constellation of the Pleiades (Manetta 2013, 1-41). It is evident that astral representations have played an important role among the decorative motifs of ceilings since the series of Athenian coffered ceilings (5th century BC). Here the ceiling's metaphorical reference to the starry sky is first of all expressed through the geometric representation of stars (i.e. as multi-pointed polygons; cf. Lehmann 1945; Grabar 1982). Then, there is firm evidence for the practice of representing astral personifications in the Roman and the Late Antique periods (i.e. the Syrian coffered ceilings), through the representation of planets in the form of personifications of divinities, and of the Zodiac.

MARANO Martina (Università di Roma "Tor Vergata", centro Studi Pittura Romana Ostiense) -
TOMASSINI Paolo (Université Catholique de Louvain, centro Studi Pittura Romana Ostiense)

De rationi pingendi parietes. Quelques considérations sur les dynamiques de production et l'organisation du travail d'atelier dans la peinture ostienne de quatrième style

Penser aux décorations picturales d'Ostie signifie penser – dans l'imaginaire collectif – aux peintures des *insulae* médio- et tardo-impériales, aux voûtes peintes de la maison éponyme et aux décorations des Case a Giardino. Le port de Rome est – depuis sa découverte – considéré comme la source principale de connaissance de l'art et l'architecture romaine à partir d'Hadrien. Mais qu'en est-il des périodes précédentes ? Les profondes transformations subies par la ville avec la construction du bassin de Trajan n'ont laissé que très peu de traces des attestations plus anciennes, spécialement dans le domaine de la peinture murale. En effet, les décorations peintes datant de la période des « styles pompéiens » n'ont jamais été vraiment prises en considération, excepté pour des rares exceptions comme la Domus aux Bucranes et le sanctuaire de la Bona Dea. Dans l'idée générale, Ostie commence après Pompéi.

Au cours des dernières années, il a été démontré que, au contraire, la peinture des premiers siècles avant et après Jésus-Christ est présente et même fréquente à Ostie. En effet, de nombreuses études ont été réalisées sur une grande quantité d'enduits fragmentaires, issus d'anciennes fouilles de la Surintendance mais restés inédites en raison du peu d'intérêt que l'on accordait aux décorations fragmentaires. Un grand projet de recherche, réunissant diverses institutions (Sapienza Università di Roma, Università degli Studi di Roma Tor Vergata et Université catholique de Louvain), a vu le jour en 2013 et s'est donné comme objectif l'étude et la publication de ces nombreux contextes fragmentaires, qui gisaient depuis près d'un demi-siècle dans les dépôts archéologiques du site, afin de donner un aspect plus défini à la production picturale ostienne de la fin de la République à l'époque alto-impériale.

L'objectif de cette contribution est de proposer une première synthèse sur les décorations de quatrième style, largement majoritaires à divers endroits de la ville. L'étude croisée et comparée d'une dizaine de contextes (parmi lesquels le Caseggiato delle Taberne Finestrate, le Caseggiato dei Lottatori, les Terme Bizantine, l'édifice V, II, 2 et le sanctuaire de la Bona Dea) a révélé une production de quatrième style de très haut niveau, particulièrement homogène. En effet, les différentes décorations présentent des caractéristiques communes tant du point de vue technique que décoratif. Premièrement, la nature et la composition des couches de mortier est très semblable pour l'ensemble des contextes, et se distingue clairement de ce qui se faisait avant et ce qui se fera plus tard dans la ville. Ensuite, on remarque une nette préférence pour certaines couleurs spécifiques, comme le rose, le violet et le vert clair, qui caractérisent systématiquement les éléments architecturaux secondaires. Par ailleurs, il a été possible d'identifier une série de motifs récurrents, comme des plumes de paon végétalisées ou une série de bordures ajourées, qui semblent avoir été réalisées par une même main ou à partir d'un même modèle. Il en va de même pour l'organisation interne de la paroi, qui semble présenter quelques constantes qui pourraient être le reflet d'un goût local, comme la trichromie de la zone supérieure, la faible épaisseur des inter-panneaux, qui sont souvent ornés d'éléments architecturaux légers qui empiètent sur le panneau central, ainsi qu'un contraste marqué entre les couleurs de fond.

Considérer tous ces éléments dans leur ensemble nous permet de broser un portrait largement incomplet certes, mais moins imprécis, de ce qu'a pu être la production picturale ostienne de la deuxième moitié du I^{er} siècle.

Roman and Early Byzantine Wall Paintings in Israel – A Synthesis

In this synthesis I would like to present the 2nd-to-5th c. CE monuments decorated with wall paintings that have been discovered in Israel. I shall relate relatively briefly to those paintings that have already been published by myself as well as by other scholars since 1998, mostly but not solely at the different conferences of this forum of AIPMA, including the six tombs widely dealt with in my book published in 2009. I shall then relate in more detail to those monuments that have either received little attention, and/or were published in Hebrew, a language which, despite its ancient roots, is not exactly frequented by the wider research community. The third group of paintings has either never been published previously, or if published with insufficiently documentation - in black-and-white poor-quality photographs or as engravings, or even hand-drawn, and thus they will be presented here in greater detail. I also wish to pose the question of why was there only rare interest in wall paintings in Israel up to the late twentieth century, especially in regard to wall paintings from the later Roman to the Byzantine period.

Wall paintings from the above-mentioned period have been discovered throughout the length and breadth of Israel. They comprise four major groups: The largest and most comprehensive consists of painted tombs. A second group of wall painting decorations is known from public buildings, of which the most prominent are the amphitheatre podia. The third group consists of religious buildings and for the moment only fragments has survived. The fourth and final group is found in private residences, and they are also scarce in number and mostly in a very fragmentary state of preservation. The different edifices were erected and decorated for or by patrons belonging to all three of the religions that coexisted in the region during this period – namely: Jews, Pagans and Christians.

Funerary art in general has survived in a relatively good condition and displays a variety of motifs and sometimes complex iconographic programs, as well as different styles – from the simplest to the highly sophisticated – even when created in the same period. Most of the wall paintings in the private residences on the other hand are generally restricted to non-iconic or non-figurative paintings, although even from the meagre finds known to us to date, this contention is not unequivocal judging from the sumptuous wall paintings in Mamshit's. From what has been discovered so far in the public buildings, both figurative and non-figurative designs, and sometimes even abstract compositions, were in use, although the variety of motifs and subjects seems to be limited. Regarding the religious buildings, for the moment only a few of the discovered synagogues have revealed painted/decorated walls, but they too are very fragmentary and seem to be of decorative rather than of figurative nature.

In this presentation, therefore, I shall engage with the following topics:

(a) A presentation of paintings created in a funerary context (including both individual tombs and catacombs), in public buildings (three amphitheatres and a nymphaeum), in private residences, and in synagogues.

(b) An attempt to reveal the similarities and particularities in each of the above mentioned groups according to the religious affiliation of their patrons or occupants, presenting first their subject matter and then their stylistic characteristics.

(c) An examination of the role of regional tendencies regarding style and iconography.

(d) A consideration of a possible interrelations among the local wall paintings in view of the larger cultural environment of the Roman world, especially around the Mediterranean basin.

(e) The current position of research of wall paintings in Israel also taking into account conservation and restoration, and where such research is headed in the future.

Beyond the Four Styles. Reflections on Periodisations and other matters in Roman Wall Painting

The organizers of this congress have asked me to give a sort of overview of the wall painting studies concerning what we call the first to fourth styles and have thought of a brief essay similar to the one I have published in 1998 in a volume accompanying an exhibition in Rimini entitled *Romana Pictura*. In this contribution I limit myself to Italy in ca. 100 BC – AD 100 and I hope to address a couple of themes which are old, but always ask for reassessment and new insights:

- Four styles - terminology, employability, chronology;
- Context of decorative systems and the meaning of contexts;
- Workshops; organisation of work; production of paintings;
- Iconography.

Scholarship on painting is increasingly aware of the need to document material from old and new excavations and next to that poses questions about function and meaning of the decorations in their original contexts. We should not content ourselves of mere corpora of entire or fragmentary paintings but present them as a tassel of the mosaic of studies of antiquity we are working in.

It is my goal to set out some lines of thinking in scholarship and to add some comments of my own. Our field is challenging and the influence from other sometimes specialist studies in archaeology and ancient history as well as from outside classical studies is important to refresh our way of looking and to set out new directions. The holistic view of environment (architecture, social status, etc.) and setting (room form and function, presence of other decorative elements like mosaics and furniture) as well as the unfortunately mostly unknown commissioner and/or user of the decorations in question asks for a variety of approaches.

In this presentation, some general observations based on the most recent studies in our field will be followed by a case study which should illustrate the (im)possibilities of our studies. So I want to give some considerations concerning the development of the first style in Italy and on the history of the decorations of the House of Augustus, so much discussed over the last decades. Another important topic, in my view, is the sequel of recent studies on workshops and the attribution of decorations to specific painters and/or workshops. The various approaches presented in recent studies invite us to think about the utility of these studies and their relevance for economic and social studies of antiquity.

Réapprécier le thème du jardin dans la peinture des provinces romaines : emprunts, citations, créations

Le thème du jardin dans la fresque romaine a fait l'objet d'articles et de monographies abondantes. Parus à l'occasion de l'invention de nouveaux décors, le dialogue entre les ensembles picturaux italiens et les créations au cœur des provinces se sont fondées sur des analyses d'ensembles spectaculaires qui ont longtemps occupé le devant de la scène. Cela au détriment de nombreuses compositions de second ordre, jugées simplement ornementales et moins abouties. Plus récemment, des synthèses tenant compte des découvertes provinciales ont été consacrées aux fresques de jardins. Elles constituent d'ailleurs des chapitres spécifiques dans les manuels généraux. Les synthèses régionales en font traditionnellement une étude à part, montrant le pouvoir de séduction du thème dans la conscience artistique antique, comme celle d'aujourd'hui : un monde où les frontières entre jardins et paysage, artificialité et nature, domesticité et sauvagerie, *urbanitas* et rusticité, sont souvent volontairement confuses.

Essentielle comme source documentaire sur l'art des *horti* réels, la fresque de jardin a très tôt servi les archéologues qui en ont fait des corpus comparatifs à des fins de reconstitution : on citera ici le rassemblement proposé par W. Jashemski lié à son inventaire des jardins des cités du Vésuve en 1979. Cependant, parmi les découvertes, ce sont les programmes les plus exceptionnels, prioritairement italiens, qui ont monopolisé l'attention des chercheurs. Ce qui implique pour notre étude de ne pas négliger la dimension historiographique et la chronologie de l'invention des décors. Dès le XVII^e siècle, l'exhumation progressive des fresques des *viridaria* des cités vésuviennes, le *triclinium* souterrain de la villa de Prima Porta, apparu dès 1863 ou encore la tombe de Patron découverte à Rome ont servi d'étalon pour la typologie de ces décors dans le reste du monde romain. Cette réflexion « italo-centrée » possède tout son sens pour la période républicaine jusqu'aux Flaviens, compte tenu de l'exceptionnelle inventivité des élites contemporaines dans l'art des jardins. Mais ce référentiel pratique perd largement de sa fiabilité dès la fin du I^{er} siècle pour la suite de l'histoire de la peinture antique. Si l'on peut envisager une transmission de certains schémas de composition, des retards de diffusion dans les provinces, la typologie ne tient que très imparfaitement pour les siècles suivants. Certes, des motifs obligés se maintiennent logiquement comme les clôtures, les animaux ou le traitement de certains végétaux, mais leur agencement et leur choix changent. De plus, le thème du jardin vient s'intégrer en fragment, à l'intérieur la composition d'autres décors, comme une touche supplémentaire, une citation.

Sans prétendre faire un inventaire thématique, ma réflexion montrera l'évolution de l'appréciation qu'ont connu certains sujets dans les provinces, comme les représentations de jardins fictifs ou les scènes que nous appelons de manière conventionnelle *paradeisos*. Je tenterai aussi de déterminer si l'on peut percevoir une diffusion dans les provinces de l'Empire romain de ce type de décor, entre dérivation stéréotypée et innovation par création. Existe-t-il finalement après le I^{er} siècle une poursuite logique du dialogue entre les provinces et les créations picturales italiennes pour ce sujet du jardin ? Quels sont les éléments structurels qui perdurent ou qui semblent s'effacer. Autrement dit, le goût des jardins réels a-t-il continué d'alimenter les modèles des créateurs de décors peints ?

Au phénomène de mode, vient ajouter une autre composante essentielle, celle de la christianisation progressive du monde romain qui oblige les peintres à faire évoluer leur répertoire pour les adapter à des fins eschatologiques nouvelles. C'est ce que montre convergence et différenciation des programmes dans les catacombes païennes, juives et chrétiennes. Finalement, on verra que c'est d'abord et surtout le contexte architectural qui guide le choix des peintres et des commanditaires : les éléments du jardin fonctionnent admirablement de manière synecdotique, permettant avec une économie de moyens et quelques accessoires bien placés de faire surgir une atmosphère complexe qui nous touche encore aujourd'hui.

Architecture et décors funéraires des tombes monumentales de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. ap. J.-C. en Campanie (Italie du Sud)

Longtemps négligée au profit des nécropoles grecques, de la peinture romaine en milieu domestique et de la plus tardive, mais non moins impressionnante, production issue des catacombes chrétiennes, la peinture funéraire d'époque impériale, et qui plus est post-pompéienne, n'est pas encore bien connue. Le dynamisme des études entreprises dans ce domaine ces dernières années a enrichi considérablement la connaissance, notamment à Rome, mais la situation est encore à approfondir en Italie méridionale où, malgré un incroyable patrimoine archéologique, concentré pour la plupart en Campanie, la question des peintures funéraires est renseignée seulement par une documentation éparses, de qualité inégales et n'a jamais fait l'objet de synthèse.

Dans un tel cadre, les récentes découvertes de peintures murales faites dans la nécropole romaine de la Porte Médiane de Cumes, où l'équipe française du centre Jean Bérard (USR 3133 –CNRS-EfR) fouille depuis 2002, ajoutent de précieux éléments à ce dossier car ces ensembles ont l'avantage d'être insérés dans un contexte archéologique bien documenté par le matériel issu des fouilles programmées. Ces travaux effectués sur les ensembles funéraires de Cumes, qui suivent la tradition de «l'école française» en donnant une large part à l'étude technique du matériel en place et fragmentaire, ont donc naturellement constitué le point de départ d'une recherche de doctorat plus large, centrée sur l'architecture et la peinture funéraire d'époque impériale en Campanie, afin de mesurer pour la première fois l'importance et l'état d'un corpus longtemps délaissé.

L'occasion de faire le point aussi sur les vestiges funéraires exceptionnels de la ville voisine de Pouzzoles qui conservent des tronçons entiers de nécropole romaine, maintes fois célébrés par les explorateurs et artistes mais, paradoxalement, peu ou pas documentés d'un point de vue archéologique.

Cet état des lieux, intégrant les acquis des découvertes récentes, nous permet d'appréhender la question du décor funéraire entre la fin du I^{er} s. ap. J.-C. (après Pompéi) et la fin du III^e s. (avant les catacombes chrétiennes) en le replaçant, dans la mesure du possible, dans le contexte architectural, fonctionnel et social dans lequel il s'insère.

Il en ressort que cette production moins complexe en apparence et moins diversifiée que celle du décor domestique, n'en constitue pas moins un remarquable témoignage de la société de l'époque. Son étude permet notamment de réfléchir sur la question de la formation d'un langage iconographique qui circule en Italie mais aussi, de manière plus générale dans les provinces. Le golfe de Naples, largement ouvert grâce à ses ports aux influences venues des provinces est un laboratoire singulièrement adapté à l'analyse des phénomènes de transferts culturels et iconographiques. L'étude permet également de voir comment ces schémas décoratifs, plus ou moins standardisés, reflètent les aspirations individuelles des commanditaires appartenant souvent à la nouvelle « classe moyenne », en quête de reconnaissance sociale, qui expriment par l'intermédiaire du décor de leur tombe une volonté d'intégration à une élite urbaine. Après avoir fait un point sur la situation nous verrons à travers des exemples comment l'étude des décors funéraires et de leur architecture permet une lecture sociale, politique et culturelle à une époque où la société romaine est en pleine mutation et où le rapport avec la mort et les morts se démarque des traditions anciennes.

Il mio discorso si soffermerà sui documenti pittorici rinvenuti in Italia meridionale sia in alcune poleis greche coloniali sia in aree territoriali occupate da comunità indigene; essi costituiscono un corpus ormai consistente di pitture funerarie distribuite in un arco cronologico compreso tra il secondo quarto del V e la prima metà del III sec. a. C. Tali documenti offrono elementi per individuare qualità e caratteristiche delle tecniche pittoriche adottate nel tempo e nei diversi contesti culturali, di definire le specificità e le similitudini dei programmi decorativi sia rispetto alle diverse officine sia rispetto alle committenze, e di cogliere indirettamente attraverso le testimonianze della pittura funeraria i riflessi dell'uso della decorazione pittorica nei monumenti pubblici e privati a noi non pervenuta.

Nel corso del V sec. a. C. le pareti interne delle tombe a cassa rinvenute ad oggi in numero consistente a Poseidonia testimoniano l'adozione di un sistema decorativo non figurato che scandisce la lastra in zone: zoccolo rosso o nero separato dalla parte superiore mediante sottili fasce molto regolari. Le analisi archeometriche condotte sulle pitture hanno dimostrato che tutte queste tombe presentano le stesse caratteristiche tecniche nella lavorazione delle superfici lapidee, nell'esecuzione dello strato preparatorio e nella composizione dei colori usati -rosso, nero ed eccezionalmente azzurro- attestando uno stretto collegamento con le maestranze operanti nella decorazione dei templi, come confermano le analisi condotte prevalentemente sul tempio di Atena. Le stesse qualità tecniche riscontrate di recente anche sulla tomba di Ugento, centro indigeno del Salento, spingono a rivedere la cronologie di alcune pitture tarantine che testimoniano l'adozione di una decorazione di tipo strutturale, e lasciano presupporre che simili procedure nell'esecuzione siano state adottate per la decorazione dell'unica sepoltura dipinta di V secolo nota da Metaponto. La Tomba del Tuffatore di Poseidonia, databile per il corredo intorno al 470/460 costituisce a tutt'oggi la prima e più antica testimonianza dell'adozione di un complesso programma figurativo, mentre un gallo è riprodotto sul coperchio della tomba di Ugento, e purtroppo poco possiamo dire della pittura di Capua rinvenuta nell'Ottocento di cui rimane solo il disegno di una lastra.

Nel corso del IV sec. a. C. si definiscono in maniera sempre più netta le peculiarità tecniche e le espressioni culturali dei diversi ambiti territoriali marcando soprattutto una netta distinzione tra area tirrenica e area apula. Nella prima il numero consistente di documenti consente di individuare soprattutto le specificità dei programmi figurativi dei diversi centri – Paestum, Capua, Cuma, Nola, Sarno - che hanno restituito pitture funerarie sempre legate ai personaggi eminenti ai vertici di queste comunità, lasciando intuire che esse erano parte integrante del rituale funerario di queste comunità osco-sannitiche. In modo ben differente dalla tradizione italica in cui sulle pareti interne delle tombe prevale il racconto affidato alle scene figurate, le pitture apule, in particolare di Arpi, assimilano la decorazione dell'interno a quello di una casa, come nelle tombe macedoni a cui possono essere avvicinate anche per la qualità della tecnica pittorica. A Paestum in questo momento cronologico dalla tradizione precedente prendono avvio officine ben distinte, l'una che continua a ripartire in zone la superficie della lastra inserendo progressivamente oggetti ed elementi figurati, l'altra più decisamente pittorica che non sembrano legate esclusivamente alla realizzazione di pitture funerarie. Anche se in forme diverse le scene celebrano prevalentemente personaggi maschili raffigurati come guerrieri vittoriosi nelle battaglie, e confrontando le immagini dei diversi centri emerge nettamente la volontà degli esecutori di connotare attraverso l'abbigliamento i personaggi rappresentati: il guerriero attraverso il tipo di armatura, la donna che lo riceve attraverso il vestito. Nella diversa composizione dei capi di vestiario indossati riconosciamo le specificità dei costumi tradizionali femminili di ciascuna comunità.

In modo ben differente dalla tradizione italica in cui sulle pareti interne delle tombe prevale il racconto affidato alle scene figurate, le pitture apule, in particolare di Arpi, assimilano la decorazione dell'interno a quello di una casa, come nelle tombe macedoni con cui hanno in comune l'aspetto qualitativo della tecnica pittorica utilizzata.

Wall painting in Dalmatia

Traces of wall painting in the province Dalmatia were registered in several rooms of public or cultic structures and in some rural villas. Geographically, these sites can be divided into four zones. The 1st zone is represented by painting in some civil structure in lader and in one villa on the island Murter, the 2nd zone includes villas discovered in the hinterland of the Adriatic coast (Višići, Lisičići, Panik, Mogorjelo, Stolac). In the 3rd zone, actually in the central parts of Dalmatia, villas with fresco painted walls were discovered in Zenica and Ilidža. In the 4th zone, in the Drina valley, fragmented wall paintings were discovered in Domavia and as the archaeological excavations from 2008 and 2014 have shown, and in the late antique villa in the nearby Skelani. The wall paintings from the province of Dalmatia chronologically belong to the period of the 2nd to 3rd and from the 4th century. Considering the geographical and chronological determination, several features of wall paintings from the province Dalmatia can be sorted out, although on all of the sites, it only remained preserved on rather small surfaces. In the villa rooms from the second zone, a standard division into the lower, middle and upper zone was noticed, while the middle zone was further divided into variously colored fields with a set of stripes. In the lower zone, there is a decoration imitating marble plates. This system of wall-painting was dated at the end of the 2nd century, similar to the wall decoration of the rooms from Pannonian villas. In the villa at the site Višići, images of birds on a yellow background, in a scenery with vegetation and grapevine were discovered, also showing similarities to the villa decoration in Pannonia. The best preserved wall painting from villas in Dalmatia come from the site Panik, in which stylized architectural elements were depicted. These include depicted pillars, arches and domes, all represented with a perspective. Simplified architectural motifs on the walls of the villa in Panik were inspired with Italic paintings of the 1st century, mostly with the pictures of the III and IV Pompeian style. Nevertheless, on the wall paintings of the villa in Panik, belonging to the painting art of Gallienus's epoch, classical models of the architectural style of fresco decoration were transformed into ornamental schemes. The influences from Italy are best shown on the frescos from the villas of the 2nd zone, dated into the 2nd and the 3rd century. Some of the artistic solutions, applied on the wall paintings from Dalmatia, simultaneously appear on frescos from Pannonia and Noricum. The 5th zone includes the Early Byzantine wall paintings from the basilicas in the hinterland of the Drina valley (Jelica).

Una pittura “ellenistico-romana”: il II stile nella provincia Sicilia

Il contributo mira a fare una messa a punto aggiornata della diffusione e interpretazione del II stile pompeiano in Sicilia.

Seppure già inserita da oltre un secolo nel mondo romano, quale prima provincia, tale regione si connota ancora nei primi decenni del I secolo a.C. per uno spiccato carattere ellenistico e una persistente impronta “siceliota” delle manifestazioni culturali, del modo di costruire, delle tipologie abitative, dei sistemi decorativi. Questi ultimi sono caratterizzati da versioni locali del I stile con ricco apparato di cornici in stucco di alta qualità, in associazione con signini, mosaici e altre tipologie pavimentali comuni nell’orizzonte tardoellenistico.

A fronte di codesta cospicua tradizione locale, le testimonianze del II stile, note in maniera saltuaria e purtroppo sempre esaminate singolarmente in bibliografia, senza che neppure si avesse un sufficiente livello di conoscenza dei siti di provenienza e ancor meno dei contesti di utilizzo, sono state vagliate fino a tempi recenti prevalentemente nell’ottica di individuarvi dei “precedenti ellenistici” anziché vere e proprie espressioni del II stile.

In verità, la recezione del II stile in Sicilia sembra mantenere un raggio di diffusione piuttosto circoscritto. Le testimonianze sono concentrate in poche città costiere assai ben posizionate rispetto alle rotte commerciali e ai flussi economici più vivaci che coinvolgono l’isola, con l’eccezione di Centuripe (del resto assai prospera in età romana) e di Morgantina (dove si tratta di un’attestazione isolata e lacunosa), limitandosi, a oggi, ai siti di Agrigento e Solunto, che possiedono il maggior numero di reperti, nonché Lilibeo, Palermo(?), Caronia/Calacte, Catania, Siracusa.

Significativamente però, rispetto alle mode precedentemente radicate nella regione, gli esempi di sistemi parietali di II stile risultano più aderenti a modelli dell’Italia centrale, specie nei pochi, ma istruttivi contesti superstiti (a Solunto e Agrigento) che denotano anche attraverso la configurazione architettonica la volontà di rimodulare in senso più “romano” gli standard abitativi e decorativi. Proprio tale connotazione più “romana” del II stile e la sua valenza all’interno di uno shift in atto nella Sicilia del I secolo a.C. verso una più forte integrazione con la penisola italica e l’Urbe sono rimaste finora poco percepite dalla critica, a causa dell’inadeguata documentazione edita, con la parziale eccezione del sito di Solunto, già preliminarmente esaminato in quest’ottica dalla scrivente e da C. Greco, dopo i pionieristici studi di H. Beyen e M. De Vos.

Per focalizzare meglio l’importanza di queste testimonianze, si effettuerà pertanto una revisione del materiale noto a vario titolo e di quello sparso nell’isola, raramente considerato nel suo valore documentario, e, sfruttando gli altri elementi utili a disposizione, si proporrà una rivalutazione contestuale dei reperti, ormai imprescindibile per una comprensione piena dell’adozione e diffusione del II stile nelle dinamiche culturali della Tarda Repubblica e della prima età augustea, e nelle relazioni con Roma e la Campania.

POUZADOUX Claude (Centre Jean Bérard) - **PATETE Salvatore** - **MUNTONI Italo M.** (Soprintendenza Archeologia della Puglia) - **GARAVELLI Anna** - **PINTO Daniela** (Università di Bari, Aldo Moro)

Une variante régionale du style structural en Daunie : matières premières, technique et style décoratif de la Domus de la mosaïque des Lions et des Panthères d'Arpi

La restauration et la restitution d'une partie des peintures de la domus de la mosaïque des Lions et des Panthères d'Arpi prennent place dans un programme de recherches sur Arpi, l'une des métropoles de la Daunie à l'époque hellénistique, conduit depuis 2014 par le Centre Jean Bérard (USR 3133 CNRS-EfR) et l'Université de Salerne en collaboration avec la Surintendance archéologique des Pouilles. La relecture de la documentation de fouille, la restauration des enduits peints et la réalisation d'analyses archéométriques ont permis de réviser les connaissances sur l'apparat décoratif de la principale pièce de représentation.

La troisième année (1995) qui suivit la découverte fortuite de la domus par Marina Mazzei entre 1992 et 1997, les fouilles ont livré une grande quantité d'enduits peints provenant d'une série de pièces (E, F, G) situées dans la partie sud du complexe. Le nouvel examen de ce matériel au cours des phases de nettoyage, de remontage et de restauration ont permis de relier ce décor à un vaste espace ouvert, peut-être un péristyle (N), doté d'une mosaïque (5,50 x 5,50 m) qui a donné son nom à la maison. Du système décoratif de cette grande pièce était déjà connue une plinthe bleu gris (18 cm) surmontée d'orthostates de couleur claire de 60 cm de large et conservés sur une hauteur de 44 cm. Le décor restitué se compose d'une plinthe bleue et d'orthostates blancs au-dessus desquels prend place un rang de blocs d'appareil en léger relief (1 cm), plaques rectangulaires (1,20 x 0,30 m) aux couleurs variées, bordées d'une ciselure noire. Deux carreaux monochromes, un rouge et un jaune, alternent avec deux autres polychromes imitant l'un une brèche, l'autre un marbre noir aux veines obliques bleues, rouges et jaunes. Même si il ne reste rien de la partie supérieure de la paroi, cette disposition évoque précisément le décor en style structural d'une maison de Pella datée du III^e siècle av. J.-C.

Les enduits étaient appliqués sur des murs en terre crue. L'analyse stratigraphique des échantillons de mortier réalisée au microscope optique (MO) et électronique (SEM avec EDS) et par diffractométrie rayons X au « Dipartimento di Scienze della Terra e Geoambientali » de l'Università degli Studi di Bari « Aldo Moro » a mis en évidence leur nombre et leur composition : la couche de préparation contenant un liant de chaux et un agrégat de fragments de charbons et de silex est suivie d'une ou de deux couches de finition renfermant un liant de chaux et des cristaux de calcite spathique. Les jaunes et les rouges sont des ocres, tandis que pour le vert est utilisé un mélange d'ocre, de terre verte, de noir de charbon et de bleu égyptien.

Pour imiter la brèche le peintre a fait preuve d'une grande fantaisie dans la richesse des couleurs et l'invention des motifs. Ce décor qui rappelle des imitations de brèches dans des maisons de Macédoine, de Daunie et de Campanie offre une expression très recherchée, par l'éclat de la polychromie et l'originalité des formes, du « Style de grand appareil ». Il constitue un exemple précoce en Apulie d'adhésion aux systèmes décoratifs utilisés en Macédoine au III^e siècle et de goût pour le pouvoir ornemental des faux marbres dans les espaces domestiques, et plus seulement dans les tombes.

Muses, Seasons and Nero's Golden Age - A reappraisal of the Bacchic frieze from Nero's Domus Transitoria and its influence

In 1720, during the excavations in the area of the Orti Farnesiani on the Palatine Hill, and under the levels of the Domus Flavia and Domus Aurea, it emerged an underground structure characterized by extensive use of marble, elaborate water works and refined wall paintings. The “balinae elegantissimis picturis excultae”, as described by their discoverer F. Bianchini, became known at first as ‘Bagni di Livia’. Only in 1929, following a second excavation in the area by G. Boni in 1912-14, S. B. Platner and T. Ashby will assign the nymphaeum to Nero's Domus Transitoria. The complex consisted of a central courtyard, featuring a superb fountain modelled after a scenae frons, flanked on both sides by a series of three symmetrical rooms. The rooms boasted an outstanding painted decoration, with Homeric scenes on one side of the complex and Dyonisiac themes on the other. Although the wall paintings are frequently cited in scholarly literature as the emblematic example of the early development of the Fourth Style, the attention has however been concentrating on the distinguishing ‘embroidery borders’ surrounding the Homeric fragments (recovered during the 20th century excavations, now on display in the Antiquarium Palatino, inv. nr. 381404; 381405; 381406). The Dyonisiac rooms – excavated (and stripped of their decoration) already in the 18th century – appear to have received, in comparison, very little attention, if we exclude a seminal article by M. de Vos (1990) and an attempt by V. M. Strocka to use it for a reappraisal of the Neronian dating (1994 and 2007).

Both the iconographic and decorative content of the Dyonisiac rooms, however, show interesting innovations, which emerged in particular at a more attentive analysis of the two fragments of the frieze now in Naples (MANN inv. nr. 8913; 8909). This frieze decorated in a continuous fashion the upper part of the wall in one of the two main reception rooms, and featured the representation of a distinctive ‘Bacchic procession’ developing around the figures of Dionisos and Ariadne. Dispersed among a series of generic Dyonisiac followers (dancing Maenads; drunken Satyrs) we find Muses and Seasons, as well as other peculiar figures. While some of the Muses (Polyhymnia; Urania) are perfectly recognizable by their attributes, others appear only as elements of the orgia Musarum (Erato; Terpshichore) or are exclusively recognizable as Muses by an attribute appearing here for the first time: a feather headdress. Of the Seasons, only three are clearly visible (Spring, Summer, and Autumn), as signs of Dyonisiac luxuriance. As tempora anni, however, they can also be linked to another obscure male figure of the frieze carrying a cornucopia, which in my personal opinion should be interpreted as the Greek Aion, the Roman Saeculum Frugiferum.

Interestingly, all these elements together (Dyonisiac followers, Muses, Seasons, and Aion) already featured in the pompe of Ptolemy II Philadelphus as symbol of the Golden Age. Muses, Seasons and Bacchic procession featuring on the walls of the Palatine nymphaeum seem therefore to have been an expression of Nero's desire to link himself to firstly the Ptolemaes, and secondly Augustus and his Aurea Aetas. These themes and iconographies would significantly become widespread from the Neronian period onwards: the association between Muses and Seasons, in particular, is to be found on the walls of houses in and outside of Rome. The connection between the two themes (Muses and Seasons), and their recurrence in close proximity, as in the Palatine fresco – so far generally overlooked – can shed a light on the repercussions and acceptance of Nero's imperial propaganda in the provinces of the empire.

Hellenistic Art in the Land of Israel

Numerous excavations of Hellenistic sites at the Land of Israel suggest that the principal influence in the field of interior decoration in the region came from Masonry Styles prevalent in the neighboring countries, which boasted a long tradition of wall painting decoration. The fragments from different sites (Jericho, Tel Anafa, Mareshah, Acco, Tel Iztabba in Beth Shean, Horbat Mazor, Mount Gerizim, and Omrit) show the richness and variety of the decoration at the time, and the importance attributed to the visual articulation of the wall. All these remains show that mural decoration in the Land of Israel became a standard form of ornamentation in important private and public buildings of the Hellenistic period. The typical decorative design is close to the Eastern Masonry Style of the Hellenistic period, common in the area. At the northern sites of the region, influences from the Aegean and Asia Minor seem to be stronger, whereas at the southern sites, an Alexandrian influence is prominent. Hellenistic buildings in the region evidently lacked figurative paintings, a characteristic of all the known examples of interior domestic decoration in Israel and the surrounding region. The selective style of interior painting and stucco decoration, which developed in this region, with its links to the regional architecture of the Late Hellenistic period indicates the development of a local Hellenistic aniconic tradition which would exert its influence in later times. In contrast to the aniconic examples of interior domestic decoration, several figurative mural paintings have been unearthed at burial sites from this period, i.e. in the necropolis of Mareshah, and in Jason's Tomb in Jerusalem. The compositions and the stylistic features of these tombs, originating from different sources (some from the Greek world, others from the Ptolemaic sphere) point to a relationship between the local funerary traditions and those of prominent artistic centers of the Hellenistic period. The exceptional examples of figurative provincial art in the region indicate the extent of the Hellenistic influence, which eventually lead to the outbreak of the Maccabean rebellion against the Hellenic customs and way of life. Hellenistic traditions also survived in many of the Herodian and Early Roman sites excavated in the Land of Israel. Moreover, many of the ornamental remains make it possible to discern an internal stylistic development in the decorative trends from the time of Herod.

Painted decoration of *Sirmium*

Sirmium (modern Sremska Mitrovica) was the capital of the Roman province Lower Pannonia. In 294, it was proclaimed one of the four capitals of the Roman Empire. Among other finds, numerous finds of wall paintings give testimony about the city's wealth. According to the number of wall painting remains, this archaeological site belongs to the wealthiest ones in Serbia. The finds were discovered in private and public buildings, in the imperial palace and in tombs, dating from the 2nd to the 5th century.

Motives of the Sirmium wall paintings are diverse. Apart from the great number of anthropomorphic images, characterizing the Sirmium workshop (with focus on Bacchus, Venus, Atalanta, Dioscures and Luna), zoomorphic images (horses, dolphins, birds) can also be seen, as well as candelabra, imitations of "casseted" ceilings, floral motives (stylized grapevine, ivy leaves, flowers, branches, trees and garlands), draperies, imitations of marble plating and boulders, transenes, further on astragaloi, an ovolo-shaped cyma, jewels, medallions and different linear and geometric decoration. In this paper, only some of the examples shall be presented.

The most numerous parallels are to be found in southern Italy, the Roman Emona, Poetovio, Celeia, Aquincum, Balaton lake, Magdalensberg, Carnuntum and finally Ephesos.

At Sirmium Imperial Palace five bands with vegetative decoration are depicted. Villa with peristyle, was painted with circular decoration. On its borders, there are red floral motives, depicted with three strokes and additionally decorated with punctuation.

In the public building from site 21 over twenty wall paintings were discovered, with rather different motives. This research added a number of new details to the complete reconstruction of "room with Muses" that has already been made. In the plinth zone, water birds and swamp vegetation have been painted. In the middle zone, four red fields bearing portraits have been depicted. According to their attributes, the Muses Melpomene and Terpsichore were recognized. Between the red panels, there are narrow black fields with candelabra. Fragments of medallion with portrait also have been discovered here. The face is shown in semi-profile. It is encircled with slightly wavy brown hair, while the person is wearing ear-rings with two pearls each. The diameter of the reconstructed medallion could measure around 100 cm. One of the most authentic images is a picture named "architectural structure with a cantharos". A fragile architectural structure has been depicted, made of "wooden beams", with parts of a simplified roof with acroteria, while in the lower zone, a hanged cantharos is shown.

In the structure to the west from the public grainary and to the south-west from the city baths frescos were discovered *in situ*. The only testimony about these wall paintings are photographs and documentation which noted that a fresco with an image of a dolphin and Triton has been discovered. In another field, a jumping horse has been depicted. According to the description, the background was red painted, while the images were painted white, blue and green.

At the eastern part of Sirmium necropolis, the best preserved part of one small tomb is decoration on the western wall, with an image of a transene.

Forum building that was not precisely dated was decorated with two sets of paintings. On an ochre painted surface, circular ornaments with vegetative decoration have been painted. Second group is "Blue fields with flowers". Within the fields, rhombs made of garlands were painted. The inner and outer rhomb sides were decorated with floral motives.

In the urban villa from site 72 image of a woman with spear was discovered. Several scholars describe this image as Diana or Atalanta, or even as a personification of Macedonia.

The Wall Paintings of Viminacium

Archaeological research of Viminacium, the biggest city of the Roman province Upper Moesia resulted in many exceptional finds of wall paintings. The Viminacium workshop was active from the 2nd until the 5th century.

The inheritance of this workshop can best be seen on Late Roman tomb wall paintings (3rd-5th century), since they remained preserved in the greatest number. In the area of the Viminacium cemeteries, over thirty fresco-painted tombs were unearthed. In this paper, wall paintings shall be presented from tombs with trapeze cross-section, also representing the best preserved ones. On Viminacium tomb paintings, models were painted, applied throughout the Empire. They included influences from the East and the West, as well as pagan and Christian iconographies. However, most of the iconographic parallels can be found in Late Roman tomb paintings from the territories of modern Bulgaria and Greece.

Tomb G-5517 possesses a specific iconography, characterized with a "circular narrative". It begins with the scene of "earthy hunt" on the northern side. The horseman is moving towards the Garden of Eden, depicted on the eastern side, in which two peacocks are painted. Between them, there is a cantharos and behind them, there are trees. On the southern side, the horseman is already in the Garden of Eden. He faces Christ's monogram on the western side. In the upper tomb zone, above all of the scenes, a frieze with grapevine is depicted.

Tomb G-2624 - On the western side, a beautiful young lady is depicted in rich stola and with jewelry. On the eastern side, there is an image of a servant bringing offerings. On the lateral sides, peacocks are depicted, facing the young lady.

Tomb G- 5464 - On the western tomb side, two opposed peacocks with an amphora between them are depicted. On the eastern wall, spiral motives are shown. On the lateral sides, there are spiral grapevines with leaves and grapes.

Tomb G-160 - Images on the western wall are rather damaged. On the eastern side, two Cupids in a contrapposto are depicted with *calathos* between them. On the southern and the northern wall servants are depicted, grapevine, peacocks and doves, flowers, *calathoi* and vessels.

Tomb G 5313 - On the eastern front side, an image of a peacock can be seen. The western side is destroyed. Lateral sides were decorated with the system of diagonally placed branches making rhombi. Within each rhombus, there are red flower – *hortus conclusus*.

Although funerary painting from Viminacium is the most voluminous one and has been presented to the public, the most authentic examples include paintings from the Amphitheatre vaulted wall. They possess a very specific thematic, unique at the territory of Upper Moesia, ascribing this Amphitheatre to the rare examples with remains of wall decoration.

In the decoration of the Viminacium arena wall two schemes appeared alternately. While searching for parallels in Roman art, it was presumed that on the vaulted amphitheatre wall, a stretched leopard and tiger (?) skin was depicted.

Within the Amphitheatre, further paintings were discovered, belonging to two smaller constructions. In the "Construction 1" floral decoration with garlands belong to the later phase. In the earlier phase zoomorphic motive are shown. In "Construction 2" floral decoration can be observed, similar to the one from "Construction 1".

In the *thermae* a fresco decorated wall was discovered *in situ*, with paintings from two different phases. On the outer wall of room 4, wall paintings were discovered *in situ*. There were two layers of wall paintings, one over the other. The paintings from the later phase show a marbelizing motive and the decoration was made with spraying red colour on the white mortar background, while the earlier phase depicts branches, borders and garlands.

La pittura cisalpina: i caratteri di una produzione di «confine»

Il contributo intende fornire una panoramica aggiornata sullo stato della ricerca in Cisalpina. Esso prende le mosse dal lavoro di catalogazione condotto nell'ambito del progetto TECT, un progetto intrapreso dalle Università di Padova e di Bologna, rivolto alla schedatura ed allo studio delle attestazioni pittoriche rinvenute in Italia settentrionale.

La catalogazione della documentazione messa in luce nel territorio all'interno di un arco cronologico esteso tra il II sec. a.C. e il IV sec. ha permesso di mettere in sistema un'ampia mole di dati, consentendo di far luce sulla specificità della produzione pittorica della regione. È stato così possibile indagare i caratteri di originalità e, al contrario, quelli che hanno permesso di individuare rapporti con altre aree geografiche, in particolare con l'area centro-italica, imprescindibile termine di confronto per abbondanza di documentazione, ma anche con le aree limitrofe transalpine e altoadriatiche.

Dal punto di vista stilistico le prime manifestazioni pittoriche della regione, pur nella loro frammentarietà, rivelano una chiara diffusione di modelli decorativi di matrice ellenistica che sembra procedere parallelamente alla romanizzazione: tracce di sistemi strutturali sono riconoscibili, infatti, in una serie di frammenti, per i quali tuttavia rimane indimostrabile l'appartenenza a edifici pubblici o privati.

Per quanto riguarda il passaggio ai sistemi di tipo architettonico-illusionistico, i dati sono invece ancora abbastanza labili ma sembrano confermare, anche in questa fase, la piena adesione alle note formule decorative urbane, con sistemi giocati sull'effetto di sfondamento illusivo della parete mediante l'impiego di strutture architettoniche rese in prospettiva.

Con l'accrescersi dell'influenza romana, sancita giuridicamente dai mutamenti istituzionali degli anni 91-89 a.C. che videro la concessione del diritto latino e da quelli degli anni 49-42 a.C. che portarono alla concessione del diritto romano, si osserva un generale aumento delle attestazioni.

A partire dalla tarda età repubblicana, le scelte pittoriche sembrano denunciare da un lato una piena rispondenza con le coeve formule decorative urbane, con la diffusione di sistemi appiattiti contraddistinti da una buona qualità formale e da una tendenza al decorativismo miniaturistico, dall'altro un graduale affrancamento dai modelli centro-italici.

Lo svilupparsi in loco di un artigianato autonomo è testimoniato soprattutto dalla predilezione accordata allo schema a pannelli, poco diffuso invece in area centro-italica, che al nord conosce numerose e varie declinazioni accomunate dalla ripetizione paratattica di piatte campiture monocrome separate da bande, candelabri o ghirlande tese.

La tendenza all'elaborazione autonoma di formule decorative locali si acuisce per il periodo medio-imperiale per il quale la buona consistenza di materiale recuperato conferma lo sviluppo di decorazioni e di schemi ormai svincolati dalla tradizione urbana, elaborati anche grazie ai sempre più evidenti e stretti rapporti con le province confinanti, prime tra tutte la Gallia e la Rezia ma anche la Pannonia. Il fruttuoso rapporto con le province transalpine è testimoniato non solo dalla circolazione di un repertorio figurativo condiviso, ma anche dalla presenza di analoghi schemi decorativi elaborati localmente.

Il censimento sistematico delle attestazioni ha permesso altresì di far luce sull'attività dei *pictores imaginarii*, denunciata dall'inserimento di soggetti figurati isolati o entro pannelli soprattutto a partire dalla prima età imperiale. In linea generale le *domus* evidenziano la presenza di figure isolate di dimensioni contenute, collate di preferenza nella zona mediana della parete, mentre le residenze suburbane e gli edifici pubblici restituiscono cicli pittorici più articolati che suggeriscono la presenza di artigiani ben addestrati nella tecnica pittorica.

La pittura funeraria in Cirenaica

La pittura parietale sino ad oggi conosciuta in Cirenaica, tanto da contesti archeologicamente conversati quanto da contesti dispersi ma documentati dalla letteratura ottocentesca, è sostanzialmente una pittura pertinente ad ambito funerario.

Le testimonianze sono concentrate nelle necropoli di Cirene, oggetto privilegiato di ricognizioni e indagini dall'Ottocento in poi, mentre le attestazioni che esulano dall'orizzonte urbano sono sporadiche, e principalmente di epoca tardo-antica.

A Lidiano Bacchielli (*Libyan Studies* 24, 1993, pp. 77-116) si deve la prima, importante sintesi sulla pittura funeraria di questo territorio, che egli presentò a Cambridge in un convegno di archeologia cirenaica. Nell'occasione, valorizzando tutte le testimonianze allora note circa le produzioni pittoriche regionali, incluse quelle epigrafiche, ed analizzando più direttamente sette contesti tombali (Cirene: T. dell'altalena, T. dei Ludi-N22, T. di Ammonio-N173, T. di Demetria-N83, T. del Buon Pastore-N241; Beit Ammer: T. di Edipo; Aşgfa el-Abiar: T. di Ulisse e delle Sirene), Bacchielli tracciò un quadro storico-archeologico complessivo, che dalla fase medio-ellenistica giungeva a quella tardo-romana. Negli anni immediatamente successivi e fino alla sua prematura morte (1996), Bacchielli poté incrementare il panorama delle conoscenze con l'edizione di nuovi contesti (T. di Thanatos) e revisione critiche dell'edito (stele dello zoographos Lucius Sosius Euthykles).

Dopo di lui, nuove ricognizioni, soprattutto nelle necropoli nord e sud di Cirene, e ricerche d'archivio - condotte da Dorothy e James Thorn, da Luca Cherstich e da me - hanno permesso sia di meglio documentare i complessi pittorici già noti sia di scoprirne di nuovi; inoltre, un'équipe dell'Università di Chieti (2009-10) ha rilevato alcune tombe tramite HD laser scanning, fotogrammetria e prospezione termografica ad infra-rossi al fine di elaborarne mappature del degrado e del rischio, ambientali ed antropici nonché modelli 3D restitutivi e ricostruttivi. Benché l'arco cronologico delle testimonianze pittoriche resti oggi invariato nel suo complesso, rilevanti novità emergono sia per la fase tardo-ellenistica, con l'unica attestazione regionale di un c.d. proto-secondo stile (T. dell'architettura illusionistica-S64), sia per quella medio-imperiale, quando il sistema a pannelli risulta ben affermato nelle camere funerarie esemplate agli apparati decorativi domestici (T. del veterano Ammonio-N173, T. dei Sempronii-N258, T. N259). Inoltre, si possono apprezzare specifici usi del colore, quali il rosso scuro esteso su ampie porzioni delle pareti nelle tombe di epoca ellenistica, secondo applicazioni equiparabili a quanto noto dai complessi funerari macedoni, mentre una rilettura tipo-cronologica sembra proponibile per le attestazioni del c.d. carpet style che acquerelli ottocenteschi mostrano in una tomba di Cirene e in una di Tocra oggi disperse.

Infine, l'attenzione maturata dall'odierna ricerca scientifica sul tema del colore permette il recupero alla discussione sull'esperienza pittorica in Cirenaica anche di categorie monumentali quali la scultura. Rilievi e statue, editi dall'archeologia italiana sin dal primo Novecento, consentono infatti di integrare il quadro delle conoscenze circa composizione ed usi delle tavolozze da parte degli artigiani locali, in un orizzonte che dall'età tardo-classica giunge a quella medio-imperiale, confermando con le scelte tetracromatiche prima, policrome poi il pieno inserimento della Cirenaica nelle esperienze artistiche del bacino mediterraneo greco e romano.

Certo, il panorama della pittura parietale in Cirenaica resta frammentario e discontinuo, difficilmente riconducibile entro linee organiche e coerenti quanto a selezione del repertorio iconografico e decorativo, a tecniche di esecuzione, ad esiti stilico-formali. Poco, dunque, è possibile concludere quanto a maestranze e/o eventuali botteghe, ma si tratta di un *vacuum* non scalfisce la rilevanza storico-archeologica di questo fragile patrimonio.

Die Wanddekoration des sog. Banketthauses in Pergamon und der Mauerwerksstil in Kleinasien

In den vergangenen Jahrzehnten sind durch Grabungen an verschiedenen Orten in Kleinasien vermehrt Beispiele des sog. Mauerwerksstils oder östlichen Ersten Stils zutage getreten. Die systematische Dokumentation antiker Wanddekorationen in jüngerer Zeit, beispielhaft dafür sind die Untersuchungen in Ephesos, Iasos und Milet, haben unser Wissen über hellenistische Wanddekorationen Kleinasiens entscheidend erweitert. Während die meisten Dekorationen fragmentarisch und außerhalb ihres primären Kontextes aufgefunden wurden, wurde in den Grabungskampagnen der Jahre 2014/2015 des Deutschen Archäologischen Instituts (Abteilung Istanbul) am Ostabhang des pergamenischen Burgberges in einem Gebäudekomplex, dem sog. Banketthaus, des 1. Jhs. v. Chr. eine gut erhaltene Wanddekoration entdeckt. Größere Bereiche des plastisch ausgeführten Stuckdekors wurden noch in situ angetroffen, während weitere Fragmente in Sturzlage geborgen werden konnten. Der Befund ermöglicht eine Rekonstruktion der Wanddekoration: Sie besteht aus einer roten Sockelzone am Fuß der Wand, mit einer darüber liegenden, grauer Orthostatenreihe, die von einem Gurtgesims bekrönt wird. Darüber schließt sich eine gelbe Quaderreihe an, auf die in Sichthöhe eine polychrom und ornamental bemalte Deckschicht folgt. Auf die Deckschicht folgen wiederum zwei weitere Quaderreihen. Die Oberzone der Wand, die durch die Fragmente in Sturzlage rekonstruiert werden kann, besteht aus einer ionischen Halbsäulenreihe mit Zweifaszienarchitrav und Zahnschnitt. In Form und Ausführung gehört dieser pergamenische Befund zu den aufwendigeren Beispielen des Mauerwerksstils in Kleinasien.

Ausgehend von diesem Befund sollen bisherige Forschungsthesen zur Ausprägung des Mauerwerksstils in Kleinasien kritisch überprüft werden. Insbesondere werden Fragen nach regionaler Verbreitung, Chronologie und der kontextuellen Verwendung dieser Dekorform verfolgt. Ausgangspunkt wird der lokale Vergleich des Befundes mit den kürzlich von H. Schwarzer zusammengestellten, hellenistischen Wanddekorationen aus Pergamon sein. Gleichzeitig soll der Blick aus einer überregionalen Perspektive auf die hellenistischen Wanddekorationen Kleinasiens liegen. Ziel ist es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb des Mauerwerksstils in dieser Region herauszuarbeiten, und die entsprechenden Resultate mit anderen Regionen in Bezug zu setzen. Es soll so die neu entdeckte Dekoration in Pergamon vorgestellt und in aktuelle Diskurse zu regionaler Verbreitung, Verwendung und Funktion von Wandmalerei eingebunden werden.

Pittura funeraria etrusca

Nella mia relazione sintetica vorrei riassumere brevemente i seguenti aspetti e problemi principali riguardanti soprattutto i progressi e le novità emersi durante gli ultimi tre decenni cioè dopo l'«Anno degli Etruschi» e la pubblicazione del Catalogo ragionato della pittura etrusca (a cura di S. Steingraber) nel 1985:

1. Scoperte di nuove tombe dipinte: T. dei Demoni Azzurri a Tarquinia (fine V sec.), T. tardo-orientalizzante in Loc. Cancellone presso Magliano in Toscana (fine VII sec.), T. della Quadriga infernale a Sarteano (ultimo terzo del IV sec.), T. dei Leoni Ruggenti a Veio (inizio VII sec.), Tomba della Regina = Tumulo della Doganaccia a Tarquinia (metà VII sec.), l'ambiente sotterraneo a destinazione non funeraria nell'area urbana di Cerveteri (inizio III sec.).

2. Importanti pubblicazioni generali e progetti: studi sulla storia delle scoperte e ricerche di W. Dobrowolski ed altri; "riscoperta", pubblicazione ed esposizione dei lucidi, disegni, acquerelli e facsimili ottocenteschi in Italia, Germania, Austria e Giappone; progetti di documentazione sistematica su base di nuovi disegni.

3. Mostre di Hamburg - Vulci, Viterbo e Roma; convegni di Acquasparta (1983), Tokyo (1999), S. Maria Capua Vetere (2003), Perugia (2005), Roma (2008), Pavia (2010).

4. Tecnica, restauro e conservazione: progressi decisivi nei restauri importanti di C. Bettini, A. Cecchini e F. Adamo e pubblicazione fondamentale di A. Cecchini (2012); molte tombe protette da porte di vetro blindato; microclima costante e monitorato; copia della T. della Quadriga Infernale nel Museo Arch. di Sarteano; oggi migliore conoscenza dei colori, dei pigmenti, degli agglutinanti e della tecnica pittorica con influssi ed innovazioni dal mondo greco.

5. Tarquinia – Necropoli e Museo Archeologico: sistemazione della sala delle pitture funerarie all'ultimo piano di Palazzo Vitelleschi; restauro e nuova presentazione del sarcofago dipinto del sacerdote.

6. Importanti studi di iconografia e iconologia, con nuovi modelli interpretativi soprattutto con aspetti sociali, religiosi e rituali in parte orientati su modelli greci.

7. Stile e ricostruzione di alcune botteghe soprattutto nel periodo arcaico.

8. Cronologie più precise soprattutto per il periodo ellenistico sulla base di vari criteri.

9. Corredi funebri: Studi F. Wiel Marin sulle ceramiche trovate nelle tombe dipinte tarquiniesi.

10. Epigrafia: importanza delle iscrizioni nelle tombe etrusche, particolarmente in quelle del periodo tardoclassico ed ellenistico: T. delle Iscrizioni, T. Golini I, T. degli Scudi ed altre.

11. Ideologia: recenti interpretazioni di vari contenuti iconografici alla luce della loro cospicua stratificazione anche dal punto di vista politico, sociale, economico e religioso nell'intento di ricostruire il rispettivo ambiente storico.

12. Rapporti e confronti con pitture in altre zone e culture mediterranee: pitture in Italia meridionale (Campania, Lucania, Apulia), Macedonia, Tracia, Crimea, Asia Minore ed Alessandria. Confronti con la pittura greca conosciuta soprattutto attraverso le fonti letterarie e una serie di pitture funerarie macedoni.

13. Altre categorie di pittura etrusca: lastre fittili = pinakes (Cerveteri, Veio-Portonaccio, Falerii), sarcofagi (Sarcofago delle Amazzoni e Sarcofago del Sacerdote con pitture a tempera) e urne.

14. Tombaroli e furti, mercato antiquario, falsi, collezioni private.

15. Future prospettive: nuove sponsorizzazioni e finanziamenti; Associazione degli Amici delle Tombe dipinte di Tarquinia; Database (progetto ICAR); nuove possibili scoperte.

Il Tempio romano di Nora (Cagliari, Sardegna): la decorazione parietale della cella in età alto imperiale

Nell'ambito delle pluriennali ricerche condotte dall'Università di Padova presso l'antica città di Nora e volte a ricostruire l'assetto di uno dei più importanti centri urbani della Sardegna romana, tra il 2008 e il 2014 le indagini si sono concentrate su un complesso monumentale di natura sacra, denominato Tempio romano, ubicato nelle immediate vicinanze del foro. Le ricerche sull'edificio, già parzialmente indagato nelle sue ultime fasi di vita nel corso del Novecento, hanno permesso di ricostruire in chiave diacronica le dinamiche insediative e le fasi edilizie che si susseguirono dall'età arcaica all'età tardo antica.

Tra il 2009 e il 2010, in occasione della temporanea rimozione del tessellato della cella del tempio di età severiana, le indagini si sono concentrate sulla complessa stratificazione archeologica sottostante e hanno portato alla lettura delle fasi edilizie che si susseguirono a partire dall'età arcaica in questo settore, individuando altri tre edifici più antichi a destinazione sacra. Lo scavo dei livelli immediatamente anteriori alla costruzione del Tempio di età medio-imperiale hanno portato alla luce alcune centinaia di frammenti di decorazione parietale riferibili al tempio precedente, datato all'età alto imperiale. In particolare, i lacerti furono rinvenuti in condizioni di giacitura secondaria all'interno di strati di riempimento e livellamento dell'area in seguito alla demolizione dell'edificio sacro e funzionali all'innalzamento del nuovo piano di vita sul quale fu eretto l'ultimo edificio; il contesto stratigrafico di rinvenimento ha permesso quindi di associare da subito tali lacerti alla decorazione della cella del tempio costruito nella seconda metà del I sec. d.C.

Sulla base dell'esame sia dei livelli preparatori, sia della pellicola pittorica, è stato possibile ricondurre tutto il materiale ad un unico sistema decorativo. Il nucleo più consistente, formato da frammenti prevalentemente di piccole e medie dimensioni, presenta due livelli preparatori ben distinguibili per componenti e granulometria; la superficie, accuratamente levigata e caratterizzata da una pellicola pittorica coprente e persistente, è decorata in gran parte da elementi lineari di una gamma cromatica ristretta, riconducibili ad un sistema di partizione della parete; un altro nucleo, caratterizzato da una minore accuratezza nel trattamento superficiale e da una decorazione a listelli, si riferisce invece alla porzione inferiore della parete; infine sono stati individuati alcuni frammenti pertinenti alla decorazione della parte sommitale della parete, tra i quali due frammenti di cornice modanata in stucco. Lo studio di questo materiale è stato integrato da analisi archeometriche, condotte presso i laboratori del Dipartimento di Geoscienze, che hanno mirato a chiarire sia la tecnica esecutiva, sia la natura chimico-mineralogica dei livelli preparatori e dei pigmenti.

Architettura e Architetture nella pittura romana: i *pinakes* di III e IV stile dall'Urbe alla Campania

Il tema di studio di questo lavoro si concentra sulla pittura di paesaggio, sul suo evolversi nel tempo e il rapporto all'interno della decorazione parietale, ma in particolare sui soggetti rappresentati: le architetture.

In ambito romano, questo genere stringe un legame con l'architettura divenendo vettore di raffigurazioni urbanistiche all'interno di finestre fantastiche. Tali architetture appaiono chiare e comprensibili nei grandi quadri che occupano il registro mediano della parete; ville, porti, templi, altari ed edifici porticati denotano i caratteri di una ignota città. La percezione di tali caratteri si riduce all'essenziale all'interno di *pinakes* di terzo e quarto stile, dandoci però molteplici riflessi di quella che è l'architettura romana.

Lo spunto di questo studio deriva da una riflessione su i *pinakes* e le architetture ivi rappresentate che potrebbero testimoniare un adattamento cartografico e topografico della realtà.

Alla luce dei dati esaminati, il genere della pittura di paesaggio sembra presentare delle interpretazioni molto profonde dal punto di vista intellettuale e spirituale.

Si è spesso sottolineata l'influenza dell'arte ellenistica all'interno della pittura romana, da cui si è attinto per la "nascita" del genere e la quale verrà accentuata dalla volontà di Augusto di restaurare i *prisci mores* presso i romani; il desiderio di dipingere luoghi procura così allo spettatore risposte dettate dal livello sociale e politico. La casa appare come una pinacoteca virtuale, i motivi figurati vengono così inseriti in quadri e *pinakes*. In essi vengono dipinti differenti aspetti dello spazio naturale attraverso la creazione di differenti temi, paesaggio idillico-sacrale, paesaggio con villa, paesaggio marittimo, vedute di città, nei quali l'essere umano è incluso in un insieme che rivela i suoi limiti.

Risulta evidente, dall'analisi degli elementi presi in esame, una "natura" ricca di religiosità, in cui abbondano templi, altari e colonne; la maggior parte dei dipinti è caratterizzata dal modello standardizzato della tradizione ellenistica, ma in diversi esempi emergono caratteri egittizzanti che hanno spinto alcuni studiosi a vedere il carattere del culto isiacco che si sviluppò a partire dalla fine della Repubblica. Il paesaggio idillico-sacrale è il tema che meglio si inserisce all'interno del programma ideologico augusteo; questo rappresenta il numero maggiore degli elementi esaminati ed è la tipologia che più si avvicina alla pura forma di paesaggio. Invece le rappresentazioni marittime e con villa sembrano incarnare paesaggi contemporanei.

Nel "complesso" i *pinakes* appaiono privi di realismo, desunti all'interno di schemi tipologici molto simili ma non uguali. Il fatto che vi siano elementi così simili conduce all'ipotesi che nella società romana i pittori operavano su un repertorio "in auge" variando tecniche, schemi e motivi in funzione dei diversi spazi da decorare. Ciò che ne risulta è quindi un paesaggio simbolico, che risponde a schemi prestabiliti, e non un paesaggio dal vero, per cui i termini *topia* o *topiaria* opera che ritroviamo nelle opere di Vitruvio e Plinio sembrerebbero riferirsi a luoghi "ideali". Tale genere può, di conseguenza, essere chiamato *topothesis*, il cui soggetto principale sembra essere l'architettura. Sappiamo che tra le arti i romani privilegiarono l'architettura; durante il periodo augusteo, quando il genere paesaggistico ha un ruolo principale nella pittura, si annovera la fioritura di numerose opere nelle quali sono attestate le maggiori affinità con i modelli ellenistici. Essa viene identificata come mezzo più appropriato per celebrare la potenza romana e renderla visibile e comunicabile. Ed è così che anche nella pittura di paesaggio essa appare non solo in proposizione principale alla natura ma, in molti casi e da quanto si è precedentemente dimostrato, come fedele riproduzione del vero all'interno di un contesto immaginario.

Entre conservatisme et innovations : les décors peints de la cité de Bordeaux antique

Le contexte historique d'implantation du peuple des Bituriges Vivisques sur les pourtours de l'estuaire de la Garonne est relativement tardif, au lendemain de la conquête romaine, et pose de nombreuses questions quant à la réception de la culture romaine au sein d'une cité reconnue pour son identité culturelle forte. L'agglomération antique de Bordeaux, chef-lieu de la cité des Bituriges Vivisques, offre une grande diversité de décors peints fragmentaires entre le I^{er} siècle et le V^e siècle p.C. L'introduction de cet art et de modes ornementales typiquement italiennes dans la cité interroge alors sur le degré d'adhésion aux modèles romains.

Entre conservatisme et innovations, les décors de Burdigala traduisent une assimilation précoce du vocabulaire ornemental inspiré des schémas décoratifs italiens avec cependant quelques interprétations aboutissant parfois à des productions originales et uniques. Des décors modestes sans prétention jusqu'au programme décoratif d'habitations plus cossues, le I^{er} siècle est ainsi profondément empreint du III^e style pompéien tout en se l'appropriant et créant ainsi des originalités et des innovations propres à la cité antique et aux agglomérations qui lui sont voisines.

L'évolution des connaissances de la peinture murale antique et de la toichographologie permet désormais de répondre à des problématiques stylistiques, techniques et architecturales par le biais d'une approche pluridisciplinaire et de protocoles d'études raisonnés. En premier lieu, l'étude stylistique et iconographique des ensembles peints a permis de déterminer les caractéristiques des éléments décoratifs et leur évolution en corrélation avec le répertoire ornemental italien et provincial. Ces critères stylistiques sont mis en relation avec la localisation des schémas sur la paroi, de la chronologie et bien évidemment de leur contexte architectural, le tout en comparant avec les références connues du noyau de création de la peinture murale à Rome et en Italie ainsi que dans les provinces, notamment l'Aquitaine. Une approche pluridisciplinaire a également été privilégiée concernant les supports de ces peintures murales romaines, par le biais d'analyses archéométriques, afin de déterminer leur mode de mise en œuvre et les techniques de fabrication, ainsi que les architectures disparues grâce à l'étude des revers.

Ce travail de synthèse régionale permet ainsi une meilleure connaissance et la classification des décors de la cité, en fonction du style, du cadre chronologique et du contexte architectural et socio-culturel.

Die römische Wand- und Deckenmalerei in Germanien und der Gallia Belgica

Nach ersten fragmentarischen Zeugnissen römischer Wandmalerei im oppidum am Titelberg aus der Zeit zwischen 30 und 20 v. Chr. lassen sich die frühesten Wanddekorationen in Germanien und der Gallia Belgica mit stark an Wänden des 3. pompejanischen Stils orientierten schlichten Schirmkandelaberdekorationen in Trier in tiberischer Zeit nachweisen. Zahlreicher sind die Beispiele aus claudischer Zeit (u.a. Köln, Trier, Iznore, Avenches, Metz, St. Ulrich, Reims, Champlieu, Soissons). Es handelt sich teilweise um am späten 3. Stil orientierte Felderdekorationen mit Scheinädikulen (Commugny), teilweise aber auch um am 4. Stil orientierte Wände mit schwebenden Figuren (Köln) oder differenzierteren Zierständern (Avenches, Champlieu). In neronischer bis flavischer Zeit ist in der gesamten Region die größte Variationsvielfalt an Felder-Lisenendekorationen in kräftigen kontrastreichen Farben und figürlich ausgestatteten Schirmkandelabern auf den Trennstreifen zu beobachten. Dabei lassen sich provinzübergreifende ikonographische Parallelen bei figürlichen Details wie z. B. den ‚stützenden‘ Figuren unter den Kandelabern (Xanten, Amiens), oder den Kandelaberschirm bekrönende Gorgoneia (Köln, Augst) zwischen weit entfernt liegenden Orten ziehen, die auf gemeinsame Vorlagen hinweisen. Die Decken haben häufig einfarbigen Grund und sind mit einem Rapportmuster versehen, das auf einem Quadrat- oder Achteckraster (Köln) beruht und mit Kreisen und Rosetten verziert ist (Avenches).

Am Ende des 1./Anfang des 2. Jahrhunderts machen sich erneut klassizistische Tendenzen bemerkbar, die die klaren, übersichtlichen Formen und die reduzierte Farbpalette der augusteischen Zeit wiederaufnehmen, wobei der Wandhintergrund häufig weiß bleibt (z. B. Köln-Alteburg, Eu-Bois l'Abbée, Buchs, Ladenburg, Mercin-et-Vaux).

Ein entscheidender Wandel vollzieht sich in antoninischer bis severischer Zeit, indem in einer Rückbesinnung auf den Prunk des republikanischen 2. pompejanischen Stils wandfüllende Architekturprospekte, großflächige Inkrustationsmalereien und Megalographien wiederaufleben. Diese Tendenz lässt sich nicht nur in Thermen (Münsingen, Hölstein, Mülheim-Kärlich, Kallnach, Oberweningen, Schwarzenacker, Butzbach) sondern auch in privaten Wohnräumen (Köln, Schwarzenacker, Charleville-Mezière; Reims), in Militärlagern oder deren *cannabae* (Köln-Alteburg, Echzell, Bonn) sowie in Heiligtümern (Krefeld-Elfrath) und in einer Grabkammer (Boult-sur-Suippe) feststellen.

Daneben sind weiterhin einfachere, meist weißgrundige Felderdekorationen nachweisbar, die durch Giebel und aufgehängte Girlanden (Butzbach, Villars d'Héria), Figuren oder Bildfelder bereichert sein können, diese Tendenz wird im 3. Jahrhundert beibehalten (Andernach, Champion-Emptienne, Hacourt, Speyer, Bingen).

Neben mythologische Themen treten vermehrt Darstellungen mit aktuellem Bezug wie Gladiatorenkämpfe, *venationes* (Köln), Wagenrennen (Weißenthurm) oder kultische (Meikirch, Bad Wimpfen) aber auch häusliche Szenen (Trier).

Erst im 4. Jahrhundert erhalten die Wandmalereien neue Impulse, die sich vor allem in den Zentren wie Trier bemerkbar machen. Aus dieser Zeit sind auch mehrere ausgemalte Grabkammern im Trierer Raum erhalten.

Die Decken werden z. T. farbenprächtiger, aufwendiger, neben bunten Achteck- und Kassettenmustern (Bingen-Kempton, Bad Kreuznach) werden Muster aus sich überschneidenden Kreisen beliebt, die von Ornamentbändern gesäumte Rosetten bilden (Bingen, Avenches). Eine Vorliebe für figürliche Bildfelder zeigt sich auch an den Decken, wo Zentralkompositionen um ein Mittelbild (Echzell, Reims) und Eckbilder auftreten (Avenches).

Da das Material aus verschiedenen Kontexten wie Siedlungen, Villen, militärischen Lagern, Heiligtümern oder Gräbern stammt, lassen sich übergreifende Gemeinsamkeiten herausstellen und die speziellen Anforderungen an den ausgemalten Bereich, sei er öffentlich (wie z. B. in Praetoria, Amphitheatern, Thermen, Gasthäusern) sei er privat untersuchen.

Noricum und Rätien – Zwei Provinzen im Vergleich

Wandmalereifunde in Noricum und Raetien konzentrieren sich auf die zivilen Städte der Provinz, auf wenige römische Villen und auf vici. Aus Kultbauten, Gräbern und aus militärischem Kontext sind nur wenige Wanddekorationen erhalten.

Vergleiche zwischen den Provinzen erschwert ein sehr unterschiedlicher Forschungsstand. Die Frage nach Unterschieden zwischen den Provinzen beinhaltet den Aspekt, ob die Alpen die Einflussphären auf die Wandmalereiausstattung lenken. Chronologische und typologische Unterschiede zwischen den bekannten Malsystemen im Norden und Süden Noricums erschweren die Analysen in Bezug auf diese Fragestellung. So bestimmen figürliche Deckenmalereien der mittleren Kaiserzeit als spektakuläre Funde das Bild der Wandmalerei im Norden Noricums, während die frühkaiserzeitlichen Wanddekorationen vom Magdalensberg die meiste Aufmerksamkeit im Süden erlangten. In Rätien hingegen stechen die Kandelaberdekorationen des 1. Jh. hervor. Die Zurückhaltung für figürliche Darstellungen in Rätien, ist in Noricum weniger relevant. Hier entfaltet sich nach dem 1. Jh. n. Chr. der Figurenreichtum auf den mittelkaiserzeitlichen Deckengemälden, wo mythologische Bilder und Zyklen ihren Platz finden. Nach dem 1. Jh. scheinen die Wanddekorationen in Rätien und Noricum gleichermaßen von Rapportmustern, Maromorimitationen und Feldermalerei bestimmt.

Wandmalereien sind in Rätien und Noricum ein Indikator des Romanisierungsgrades. Ein interessanter Aspekt scheint dabei zu sein, dass im Süden und Norden von Noricum die frühesten Wandmalereien jeweils an Fundorten zu finden sind, die mit Bergbau zu tun haben. Die frühesten Malereiperioden an den einzelnen Fundorten gehören jeweils zu den ersten Steinbauphasen. In beiden Provinzen scheinen die Maler und Werkstätten dem Bauboom zu folgen. Erst mit dem Ausbau der Städte in Stein gibt es auch Wandmalereien. Während regionale Verbindungen von Werkstätten im Süden Noricums erkennbar sind, konnten diese Beobachtungen im Norden Noricums noch nicht in größerem Maßstab nachvollzogen werden. In Rätien sollen Werkstattverbindungen zwischen Augsburg und der Villa in Schwangau bestehen. Maler sind nur aus Rätien namentlich bekannt. Die Verwendung von Musterbüchern zeigt sich an der Übereinstimmung mancher Details mit Malereien aus anderen Provinzen. Der komplexen aber methodisch uneinheitlich erforschten Fragestellung nach Werkstatt-Malern-Musterbüchern in den Provinzen Noricum und Rätien soll nach definierten Kriterien auf den Grund gegangen werden.

Zwischen den Provinzen scheinen sich unterschiedliche Vorlieben für bestimmte Malsysteme abzuzeichnen. In Noricum dominieren unter den Malereifunden Blatt- und Rankenwerk auf den schwarz-roten Felder-Lisenensystemen, während in Raetien besonders Kandelaberdekore beliebt sind. In diesem Zusammenhang wäre zu prüfen, ob unterschiedliche Einflüsse aus anderen Provinzen, chronologische Unterschiede oder nur der Fundzufall dazu führten. Die Abhängigkeit von Italien zeigt sich bei den mythologischen Bildern ebenso wie bei Bordüren und Ornamenten, die aus dem allgemeinen griechisch-römischen Formen- und Typenschatz stammen.

Nur wenige Malereien sind bisher in Kontext mit der Architektur betrachtet worden. In vielen Fällen ist eine Zuordnung zu bestimmten Räumen nicht möglich, doch die Abhängigkeit der Dekoration vom Architekturkontext wird an einigen Komplexen deutlich. Das Potential einer kontextuellen Auswertung zeigen die Wandmalereien aus Immurium, wo die Bestimmung des Hauptraumes aufgrund der Übereinstimmung von beheiztem Raum und polychromem Sockel in mehreren Häusern möglich war. Ob sich die Ausstattung von Mosaiken und Wandmalereien im häuslichen Kontext aufeinander beziehen, beantworten Fundkontexte aus Salzburg. Nur in Rätien gibt es konkrete Hinweise auf einige Auftraggeber.

Insgesamt wirft diese Zusammenschau des Denkmälerbestandes römischer Wandmalereien beider Provinzen wohl viele Fragen auf, deren Beantwortung in Zukunft noch viel Grundlagenforschung erfordern wird.

Nuovi studi sulla Casa di Livia sul Palatino: le pitture nel cubicolo del piano superiore

Le pitture della Casa di Livia, da poco restaurate, costituiscono uno degli esempi più interessanti del secondo stile in una fase avanzata. Secondo l'analisi dal punto di vista stilistico nell'ambito del secondo stile tardo ed anche sul piano iconologico della scelta dei soggetti rappresentati rispetto alla figura del Princeps e della sua famiglia, le pitture sono state datate agli anni 30 a. C. In questo contributo si intende riesaminare l'intero complesso delle pitture della Casa di Livia, insistendo sul fatto che esse offrono schemi compositivi molto diversi, sia molto semplici nei luoghi aperti (corridoio d'ingresso, *atrium*), sia caratterizzati da una ricca decorazione ornamentale (*alae*), sia con dei grandi quadri figurati (*tablinum*, *triclinium*), i quali sembrano stabilire un rapporto gerarchico tra il contenuto iconografico e la funzione degli spazi, anche in rapporto alla supposta proprietà imperiale. Nel quadro delle testimonianze già note, si presenterà in questa sede una pittura meno conosciuta, situata in uno dei *cubicula* del piano superiore della casa, che costeggia l'antica strada basolata dal lato sud-ovest. La pittura fu scoperta nel 1951 grazie ad un tasto realizzato nella parete in opera laterizia aggiunta durante una delle fasi successive di modifica della costruzione originaria. Attualmente la pubblicazione più completa su questa pittura è l'articolo di G. Carettoni (1960), ma oggi, dopo il nuovo restauro, è stato possibile mettere in evidenza alcuni nuovi e significativi elementi. L'ambiente non è molto vasto (m. 3,80 x 3,65). La parete sulla quale è stata rinvenuta la pittura è situata sul lato della strada e misura m. 3,60 x 1,94 di altezza. La parte inferiore della pittura, alta di circa m. 1.20 fu scoperta applicata alla parete, il resto fu ricomposto con i numerosi frammenti rinvenuti. Il dipinto comprende una composizione architettonica di pannelli e cornici separati da colonne nella parte superiore e quattro paesaggi nella zoccolatura. Tre dei quattro pannelli con i paesaggi sono abbastanza ben conservati, nel primo si distingue un pigmeo con un remo in mano su una piroga, nel secondo si possono riconoscere un cocodrillo e tre uccelli acquatici, tra il primo ed il secondo riquadro è presente un'anfora stilizzata, infine nel terzo sembrano visibili 4-5 uccelli acquatici. Secondo la descrizione di G. Carettoni nella parte superiore del dipinto è stato rappresentato uno stretto porticato con copertura a cassettonato ligneo. Le colonne sorgono da un intreccio di foglie, presenti anche sul fusto, e sono provviste di eleganti capitelli. La parete di fondo del porticato è divisa in pannelli con lo sfondo alternato rosso e verde, incorniciati da una fascia gialla. Una cornice bianca a kymation lesbico separa i pannelli dalla parte superiore in cui è presente una decorazione maggiormente elaborata, composta dal basso verso l'alto, da cartigli rettangolari di colore rosso incorniciati da fasce verdi e ritmati da dadi purpurei, da una fascia gialla ornata di fiori viola, da un'altra cornice bianca modanata e nuovamente da cartigli verdi e rossi ritmati da dadi rossi. Molto probabilmente questa composizione doveva ripetersi sulle altre pareti del cubicolo. La sua posizione sul lato meridionale della Casa di Livia, la sua vicinanza con installazioni termali, il suo isolamento dal resto della casa grazie ad un corridoio di servizio e il lusso della decorazione dipinta designano questo ambiente come un *cubiculum hibernum* riservato ad un personaggio di primo piano all'interno della casa. La composizione dell'affresco, malgrado si inserisca cronologicamente e stilisticamente nel secondo stile pompeiano, contrasta tuttavia per semplicità con le famose pitture della parte occidentale della casa (*alae*, *tablinum*, *triclinium*): in effetti la pittura del cubicolo superiore è molto semplice, rigidamente architettonica come le pitture del così detto «atrio» della medesima casa. Pertanto la pittura del cubicolo, i cui elementi compositivi sono caratteristici della fase più antica del secondo stile, trova un buon elemento comparativo nella casa dei Grifi e nell'*Aula Isiaca* per gli elementi di evidente impronta alessandrina. In particolare i paesaggi inquadrati nella parte inferiore della pittura rappresentano scene nilotiche e le colonne vegetalizzate sono di chiara ispirazione egittizzante. Questo studio si occuperà quindi di rivalutare l'importanza di questa pittura, un po' dimenticata, all'interno di uno straordinario scrigno che era la Casa di Livia, ma anche nell'ambito dell'evoluzione del secondo stile, cosa che permetterà di offrire una proposta d'insieme sulla storia di questa celebre dimora durante l'epoca decisiva che fu l'epoca triumvirale.

La peinture murale romaine dans les provinces Mésie, Thrace et Dacie

Les provinces romaines de l'intérieur de la péninsule balkanique ont été créées tout au début de la nouvelle ère. L'urbanisation du nouveau territoire a commencé à pas lents sous la dynastie flavienne, mais s'est vite accélérée sous les Antonins. Quelques grandes villes (*Philippopolis*, *Serdica*, *Odessos*, *Marcianopolis*, *Abritus*, *Nicopolis ad Istrum*, *Oescus*) ont reçu leur parure romanisée avec les infrastructures urbaines « modernes », les édifices publics imposants et l'architecture domestique de luxe. Les riches maisons étaient décorées de peintures, de mosaïques et de collections de sculptures. Les parties résidentielles des riches villae (par exemple celles de Madara ou d'Ivailovgrad) avaient aussi un décor de peinture et de stuc.

Cependant, ce qui est préservé jusqu'à nos jours de tous ces complexes est limité, on dirait même insignifiant ; dans la majorité des cas les peintures et les stucs sont tellement fragmentés et délabrés qu'il n'est pas possible de reconstruire les programmes décoratifs. Pour cette raison, des conclusions sur les styles appliqués, ou sur les emprunts aux grands centres artistiques de l'Italie et des provinces orientales, seraient prématurées. On peut conjecturer que les décors répétaient l'alternance de panneaux et de colonnes / pilastres qu'on connaît de la peinture murale des autres provinces romaines, parce que la plupart des fragments trouvés sont soit monochromes, soit décorés de lignes. On suppose l'application de motifs floraux dans quelques cas. Un rare exemple d'image anthropomorphe provient des principia du camp légionnaire de *Novae* (Mésie inférieure). Les peintures et les stucs discutés proviennent de contextes païens : la christianisation réelle des provinces de l'intérieur de la péninsule balkanique a commencé après le milieu du IV^e siècle.

Pendant l'Antiquité tardive, les provinces balkaniques ont connu une période de prospérité grâce à leur proximité avec la nouvelle capitale Constantinople. Non seulement les avantages de caractère économique, mais surtout les efforts de l'état de maintenir la paix dans ces terres, ont garanti leur développement ; on observe ainsi l'apparition de riches maisons dans les villes et de villae spacieuses dans la campagne. L'édification publique s'est orientée vers l'architecture chrétienne. Un certain nombre de décors d'églises préservés montre que souvent les parties basses des murs payaient tribut à la tradition antérieure à travers les systèmes qui alternaient des panneaux imitant des marbres, scandés par des pilastres ou des colonnes peints. Les images saintes préservées sont rares, mais il paraît que beaucoup d'églises avaient un décor anthropomorphe. Les changements dans la spiritualité ont provoqué, comme on sait, une conception toute neuve du décor domestique intérieur. La mode du revêtement de marbre des murs, réel (maison d'*Augusta Trajana-Beroe*) ou peint, continue à être appliqué et toute trace d'illusionnisme est absente.

Le plus grand nombre de peintures murales de la période IV^e – VI^e siècle dans les provinces balkaniques provient du contexte funéraire. Quelques types standards de décors et de motifs, hérités de l'antiquité païenne, étaient appliqués dans les tombeaux : imitations de revêtement de marbre, semis de fleurs, guirlandes et oiseaux. L'iconographie chrétienne est représentée par les images de Christ et de ses apôtres (tombe de *Philippopolis*, de *Naissus*), des êtres célestes (la Tombe des Archanges à *Serdica*), une agapé (tombe de *Tomis*). Les tombes du IV^e siècle, souvent d'appartenance religieuse ambiguë, sont parfois décorées d'images des propriétaires, servis par leurs domestiques (*Durostorum*, *Philippopolis*, *Viminacium* - cf. poster de D. Rogić). L'iconographie de la procession, créée dans l'art de l'Antiquité tardive, subsistera dans l'art byzantin en tant que composant de l'iconographie impériale. L'apparence graphique des systèmes décoratifs comprenant des séries de panneaux occupés par des figures humaines est un autre mode qui se perpétuera dans l'art byzantin.

La peinture murale en Narbonnaise au I^{er} siècle ap. J.-C.

L'apparition de la peinture murale en Narbonnaise est liée au phénomène ancien de romanisation de cette région, les premières traces de décors peints apparaissant dès la fin du III^e s. av. J.-C. D'après les découvertes archéologiques, ce type d'ornementation des édifices, tant publics que privés, reste assez rare au II^e s. av. J.-C., jusqu'au moment où la Narbonnaise accède au statut de province romaine. En effet, à partir de 70 av. J.-C., la peinture murale devient un élément essentiel à l'aménagement de l'habitat, urbain ou rural, *domus* ou *villae*, et cela au moins jusqu'au III^e s. ap. J.-C.

Le I^{er} s. ap. J.-C. est une période riche pour cette mode décorative associée ou non au stuc. En premier lieu, c'est elle qui a livré, pour le moment, les décors les plus nombreux. En deuxième lieu, c'est une période très intéressante d'un point de vue stylistique puisque l'on observe d'abord une reprise, sans véritable réinterprétation, des styles importés d'Italie ; puis, à partir du milieu du I^{er} s. ap. J.-C., les peintres ont tendance à prendre plus de liberté par rapport aux modèles italiens. Cela se ressent surtout avec le quatrième style dont les caractéristiques formelles ne se retrouvent pas entièrement et dont l'influence se manifeste plus dans le choix des motifs et dans l'ornementation que dans la composition décorative de la paroi.

Nous tenterons de mettre en évidence les caractéristiques des décors du I^{er} s. ap. J.-C., de la structure aux éléments de l'ornementation. Sans entrer ici dans les détails, soulignons la surabondance de décors dit « à panneaux et interpanneaux » face aux décors à architecture fictive bien en vogue en Italie, qui peuvent être divisés en deux grandes catégories : les compositions articulées où des panneaux alternent avec des interpanneaux, et les compositions flottantes où les panneaux semblent posés sur un fond monochrome et dont les intervalles sont parfois ornés de candélabres ou d'autres motifs figurés. L'étude détaillée de ces ornements permet de mieux comprendre la filiation avec les troisième et quatrième styles pompéiens qui ont inspiré les équipes de peintres à l'œuvre en Narbonnaise. De plus, si certains motifs s'observent sur plusieurs siècles, d'autres sont caractéristiques du I^{er} s. ap. J.-C. et ne se trouvent ni avant, ni après, si l'on s'en réfère à la documentation archéologique disponible à ce jour. C'est le cas par exemple des prédelles ou bien encore des candélabres à ombelles et motifs figurés, tous deux typiques du milieu du I^{er} s. ap. J.-C.

Réalité conservée et déduction iconographique provinciale : une analyse de situation à nuancer à travers des peintures et stucs de Jordanie

Récente, comparée à celle des pays voisins, la discipline archéologique en Jordanie bénéficie de sites prestigieux dans des paysages historiques immortalisés par les premiers voyageurs de la fin du XIX^e siècle. Toute période confondue, entre la vallée du Jourdain et la marge aride opposée orientale, le fleuve Yarmouk au nord et le golfe d'Aqaba au sud, une intense succession d'occupations est attestée entre le VIII^e millénaire avant J.-C et le VIII^e siècle après. Dès le néolithique s'élèvent des constructions. Enduits et stucs font apparaître l'image figurée et l'écriture. La conquête à l'époque hellénistique s'est superposée à ce passé, de même celle à l'époque romaine, faisant face à des résistances ou à des accommodements techniques ou picturaux. Au II^e siècle avant J.-C., le « style structural » est adopté par les arabes du royaume indépendant de Nabatène avec pour capitale Petra, et par un membre de la famille des Tobiades de Jérusalem qui aménage un domaine dans la « paradisiaque » vallée du Wadi Sir qui descend dans la vallée du Jourdain. On relève des décors à la fois dans des constructions bâties et dans des aménagements rupestres. Les tensions et rivalités qui marquent la fin de la République romaine, ainsi que le risque perse justifient la conquête et le contrôle de la région. Les Romains développent les fondations hellénistiques en assurant leur sécurité et tranquillité, celles des vivants et des morts. Une partie des récits bibliques vient se greffer à l'histoire romaine à travers des créations palatiales associées à la subordination romaine outre Jourdain qu'Hérode et sa famille assurent, et décrite à sa manière par Flavius Josèphe. Deux dates sont à retenir : l'ère pompéienne de 64 av. J.-C. (Province romaine) établie par Pompée à la chute du royaume séleucide, et l'annexion de la Nabatène sous Trajan en 106 après J.-C. (Province d'Arabie). Quelques monuments clés (Gerasa) et des séries de décor (funéraires) marquent cette période.

Le déclin de l'empire romain est relatif du fait de l'impact de l'imprégnation hellénistique d'origine. Les enduits et stucs continuent d'exister à l'époque byzantine, et s'ils apparaissent de manière parcimonieuse dans quelques ruines d'habitats ou d'églises, les pavements attestent le maintien de figures mythologiques, de traditions littéraires, d'un goût pour la représentation géographique (carte) et les vignettes urbaines (cités ceintes). Lors de la transition byzantino-omeyyade, le phénomène s'amplifie avec une véritable renaissance hellénistico-gréco-romaine grâce aux arabes devenus musulmans. Signalée dès 1808, les peintures figurées des bains omeyyades de Qusayr 'Amra poseront en Europe la question de la représentation figurée au début du califat omeyyade. Elevés vers 730 à l'écart des villes, ils perpétuent un vaste répertoire antique figuré, véritable miroir d'un passé iconographique dans une région semi-aride jusqu'alors peu investie. L'héritage classique provincial doit être abordé en termes nuancés dans le domaine pictural, et en particulier sous l'angle souhaité par le comité de l'AIPMA. L'histoire de la région est celle de petits royaumes, de régimes tribaux, d'un passage à la sédentarisation, d'une tutelle impériale puis califale, de conversions religieuses, etc. Les langues (araméenne, nabatéenne, grecque, latine et arabe coufique) dénotent des champs culturels variés. Les plans d'architecture ou les styles canoniques, tels qu'ils sont connus en Occident, sont souvent à remiser. S'appuyant d'abord sur le style structural, la « relation iconographique au monde antique » aboutit à une introduction progressive de la figuration qui révèle un changement d'échelle au VIII^e s. On passe du « décor miniature » (nabatéen) à celui relevant de la mégalographie (omeyyade). « Réalité conservée et déduction iconographique » caractérisent ainsi un modèle archéologique en bonne partie fondé sur une conservation *in situ*. En s'appuyant sur des motifs pertinents, ce papier est envisagé de manière complémentaire à la synthèse préparée avec H. Eristov à propos du Proche-Orient.

La pittura parietaria in Cirenaica (Libia)

Da qualche anno la situazione politica in Libia non favorisce l'ampliamento del dossier sulla pittura parietaria in Cirenaica, che negli ultimi decenni si era arricchito notevolmente grazie alle scoperte delle nuove abitazioni ad Apollonia (Kallikrateia) e Ptolemais (Casa di Leukaktios). Questi materiali permettono di inquadrare meglio gli esempi noti da tempo della pittura parietaria del Palazzo delle Colonne e della Casa delle Quattro Stagioni a Ptolemais, degli edifici privati e pubblici a Berenice (Sidi Khrebish), oppure della Casa di Giasone Magno a Cirene e, di conseguenza, di formulare alcune osservazioni sulla specificità o meno della tradizione pittorica in Cirenaica, una regione situata all'incrocio di diverse influenze, anche artistiche, naturalmente tenendo presente la casualità e la limitata rappresentatività delle testimonianze.

La città di Cirene, la più nota e importante, ma anche le altre città fondate successivamente appartenevano tradizionalmente alla cultura greca con qualche modifica derivata dalla importante presenza delle popolazioni indigene libiche. Tuttavia la Cirenaica per quanto autonoma rimaneva sempre all'ombra gettata dall'Egitto faraonico e poi tolemaico, e non a caso nel periodo ellenistico la sua dipendenza ha trovato espressione nelle diverse attività dei re macedoni dell'Egitto nella regione, alla fine ceduta per testamento al popolo romano. Il Palazzo delle Colonne a Ptolemais è diventato l'esempio più famoso dei legami con l'Egitto e quindi delle influenze artistiche ed architettoniche alessandrine, che perdurarono nelle città fino alla tarda antichità. Nondimeno gli studi crescenti dei materiali archeologici fanno emergere, oltre alle dipendenze dai centri egei e microasiatici anche i vivi contatti occidentali delle città cirenaiche già nel periodo ellenistico con l'area magnogreca, punica e infine romana. Di conseguenza la questione delle diverse influenze si presenta assai complessa e forse richiede una nuova impostazione.

Conviene notare che la maggior parte delle pitture parietarie scoperte proviene dalle lussuose residenze urbane o dalle case di medie dimensioni conservatesi nelle fasi del II-III secolo d.C., soprattutto dal periodo tardoantoniniano e severiano, che presentano una notevole somiglianza nei sistemi decorativi adottati. Nella zona mediana delle pareti sembrano prevalere gli schemi a pannelli, di solito privi di effetti tridimensionali, anche se a volte attraverso le cornici e le bordure stuccate si dava un certo rilievo alla decorazione. Questi riquadri gialli, rossi e verdi con la ricerca di contrasti cromatici venivano in alcuni casi ravvivati dalle singole figure non tanto grandi (Muse, uccelli), chiuse in piccole vignette.

Nelle case cirenaiche non mancano neanche gli schemi a imitazione di rivestimenti marmorei in *opus sectile*, a volte eseguiti con grande precisione nella resa delle caratteristiche dei diversi tipi di pietre pregiate, come nel caso dell'abbinamento di serpentino e porfido rosso con il riferimento al noto *opus alexandrinum*. Tra questi finti marmi sarebbe logico cercare le dirette influenze alessandrine, tuttavia prendendo in considerazione la diffusione a Roma dei marmi alessandrini dai tempi di Nerone si potrebbe anche vedere questo fenomeno in Cirenaica come appartenenza della regione alla koine artistica e culturale dell'Impero romano, viste le analogie in tutto Mediterraneo. Similmente gli esempi del sistema a pannelli, che trovano riscontri non soltanto ostiensi ovvero microasiatici, ma anche tripolitani, possono testimoniare influenze dirette, oppure tendenze generali della pittura nell'età imperiale e comuni elementi di riferimento. Grazie alla crescente contestualizzazione delle vecchie e nuove scoperte negli studi si possono osservare tradizioni stilistiche locali nel livello dell'esecuzione e sempre stupisce la somiglianza delle maestranze cirenaiche con quelle più orientali sulla rotta verso l'Egitto di Marina el-Alamein, oppure di Alessandria stessa (Kom el-Dikka). Tuttavia le scelte dei sistemi decorativi per le parti pubbliche e private delle abitazioni sembrano dipendere dai loro significati, quindi riferirsi anche a mode e stereotipi d'epoca elaborati e trasmessi dalla corte imperiale ed altri ambienti nell'ambito della *imitatio Urbis*. Tutto considerato la Cirenaica tra Oriente e Occidente costituisce un campo molto istruttivo per la riflessione sui metodi dell'interpretazione dei fenomeni artistici.

Wandmalerei in Kleinasien von der griechischen bis zur römischen Zeit

Trotz der Größe Kleasiens ist hier nach wie vor die Dichte an Fundplätzen von antiker Wandmalereien relativ überschaubar. Vor allem für die Frühzeit lässt sich bislang nur ein lückenhaftes Bild der Kunstregion und der Wechselwirkung mit griechischem Mutterland und Inseln nachzeichnen. Erst für die römische Zeit mehren sich zuletzt die Befunde, und es zeichnet sich ein deutlicheres Profil der Entwicklung der Malereien in den Provinzen Kleasiens ab. Dem Thema des Kongresses folgend wird versucht, diese Entwicklung nach heutiger Kenntnis nachzuzeichnen und einige Überlegungen für die Einteilung von Entwicklungsphasen der Malerei zu formulieren.

Für die griechisch-hellenistische Malerei geht es darum, die verstreuten, oft fragmentarischen Funde in eine Übersicht zu bringen. Zu den bekannten Malereien etwa aus Milet, Ephesos, Priene oder Erythrai treten wichtige Neufunde hinzu wie Malereien I. Stils in Pergamon oder die Grabanlage in Milas wohl aus der Zeit von Mausolos. Diese werden in eigenen Referaten vorgestellt. Hier sind erstmals figürliche hellenistische Malereien höchster Qualität in Kleasien erhalten. Es zeichnen sich aber kaum lokale Eigenheiten ab, vielmehr kann man die Beziehungen zu den Inseln, etwa Delos, erkennen. Im Wesentlichen handelt es sich um Malereien, die denen des 1. und 2. Stils entsprechen.

Für die römische Zeit hat sich zuletzt die Zahl der Fundplätze erfreulich erhöht. Neben dem reichen Bestand aus Ephesos gibt es nun aussagekräftige und z.T. neue Funde des 1.-6. Jhs. etwa aus Nicäa, Antandros, Pergamon, Sardis, Hierapolis, Laodikeia, Sagalassos, Magnesia und Tralleis, um nur einige zu nennen. Zudem bereichern die Malereien aus Zeugma das Bild, die zusammen mit sehr qualitativvollen Bodenmosaiken gefunden wurden. Dies ergibt einen interessanten Kontrast zu Ephesos, wo Bodenmosaiken oft qualitativ hinter der Wandmalerei zurückbleiben. Ausgehend von Ephesos und Zeugma lassen sich Eckpunkte einer Entwicklung bestimmen, die deutliche Beziehungen zu Rom und den Westprovinzen erkennen lässt, aber auch lokale Eigenheiten zeigt. Dazu treten Städte wie Pergamon, die durch Funde aus verschiedenen Zeiten vom 1. Stil bis in die Spätantike einen guten Überblick gewähren, oder singuläre Fundplätze wie Antandros, dessen Malereien punktuell einzigartige spätantike Wandgliederungen zeigt. Die Malereien werden in einem diachronen Entwicklungsbogen überblickt, wobei auch zuletzt in größerer Zahl neu entdeckte spätantike Malereien berücksichtigt werden.

Die meisten Malereien gehören zu privaten Wohnhäusern (v.a. aus Ephesos und Zeugma). Nur in einzelnen Fällen stammen Ausstattungen aus öffentlichen Gebäuden, in gewisser Frequenz sind Grabmalereien (z.B. aus Ephesos, Nicäa und Anemourium) vertreten. In der Spätantike treten Malereien aus christlichen Kultgebäuden hinzu (Ephesos: Lukasgrab, Paulusgrotte, oder neu die Kirchen in Laodikeia).

Die Systematik der Betrachtung betrifft den Wandaufbau (Sockel-, Hauptwand-, Oberzone) sowie Wandsysteme (Architekturmalerei, Felder-Lisenen-Systeme, Imitation von opus sectile bzw. Marmorverkleidung, Flächendekor wie Streublüten oder Tapetenmuster). Zudem gibt es verschiedene Arten figürlicher Malerei wie in die Flächen verteilte kleine Emblemata, gerahmte kleine Wandbilder, großformatige Mythenbilder oder durchgehende megalographie Bilderfriese. Als neue Außengliederung öffentlicher Gebäude kommt aus Städten der Südküste in der mittleren Kaiserzeit eine einfache Quadermalerei hinzu.

Es zeichnen sich als stilistisch-technisch differenzierbare etwa die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. (mit einem Qualitätsverlust) und dann die diokletianische Zeit mit einem Wechsel zum spätantiken Figurenstil und den nun verbreiteten opus sectile-Verkleidungen ab. Die Entwicklung sei bis ins 6. Jh. nachverfolgt, als figürliche Malereien in christlichen Kultgebäuden von Ephesos Stilmerkmale der justinianischen Zeit zeigen.

Les enduits peints en Algérie (Maurétanie césarienne et Numidie)

Si l'étude de la mosaïque a suscité un grand intérêt de la part des chercheurs dès les premières fouilles archéologiques en Algérie à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ce n'est pas du tout le cas pour les enduits peints.

L'état de la documentation met en évidence une très grande lacune dans ce domaine. Jusqu'à présent, aucun catalogue n'a été dressé et aucune étude n'a été menée sur ces revêtements muraux. Diverses raisons expliquent ce retard : l'absence de méthodes de gestion des enduits très souvent découverts en fragments lors des fouilles anciennes et récentes, l'inexistence de spécialistes de la discipline et le manque de mesure de conservation et de préservation.

On trouve cependant des peintures murales dans des contextes domestiques, balnéaires, militaires et funéraires, publiées dans d'anciens rapports de fouilles et qui restent méconnues des spécialistes. D'autres au contraire, exposés dans les musées algériens ou encore in situ, sont quasiment inédites.

Je me propose de dresser une synthèse des connaissances des enduits peints en Algérie, en concentrant mon propos sur les deux provinces de Maurétanie césarienne et de Numidie.

J'examinerai ces enduits dans leurs contextes archéologiques et architecturaux en comparant le répertoire avec ce que l'on connaît en Afrique, et ailleurs dans l'Empire romain. Je m'interrogerai également sur le choix et la place de ces revêtements au sein de la décoration des édifices.

LISTE DES CONTRIBUTEURS

ALDERIGHI Lorella, <i>Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno</i>	lorella.alderighi@beniculturali.it
ALLROGGEN-BEDEL Agnes, <i>Independent researcher, Bad Ems</i>	Riess-AB@t-online.de
ARMONE Giulia, <i>Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici</i>	giuliarhone@gmail.com
BARBET Alix, <i>AOROC, UMR 8546, CNRS-ENS, Paris</i>	alix.barbet@ens.fr
BARKER Simon J., <i>British School at Rome</i>	simon.barker3@gmail.com
BARRESI Paolo, <i>Università Kore di Enna</i>	paolo.barresi@unikore.it
BENETTI Ilaria, <i>Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere</i>	ilariabenetti@gmail.com
BIANCHI Barbara, <i>Independent researcher, Milano</i>	paperarch@yahoo.com
BLANC Nicole, <i>AOROC, UMR 8546 CNRS-ENS, Paris</i>	nicole.blanc@ens.fr
BOLDRIGHINI Francesca, <i>Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area Archeologica di Roma</i>	francesca.bodrighini@beniculturali.it
BRAGANTINI Irene, <i>Università di Napoli L'Orientale</i>	irene.bragantini@gmail.com
BRECOULAKI Hariclia, <i>Institute of Historical Research, The National Hellenic Research Foundation, Athens</i>	brecolaki@gmail.com
BURGUNDER Pascal, <i>UNIL, Section d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité, pôle de recherche "Etudes Bosporanes"</i>	pascal.burgunder@unil.ch
BUSSE Diana, <i>Universität zu Köln, Archäologisches Institut</i>	Diana.Busse@online.de
CAMPAGNA Lucrezia, <i>Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici</i>	lucrezia.midori@gmail.com
CARRUBBA Silvia, <i>Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici</i>	silvy.87@hotmail.it
CHMIELEWSKI Kryszttof, <i>Accademia di Belle Arti di Varsavia</i>	
CHOWANIEC Roksana, <i>University of Warsaw, Institute of Archaeology</i>	roksana.chowaniec@uw.edu.pl
CILIBERTO Enrico, <i>Università di Catania, Dipartimento di Scienze Chimiche</i>	cilibert@unict.it
CINQUEMANI Giuseppe, <i>Università di Catania, Scuola di Specializzazione in Archeologia Classica</i>	
CIOBANU Radu, <i>Muzeul National al Unirii, Alba Iulia</i>	raduciobanu0704@yahoo.com
CORALINI Antonella, <i>Università di Bologna, Dipartimento di Storia Culture Civiltà</i>	antonella.coralini@unibo.it
DARDENAY Alexandra, <i>Université de Toulouse 2</i>	adardenay@yahoo.fr
DIDONÈ Alessandra, <i>Independent researcher, Padova</i>	alessandra.didone@tin.it
DONATI Fulvia, <i>Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere</i>	fulvia.donati@unipi.it
DÖRFLER Ines, <i>Landesmuseum für Kärnten</i>	ines.doerfler@landesmuseum.ktn.gv.at
DUBOIS Yves, <i>UNIL, Section d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité</i>	yves.dubois@unil.ch
ERISTOV Hélène, <i>AOROC, UMR 8546 CNRS-ENS, Paris</i>	helene.eristov@ens.fr
ES-SADRA Layla, <i>Université Mohammed V de Rabat, Institut Universitaire de la Recherche Scientifique</i>	Lessadra@yahoo.fr
FAGIOLI Francesca, <i>Università di Padova</i>	francesca.fagioli@studenti.unipd.it
FALZONE Stella, <i>La Sapienza Università di Roma</i>	stella.falzone@tin.it
FEDERICO Raffaella, <i>Independent researcher, Castellammare di Stabia</i>	raffede@libero.it
FERNÁNDEZ DÍAZ Alicia, <i>Universidad de Murcia, Área de Arqueología de la Facultad de Letras</i>	aliciafd@um.es
FORTUNATI Silvia, <i>La Sapienza Università di Roma</i>	silvia.fortunati@yahoo.it
FUCHS Michel, <i>UNIL, Section d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité</i>	michel.fuchs@unil.ch
GAGO MUÑIZ Olga, <i>Plan Arqueologico Cuenca del Navia</i>	olgago5@hotmail.com
GARAVELLI Anna, <i>Università di Bari Aldo Moro</i>	
GIOIA Claudia, <i>La Sapienza Università di Roma</i>	claudia.gioia@yahoo.it
GRECO Maria Grazia, <i>Università di Catania, Dipartimento di Scienze Chimiche</i>	
GUARNERI Maria Lucia, <i>Università di Palermo</i>	
GUIMIER-SORBETS Anne-Marie, <i>Université Paris Ouest-Nanterre, UMR ArScAn</i>	amgs@mae.u-paris10.fr
GUIRAL PELEGRÍN Carmen, <i>Universidad Nacional de Educación a Distancia, Dep.^{to} de Preistoria y Arqueología</i>	cguiral@geo.uned.es
HATHAWAY Natasha, <i>Site et Musée romains d'Avenches</i>	hathawaynatasha@gmail.com

HECKENBENNER Dominique, *Association pour la recherche archéologique au Pays de Sarrebourg* micou.h@sfr.fr
 HELG Riccardo, *Università di Bologna, Dipartimento di Storia Culture Civiltà* riccardo.helg2@unibo.it
 HUDÁK Krisztina, *University of Pécs, Department of Archaeology* krisztigram@freemail.hu
 IANNELLI Maria Antonietta, *Soprintendenza Archeologia della Campania*
 IÑIGUEZ BERROZPE Lara, *Universidad de Zaragoza, Escuela de Turismo Universitaria de Zaragoza*
 laraib@unizar.es
 IŞIK Cengiz, *Başkent Üniversitesi Ankara* cengiz@baskent.edu.tr
 JACOBELLI Luciana, *Università del Molise, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali* lucianajacobelli@gmail.com
 JANSEN Brita, *Archäologischer Park Xanten* brita_jansen@gmx.de
 JORGE Tomás García, *Universidade Nova da Lisboa, Instituto de Historia da Arte* jtg.jorge@gmail.com
 LAKEN Lara, *Radboud Universiteit Nijmegen / Agence du Patrimoine de Flandre* laralaken@yahoo.com
 LANTERI Rosa, *Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Siracusa*
 LAPPI Thomas, *Freie Universität Berlin* thomas.lappi@fu-berlin.de
 LEPINSKI Sarah, *Metropolitan Museum of Art, New York* sarahlepinski@yahoo.com
 LING Roger, *University of Manchester* roger.ling@manchester.ac.uk
 LOPS Ludovica, *Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici* ludovicalops@gmail.com
 LUCIA Silvia, *Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici* silvialucia2705@gmail.com
 LUCORE Sandra K., *American Excavations at Morgantina / Independent researcher* sandra_lucore@yahoo.com
 MALEK Amina Aïcha, *AOROC, UMR 8546 CNRS-ENS, Paris* florence.monier@ens.fr
 MALGIERI Angelalea, *Università di Bologna, Dipartimento di Storia Culture Civiltà* angelalea.malgieri2@unibo.it
 MALIZIA Eleonora, *Université Paris-Sorbonne / La Sapienza Università di Roma* maliziaeleonora@gmail.com
 MANETTA Consuelo, *Aarhus University, Aarhus Institute of Advanced Studies* consuelomanetta@aias.au.dk
 MARANO Martina, *Université di Roma Tor Vergata* marano.martina@gmail.com
 MARTÍN-BUENO Manuel, *Universidad de Zaragoza*
 McFADDEN Susanna, *New York University, Institute for the Study of the Ancient World* smcfadde@gmail.com
 MENCHELLI Simonetta, *Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere*
 simonetta.menchelli@unipi.it
 MICHAELI Talila, *Université de Tel Aviv* michaeli@post.tau.ac.il
 MOLS Stephan, *Radboud Universiteit Nijmegen, Classical Archaeology, Department of Greek and Latin Languages and Culture* s.mols@let.ru.nl
 MONDY Magali, *Inrap - Institut national de recherches archéologiques préventives* magali.mondy@inrap.fr
 MONIER Florence, *AOROC, UMR 8546 CNRS-ENS, Paris* florence.monier@ens.fr
 MOORMANN Eric M., *Radboud Universiteit Nijmegen, Classical Archaeology, Department of Greek and Latin Languages and Culture* e.moormann@let.ru.nl
 MORVILLEZ Eric, *Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, CNRS-UMR 8210 ANHIMA*
 eric.morvillez@univ-avignon.fr
 MUNTONI Italo M., *Soprintendenza Archeologia della Puglia*
 NAGY Levente, *University of Pécs, Department of Archaeology* nagy.levente@pte.hu
 NASTI Caterina, *Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area Archeologica di Roma* caterina.nasti@beniculturali.it
 NEYME Dorothée, *Université Aix-Marseille / Università di Napoli L'Orientale / Centre Jean Bérard, Naples*
 dorothee_neyme@yahoo.fr
 NOFAL Oussama, *Direction générale des Antiquités de Syrie / Université de Damas* nofalvictor@gmail.com
 NOGUERA CELDRÁN José Miguel, *Universidad de Murcia*
 PASQUINUCCI Marinella, *Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere*
 pasquinuccimarinella@gmail.com
 PATETE Salvatore, *Soprintendenza Archeologia della Puglia* salvatorepatete@libero.it
 PERNA Simona, *Independent researcher, Napoli* simon.perna8@gmail.com
 PINTO Daniela, *Università di Bari Aldo Moro*
 POLLARI Federica, *Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici, Università di Trieste-Udine-Venezia Ca' Foscari* federica.pollari@gmail.com

PONTRANDOLFO Angela, <i>Università di Salerno</i>	apontrandolfo@unisa.it
POPOVIĆ Ivana, <i>Institute of Archaeology, Belgrade</i>	ivpop@eunet.rs
PORTALE Elisa Chiara, <i>Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società</i>	chiara.portale@unipa.it
POUZADOUX Claude, <i>Centre Jean Bérard, Naples</i>	claud.pouzadoux@cnrs.fr
RAIMONDI COMINESI Aurora, <i>Radboud Universiteit Nijmegen</i>	a.raimondicominesi@let.ru.nl
RIZZO Maria Antonietta, <i>Università di Macerata, Centro di documentazione e ricerca sull'Archeologia dell'Africa Settentrionale "A. Di Vita"</i>	marizzo@tiscali.it
ROGIĆ Dragana, <i>Institute of Archaeology, Belgrade</i>	rogic.dragana@gmail.com
ROZENBERG Silvia, <i>The Hebrew University, The Israel Museum, Jerusalem</i>	sylviaro@imj.org.il
SÁENZ PRECIADO Carlos, <i>Universidad Nacional de Educación a Distancia, Dep.^{to} de Preistoria y Arqueología</i>	
SALVADORI Monica, <i>Università di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali</i>	monica.salvadori@unipd.it
SANGRISO Paolo, <i>Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere</i>	hellblazer@libero.it
SANTUCCI Anna, <i>Università di Urbino Carlo Bo, Dipartimento di Studi Umanistici</i>	anna.santucci@uniurb.it
SCHWARZ Anja Julia, <i>Freie Universität Berlin / Deutsches Archäologisches Institut Istanbul</i>	anjajuliaschwarz@googlemail.com
SPÜHLER Alexandra, <i>UNIL, Section d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité</i>	alexandra.spuehler@unil.ch
STEINGRÄBER Stephan, <i>Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici</i>	stephan.steingraber@uniroma3.it
STELLA MOSIMANN Federica, <i>Università di Padova, Dipartimento dei Beni culturali</i>	federica.stellamosimann@studenti.unipd.it
SUÁREZ ESCRIBANO Lorenzo, <i>Universidad de Murcia</i>	
SWINKELS Louis, <i>Museum Het Valkhof Nijmegen</i>	L.Swinkels@museumhetvalkhof.nl
TABACCHINI Giuseppa, <i>Università della Basilicata, Matera</i>	giusytacchini@libero.it
Taelman Devi, <i>Universiteit Gent</i>	Devi.Taelman@UGent.be
TESSARIOL Myriam, <i>Université Toulouse Jean Jaurès</i>	tessariolmyriam@yahoo.fr
THOMAS Renate, <i>Römisch-Germanisches Museum Köln</i>	Renate.Thomas2@stadt-koeln.de
TOBER Barbara, <i>Universität Salzburg, Fachbereich Altertumswissenschaften</i>	Barbara.Tober@sbg.ac.at
TOMASELLO Francesco, <i>Università di Catania, Centro di Archeologia Cretese</i>	ftomasel@unict.it
TOMASSINI Paolo, <i>Université Catholique de Louvain</i>	paolo.tomassini@uclouvain.be
TORRISI Valentina, <i>Université Paris-Sorbonne / La Sapienza Università di Roma</i>	torrisivalentina@alice.it
VALEVA Julia, <i>Independent researcher, Sofia</i>	jvaleva@yahoo.com
VAUXION Ophélie, <i>Centre Jean Bérard, Naples, USR 3133/EFR</i>	ophelie.vauxion@gmail.com
VIBERT-GUIGUE Claude, <i>AOROC, UMR 8546 CNRS-ENS, Paris</i>	claud.vibert-guigue@ens.fr
ŻELAZOWSKI Jerzy, <i>University of Warsaw, Institute of Archaeology</i>	j.r.zelazowski@uw.edu.pl
ZIMMERMANN Norbert, <i>Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom</i>	norbert.zimmermann@dainst.de
ZINAI KENZA, <i>Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris</i>	kenza.zinai@ens.fr

L'ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR L'ÉTUDE DE LA PEINTURE MURALE ANTIQUE (AIPMA)

L'AIPMA a été fondée en 1989 à Cologne, suite à des travaux préparatoires menés en 1986 lors d'une rencontre internationale à Avenches.

Elle est le fait de chercheurs de diverses nationalités, qui se réunissent régulièrement depuis 1982 et dont le nombre n'a, depuis, cessé de croître. Actuellement, l'association compte près de 165 membres actifs, issus de 20 pays, preuve de la vitalité de ce domaine spécifique et encore jeune de l'archéologie.

L'AIPMA encourage les recherches scientifiques et techniques dans le domaine de la peinture murale antique.

Pour ce faire, elle favorise les liens entre les chercheurs, les techniciens ou les institutions, en parrainant diverses manifestations et en organisant tous les trois ans un congrès international. Elle en publie dans l'intervalle les Actes, qui constituent d'excellents outils de travail donnant ainsi le dernier état de la recherche en la matière.

L'AIPMA publie aussi depuis 1992 un bulletin bibliographique triennal, *Apelles*, consultable également en ligne, sur le site internet de l'Association.

Pour d'autres informations :

www.peintureantique.org

Couvertures des actes des précédents colloques de l'AIPMA



Apelles : publications récentes.

ADHÉSION

En devenant membre bienfaiteur de l'AIPMA, vous soutenez ses buts et favorisez ses publications. Vous recevez le bulletin *Apelles*, et vous êtes tenu informé des lieux et des programmes des colloques.

Pour vous inscrire, veuillez remplir le bulletin en ligne sur le site www.peintureantique.org et l'envoyer par e-mail à l'adresse : info@peintureantique.org.