

Ausonius
– Pictor 2 –
Collection de l'AFPMA

L'héritage germanique dans l'approche du décor antique

Actes de la table ronde organisée
à l'École normale supérieure
le 23 novembre 2012

édité par
Hélène Eristov et Florence Monier

ouvrage réalisé avec le soutien de l'École normale supérieure,
le laboratoire d'excellence TransferS,
l'UMR 8546 CNRS ENS-Paris, Archéologie
et philologie d'Orient et d'Occident (AOROC)

– Bordeaux 2014 –

SOMMAIRE

Avant-propos, par Michel Espagne	5
Introduction – Où il est question de style, par Hélène Eristov	7
<i>Irene Bragantini</i> , La pittura a Pompei nell'opera di August Mau. <i>Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji</i> (Berlin 1882); note di lettura.....	9
<i>Agnes Allroggen-Bedel</i> , Antike Wandmalerei: im Schatten der griechischen Plastik.....	19
<i>Sandrine Maufroy</i> , La place du décor antique dans les "encyclopédies" des sciences de l'Antiquité publiées en Allemagne (1750-1880).....	31
<i>Isabelle Kalinowski</i> , Peinture murale, plastique et architecture selon Gottfried Semper	43
<i>Nicole Blanc et Françoise Gury</i> , Le rôle de la photothèque du DAIR dans le développement des études iconographiques au xx ^e siècle	55
<i>Élisabeth Décultot</i> , Restituer Polygnote. Le débat autour des peintures murales de Delphes dans l'Allemagne de 1800.....	71
<i>Delphine Burlot</i> , Une passion flouée : la margrave de Bayreuth et la peinture antique	87
<i>Irina V. Tinkina</i> , Rostovtzeff à la croisée des archéologies russe et allemande avant 1914.....	97
<i>Julia Valera</i> , La science historique allemande et les débuts de l'étude de la peinture murale antique en Bulgarie.....	115
<i>Eric M. Moormann</i> , L'approche du décor antique par l' "École hollandaise"	131
<i>Michel E. Fuchs</i> , Peintures murales et mosaïques romaines vues du <i>limes germanique</i>	141
Notices biographiques des auteurs.....	157

**La pittura a Pompei nell'opera di August Mau,
Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882):
note di lettura**

IRENE BRAGANTINI*

* Professore di Archeologia e Storia dell'Arte Romana,
Università degli studi di Napoli L'Orientale.

Résumé

On propose une évaluation d'ensemble de l'étude de Mau, qui souligne la démarche autonome et éminemment archéologique du chercheur. Celui-ci s'éloigne de l'approche historico-artistique de ses contemporains et analyse attentivement le répertoire des peintres, en portant une attention particulière à la technique, aux motifs, aux ornements et aux couleurs, et en mettant l'accent sur les liens entre la peinture pariétale et son contexte architectural.

Les conditions de réalisation de la peinture pariétale et la fonction sociale qu'elle revêt au sein de la conception de l'habitat dans la société romaine entre la fin de la République et le début de l'Empire se manifestent dans un répertoire cohérent et constant. Cela permet de répartir les décorations dans une classification typologique, comme celle réalisée par Mau, divisée en quatre types qui se succèdent dans le temps.

L'article examine également le vocabulaire utilisé par le chercheur qui fait souvent appel à des termes du langage scientifique. Il montre que la critique souvent adressée à Mau, qui aurait considéré ces peintures comme le produit d'une évolution formelle autonome, ne prend pas en compte les éléments de continuité identifiables dans le répertoire des peintres entre la fin du I^{er} siècle a.C. et le début du siècle suivant, éléments qui sont la conséquence des contingences historiques de l'époque et le reflet de celles-ci dans le choix du langage figuratif. (Traduction : G. Ciucci)

Zusammenfassung

Es handelt sich um eine umfassende Bewertung von Mau's Werk, in der besonders seine autonome und ausgesprochen archäologische Methodik hervorgehoben wird, mit der er sich von den vorherrschenden kunsthistorischen Interessen seiner Zeitgenossen absetzte zugunsten einer aufmerksamen Analyse des Repertoires der Maler. Dieses hatte Mau minutiös unter den Aspekten der Technik, der Wandsysteme, des dekorativen Apparates und der Farben analysiert. Dabei verstand er den Charakter der Wandmalerei als einer Raumausstattung, die unauflösbar mit ihrer architektonischen Hülle verbunden ist.

Aus den Herstellungsbedingungen der Wandmalerei und ihrer sozialen Funktion, die sie innerhalb der Wohnideologie der römischen Gesellschaft zwischen spätrepublikanischer Zeit und früher Kaiserzeit erfüllte, resultierte ein kohärentes und konstantes Repertoire, ein Umstand, der es Mau ermöglichte, die Ausstattungen in eine typologische Klassifizierung einzuteilen, mit vier einander zeitlich folgenden "Stylen".

Der Artikel untersucht ferner das vom Gelehrten benützte Vokabular, das sich oft wissenschaftlicher Fachbegriffe bedient. Es wird zudem hervorgehoben, dass die Mau regelmäßig entgegengebrachte Kritik, er habe diese Malereien als Produkt einer autonomen formalen Evolution betrachtet, nicht den Charakter von erkennbaren Kontinuitäten im Repertoire der Maler zwischen dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. und dem Beginn des folgenden Jhs. berücksichtigt, die eine Folge der besonderen geschichtlichen Umstände dieser Epoche und des Reflexes dieser auf die Auswahl der figürlichen Ausdrucksweise waren. (Traduzione: N. Zimmermann)

Questo incontro e il quadro in cui esso si svolge offrono l'occasione di riflettere insieme e con rinnovata attenzione sull'opera di Mau, leggendola nel quadro delle problematiche storico-culturali che ci sono state proposte dalle organizzatrici¹.

Il lavoro di Mau consiste fondamentalmente in una classificazione cronotipologica delle pitture venute in luce a Pompei e sepolte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. Sulla base della tecnica, degli schemi decorativi, degli ornati e dei colori, Mau divide le decorazioni parietali di Pompei in 4 'stili' – appunto 4 'tipi', che definisce come **stile a incrostazioni; stile architettonico; stile ornamentale; ultimo stile**. Gli stili sono anche individuati in una sequenza numerica, da 1 a 4, in quanto, come vedremo più oltre, lo studioso ne ha correttamente riconosciuto la successione cronologica (fig. 1-4).

Linea-guida dell'analisi di Mau è il riconoscimento dell'oggetto della sua analisi come pittura murale, prodotto di una tecnica e di una **pratica artigianale** che impone a chi la produce condizionamenti considerevoli, costituiti dai tempi rapidi imposti dalla tecnica dell'affresco. Partendo dal riconoscimento di questo dato materiale, egli giunge a quella che mi sembra una ricostruzione globale e storicamente fondata dei modi del funzionamento di questo particolare artigianato.

A questo riconoscimento si accompagna l'altro, fondamentale, del nesso inscindibile che lega la pittura murale al suo contenitore architettonico, quello cioè della **funzione architettonica** della pittura parietale romana come pittura di ambienti, riconoscimento sul quale lo studioso fonda tutta la sua trattazione. Distaccandosi dai prevalenti interessi storicoartistici dei suoi contemporanei, in piena autonomia intellettuale, Mau affronta dunque il suo studio in un'ottica eminentemente archeologica: grazie a questo approccio, egli si trova ad affrontare problemi e temi di ricerca ai quali ci si è dedicati in anni a noi assai più vicini, come ad esempio la questione della differenza tra decorazioni della stessa epoca, motivata dalla diversa **funzione degli ambienti che le accolgono**².

Sulla base di queste premesse, lo studioso osserva dunque la pittura come il risultato di una pratica artigianale che può essere 'disaggregata' nelle sue componenti figurative.

Riconoscere il modo in cui la **natura e i condizionamenti materiali** della pittura parietale hanno dato forma all'oggetto del suo studio è dunque un'operazione centrale nel lavoro di Mau, sulla base della quale si potrebbe quasi stabilire una corrispondenza, **un sistema** – appunto **lo stile** nella accezione di Mau – che tiene insieme un materiale, una tecnica, la forma che il manufatto assume e il contenitore architettonico che lo accoglie.

Il sistema al quale ho appena fatto cenno non è dunque il risultato di una gabbia tipologica preconstituita imposta da Mau al suo materiale: al contrario, esso esprime il nesso che si viene a istituire tra il materiale e l'aspetto finale che – rispondendo alle esigenze della committenza – ad esso conferisce la tecnica e la pratica artigianale, ed è il risultato di una conseguenza di fattori diversi che interagiscono tra loro: **la natura artigianale** della produzione della pittura parietale romana, **la funzione** di questa tecnica decorativa nella cultura figurativa di quella società e il modo in cui gli artigiani **articolano il loro repertorio**, per rispondere alle esigenze della **committenza**.

Nei rivestimenti di I e II stile, la **derivazione architettonica** dello schema decorativo offre agli artigiani un modello ispirato all'ordine architettonico³, costituito da quelli che Mau definisce gli elementi della decorazione (*Decorationsglieder*⁴), elementi che egli considera necessari alla sua costituzione al punto da farlo parlare di un **'fehlend(es) Glied'**⁵.

Quello che chiamiamo **il sistema** della pittura parietale romana, ancora un termine che – vorrei sottolineare – Mau usa ripetutamente, anticipando anche in questo sviluppi degli studi a noi molto più vicini⁶, gli è perfettamente chiaro: si tratta del nesso inscindibile che nell'ideologia domestica della società romana corre tra architettura e decorazione, tra il modo in cui queste strutture sono **vissute** e il modo in cui sono **decorate**.

Gli elementi del contesto architettonico – trattati da Mau in maniera estremamente accurata e approfondita per il peso e il ruolo che essi rivestono sull'aspetto finale della decorazione – costituiscono quasi le 'precondizioni' della forma figurativa, dello 'stile': in questo periodo storico, per le necessità abitative di queste committenze, nelle condizioni materiali della produzione, la pittura è 'il prodotto' di questi fattori, al punto da apparire quasi come 'determinata' dalla funzione dell'ambiente o dell'area in cui essa è ubicata. Nell'importanza data al riconoscimento dell'importanza di questi condizionamenti materiali, si avverte più forte la tendenza dello studioso a 'stabilire la formula', a 'trovare la regola' degli schemi decorativi, soprattutto attraverso il ricorso alla funzione 'reale' delle membrature architettoniche.

Sintomatico del modo estremamente sistematico e analitico con cui il Mau conduce la sua analisi (dovrei quasi dire: esamina al microscopio le pitture !) è il lessico frequentemente usato, nel quale ricorrono termini che fanno appello al **linguaggio scientifico**: gli esempi sono troppo numerosi per poterli citare tutti⁷, ma ancora più rivelatori mi sembrano

1 Sono molto grata a Hélène Eristov e Florence Monier per aver organizzato questo incontro, invitandomi a prendervi parte.

2 Mau 1882, 15; 33; 128.

3 Mau 1882, 21; 133.

4 Mau 1882, 21; 126; 134.

5 Mau 1882, 24.

6 Cfr. ad es. Mau 1882, 22; 56; 178; 308; 356; 373; 394.

7 A titolo di esempio ricordiamo qui: Gesetz/Gesetze (Mau 1882, 22; 330); gleichberechtigt (*ibid.*, 180); Prinzip (*ibid.*, 181); Formel (*ibid.*, 186); Regel (*ibid.*, 114; 137; 146; 208; 244; 290; 329; 330; 352; 367-369); Ausnahme (*ibid.*, 305; 307; 319; 342); erweislich (*ibid.*, 407); Verhältniss (*ibid.*, 169); Lösung (*ibid.*, 170); Ableitung (*ibid.*, 136); Motivierung (*ibid.*, 168); zielende Bewegung (*ibid.*, 189).

alcuni 'enunciati', come ad esempio quello che recita "[...] das Vorherrschen einer von zwei mit einander wechselnden Farben ist Regel, von der es freilich einzelne Ausnahme giebt."⁸

Mettendo a fuoco il legame tra le caratteristiche fisiche di un materiale, la sua tecnica 'principale'⁹, e la forma che ad esso conferisce l'artigiano, Mau sottolinea un nesso che è il cuore dell'opera di Semper, figura alla quale hanno fatto esplicitamente richiamo le organizzatrici nel loro invito al Convegno, e fondamentale non solo per la coincidenza dell'importanza che nel lavoro dei due Autori riveste il termine 'stile'¹⁰. Semper descrive infatti gli ornati a partire dal materiale e dalla tecnica nella quale essi sono prodotti, identificando quelli che appaiono come gli ornati 'connaturati' a un determinato materiale¹¹, conseguenza della natura fisica del materiale stesso e del modo in cui esso si presta ad essere lavorato e nel quale è stato 'di preferenza' lavorato nella lunga storia della produzione artigianale antica¹².

Semper crea dunque una tipologia dei materiali e delle tecniche e dei loro ornamenti, per stabilire quelle che sono le 'precondizioni dello stile', o, più semplicemente, le condizioni naturali (i condizionamenti fisici) dello stile. Tutto ciò rappresenta una sorta di premessa a un'analisi del tipo di quella condotta da Mau, la cui opera si potrebbe etichettare come lo studio di un materiale (il colore), una tecnica (la pittura parietale) e gli ornati così realizzati: abbiamo visto infatti come Mau analizzi la pittura parietale scindendola nelle sue componenti e valutandola, al modo di Semper, entro il suo contenitore architettonico e nel modo in cui questo viene vissuto.

A proposito del lessico usato, credo sia necessario discutere ora un termine frequentemente usato dal Mau, il termine **Entwicklung**¹³, cercando di ricostruire quale significato possiamo attribuire a questo termine in una visione complessiva del suo lavoro. L'uso di questo termine (e la visione del problema che esso sottende) viene infatti frequentemente rimproverato allo studioso¹⁴, imputando a lui anche l'uso 'formalistico' che del suo ordinamento tipologico è stato sovente fatto in studi successivi, studi nei quali l'analisi appare incapace di valorizzare i salti e le cesure della documentazione archeologica, correndo talvolta il rischio di ridursi alla semplice osservazione di un gioco di cambiamenti formali e stilistici di cui riesce difficile cogliere la valenza storica, lasciando completamente in ombra il ruolo concreto giocato da artigiani e committenti. Ma i mutamenti che Mau dettagliatamente osserva per costruire la sua tipologia sono la conseguenza della stretta interazione tra committenti e artigiani, il cui risultato formale – nelle epoche che qui interessano – è l'«abbandono», intenzionale e sincronico, di un sistema decorativo a favore dell'adozione, altrettanto intenzionale e sincronica, di un nuovo sistema¹⁵.

In ragione della funzione della casa nella società romana, infatti, il linguaggio figurativo – il sistema figurativo della casa – 'risponde' alle diverse contingenze in maniera non dissimile da quanto avviene per altre forme figurative¹⁶, e la documentazione archeologica ci mette di fronte alla comparsa (e in seguito all'abbandono), in rapida successione, di modi diversi di organizzare e ornare la superficie da decorare – appunto i 4 stili di Mau –, che gli artigiani elaborano sulla spinta delle esigenze sociali della committenza¹⁷.

A cavallo tra II e I secolo a.C., le mutate condizioni della società romana spingono in direzione di un cambiamento sostanziale nel sistema decorativo della casa, che porterà all'abbandono del rivestimento delle pareti a rilievo di stucco ('I stile'), a favore di una tecnica, la pittura ad affresco, che consente agli artigiani di realizzare col colore sulle pareti delle case dei membri della *nobilitas* complessi sistemi di tipo architettonico ('di II stile'), che traggono origine dal vocabolario dell'architettura ellenistica.

8 Mau 1882, 180.

9 Consideriamo 'tecnica principale' quella che – nel processo storico della produzione antica – gli artigiani hanno adottato in modo preferenziale per lavorare un determinato materiale, ritenendola la più adatta alle caratteristiche fisiche del materiale stesso. Per fare degli esempi di ordine molto generale, penso alla natura eminentemente 'plastica' delle forme della produzione ceramica (Morel 1981, 523-528). Tutto ciò naturalmente non toglie che – in determinate epoche – artisti e artigiani abbiano preferito 'seardinare' questo 'tradizionale' legame intrinseco, 'giocando' con scambi e trasposizioni tra tecniche e materiali diversi: si pensi alla volontà di imitare le possibilità coloristiche della pittura come consapevole manifestazione della loro eccellenza tecnica da parte dei mosaicisti ellenistici o, per restare alle produzioni ceramiche, alla natura eminentemente 'toreutica' delle forme delle produzioni di sigillata tardo-repubblicane e proto-imperiali (cfr. il valore dato a queste distinzioni in Morel, *ibid.*, con la bibliografia precedente).

10 Su Semper rimando all'intervento di Kalinowski (in questo libro, 47-57), che sottolinea l'apporto originale dello studioso che – in linea con i suoi prevalenti interessi e con l'attenzione da lui rivolta alla questione della policromia nell'architettura antica, e contrariamente all'opinione diffusa in ambito storico-artistico – considera come 'vera pittura' la pittura murale.

11 L'esempio più chiaro è forse quello dei diversi intrecci dell'arte tessile e degli ornati ai quali essi danno luogo: Semper 1878, 166-178. ('Vom Stil als bedungen durch die Art der Bearbeitung der Stoffe').

12 Semper 1878, VIII & 7-11.

13 Sin dalla premessa egli parla di una 'ununterbrochene, mindestens 160 Jahre umfassende Entwicklung' Mau 1882, III.

14 Cfr. *ad es.* Döhl 1988, 78, o – più recentemente – M. Trümper: Hölscher 2002, 284.

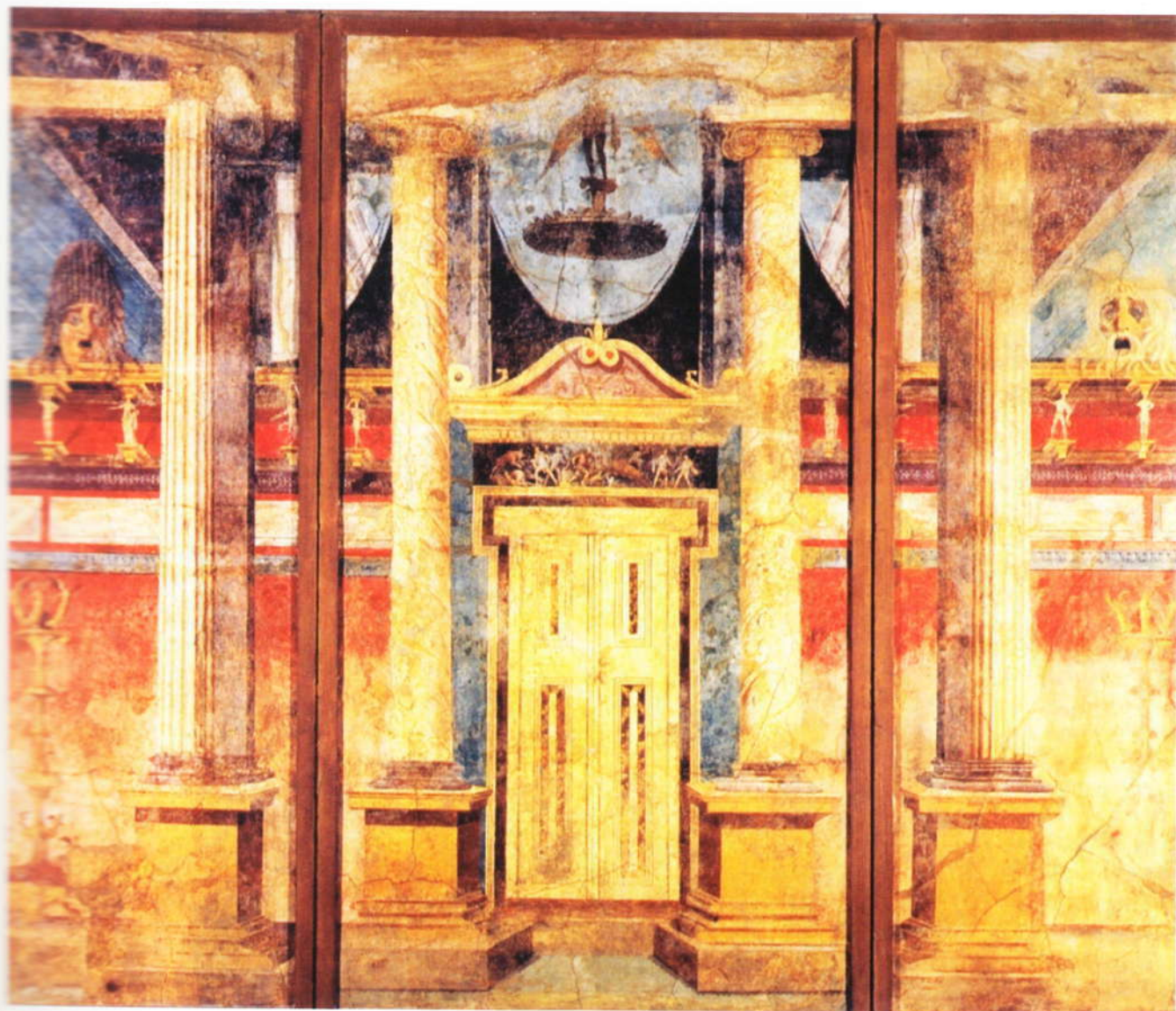
15 Per questi aspetti mi permetto di rimandare a miei lavori precedenti sul tema: Bragantini 1995; *ead.* 2007a e 2007b.

16 Si pensi alle valenze ideologiche che la critica commette all'uso dei diversi linguaggi stilistici nelle diverse epoche della produzione figurativa romana e che sono state specialmente analizzate nei lavori di T. Hölscher e P. Zanker: Hölscher 1987; Zanker 1987.

17 Cfr. la bibliografia cit. a nota 15.



◆ Fig. 1. Pompei, Casa di Sallustio VI 2, 4: atrio;
Officina di Ubonius IX 3, 2: giardino (da Mau 1882, tav. II). I stile.



◆ Fig. 2. Villa di Boscoreale, triclinio (Napoli, Museo Archeologico Nazionale). Il stile.

Successivamente, in consonanza con il linguaggio stilistico del principato di Augusto, assisteremo ancora una volta a una cesura nella documentazione, con l'intenzionale abbandono del linguaggio figurativo del II stile, e l'introduzione¹⁸ di un linguaggio figurativo classicistico ('III stile'), anche se ben sappiamo che non si tratta di un'adozione o di un abbandono tout court, ma – al contrario – di un gioco molto consapevole di rifunzionalizzazioni all'interno del linguaggio figurativo della società romana. Si tratta di un fenomeno artistico che trova il suo parallelo in altre produzioni figurative dell'epoca, a cominciare dalla scultura¹⁹, e che nella pittura parietale vedrà la comparsa di pareti dipinte spesso in monocromia, sulle quali risalteranno pienamente i temi eroici che rappresentano l'atmosfera del nuovo ordine politico²⁰.

E' dunque alla luce di queste considerazioni, entro una ricostruzione **globale** dell'ideologia domestica della società romana, e non come se stessi seguendo un **processo di crescita di un organismo naturale**, che noi dobbiamo cercare di comprendere questi mutamenti formali, che traggono la loro origine dal mutamento delle condizioni storiche e sociali, ma che devono essere prodotti e realizzati concretamente, 'ricevere forma', almeno in parte, a opera di una classe di artigiani che 'traghetta' nel nuovo sistema decorativo elementi tratti dal repertorio precedentemente in uso.

E' per questo che – se si osservano con attenzione, oltre allo 'scheletro' della decorazione, anche gli ornati che vanno ad arricchire quello scheletro, come appunto fa Mau, emergono aspetti di continuità, di 'sviluppo': essi sono rappresentati dagli elementi del vecchio sistema che i pittori modificano per tradurli e adattarli al nuovo sistema e al nuovo 'stile'²¹.

Le pareti di III stile non potrebbero essere più diverse da quelle di II, nello schema generale, negli ornati, nell'uso del colore, come dimostra il confronto tra le pitture alle fig. 2-3. Ciò nondimeno, poiché questi nuovi schemi figurativi saranno stati almeno in parte realizzati dagli stessi artigiani che hanno realizzato gli schemi precedenti, questi **adattano il loro repertorio entro il nuovo schema decorativo**.

Cosa intendeva Mau dunque con il termine *Entwicklung*, e fino a che punto ad esso va dato un significato derivato dalle scienze naturali? Tutta la descrizione del 'passaggio' dal II al III stile, ad esempio, appare articolata in termini naturalistici, come se gli elementi della decorazione fossero organismi viventi²², mentre lo studioso sembra a più riprese voler definire 'la formula' o 'la regola' del passaggio tra II e III stile²³, di un sistema, che si può anche predire o predeterminare sperimentalmente, come nei paradigmi delle scienze naturali.

In effetti, evidentemente, non di *Entwicklung* si tratta, come se fossimo di fronte a un processo naturale, ma – al contrario – di cambi e cesure nel sistema figurativo della casa che si possono comprendere alla luce delle diverse situazioni storiche, e che possono forse aiutarci a renderci ragione di questo apparente 'paradosso formale'. L'attenzione che – in coerenza con il suo metodo di analisi – il Mau dedica (anche) a questi elementi e il linguaggio che usa per descriverli²⁴ possono suggerire l'idea che egli legga qui uno 'sviluppo' nel senso di un passaggio graduale e 'predeterminato' (*Ziel*), in certo modo immanente.

Così osservata però, la *Entwicklung* della quale lo studioso parla a più riprese è piuttosto l'osservazione (vorrei dire il riconoscimento?) di una continuità. Si tratta però di una continuità **contingente**, limitata al periodo in cui si verificano determinate condizioni storiche che si riflettono sull'operato degli artigiani, i quali 'nascondono' al di sotto delle innovazioni o delle cesure richieste dalla committenza – che anche nella decorazione della casa e nelle scelte di natura stilistica si adatta al nuovo ordine politico²⁵ – forti elementi di continuità della loro pratica e del loro repertorio.

L'ampliarsi della base sociale di quanti, nel corso della prima metà del I secolo d.C., hanno accesso al linguaggio figurato nella casa, con la comparsa tra i committenti di figure con nuove e diverse esigenze abitative, sarà tra le cause dell'innovazione costituita dal IV o 'ultimo stile' di Mau. Ad esso lo studioso non dedica l'esasperata attenzione dedicata ai precedenti, ma forse non solo per questioni di gusto personale²⁶: anche studi recenti e recentissimi hanno infatti messo in luce la difficoltà di giungere a una classificazione tipologica del IV stile²⁷, una difficoltà che credo sia anche da ricondurre al fatto che – al differenziarsi della base della committenza – si accompagna il repentino venir meno del 'modello' offerto dall'imperatore.

Le 'rivoluzionarie' scelte decorative del principato di Nerone, caratterizzate dalla ricchezza dei materiali impiegati nei rivestimenti parietali, comporteranno infatti un brusco 'calo di interesse' per la pittura parietale da parte delle

18 A proposito delle pitture di III stile, nella *Promessa* (VII) Mau parla di un 'Erfinder'. La questione dell'introduzione degli schemi decorativi di III stile non può essere affrontata qui; ma proprio gli elementi di continuità che – nascosti al di sotto dei nuovi schemi – si possono ravvisare tra le pitture di II e di III stile portano a ricordare – accanto a un eventuale 'Erfinder', da ravvisare tra le figure di altissimo livello artigianale presenti nella Roma augustea – il panorama di quanti operano innestando le innovazioni in un repertorio ornamentale e in un panorama di condivise scelte decorative che forma la coerente 'cifra stilistica' di quest'epoca.

19 Cfr. nota 16.

20 Bragantini 1995, 186-196.

21 Mau 1882, 331-335: 'Alle Elemente der Decoration zweiten Stils finden wir hier wieder... Alle diese Elemente aber sind überstetzt in die Ausdrucksweise des dritten Stils'.

22 Mau 1882, 330-331; 334-335; 337.

23 Mau 1882, 342; 357-358; 362.

24 Cfr. *ad es.* la bibliografia cit. a nota 22.

25 Zanker 1987.

26 Che pure sono certamente presenti; cfr. Mau 1882, 448-456.

27 Cfr. da ultimo Stroocka (in corso di stampa).



◆ Fig. 3. Pompei, Casa di Spurius Mesor VII 3, 29: oecus (da Mau 1882, tav. XII). III stile.



◆ Fig. 4. Pompei, Casa dell'Ara Massima VI 16, 15: cubicolo. IV stile.

committenze più alte, e di conseguenza, la scomparsa di un repertorio coerente e condiviso a disposizione di artigiani e committenti, circostanza che aveva costituito la ragione stessa dell'esistenza di scelte tipologiche quali quelle che Mau ha potuto identificare e descrivere²⁸.

Anticipando quelli che saranno gli sviluppi futuri di questo campo di studi, Mau adotta dunque un approccio eminentemente **archeologico**, prendendo le mosse per la sua analisi da un'osservazione molto dettagliata della natura dell'oggetto e dei modi della sua produzione. Proprio in questo consistono gli 'atout' di questo studio, che lo rendono a mio avviso ancora pienamente 'attuale e utilizzabile': grazie a questo approccio, egli si sottrae infatti alla trattazione della pittura parietale romana come una manifestazione di natura artistica nella quale cercare 'riflessi o copie' delle opere perdute dei grandi maestri greci, il 'paradosso' di questo campo di studi al quale faceva allusione Hélène Eristov nel suo articolo del 1987, che già nel titolo ne richiamava le 'informations et ambiguïtés'²⁹.

Un approccio eminentemente storico-artistico avrebbe accomunato questo libro al destino di invecchiamento comune a quelle opere che hanno puntato su questi aspetti, cercando – in consonanza con gli orientamenti culturali del loro tempo – nella pittura romana la pittura greca perduta, e un approccio di questo tipo non ci avrebbe forse neanche visto qui a discutere **anche** del suo libro.

E' per questo che, leggendo per questa occasione il necrologio di Mau scritto da F. Studniczka, o la voce dedicatagli da H. Döhl³⁰, sono stata colpita da una certa 'sufficienza' o 'condiscendenza' che emerge nei riguardi dell'opera di Mau, valutato in questi scritti come una sorta di 'parente povero' dell'archeologia (e dell'accademia) tedesca a cavallo tra Otto e Novecento.

La critica che sorprendentemente gli viene mossa in ambedue questi contributi, che pure distano di 80 anni l'uno dall'altro, è in sostanza quella di non aver 'guardato abbastanza' alla Grecia. Gli Autori si soffermano con accenti diversi sulle doti umane del personaggio, ma Studniczka gli rimprovera una certa 'pesantezza' e una produzione scientifica 'limitata'. Döhl, dal canto suo, afferma che per certi aspetti Mau ha in qualche modo anticipato di una ventina d'anni Riegl e Wickhoff, in un momento in cui era consueto studiare la pittura romana alla luce di interessi e problematiche ad essa in certo modo 'estranei', parlare cioè di pittura romana per parlare di pittura greca, come del resto si è verificato in questo campo di studi fino ad epoche molto recenti. Egli riconosce quindi questo come un aspetto positivo e concreto dell'opera di Mau, che definisce 'modern anmutend', ma non sembra condividere l'assunto che le pitture fossero in primo luogo un prodotto centroitalico da analizzare come tale, e lascia infine trasparire una scarsa considerazione per le qualità scientifiche dello studioso, concludendo che in quasi tutti i campi esso è stato oggi ampiamente superato dalla ricerca, anche se ne ha posto le basi indispensabili: un giudizio contraddittorio, che sembra rimproverare a Mau 'di non aver fatto archeologia come oggi si vorrebbe che si facesse', una valutazione che mi appare molto 'ideologica', influenzata da correnti e polemiche sul modo di fare archeologia molto 'interne' all'accademia tedesca di anni a noi più vicini.

A me pare invece che il fatto che Mau avesse ben compreso il concreto carattere artigianale della produzione che si apprestava ad analizzare, e che abbia quindi correttamente e intelligentemente escogitato un metodo di studio adatto a indagare una tecnica che nasce dalla collaborazione di competenze artigianali diverse, che nei tempi rapidi imposti dalla tecnica a fresco collaborano alla stesura della decorazione eseguendo una serie di operazioni di diversa natura, l'aver compreso dunque che la pittura parietale romana è una 'pittura senza maestri', e l'averla analizzata come tale, fa della sua opera uno strumento tuttora valido e dal quale io credo anche l'osservazione archeologica contemporanea possa difficilmente prescindere.

Mi pare – e l'ho scritto già da tempo³¹ – che la ricostruzione di Mau sia fundamentalmente ancora valida, e se non vi ho fatto ricorso negli ultimi due interventi più generali sulla pittura tra tarda età repubblicana e prima età imperiale che ho avuto recentemente occasione di portare a termine³² è perché ritengo che le grandi periodizzazioni storiche consentano un migliore collegamento tra la documentazione offerta dalla pittura e il percorso storicoculturale del linguaggio figurativo.

Come hanno ricordato le organizzatrici nell'invito a partecipare a questo incontro, una quindicina di anni prima di Mau, nel 1868, un altro archeologo tedesco, Wolfgang Helbig, aveva pubblicato il suo catalogo, un utilissimo 'regesto'³³, dedicando solo poche righe ai problemi archeologici delle pitture studiate, a partire dalla loro cronologia. 'La tipologia dei sistemi decorativi non gli interessa... in quanto arte decorativa romana non gli sembrano importanti'³⁴; tanto più significativa mi appare la valorizzazione storica della pittura parietale alla quale apre le porte il lavoro di Mau, circostanza che mi pare gli assegni un posto di grande originalità e autonomia intellettuale nella storia di questo campo di studi di cui oggi vogliamo discutere.

28 Cfr. quanto ho proposto al convegno del 1996 sulla pittura ellenistica (Bragantini 2002). Sulle decorazioni della *Domus Aerea* cfr. ora Meyboom & Moormann 2013.

29 Eristov 1987.

30 Studniczka 1908; Döhl 1988.

31 Bragantini 1995, 186-187.

32 Bragantini & Sampaolo 2009; Bragantini 2011, 359-362.

33 Helbig 1868: la persistente utilità di questo studio è sottolineata dal recente 'aggiornamento' operato da Hodské 2007.

34 Fröhlich 2011, 176.

Non c'è dubbio che la sua tipologia non contempra – e non poteva essere diversamente – aspetti e problematiche alle quali è interessata una ricostruzione storicamente fondata dell'ideologia domestica della società romana e del posto che in essa occupa la decorazione immobile³⁵; credo sarebbe comunque antistorico addebitare a Mau di non aver aperto con molti decenni di anticipo interessi e percorsi di studio che passano prima di tutto per una valutazione 'autonoma' della produzione figurativa romana, che sarà il faticoso prodotto degli studi del Novecento³⁶.

Abbreviazioni

Le abbreviazioni delle riviste sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*:
<http://www.ajaonline.org/submissions/abbreviations>

Bibliografia

- Barbanera, M., ed. (2004): *Storie dell'arte antica. Atti del convegno 'Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive'*, Roma, 19-20 febbraio 2001, Roma.
- Bragantini, I. (1995): Problemi di pittura romana. *AION-Archeologia e Storia Antica*, 2 (n.s.), 175-197.
- (2002): "Pittura e decorazione in età tardo-repubblicana", in: Pontrandolfo 2002, 125-132.
- (2007a): "La circolazione dei temi e dei motivi decorativi: alcune osservazioni", in: Guiral Pelegrín 2007, 21-25.
- (2007b): "La pittura in età tardo-repubblicana", in: Perrier 2007, 123-132.
- (2014): "Roman Painting in the Republic and Early Empire", in: Pollitt 2014, 302-369.
- Bragantini, I. e V. Sampaolo (2009): *La pittura pompeiana*, Milano.
- Döhl, H. (1988): "August Mau", in: Lullies & Schiering 1988, 78-79.
- Eristov, H. (1987): "Peinture romaine et textes antiques : informations et ambiguïtés. À propos du 'Recueil Millet'", *RA*, 1, 109-123.
- Fröhlich, T. (2011): "Helbig e la pittura pompeiana", in: Örma & Sandberg 2011, 161-178.
- Gabba, E. e A. Schiavone, ed. (1989): *Storia di Roma. IV. Caratteri e morfologie*, Torino.
- Guiral Pelegrín, C., ed. (2007): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional dell'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21-25 septiembre 2001*, Zaragoza.
- Helbig, W. (1868): *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig.
- Hodske, J. (2007): *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, Stendaler Winckelmann-Forschungen 6, Ruppolding.
- Hölscher, T. (1987): *Römische Bildersprache als semantisches System. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 2*, Heidelberg.
- (2002): *Klassische Archäologie Grundwissen*, Darmstadt.
- Lullies, R. e W. Schiering, ed. (1988): *Archäologenbildnisse*, Francoforte s/Meno.
- Mau, A. (1882): *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlino.
- Meyboom, P. e E. Moormann (2013): *Le Decorazioni Dipinte e Marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, BABesch Suppl. 20, Lovanio.
- Morel, J.-P. (1981): *Céramique campanienne : les formes*, Roma (BEFAR 244).
- Örma, S. e K. Sandberg, ed. (2011): *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo. Atti del Convegno Internazionale in occasione del 170° compleanno di Wolfgang Helbig. Institutum Romanum Finlandiae, 2 febbraio 2009*, Roma.
- Perrier, B., ed. (2007): *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes. Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, Vienne - Saint-Romain-en-Gal, 8-10 février 2007*, Roma.
- Pollitt, J. J., ed. (2014): *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, Cambridge.
- Pontrandolfo, A., ed. (2002): *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia. Atti del Convegno Internazionale di studi in ricordo di M. Napoli, Salerno-Paestum, 21-23 novembre 1996*, Salerno.
- Semper, G. (1878): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, I. Textile Kunst*, Monaco di Baviera.
- Settis, S. (1989): *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in: Gabba & Schiavone 1989, 827-878.
- Strocka, V. (in corso di stampa). "Der IV pompejanische Stil als Zeitstil und Lokalstil", in: Zimmermann, in corso di stampa.
- Studniczka, F. (1908): "August Mau", *RM*, 23, 269-274.
- Zanker, P. (1987): *Augustus und die Macht der Bilder*, Monaco di Baviera.
- (1999): "Karl Schefold (26.1.1905 - 16.4.1999)", *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 276-282.
- Zimmermann, N., ed. (in corso di stampa): *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil?, Akten des XI Internationalen Kolloquium der AIPMA, Ephesos 13-17 September 2010*, Vienna.

35 Per il posto che in questo percorso occupa il lavoro di Schefold v. Zanker 1999.

36 Cfr. Settis 1989 e i contributi riuniti in Barbanera 2004.