

Giuseppe LEPORE

INTONACI DIPINTI DALLO SCAVO DELLA BASILICA
PALEOCRISTIANA DI BARE (NARONA)

SLIKANA ŽBUKA S ISKOPINA STAROKRŠĆANSKE BAZILIKE BARE
(NARONA)

UDK: 75.052 (497.5 Bare) "01"
75.033.4 (497.5 Bare) "01"
Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 2. 3. 2002.
Odobreno: 15. 3. 2002.

Giuseppe Lepore
ITA, 40124 BOLOGNA
Università degli studi di Bologna
Dipartimento di archeologia
Piazza S. Giovanni in Monte 2

Autor obrađuje ulomke slikane žbuke, koje je podijelio u devet cjelina, od kojih sve, osim posljednje, pripadaju vili iz 3. st. u Erešovim barama.

PREMESSA

Durante gli scavi condotti nel 1990, 1993, 1994 e nel 1996 nel suburbio di Narona (*Erešove bare*), sono stati rinvenuti diversi frammenti di intonaco dipinto, che costituiscono l'oggetto del presente articolo¹. Data la scarsità e la frammentarietà del materiale analizzato non si forniranno, in questa sede, dati definitivi, quanto piuttosto si cercherà di analizzare il materiale recuperato e di inserirlo nel contesto più generale dell'evoluzione della pittura parietale di età romana, che si configura, almeno nelle Province occidentali ancora tutto da scandagliare².

* Ovaj rad sastavni je dio posebnog otiska Narona III.

¹ Un sentito ringraziamento va al Prof. Emilio Marin, direttore del Museo Archeologico di Spalato, che mi ha affidato il gradito compito di studiare questo materiale inedito, dando così inizio ad una certa proficua collaborazione tra il Dipartimento di Archeologia dell'Università di Bologna e il Museo di Spalato. Sono anche grato a Elisa Fariselli, studentessa della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Ravenna, per l'aiuto fornitomi durante le fasi di studio e di inquadramento stilistico del materiale pittorico.

² Lo studio degli aspetti pittorici di ambito provinciale nel mondo romano è stato solo da

IL SITO

Il sito, collocato ad oltre cento metri fuori dalle mura cittadine, verso sud, potrebbe essere una basilica cimiteriale (fig. 1)³. Gli scavi misero in luce una basilica paleocristiana, che insisteva sui resti di una precedente struttura. Apparentemente le fondazioni dell'edificio religioso non sfruttano le murature più antiche, ma le intercettano semplicemente, nell'ambito, probabilmente, di uno spianamento delle preesistenze effettuato al momento della costruzione della chiesa. Proprio all'interno di tale spianamento, ad una quota compresa tra 50 e 75 cm ca. dalla risega di fondazione della chiesa, sono stati rinvenuti i frammenti di intonaco dipinto che costituiscono l'oggetto del presente contributo.

I NUCLEI PITTORICI

Dopo un preliminare lavoro di pulitura, di rilievo e di ricomposizione grafica dei frammenti, è stato possibile individuare 9 nuclei pittorici, che verranno presentati singolarmente: pur essendo certa la provenienza, non è possibile dire, allo stato attuale delle ricerche, se i lacerti facessero parte di un unico insieme decorativo oppure fossero smembrati in diversi vani⁴. Per prudenza e per correttezza scientifica sono stati tenuti separati, senza escludere, nel prosieguo degli studi, un collegamento ad un unico insieme decorativo.

Nucleo n. 1 (fig. 2): serie di frammenti (3) di intonaco a fondo bianco, con motivo a festone di colore rosso scuro appeso ad una larga fascia orizzontale, del medesimo colore. I frammenti sono stati recuperati dall'area del narcece della chiesa soprastante. Il festone è reso in maniera piuttosto semplificata, con una spina centrale, composta da una sequenza di elementi globulari allungati, da cui si dipartono simmetricamente le foglie. E' probabile che si tratti della parte alta della parete dipinta, dal momento che il nucleo presenta nella parte superiore un piccolo bordo rialzato, che potrebbe essere la traccia dell'appoggio ad un architrave orizzontale oppure direttamente alle travature del soffitto.

pochissimi anni intrapreso: ricordo i lavori di Alix Barbet (e del Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines di Soissons, in Francia) per l'ambito gallico, mentre per l'area slovena segnalò PLESNIČAR-GEC 1997; in generale si veda *Pictores per Provincias* 1987 e, per l'ambito funerario, *Peinture funéraire* 1998. Per un quadro generale ed una bibliografia aggiornata del mondo provinciale si rimanda a RINALDI TUFFI 2000, in part. pp. 205-222 per l'Ilirico e l'area dalmata.

³ CAMBI 1983 p. 682; da ultimo v. MARIN 2001 pp. 82-83, fig. 3.3 e 4.6

⁴ Da questa schedatura sono stati esclusi i frammenti monocromi (soprattutto bianchi e rossi), in attesa della valutazione dei dati quantitativi, attualmente in corso, che potranno fornire ulteriori informazioni nella ricostruzione del sistema decorativo generale.

Sono stati attribuiti a questo nucleo anche diversi frammenti di intonaco, sempre a fondo bianco, con resti più o meno vasti, della medesima decorazione a festoni di colore rosso (3), che però non presentavano un attacco diretto (fig. 3), ed una piccola serie di frammenti con festone le cui foglie sono alternativamente rosse e verdi (4).

Nucleo n. 2: serie di tre frammenti di intonaco con decorazione su fondo bianco (fig. 4); sulla destra si apprezza ciò che resta di una probabile colonna dipinta, di colore rosso con sfumature e tratti curvilinei bruni, che hanno la funzione di rendere la rotondità dell'elemento architettonico; a sinistra, entro una intelaiatura di tipo architettonico (?), molto semplificata, formata da tratti rettilinei e obliqui di colore rosso, è dipinto un tratto di un tralcio vegetale, con stelo marrone, fogliette verdi e fiori (?) di colore giallo. La presenza di un tratto obliquo può indicare il "ricordo", molto sintetico, di una architettura rappresentata in scorcio, come si può apprezzare, in maniera esemplificativa nella stanza E8 (parete sud) della *domus* di piazza dei Cinquecento a Roma⁵. I colori sono molto evanidi e lo stato di stato di conservazione non è buono. Il tipo di partito decorativo, nonché la presenza di una colonna induce ad interpretare il frammento come parte della decorazione di una parete.

Nucleo n. 3: serie di frammenti (14) con tracce di partizioni di tipo architettonico. Si tratta di porzioni pittoriche che restituiscono pochi tratti di un partito architettonico molto semplificato e non ricostruibile nel suo insieme: si tratta per lo più di fasce e di rigature di colore rosso scuro su fondo bianco, che si intersecano ad angolo retto a formare riquadri (forse a doppio listello) e partizioni geometriche. Anche se ci sfugge l'articolazione dell'insieme è possibile sostenere che si tratti di elementi pertinenti alla decorazione pittorica delle pareti di uno o più vani⁶. Il più grande dei frammenti pervenutici (cm 30 x 26) presenta una sequenza orizzontale di tre fasce colorate (rosso le due più esterne, verde quella centrale) che intersecano ad angolo retto due sottili linee verticali, sempre di colore rosso scuro (fig. 5).

Nucleo n. 4: serie di 18 piccoli frammenti riconducibili ad un unico motivo decorativo di tipo geometrico. Si tratta di medaglione circolare (diametro 11 cm), di colore giallo o azzurro, bordato di rosso, da cui si dipartono quattro ghirlande rigide disposte a croce; ogni ghirlanda è composta da due settori di colori diversi, rosso e giallo, con fogliette dello stesso colore, molto semplificate, disposte "a spina di pesce", in cui l'alternanza tra rosso e giallo viene a

⁵ BARBERA 1996 p. 93 tav. V; la pittura è datata tra la fine del II sec. d.C. e gli inizi del III sec.

⁶ In assoluto, data la parzialità dei resti conservati, non è possibile escludere che tali frammenti possano far parte della decorazione di un soffitto; tuttavia l'andamento delle pennellate e il confronto con sistemi decorativi simili fa propendere per un'attribuzione al sistema decorativo delle pareti.

determinare un motivo a cassettoni con due lati in “luce” (giallo), e due in “ombra” (rosso), residuo di una tradizione più colta (figg. 6-8). Questo tipo di ghirlande rigide è molto diffuso nella pittura parietale romana, ma la resa semplificata e antinaturalistica, così come l’uso di colori molto liquidi avvicina i frammenti di Bare ad esempi attestati in ambito funerario in territori periferici del mondo romano (ad esempio la tomba 2 della necropoli di Qweilbeh, in Giordania, datata al corso del III secolo)⁷. Sono stati ricostruiti graficamente tre insiemi riconducibili a questo partito architettonico, con una significativa *variatio* del colore centrale del medaglione (azzurro e giallo). Lo schema geometrico e il tipo di decorazione adottato riconducono questo nucleo pittorico alla decorazione di un soffitto.

Nucleo n. 5: serie di 4 frammenti riconducibili ad un unico motivo decorativo di tipo geometrico. Si tratta di un medaglione circolare, più piccolo del precedente (diametro cm 8), di colore rosso scuro bordato di nero, da cui si dipartono otto ghirlande rigide, disposte secondo uno schema radiale: quattro, disposte a croce, sono formate da un festone vegetale piuttosto semplificato, di colore rosso scuro, con fogliette disposte ai lati dello stelo centrale; le altre quattro, di identica fattura ma di colore verde, sono disposte in obliquo, a formare uno schema radiale, con otto spazi triangolari (figg. 9-11). Il medaglione è decorato al centro con un motivo di quattro piccoli tratti a V di colore bianco, disposti in maniera radiale rispetto al centro del cerchio, mentre all’esterno è incorniciato da una sequenza di piccoli tratti di colore rosso. Lo schema geometrico ricostruibile, attestato da due insiemi decorativi simili, è pertinente alla decorazione pittorica di un soffitto, e trova alcuni confronti con soffitti dipinti di area provinciale (Colonia, Leicester, Avenches)⁸.

Nucleo n. 6: il nucleo è composto da un unico frammento dipinto (cm 13 x 14), che restituisce parte di uno schema decorativo riconducibile ad un soffitto: un sistema di cerchi concentrici, resi da due righe accostate rosso chiaro e verde, tangenti a delle fasce rettilinee, rese con rigature accostate rosso chiaro e scuro (fig. 12). Il centro del cerchio è decorato con una rosetta a otto petali, su fondo bianco, di colore rosso chiaro e azzurro, con tocchi di rosso scuro con la funzione di “lumeggiature”, ben attestato nei soffitti o nelle pareti dipinte

⁷ Si tratta di un soffitto dipinto con un complicato schema geometrico ad ottagoni, separati questo tipo di ghirlanda rigida, per metà chiaro e per metà verde scuro: cfr. BARBET, VIBERT – GUIGUE 1994 pp. 85-93 e tavv. 17-26 (in part. 22.b).

⁸ Si vedano, ad esempio, il soffitto del *praetorium* di Colonia, datato al II sec. d.C. (THOMAS 1993 pp. 234-236 e tav. 14a); il frammento di soffitto dal mercato di Leicester, datato tra la fine del II sec. e gli inizi del III (DAVEY, LING 1982 pp. 131-132 e fig. 28: in queste pitture il motivo a V contenuto all’interno del cerchio è del tutto simile a quello di Bare); il soffitto della casa del settore 7 di Avenches (LING 1991 p. 191 e fig. 210), datato al corso del III secolo d.C.

romane, fino agli esiti più tardi documentati ad Efeso⁹. La scarsità dei resti rende impossibile stabilire se tale schema si ripetesse in sequenza.

Nucleo n. 7: serie di quattro frammenti riconducibili ad un unico schema decorativo di tipo geometrico, ripetibile all'occorrenza. Dai vertici di un piccolo rettangolo (cm 10 x 8 ca.), di colore giallo o rosso bordato di nero, si dipartono quattro ghirlande rigide di colore verde, con fogliette disposte ai lati dello stelo centrale (fig. 13). L'interno del rettangolo è sovradipinto con un semplice motivo a forma di V disposti secondo un motivo non ricostruibile, ma molto simile a quello del nucleo 5, al quale si rimanda per i confronti. Lo schema geometrico adottato e la *variatio* nel combinare i colori sono riconducibili alla decorazione di un soffitto.

Nucleo n. 8: si tratta di 6 frammenti provenienti dall'area del narcece, accomunati da un retro recante tracce di incannucciata¹⁰ e da una superficie a fondo bianco del tutto priva di decorazioni (fig. 14); anche l'intonaco è diverso rispetto ai frammenti precedenti, che presentano tutti una grande omogeneità¹¹. E' probabile che tale insieme sia riconducibile al soffitto di un vano secondario o di servizio, privo di decorazione dipinta.

Nucleo n. 9: alle pitture finora descritte vanno aggiunti 7 frammenti di intonaco dipinto recuperati nel corso di un sondaggio eseguito nei pressi della chiesa di Bare (Šiljegove bare), che tradiscono alcune leggere differenze rispetto al resto e del materiale e che potrebbero essere pertinenti ad un diverso contesto architettonico. Tre frammenti presentano fasce rosse su fondo bianco, mentre altri due recano una riga gialla con un elemento decorativo di colore verde (vegetale?), con tracce di colature verso il basso (fig. 15). Quest'ultimo elemento fa propendere per un'attribuzione dell'insieme ad una parete dipinta, anche se è probabile che il contesto originario sia differente rispetto ai nuclei precedenti.

ASPETTI TECNICI, STILISTICI E CRONOLOGIA

La frammentarietà e la scarsità del materiale analizzato, come già osservato, non permette di fornire elementi conclusivi nella ricostruzione delle pitture di Bare. E' tuttavia possibile, allo stato attuale delle ricerche formulare

⁹ STROCKA 1977: H2/12 fig. 349 (soffitto datato al 440-450 d.C.); H2/SR fig. 353 (parete datata a ca. il 400 d.C.); H2/7 fig. 202 (parete datata al 430-440 d.C.).

¹⁰ Sul problema delle tracce di incannucciata sul retro dell'intonaco dipinto cfr. BARBET, ALLAG 1972, in part. pp. 939-946.

¹¹ Cfr. *infra* il paragrafo sugli aspetti tecnici di questi intonaci; lo spessore dei frammenti del nucleo n. 8 si aggira intorno ai 3 cm, e l'impasto è composto da calce mescolata a sabbia e a cristalli di calcite (?).

alcune considerazioni di tipo tecnico, stilistico e compositivo al fine di proporre un'ipotesi sulla cronologia del materiale.

Aspetti tecnici: i frammenti, conservati per uno spessore massimo di 8-9 cm, presentano una interessante sequenza stratigrafica¹²: lo strato cd. di "rinzaffo", che aderisce direttamente alla muratura e che ha la specifica funzione di livellare la muratura di supporto e di prepararla a ricevere la superficie dipinta, è abbastanza spesso (fino a 7-8 cm) ed è composto da calce mescolata con sabbia, ghiaia anche di grosse dimensioni; il retro di questo strato è molto irregolare e ci aiuta ad immaginare l'aspetto della muratura cui doveva aderire e che si doveva presentare, appunto, molto irregolare e composta forse da spezzoni di laterizi e elementi lapidei, molto probabilmente di riutilizzo. Uno strato intermedio (cd. "intonaco"), di colore grigio e di spessore di ca. 1 cm, era composto da calce mescolata con sabbia setacciata (senza inclusi di dimensioni maggiori) ed era funzionale alla successiva decorazione dipinta; all'interno di questo strato si possono notare tracce di elementi vegetali (paglia ?), mescolati normalmente all'impasto con la specifica funzione di conferire maggiore elasticità all'insieme e di ritardare il tempo di essiccazione dell'intonaco, così da poter permettere una pittura "a fresco". L'ultimo strato (cd. "intonachino"), spesso 1 mm ca. e composto da calce con poco inerte (sabbia), costituiva una semplice finitura sulla quale veniva stesa la decorazione dipinta: la superficie molto cretata e l'irregolarità della stesura denotano un'esecuzione poco accurata e la preparazione di una malta piuttosto "grassa" che ha determinato appunto il formarsi di questa screpolatura superficiale¹³.

¹² Lo studio degli strati preparatori dell'intonaco (e degli aspetti tecnici in generale) è entrato solo recentemente nel campo degli interessi degli studiosi di pittura romana. Per la stesura dell'intonaco, il numero degli strati preparatori e per altre indicazioni tecniche le fonti principali sono Vitruvio, *De Architectura*, II, 4-6 (sui materiali da costruzione), VII, 3-14 (sulla preparazione dell'intonaco e sui colori) e Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 2-150 (sulla storia della pittura e sui colori), XXXVI, 174-177 (sulla preparazione dell'intonaco) e 182-183 (sul gesso): secondo le raccomandazioni di Vitruvio gli intonaci di buona qualità devono essere costituiti da ben sette strati successivi di diversa composizione, mentre Plinio ne raccomanda solo cinque. Per un prospetto moderno dei materiali e delle proporzioni usate nell'antichità si rimanda all'ottima sintesi GIULIANI 1989, in part. pp. 147-189. E' comunque merito della scuola francese di Alix Barbet l'aver contribuito in maniera decisiva alla conoscenza dei problemi legati alla tecnologia della pittura antica: ricordo soprattutto la serie dei "Bulletin de Liaison du Centre d'Etude des peintures romaines de Soissons" e l'ancor utile articolo BARBET, ALLAG 1972.

¹³ Una malta è definita "grassa" quando nell'impasto c'è poco inerte, e viceversa è considerata magra quando l'inerte è presente in maggiore quantità: GIULIANI 1989 p. 167; per una sintesi delle proporzioni adottate nell'antichità cfr. *ibidem* pp. 168-170.

La pittura vera e propria è eseguita dipingendo “a fresco” sulla superficie di finitura ora descritta, con una tavolozza piuttosto semplificata¹⁴: tutti i motivi sono eseguiti sfruttando, come sfondo, il colore bianco dell’intonachino e utilizzando pochi colori principali tra cui il giallo, il rosso (in due tonalità), il nero e l’azzurro¹⁵.

Un ultimo accenno alle tracce preparatorie individuabili sui frammenti dipinti: si tratta di incisioni eseguite prima della stesura del colore e funzionali a tracciare lo schema geometrico della decorazione che si andava eseguendo¹⁶. Sono state riscontrate soprattutto tracce di compasso, visibili nell’esecuzione dei medaglioni (insiemi n. 4 e n. 5), del tutto normali in questo tipo di decorazioni in sequenza ripetitiva¹⁷. Le altre decorazioni potevano anche essere eseguite direttamente “a mano libera” sull’intonaco fresco.

Pur nell’ambito di una omogeneità di stile e di concezione, sono state riscontrate alcune leggere differenze nella preparazione degli intonaci pertinenti al nucleo n. 9, rinvenuti nel saggio condotto al di fuori dalla chiesa di Bare. Gli strati preparatori sono sempre tre, ma la superficie complessiva è minore (ca. 4 cm): il cd. “rinzafo” è spesso ca. 2 cm ed è composto da calce mescolata con ghiaietto; il retro, sempre molto irregolare, attesta l’adesione ad una muratura altrettanto disconnessa; l’intonaco, spesso 1,5 cm, è poco compatto e contiene calce, ghiaietto e tracce di elementi vegetali; l’intonachino, che si presenta abbastanza compatto (anche se con le consuete irregolarità nella lisciatura superficiale), è composto da calce, sabbia e calcite¹⁸. E’ dunque probabile che questo piccolo insieme pittorico sia pertinente

¹⁴ Sulle tecniche pittoriche utilizzate nell’antichità si rimanda a DE AZEVEDO 1961, che resta ancora un riferimento fondamentale per questo tipo di studi.

¹⁵ Sui colori utilizzati nella pittura romana si rimanda all’anchor fondamentale AUGUSTI 1967; attualmente quasi ogni pubblicazione sugli intonaci dipinti comprende un’appendice dedicata alle analisi e allo studio dei pigmenti: ricordo per tutte BANDINI 1996, in part. p. 223 e tav. 1 col quadro sinottico dei pigmenti individuati.

¹⁶ Sulle tracce preparatorie in generale si rimanda a BARBET, ALLAG 1972 pp. 983-1044.

¹⁷ Per l’uso del compasso nelle pitture v. BARBET, ALLAG 1972, in part. pp. 984 e 1001-1005 (uso del compasso sui soffitti dipinti). Le tracce di compasso lasciate quando l’intonaco era fresco confermano, indirettamente, che l’esecuzione della pittura è avvenuta “a fresco”.

¹⁸ La calcite (cristalli romboedrici di carbonato di calcio) era usata nel mondo romano come sostituto della polvere di marmo all’interno dell’impasto dell’intonaco, con la funzione di renderne più compatta e lucida la superficie. Su quest’uso, che per taluni autori potrebbe costituire anche un indicatore cronologico, si rimanda a BIANCHETTI 1990.

ad un contesto diverso rispetto agli altri nuclei esaminati e, di conseguenza, sia da attribuire ad una “bottega” di *pictores* diversa dalle precedenti¹⁹.

Aspetti stilistici: da un punto di vista stilistico le pitture in oggetto sono caratterizzate da una evidente assenza motivi figurati di grande impegno (anche se la documentazione è parziale), eseguite su un semplice fondo bianco utilizzando una tavolozza di pochi colori. L'esecuzione è molto semplificata, sintetica e antinaturalistica, i cui effetti sono ricercati attraverso un sapiente uso della *variatio* e del colore piuttosto che nell'articolazione dei piani architettonici o degli elementi figurati. E' scomparso ogni interesse per la profondità spaziale e per la prospettiva, mentre sembrano prevalere schemi di tipo geometrico, ripetibili all'occorrenza e semplicemente abbelliti con motivi di tipo vegetale, sempre molto semplificati. Le grandi composizioni architettoniche, diventate tradizionali a partire dal cd. II stile pompeiano, sono ormai un lontano ricordo, appena percepibile nella resa semplificata di una colonna e di un elemento in scorcio (nucleo n. 2). Si cercherà, di seguito, di fornire alcune considerazioni di carattere generale, distinguendo tra i frammenti pertinenti alla decorazione delle pareti di Bare e quelli relativi ai soffitti.

Tutti gli aspetti sopra descritti rimandano, soprattutto per quel che concerne i resti delle pareti, al cd. “stile lineare”: si tratta di uno stile pittorico caratterizzato dall'uso di fasce prevalentemente rosse e verdi su fondo bianco, che affonda le sue radici negli ambienti sussidiari del IV stile pompeiano, rappresentando una versione più semplice ed economica delle complesse decorazioni policrome riservate alle stanze di rappresentanza²⁰. Tale stile si diffonde in maniera consistente soprattutto nel periodo compreso tra la dinastia degli Antonini e quella dei Severi, e attesta come progressivamente si vadano perdendo la ricerca prospettica e la coesione strutturale della parete dipinta, a vantaggio del colore e di un'architettura che diventa sempre più esile e in rapporti sempre più incongrui con gli elementi decorativi²¹. Si intensifica, infatti, la predilezione per l'obliquità e l'asimmetria e prevalgono superfici geometriche, larghe incorniciature di campi,

¹⁹ Non si può escludere che le differenze tecniche delle pitture possano essere spiegate con la diversa funzione dei vani di cui costituivano la finitura, se stanza di rappresentanza o vani di servizio. Sul problema si rimanda a LEPORE 1992 e agli Atti della tavola rotonda *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano: tavola rotonda in onore di W. J. Peters in occasione del suo 75^{mo} compleanno*, in “Meded Rome” 54 (1995).

²⁰ Sullo stile lineare si rimanda a LING 1991 p. 188; CLARKE 1991 pp. 358-361; cfr. anche JOYCE 1981, in part. p. 41, FUCHS 1987, in part. p. 71 e BARBERA 1996, in part. pp. 87-88.

²¹ Lo stile lineare è stato interpretato anche come una reazione a quei sistemi decorativi di età antonina caratterizzati dall'alternanza tra pannelli gialli e rossi: BARBERA 1996, in part. p. 87 con relativi rimandi bibliografici (nota 12).

che conferiscono, con la varietà del colore, vivacità e movimento alla parete dipinta²². Nel corso del III secolo lo stile lineare si diffuse largamente soprattutto (ma non esclusivamente) nelle catacombe, di cui divenne quasi un elemento distintivo, subendo sempre più un processo di semplificazione che presupponeva un rifiuto della ricerca prospettica ed una precisa volontà di geometrizzazione²³. Questo sistema decorativo persiste ancora nel tardo impero, magari limitato a piccoli settori della parete dipinta: nel periodo di Diocleziano (284-305), in particolare, pur essendo attestato un momento di svolta nei sistemi pittorici, in alcuni edifici di ambito provinciale (soprattutto la Pannonia occidentale), si continuano ad osservare interessanti esempi di schemi lineari, con singolari persistenze e continuità nell'uso²⁴.

Pur nell'impossibilità di fornire confronti precisi, è possibile suggerire quella che poteva essere l'impostazione generale delle pareti dipinte di Bare attraverso il rimando alle pitture della stanza E8 della *domus* di Piazza dei Cinquecento a Roma, datata, come già si è ricordato, tra la fine del II e la prima metà del III sec. d.C.: anche se sono ancora presenti isolati motivi architettonici, resi con discreto intento prospettico, l'insieme della parete si è semplificato fino a diventare una leggera struttura geometrica, di colore rosso e bruno, alla quale sono appesi semplici festoni, mentre in secondo piano, sempre sul fondo bianco, pochi elementi figurati vivacizzano l'insieme²⁵. Le pareti dipinte di Bare potrebbero appartenere ad una fase pittorica leggermente posteriore a quella della *domus* romana, ancora tributaria alla tradizione antonina nella sua ricerca prospettica e nella cura dei dettagli, mentre potrebbero essere assimilate più facilmente ad altri esempi di ambito provinciale, tra cui l'esempio migliore e costituito dalle pitture di tipo lineare rinvenute in rue Anyot a Parigi, datate alla metà circa del II sec. d.C.²⁶

²² BORDA 1958, in part. pp. 118-132. E' bene ricordare che questo nuovo gusto non è sintomo di impoverimento formale, quanto piuttosto attestazione della ricerca di una nuova forma, certo espressione di una nuova posizione spirituale, tendente sempre più all'astratto e al trascendente.

²³ Un esempio "classico" è costituito dalla cd. "Villa piccola" sotto S. Sebastiano a Roma: CLARKE 1991 p. 359 fig. 225; LING 1991 p. 188 fig. 205.

²⁴ Cfr. BORDA 1958 pp. 133-142; si tratta di alcune case da *Poetovio, Virunum, Flavia Solva e Celeia* in cui talvolta la parete è lasciata bianca, ripartita da semplici fasce orizzontali e verticali, e movimentata da semplici motivi isolati, quali ghirlande, maschere o fiori sparsi: *ibidem* p. 135; cfr. anche, da ultima, PLESNIČAR-GEC 1997.

²⁵ BARBERA 1996 pp. 86-95 e tavv. II-VI.

²⁶ ERISTOV, DE VAUGIRAUD 1985; cfr. inoltre ERISTOV 1995 in part. p. 270 e fig. 4; le pitture, che presentano uno schema lineare molto semplice, senza elementi figurati e con festoni vegetali nella parte bassa, sono state datate alla metà del II secolo d.C. anche in base alla presenza all'interno dell'intonaco di frammenti di ceramica di fine II-inizi III secolo d.C.

Per quanto riguarda i soffitti si è pensato di fornire tre motivi decorativi distinti, che però potrebbero far parte anche di un insieme decorativo unitario. Purtroppo manca ancora un'opera di sintesi sui problemi compositivi, stilistici e cronologici delle pitture dei soffitti, anche se gli Atti del recente Convegno tenutosi a Budapest potranno in breve tempo contribuire a colmare tale lacuna²⁷. Anche in questo caso i problemi principali restano quelli collegati alla definizione dei contesti architettonici originari e alla cronologia, legata quasi sempre a considerazioni stilistiche e non a dati archeologici.

E' altamente probabile che i nuclei n. 4 e 7 facciano parte di un insieme unico, caratterizzato da uno schema a quadrati (o a rombi), ai cui vertici sono dipinti quattro medaglioni, mentre all'incrocio delle diagonali è campito un piccolo rettangolo (fig. 16). Lo schema geometrico potrebbe trovare confronti con il soffitto dal mercato di Leicester, dove tuttavia predomina ancora un certo naturalismo ed il gusto decorativo è più accentuato, come confermerebbe anche la datazione alla fine del II – inizi del III secolo d.C.²⁸.

I nuclei 5 e 6, a loro volta, potrebbero essere considerati singolarmente oppure formare uno schema con cassettoni di ghirlande rigide, con medaglioni di diverso colore ai vertici, e motivo floreale entro cerchio all'interno (fig. 17): tale motivo è ampiamente attestato nella documentazione pittorica di area provinciale, tra cui ricordo solo i soffitti da Colonia e da Avenches, datati tra la fine del II sec. e gli inizi del III sec. d.C.²⁹.

In assenza, dunque, di dati archeologici più concreti e data la frammentarietà e la scarsa consistenza del materiale osservato, anche la nostra proposta di inquadramento cronologico si baserà quasi esclusivamente sull'analisi stilistica. Se i lacerti pittorici attribuiti alle pareti sembrano ricondurre, come sembra, allo stile lineare, alcune corsività nell'esecuzione e la semplificazione di molti motivi inducono a proporre una cronologia al corso del III secolo d.C., senza escludere anche i momenti finali del secolo³⁰. Questa cronologia sembrerebbe confermata dai nuclei pittorici attribuiti al soffitto (o ai soffitti), che ben si inquadrano, singolarmente o in un unico insieme, nelle soluzioni tipiche del III secolo.

²⁷ *Plafonds et voutes à l'époque antique*, Atti dell'VIII Colloquio Internazionale sulla Pittura Murale Antica, Budapest-Veszprém 15-19 maggio 2001, in c.d.s.

²⁸ DAVEY, LING 1982 n. 23 pp. 131-132 e figg. 28 e LII.

²⁹ Per lo schema del soffitto del *praetorium* di Colonia cfr. THOMAS 1993 pp. 234-236 e tav. 14a, mentre per il soffitto da Avenches si rimanda a LING 1991 p. 191 e fig. 210. E' ovvio che i confronti riportati si intendono soprattutto a livello di schema generale e non di singolo motivo decorativo.

³⁰ Una maggiore precisione si potrà ottenere dal confronto con i materiali di altro tipo rinvenuti contestualmente alle pitture.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Al termine di questa, seppur preliminare, analisi dei frammenti dipinti da Bare, è possibile tentare alcune considerazioni di carattere generale.

I nuclei pittorici esaminati sono stati ricondotti a tre contesti: una decorazione parietale (nuclei 1-3), composta da una intelaiatura di tipo architettonico, molto semplificata, abbellita con festoni vegetali di tipo diverso e tralci vegetali. L'insieme presenta ancora singoli elementi architettonici (la colonna del nucleo 2), che ancora risentono di una tradizione pittorica più complessa. Il secondo contesto (nuclei 4-7) è pertinente, senza dubbio, alla decorazione di un soffitto (o più soffitti): sono stati individuati quattro insiemi decorativi, ripetibili all'occorrenza, ma che non trovano una precisa collocazione architettonica.

Il piccolo nucleo pittorico recuperato nel sondaggio eseguito nei pressi della chiesa (n. 9), infine, pur mostrando leggere differenze rispetto alle pitture recuperate all'interno della chiesa, denota una medesima tendenza alla semplificazione e dunque un medesimo orizzonte stilistico e culturale, anche se è probabile l'esecuzione da parte di una diversa bottega di *pictores*.

Il dato che comunque sembra certo è l'orizzonte cronologico di età romana dell'insieme, ascrivibile in basi ai confronti ricordati e ai dati di scavo, al corso del III secolo d.C. Il contesto originario è più difficile da valutare: tuttavia la presenza di una *villa* suburbana (o di più strutture) in questo tratto della città, fuori dalle mura urbane, è tutt'altro che improbabile, così come la nascita di una basilica paleocristiana sul sito di un precedente insediamento, di cui sfrutta le murature come fondazioni e come cava di materiale, è ampiamente attestato in ogni punto dell'impero³¹. Questo dato è confermato anche il riutilizzo, all'interno della muratura della chiesa, di un capitello corinzio in marmo, di tipo corinzio asiatico ascrivibile almeno al III secolo d.C.³².

E' dunque evidente che il materiale pittorico, rinvenuto, come già ricordato a ca. 50-75 cm al di sotto del pavimento della chiesa, è da mettere in relazione ad uno spianamento di macerie recuperate sul luogo e regolarizzate durante la costruzione della chiesa. Nulla di più si può dire sulla collocazione originaria e sullo schema compositivo di queste pitture, che attendono ora di essere inserite nel più generale contesto della produzione pittorica di età romana in ambito croato.

³¹ Permane un dubbio legato al fatto che le murature della chiesa paleocristiana non sfruttano le murature precedenti se non in piccola parte: è dunque probabile che al momento dell'edificazione della chiesa la struttura romana fosse in avanzato stato di abbandono e quindi visibile solo in piccola parte.

³² Il capitello è in corso di studio.

BIBLIOGRAFIA E ABBREVIAZIONI

AUGUSTI 1967

S. AUGUSTI, *I colori pompeiani*, Roma 1967.

BANDINI 1996

G. BANDINI, C. FALCUCCI, S. SCIUTI, *Analisi non distruttive dei pigmenti di dipinti murali*, in *Antiche stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini* (Catalogo della Mostra, Roma dicembre 1996 - giugno 1997), Roma 1996, pp. 220-224.

BARBERA 1996

M. BARBERA, *La stanza E8*, in *Antiche stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini* (Catalogo della Mostra, Roma dicembre 1996 - giugno 1997), Roma 1996, pp. 86-95 e tavv. II-VI

BARBET, ALLAG 1972

A. BARBET, C. ALLAG, *Techniques de de preparation des parois dans la peinture murale romaine*, in "M.E.F.R.A." 84 (1972) pp. 935-1069

BARBET, VIBERT-GUIGUE 1994

A. BARBET, C. VIBERT-GUIGUE, *Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du nord de la Jordanie*, Beyrouth 1994 (Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient, Bibliothèque Archéologique et Historique, CXXX)

BIANCHETTI 1990

P.L. BIANCHETTI, M. CAMPISI, A. MELUCCO VACCARO, C. GRATZIU, *La calcite spatca dell'intonaco romano*, in G. BISCONTIN, S. VOLPIN (a cura di), *Superfici dell'architettura: le finiture* (Atti del Convegno di studi, Bressanone 26-29 giugno 1990), Padova s.a., pp. 251-260.

CAMBI 1983

N. CAMBI, *Una città dell'altra sponda: Narona e il suo territorio nella tarda antichità*, in "St.R." XXXIV (1983) pp. 675-707

CLARKE 1991

J.R. CLARKE, *The Houses of Roman Italy 100 B.C. - A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley 1991

DAVEY, LING 1982

N. DAVEY, R. LING, *Wall-Painting in roman Britain*, Gloucester 1982

DE AZEVEDO 1961

M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le tecniche della pittura parietale antica*, in Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma 1961, I, pp. 145-153

ERISTOV 1995

H. ERISTOV, *Habitudes d'ateliers dans les peintures de Paris*, in *Mani di Pittori* 1995, pp. 266-273

ERISTOV, DE VAUGIRARD 1985

H. ERISTOV, S. DE VAUGIRARD, *Les peintures murales de la Rue Anyot*, in "Cahier de la Rotonde" 8 (1985)

FUCHS 1987

M. FUCHS, *La peinture murale sous les Sévères*, in *Pictores per Provincias*, pp. 67-77

JOYCE 1981

H. JOYCE, *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the second and third Centuries A.D.*, Roma 1981

LEPORE 1992

G. LEPORE, *L'organizzazione del lavoro nelle botteghe di pittori in età romana: la nuova documentazione della domus dei Coiedii di Suasa (An)*, in "Le Marche. Archeologia, Storia, Territorio" (1992) (Atti del Congresso *Attività economiche nelle Marche in età romana*), pp. 159-171.

LING 1991

R. LING, *Roman Painting*, Cambridge 1991

Mani di Pittori 1995

Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano: tavola rotonda in onore di W. J. Peters in occasione del suo 75mo compleanno, Atti della tavola rotonda, in "Meded Rome" 54 (1995)

MARIN 2001

E. MARIN, *The temple of the imperial cult (Augusteum) at Narona and its statues: interim report*, in "J.R.A." 14 (2001) pp. 81-112

Peinture funeraire 1998

Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique IVe siècle avant J.-C. – IVe siècle après J.-C. (a cura di N. Blanc), Paris 1998 (Catalogo della Mostra St. Romain en Gal, 8 ottobre 1998 – 15 gennaio 1999)

Pictores per Provincias 1987

Pictores per Provincias (Aventicum, V), Cahier d'Archéologie Romande, 43, Avenches 1987

PLESNIČAR-GEC 1997

L. PLESNIČAR-GEC, *Antike freske v Sloveniji I (The roman Frescoes of Slovenia)*, Ljubljana 1997

STROCKA 1977

W.M. STROCKA, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Wien 1977 (*Forschungen in Ephesos*, VIII, 1)

THOMAS 1993

R. THOMAS, *Römische Wandmalerei in Köln*, Mainz 1993

SLIKANA ŽBUKA S ISKOPINA STAROKRŠĆANSKE BAZILIKE BARE (NARONA)

(S a ž e t a k)

Ulomci slikane žbuke, koji su nađeni na prostoru starokršćanske bazilike Bare tijekom arheoloških iskopavanja, premda vrlo mali i bez mogućnosti za cjelovitije rekonstrukcije, ipak pokazuju visok stupanj homogenosti svoga likovnog izraza, te se mogu datirati u 3. st. U ovom prikazu podijeljeni su u devet cjelina ("nuclei"), od kojih se svi, osim posljednjega, odnose upravo na lokaciju bazilike u Erešovim barama, dok se ona posljednja odnosi na susjedne Šiljegove bare; prema osobinama slikane žbuke možda bi se moglo raditi o dvije različite vile, a možda i o istom sklopu, ali različitim majstorima.

Žbuka je oslikana tzv. linearnim stilom, koji se osobito proširio u razdoblju Antonina i Severa. Tijekom 3. st. proširio se i u katakombama.

Ulomci koji pripadaju stropu, također, podudaraju se s iznesenom analizom u dijelu koji se odnosi na slike žbukanih zidova, a to su "nuclei" 1-3. Vrlo vjerojatno "nuclei" 4 i 7 čine jednu cjelinu, dok oni 5 i 6 mogu biti dio cjeline, a mogu biti i potpuno odvojeni.

Svi ti ulomci nađeni su u šutu, oko 50-75 cm ispod crkvenoga poda, te očito pripadaju zidovima prethodne građevine koji su porušeni, a ostaci poravnani pri gradnji crkve. Vrlo vjerojatno je zgrada već bila ruševna kada je započeta gradnja crkve.

Dataciju potvrđuje i mramoran korintski kapitel u sekundarnoj uporabi, uzidan u crkvu, a koji se može, također, datirati u 3. st.



Fig. 1. Panoramica del sito di Bare con sullo sfondo la città di Narona.



Fig. 2. Nucleo n. 1, con festone appeso.



Fig. 3. Nucleo n. 1, con frammento di festone.



Fig. 4. Nucleo n. 2, con parte di colonna sulla destra e settore in scorcio con stelo vegetale.



Fig. 5. Nucleo n. 3, con partizioni geometriche policrome.

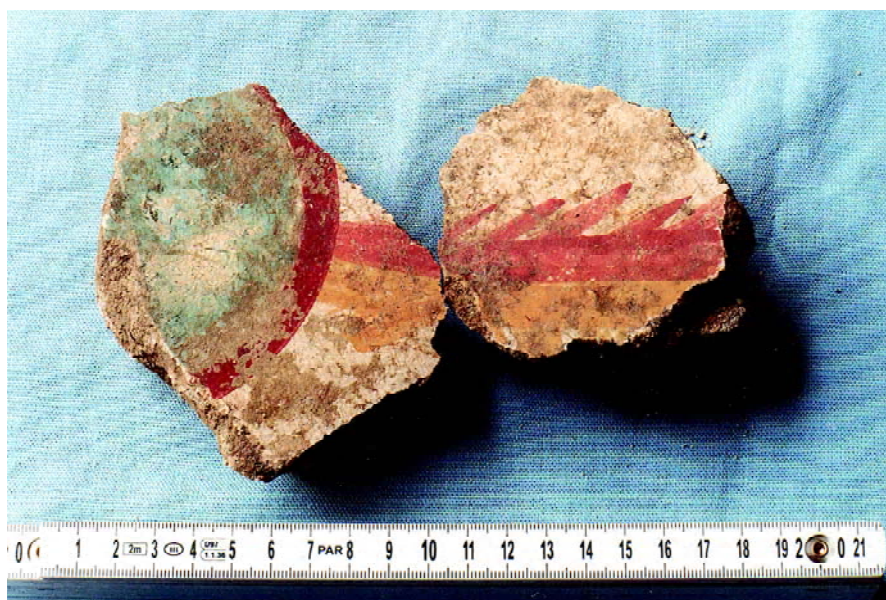


Fig. 6. Nucleo n. 4 (soffitto), con elemento circolare e ghirlanda rigida.

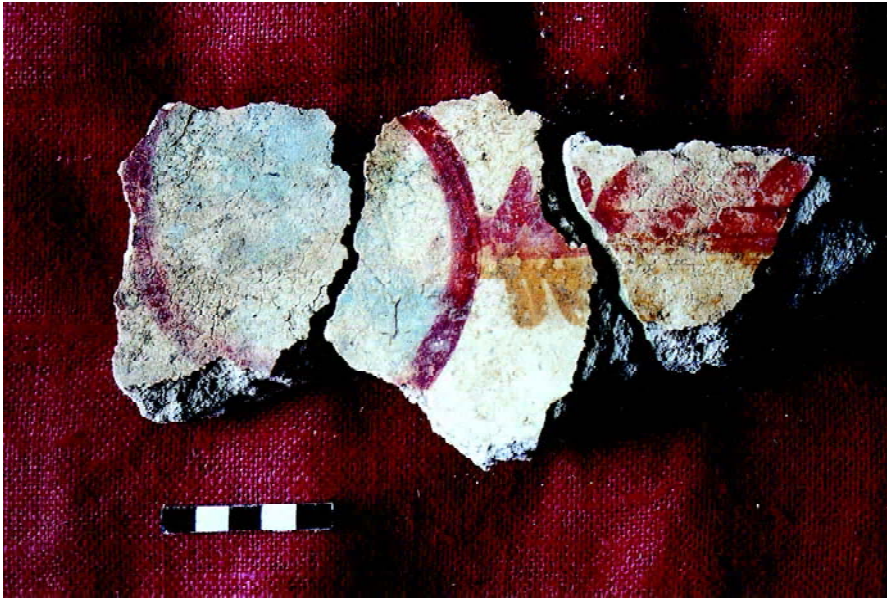


Fig. 7. Idem.



Fig. 8. Idem.



Fig. 9. Nucleo n. 5 (soffitto), con elemento circolare.

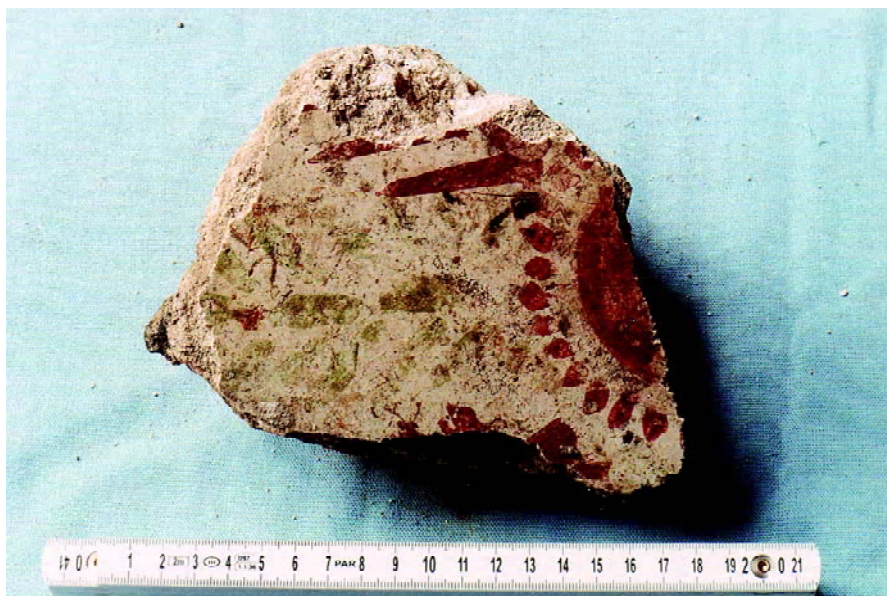


Fig. 10. Nucleo n. 5 (soffitto), con elemento circolare e ghirlande rigide disposte in maniera radiale.

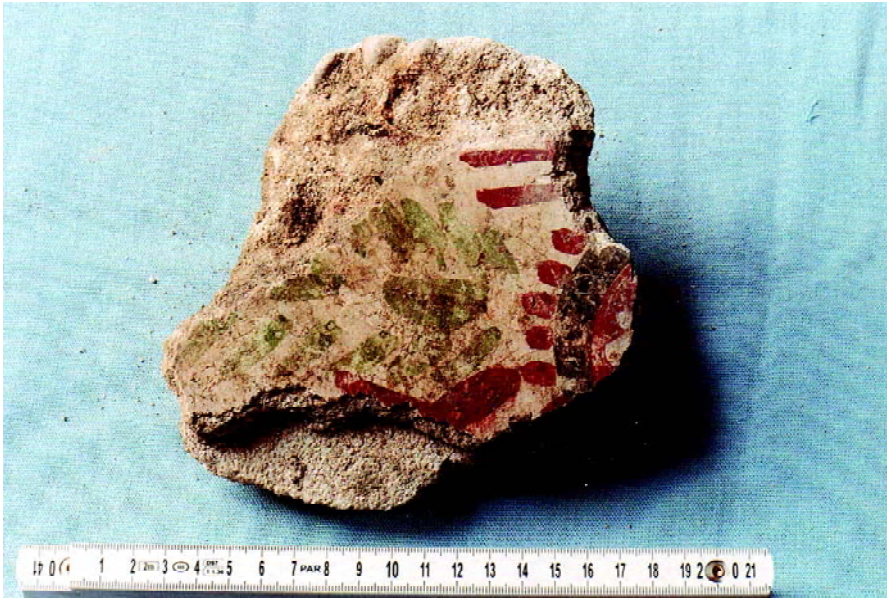


Fig. 11. Idem.

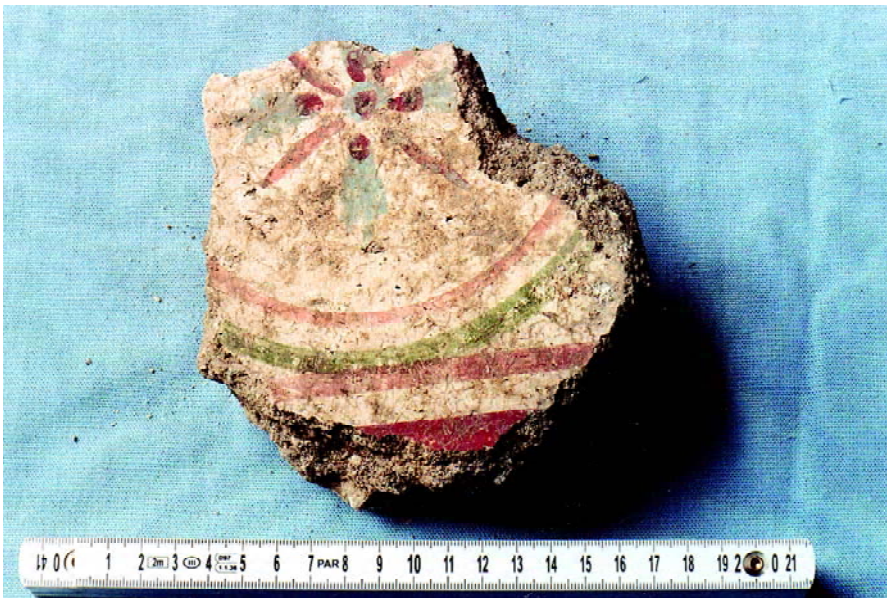


Fig. 12. Nucleo n. 6 (soffitto), con elemento floreale entro cerchio.

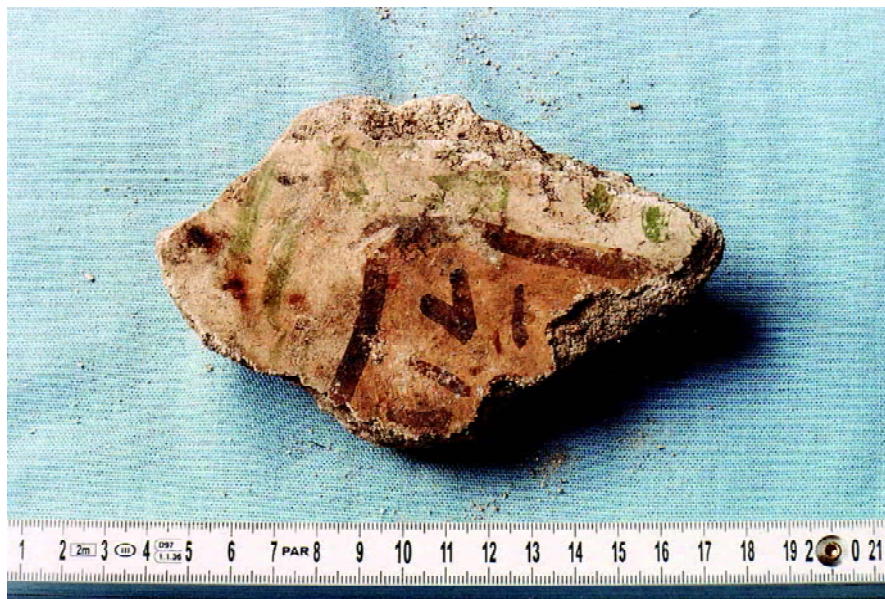


Fig. 13. Nucleo n. 7 (soffitto), con elemento rettangolare e ghirlande rigide.

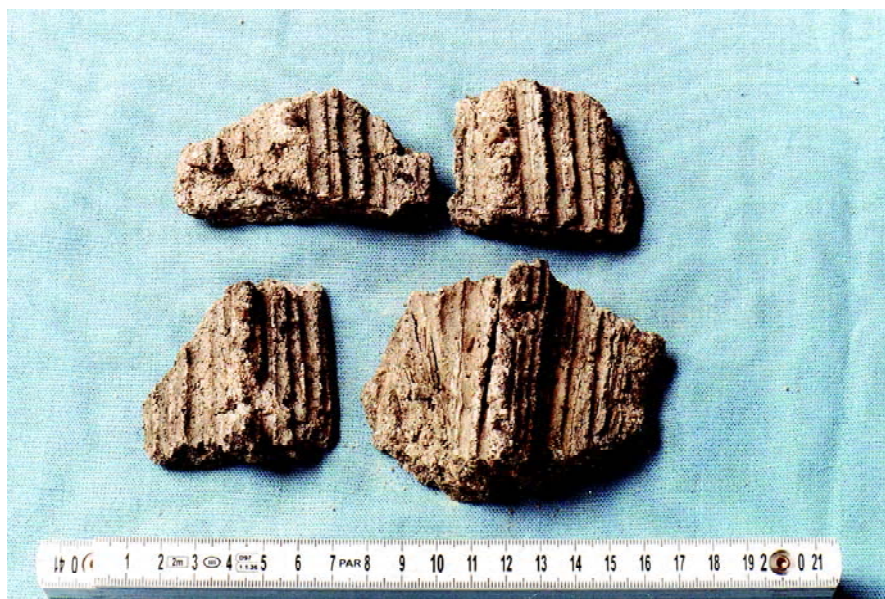


Fig. 14. Nucleo n. 8, retro dei frammenti di intonaco con tracce di incannucciata.

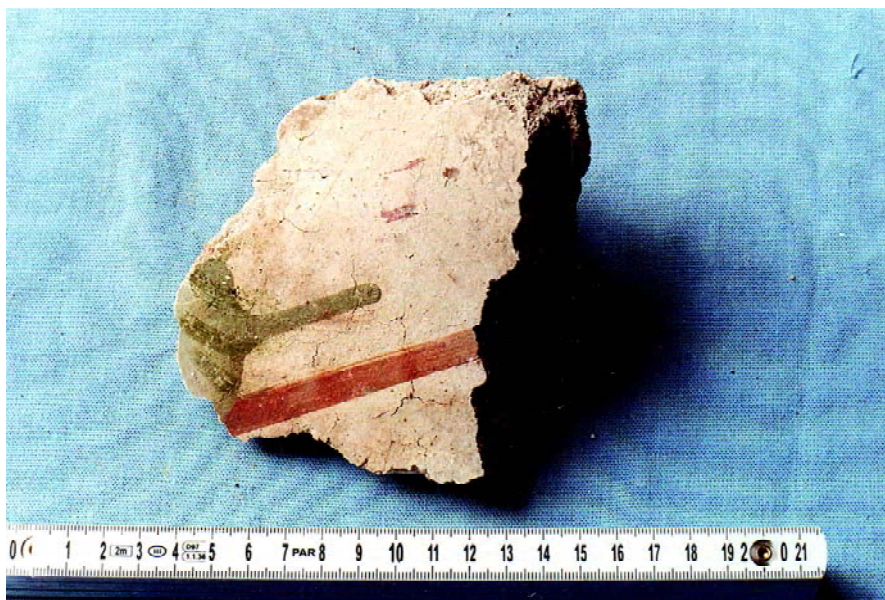


Fig. 15. Nucleo n. 9, frammento con elemento decorativo non identificabile.

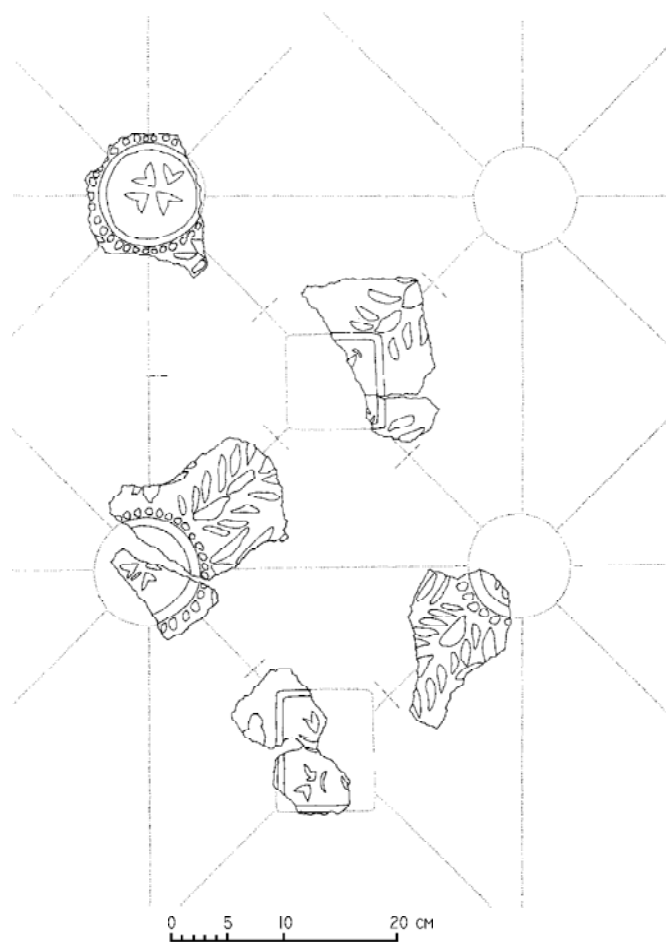


Fig. 16. Disegno ricostruttivo del soffitto (nuclei nn. 5 e 7) (disegno dell'autore).

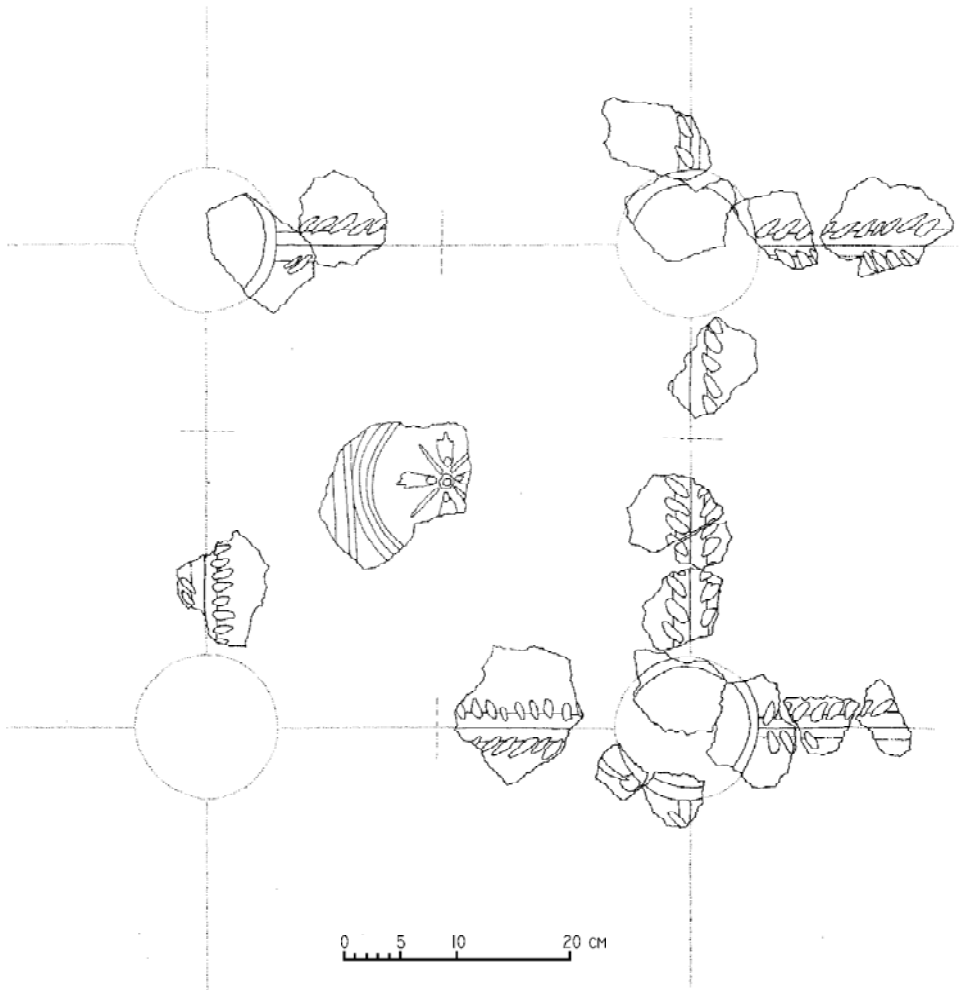


Fig. 17. Disegno ricostruttivo del soffitto (nuclei nn. 4 e 6) (disegno dell'autore).