

JERZY ŻELAZOWSKI

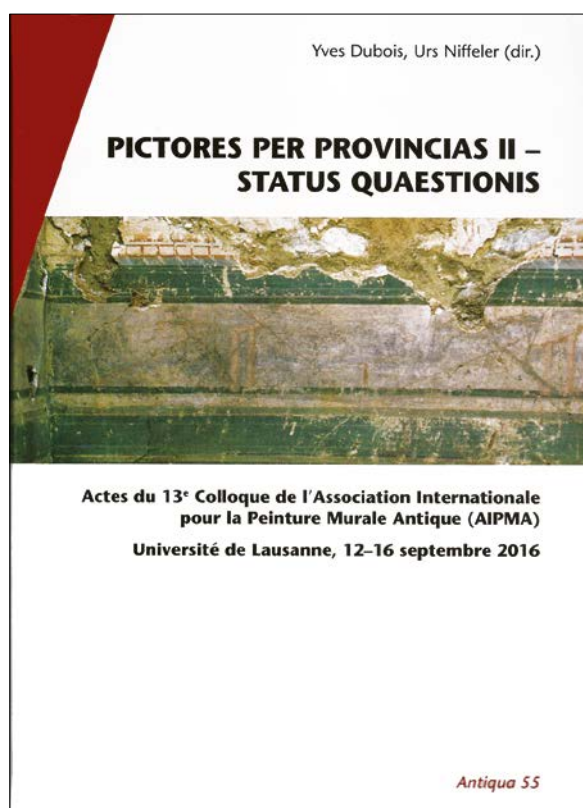
Istituto di Archeologia, Università di Varsavia
j.zelazowski@uw.edu.pl

YVES DUBOIS, URS NIFFELER (DIR.), *PICTORES PER PROVINCIAS II – STATUS QUAESTIONIS, ACTES DU 13^E COLLOQUE DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR LA PEINTURE MURALE ANTIQUE (AIPMA), ANTIQUA 55, BASEL 2018, 984 PP.*

Nei giorni 12–16 settembre del 2016 si è svolto a Losanna l'ormai XIII convegno dell'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Quest'organizzazione da circa trent'anni raduna gli studiosi di tanti paesi e promuove incontri di studio incentrati sulla pittura parietale antica. Dietro quest'attività ci si confronta sulla valutazione non soltanto delle tantissime nuove scoperte in costante aumento, ma soprattutto sulle direzioni di ricerca e sulle interpretazioni delle pitture. Uno dei problemi percepiti da anni riguarda la giusta collocazione della pittura pompeiana, da sempre campo dominante della ricerca, nel contesto storico, sociale e culturale dell'Italia e, in particolare, di Roma capitale dell'impero, ma anche in relazione alla situazione nelle province romane con le loro diverse tradizioni locali.

La necessità di una prospettiva storica adeguata e di un'apertura verso i contesti provinciali era stata ribadita già durante il convegno organizzato ad Avenches nel 1986 dal titolo significativo "*Pictores per provincias*". Con il passare degli anni e con le nuove scoperte sempre più massicce, il quadro della pittura parietale si è complicato notevolmente, ponendo difficili problemi interpretativi, ripresi nei titoli dei convegni successivi dell'AIPMA, ma anche delle associazioni nazionali, soprattutto quella francese (AFPMA). Dunque dopo trent'anni si è voluto, su ispirazione di M. Fuchs, arrivare ad un resoconto della ricerca, valutare il progresso e disegnare il percorso scientifico futuro: non a caso il convegno di Losanna ha ripreso il titolo di quello di Avenches, con l'aggiunta significativa "*status quaestionis*". Per evidenziare meglio lo stato della ricerca, il comitato organizzativo ha chiesto a diversi studiosi di preparare le sintesi per ciascuna parte del mondo greco-romano, spesso complementate da contributi e poster particolareggiati. Di conseguenza, grazie all'impegno di guida e redazione dei colleghi svizzeri, soprattutto di Y. Dubois e dell'equipe di *Antiqua* dell'Archeologia Svizzera, è nata una pubblicazione di mille pagine che presenta lo stato attuale della ricerca sulla pittura parietale antica.

Naturalmente non è possibile rendere conto qui della ricchezza dei materiali raccolti e delle riflessioni.



Conviene però notare che questo volume riassuntivo, un'idea geniale nella sua semplicità, peserà a lungo nella storia della disciplina, perchè permette di mettere a fuoco i successi, ma anche le sconfitte degli studi sulla pittura parietale antica e, in questa prospettiva, di tracciare i nuovi percorsi da seguire. Quanto questa pubblicazione indurrà a discussioni metodologiche e interpretative, lo si può vedere già nei contributi di A. Barbet e I. Bragantini, due autorità indiscusse della materia, che aprono e concludono il volume. Forse dietro l'idea di contestualizzazione delle pitture, tanto sfruttata nel passato, si profila un'apertura verso ricerche più globali e più sincronizzate con altre categorie di fonti antiche, con l'avvertimento, tanto banale, quanto spesso dimenticato, che la realtà storica non si divide secondo categorie e discipline

scientifiche, ma costituisce un'unità conoscitiva da scoprire e capire.

Nel volume si vede bene lo sforzo consapevole di re-inserire le pitture pompeiane e della zona vesuviana in un contesto più ampio, come sottolineato da A. Allroggen-Bedel, le quali, però, segnano ancora profondamente la ricerca. In questo senso si riportano le considerazioni di E.M. Moormann, che vuole riconfermare la validità dei quattro stili di A. Mau considerati come "Zeitstile". Tuttavia, il confronto di questa periodizzazione con le recenti ricerche offre la possibilità di formulare riflessioni che vanno al di là dei quattro stili e sottolineano le difficoltà di interpretazione culturale, sociale ed artistica in determinati periodi. In questo contesto il richiamo a A. Riegl è molto prezioso e suona come un ammonimento, perché l'idea che ogni epoca storica abbia il "diritto" ad un proprio stile ("Kunstwollen"), metteva in dubbio l'evoluzionismo stilistico di J.J. Winckelmann. Quindi ci si potrebbe chiedere se l'insufficienza della periodizzazione di A. Mau nei confronti dei cambiamenti socio-culturali non risultasse dalla scarsa definizione di "Kunstwollen" in certi periodi.

Per quanto riguarda il primo stile, la situazione sembra chiara, dato che da tempo si sottolinea la decadenza dei valori tradizionali dell'aristocrazia romana al tempo delle grandi conquiste, che portò all'imitazione dei modelli ellenistici e ad una rivalità sempre più sfrenata. Tuttavia il comportamento delle élite locali e dei "ceti medi" in Italia dopo la battaglia di Pidna, che fa pensare ad una "koinè" culturale ed artistica e di "Kunstwollen" almeno tardoellenistica, pone il problema di quanto l'aspirazione ad essere Romani con pieni diritti socio-politici imponesse l'"imitatio Urbis". In questo contesto la nascita del secondo stile in Italia si potrebbe considerare come segno e risultato di un'identità romana acquisita, pensata ed espressa (T. Hölscher)?

Da questa preziosa rassegna delle problematiche evidenziate nelle ricerche più recenti emergono chiaramente i problemi dell'inquadramento del terzo stile, dovuti soprattutto alle indagini sempre più approfondite delle case di Augusto sul Palatino. In parte questi problemi rispecchiano la difficile definizione dell'arte all'epoca di Augusto (P. Zanker), legata alla discussione sul nuovo assetto socio-politico, ma anche culturale dello stato ormai sempre più imperiale. Questo periodo di sperimentazioni lasciava spazio a diverse espressioni artistiche ed è chiaro che il primo imperatore lasciò l'opera incompiuta sotto vari aspetti. Lo sforzo di uniformare l'enorme stato, e la conseguente "provincializzazione" di Roma e dell'Italia, permise di creare una "koinè" culturale ed artistica, ma questo lungo processo, almeno in parte, offuscò la definizione del quarto stile.

Dagli studi recenti emergono anche importanti riflessioni su contesto e significato dei sistemi decorativi. Se intendiamo gli stili come "specific forms and painting

manners", "syntaxes of paintings" e li applichiamo alle diverse categorie di spazi, si rilevano difficoltà di differenziazione. Tuttavia, l'analisi degli spazi paragonabili, per esempio degli ambienti con doppia alcova, porta a categorie come "riservatezza, condivisione e prestigio" (A. Anguissola), che richiedono una riflessione più approfondita sui nostri concetti di pubblico-privato, oppure modesto-lussuoso, adoperati nelle interpretazioni. Analogamente, se negli studi sui "marmi finti" si va oltre la consueta idea di un'alternativa più economica all'uso di autentiche pietre pregiate, si arriva pure alla nozione di prestigio e ricchezza, o di potere, che, però, come nel caso dello "style retro" (S. Mols) richiede un'impostazione storica.

Di conseguenza non c'è pericolo "that our field has non future" ed il progresso delle ricerche sembra evidente, ma il pregio maggiore delle osservazioni di E.M. Moormann, che riassume i diversi approcci emersi negli ultimi anni, forse sta nello stimolo ad una riflessione più generale. La specializzazione sul campo sembra inevitabile, ma almeno auspicabile sarebbe il ritorno allo storicismo di A. Riegl come punto di partenza per una visione più storica e globale, che prenda in considerazione anche gli stessi fenomeni e i problemi presenti, studiati in altri rami dell'attività artistica e culturale di un certo periodo, come segnali della stessa "Kunstwollen".

Tuttavia la situazione si complica se si guardano le diverse regioni dell'impero romano, per esempio le due Germanie e la Gallia Belgica, per cui R. Thomas, con grande competenza in merito, propone un quadro generale dello sviluppo della pittura (parietale e dei soffitti), aggiornato dalle acquisizioni di nuovi materiali, cronologie e ricostruzioni degli ultimi vent'anni, ponendosi il problema delle somiglianze o differenze, e delle possibili interferenze tra le due Germanie e la Gallia Belgica. Dalla presentazione delle pitture in ordine cronologico, dall'epoca augustea fino al IV secolo d.C., emerge uno sviluppo dei sistemi decorativi molto omogeneo e comune nelle tre province, il che rispecchia anche le dinamiche generali osservate in altre regioni dell'impero romano; va notata anche l'attenzione dedicata alle scelte coloristiche, a tonalità e contrasti.

Questa omogeneità dal punto di vista stilistico ed iconografico, fino a poter parlare di un "Reichsstil", si vede anche nella mancanza di differenze delle pitture nei diversi contesti abitativi, tra città, ville, campi militari, santuari e tombe, come se mancassero specifiche linee tematiche, legate alle categorie dell'edilizia pubblica. Questo quadro permette di affermare che "ist eine Darstellung "individueller Lokalstile" sinnlos", ma è molto importante l'osservazione che ciò dipende più che altro dalla frammentarietà dei resti delle decorazioni pittoriche conservati, dalle circostanze delle scoperte, dallo stato delle indagini archeologiche che non sempre offrono contesti e cronologie sicuri, quindi dalla valutazione della

rappresentatività dei materiali disponibili. A questo punto ci si potrebbe chiedere quanto l'immagine del mondo romano globalizzato dipenda dallo stato della ricerca e da generalizzazioni affrettate.

Tuttavia, nelle caratteristiche dei sistemi decorativi importanti sono i fattori qualitativi che spesso fanno la differenza e sono legati alla funzione dell'ambiente, alla posizione sociale del committente e alle sue possibilità economiche, oppure alla capacità dell'officina incaricata. Inoltre le analoghe tendenze stilistiche e, in più, i motivi e i modelli simili, riscontrati in posti anche molto distanti, fanno pensare non tanto a contatti diretti, a pittori e alle loro officine erranti alla ricerca della committenza, quanto all'utilizzo di cartoni ("Musterbücher"), come nel caso dei tanto diffusi motivi a candelabro. Tuttavia riconoscere una circolazione dei modelli da seguire non chiude la questione, perchè dietro le scelte dei motivi e delle immagini si dovrebbe anche cercare la personalità artistica e la formazione dei pittori che potevano rielaborare i modelli a disposizione fino a mostrare le loro maniere individuali.

Naturalmente la discussione sui canali di trasmissione delle tendenze iconografiche, stilistiche e tecniche è molto più complicata e vasta, ma già l'accento a queste problematiche dà alle osservazioni di R. Thomas un peso notevole che va ben oltre la revisione della pittura parietale nelle Germanie e nella Gallia Belgica. In questa prospettiva le linee guida esposte, dello sviluppo della decorazione pittorica in particolare, ma anche in generale, costituiscono uno strumento di lavoro valido per successive discussioni sulla storia della pittura romana nelle province dell'impero romano, come del resto ha sottolineato I. Bragantini nella sua conclusione degli atti.

Nel volume le linee guida tracciate in sintesi si possono facilmente confrontare con casi particolari, e rimanendo soltanto nella Germania Inferiore si può notare il contributo di B. Jansen, incentrato sulle pitture che decoravano le case chiamate "Streifenhäuser" a Xanten, in una colonia traianea di forte impronta militare. Queste abitazioni spesso si distinguono per gli ambienti di carattere artigianale e commerciale affacciati verso le vie della città e più all'interno per le stanze, a volte tre, ad uso privato. Dunque da tempo si osserva la netta differenziazione nella decorazione pittorica di esse, più semplice negli ambienti lavorativi e più sofisticata in quelli privati delle case; proprio il contesto delle pitture costituisce il problema principale e prevale sulle analisi stilistiche.

Nella descrizione delle tipologie delle decorazioni pittoriche, spesso con analogie nelle residenze del capoluogo provinciale a Colonia, s'insiste molto sulla loro qualità artistica e tecnica, e sul carattere rappresentativo che va oltre il concetto delle loro funzioni strettamente private, in una sorta di retrobotteghe. Di conseguenza le pitture giustamente valorizzate vengono offerte come argomento valido per la discussione sul funzionamento

delle case e dei singoli ambienti, ma anche sul contesto sociale e culturale dei loro proprietari. Un esempio eclatante lo fornisce l'ambiente della casa dell'isolato 19 decorato nella zona mediana da edicole sostenute da giganti con aquile su globi, interpretate come manifestazione della lealtà al potere imperiale del committente, e questo richiedeva un certo pubblico, oltretutto in un'epoca precedente alla fondazione della colonia.

La valorizzazione del sistema pittorico delle abitazioni a Xanten nelle questioni archeologiche e socio-economiche permette di vedere il contributo di B. Jansen non soltanto come "case study" aggiornato sulla Germania Inferiore, ma come esempio molto interessante del significato delle pitture contestualizzate in vista di discussioni più ampie, incentrate sui dipinti non soltanto per addetti ai lavori. In questa prospettiva le informazioni sulla cronologia della decorazione pittorica nel contesto della storia della città, insieme con le annotazioni di tipo archeologico e topografico, come la presenza di ipocausto negli ambienti affrescati o la localizzazione delle case, sono molto preziose e utili.

Infine va notata nell'interpretazione delle case a Xanten una certa insistenza su contesti abitativi pompeiani analoghi, forse con l'idea che la città creata all'ombra delle legioni in realtà non fosse così particolare da non rispecchiare le dinamiche architettoniche ed artistiche degli insediamenti meno militari, sotto l'influenza italica, almeno per quanto riguarda l'edilizia privata, perchè l'esempio delle terme pubbliche, brevemente accennato, sembra indicare un'altra realtà.

Rimanendo ancora nella Germania Inferiore sul basso Reno, sembra molto istruttivo il contributo di L. Laken, S. Mols e L. Swinkels che propongono un aggiornamento della rassegna delle pitture parietali romane trovate in Olanda, presentata al convegno di Napoli nel 2007, anche se naturalmente le osservazioni precedenti vengono adesso in parte riferite e ripensate. In questo modo si vede molto chiaramente il progresso delle ricerche e delle pubblicazioni dell'ultimo decennio, per cui si può affermare che le nuove scoperte non cambiano essenzialmente il quadro generale presentato già nel 2007.

Tuttavia gli autori, oltre alle novità e alle nuove cronologie delle pitture, si propongono di far vedere sistemi decorativi più sofisticati, presenti anche nel basso Reno e nella zona di Meuse, per inquadrare meglio questa regione nel contesto provinciale, ma anche più generale, a cominciare dalla presenza dei candelabri nel sistema decorativo a pannelli, simile alle decorazioni parietali della capitale provinciale a Colonia.

In questa prospettiva particolare attenzione viene data alla decorazione figurativa presente nelle ville, per dimostrare che, malgrado la scarsità dei resti dei dipinti conservati, spesso in contesti secondari, il livello concettuale ed artistico delle pitture parietali è piuttosto complesso. Dunque, vengono analizzati più dettagliatamente

liatamente tre esempi, a cominciare dalla decorazione della villa di Hoogeloon, recentemente (2014) pubblicata, dove nei pannelli, oltre ai motivi floreali e all'imitazione intrigante delle mezze-sfere di vetro, analoghe a quelle della *Domus Transitoria*, oppure all'*oscillum* con maschera teatrale, si scorgono figure di menadi danzanti e di Ercole. Ma la decorazione più sorprendente proviene dalla villa di Maasbracht, dove una parte della parete, datata attorno al 200 d. C. presenta nella zona centrale combattimenti di gladiatori e *venationes*, mentre nella parte alta si trovano, oltre alle figure mitologiche, un gruppo di almeno sei persone con ritratti, probabilmente la famiglia del proprietario. Sembra quindi che la decorazione parietale, probabilmente di un *triclinium*, avesse una forte impronta autorappresentativa del proprietario, del suo status sociale ed economico, dei suoi *munera*, come anche del suo bagaglio culturale ed intellettuale. Di conseguenza anche se la decorazione rispecchia certi schemi di autorappresentazione e stereotipi culturali ed iconografici, nello stesso tempo assume un valore individuale legato alle scelte del committente. Una situazione simile si osserva anche nella villa di Kerkrade, dove nella decorazione parietale datata a cavallo del II e III secolo d. C., purtroppo mal conservata, probabilmente si possono vedere grandi scene figurative, di carattere non soltanto mitologico, ed imitazioni di *opus sectile*, piuttosto alte in una modalità tipica di questo periodo e territorio.

Anche se gli autori nelle conclusioni si limitano modestamente a sottolineare l'alto status sociale ed economico di proprietari e committenti, il loro notevole sforzo ricostruttivo ed interpretativo delle pitture mal conservate fa inquadrare meglio la zona del basso Reno e di Meuse nel contesto provinciale e anche più ampio dell'impero romano, dove ancora una volta la forte presenza militare non determina processi di globalizzazione, se non accelerandoli.

Quanto la contestualizzazione della decorazione pittorica sia importante, lo dimostra, per esempio, B. Tober nella presentazione del quadro generale della ricerca sulle pitture parietali di Noricum e Raetia successivamente al 1989, dove l'attenzione viene posta sulle questioni dei contesti e sui significati della decorazione, ancor poco studiati in queste province romane rispetto alle considerazioni tipologiche, iconografiche e cronologiche. Perciò vengono analizzati soprattutto i materiali rinvenuti che si prestano a questa problematica, nella ricerca incentrata sulle dipendenze della decorazione parietale dalla gerarchia degli ambienti, nell'ambito delle diverse strutture edilizie. Dunque già a Magdalensberg si pone il problema se la scelta della decorazione paratattica o con il quadro centrale fosse condizionata dall'importanza degli ambienti nei cosiddetti *principia*. Analogamente anche la policromia o la presenza della decorazione figurativa possono essere viste in relazione alla gerarchia degli spazi, anche se gli esempi dei temi acquatici adoperati nei

frigidaria non portano alle generalizzazioni sulla presenza delle rappresentazioni specifiche a seconda della funzione del tipo d'edilizia.

Tuttavia la decorazione pittorica degli ambienti principali delle case in città o *vicus*, oppure delle ville, caratterizzati spesso dalle dimensioni, da absidi ed ipocausta, differisce chiaramente dalle pitture degli spazi secondari, sempre in riferimento alla decorazione musiva, e di conseguenza, anche considerando le capacità delle officine e le esigenze, oppure le preferenze della committenza, si notano ripetutamente le dipendenze dei parametri come "Farbigkeit, Sorgfalt, Dichte an Ornamenten, Figurenreichtum bzw. Bildprogramm oder Abstimmung der Figuren" dalla funzione e gerarchia degli spazi decorati. Indubbiamente va notato e sottolineato questo sforzo di andare oltre le solite affermazioni sull'autorappresentazione, nella ricerca di fattori più oggettivi che descrivano le scelte della decorazione pittorica.

Inoltre B. Tober nella seconda parte della sua sintesi affronta il problema delle officine pittoriche e della presenza di stili locali in entrambe le province, e insiste molto sulla dipendenza dello sviluppo della decorazione pittorica dalle vicende storiche dei singoli insediamenti, quindi in conformità allo "Zeitstil". Nella ricerca delle officine locali, si sottolinea che l'uso dei cartoni ("Musterbücher") da parte dei pittori impone di andare al di là del riconoscimento di motivi identici negli affreschi. Tuttavia vengono elencate le officine individuate ad Augsburg, Enns, come le somiglianze tra Augsburg e Schwangau, Virunum e Teurnia. L'operato di questi pittori, spesso in zone delimitate non porta però all'identificazione di uno stile particolare né nel Noricum, né nella Raetia, ma è molto interessante la discussione sulle possibili differenze tra le due province, per esempio la presenza di "Schirmkandelaberdekorationen", che potrebbero rispecchiare le pendenze della Raetia verso Ovest, come del Noricum verso le Pannonie. Quest'idea mette la decorazione pittorica a confronto con altre fonti come la ceramica, l'architettura, ma anche l'onomastica ecc., che da tempo dimostrano dirette influenze sulle regioni vicine, quindi sui canali di trasmissione di beni e idee, e che in un certo modo avvertono i limiti delle generalizzazioni e dell'immagine globalizzante dell'impero romano.

Un caso particolare è costituito dalle pitture parietali provenienti dalla parte meridionale del Noricum (Carintia), cioè dal centro di Magdalensberg, sostituito dal municipio claudio di Virunum ad est, e dalla città di Teurnia a ovest, analizzate da I. Dörfler Ristow, che intende lo *status quaestionis* molto alla lettera, quindi propone una rassegna delle nuove scoperte e pubblicazioni degli ultimi trent'anni con un confronto dei contesti ritrovati in queste località.

Per quanto riguarda Magdalensberg si sottolinea l'attuale rialzamento della cronologia dell'occupazione del centro di qualche decennio, rispetto alla tradizionale data

attorno alla metà del I secolo a.C. nelle pubblicazioni di H. Kenner, con la conseguente datazione delle pitture di OR/23 con grandi figure di divinità, che d'altronde non appartengono al primo strato pittorico. Inoltre si ribadisce l'importanza della data del 15 d. C., quando il contesto archeologico mostra una ricostruzione delle abitazioni probabilmente successiva al terremoto del 9 d. C. con il risultato che la maggior parte delle pitture precedenti era stata interrata negli strati dei nuovi livellamenti, per cui gli affreschi posteriori d'epoca tiberiana, a volte conservati *in situ*, si distinguono abbastanza bene, come per esempio le pitture dei cosiddetti *principia*, scoperti negli anni 1986-1990, brevemente descritte in base alla pubblicazione di K. Gostenčnik (2004). A questa studiosa si devono anche le descrizioni delle pitture del complesso, ancora poco chiaro, a sud del foro, dove negli strati di costruzione sono stati scoperti alcuni frammenti che sembrano appartenere al complesso d'Ifigenia.

Invece nella presentazione delle pitture parietali di Virunum e Teurnia l'attenzione si sposta sulle ricostruzioni della decorazione. Soprattutto interessante e istruttiva è la correzione del sistema decorativo di una parete delle cosiddette "Wohnterrassen" di Teurnia, presentato nel locale museo, con lo spostamento di alcuni elementi decorativi. Similmente a Virunum vengono proposte alcune ricostruzioni della decorazione parietale delle abitazioni ai margini occidentali della città, generalmente provenienti dall'epoca severiana in poi, di cui però tanti frammenti sono stati trovati in un contesto secondario. Queste elaborazioni, per quanto a volte ipotetiche, permettono di cercare elementi comuni nelle pitture di Teurnia e Virunum, prendendo in considerazione anche i vecchi ritrovamenti. Soprattutto "das Element des waagrecht schwebenden Stabes mit zentraler Schleife" dello zoccolo, riscontrato più volte in questi municipi negli affreschi datati dal I al IV secolo d. C. permette delle affermazioni piuttosto categoriche; usato in diversi periodi e testimoniato soltanto in queste due città, segnala uno stile locale e caratterizza un'officina locale, su cui, in riferimento pure al contributo di B. Tober, forse bisognerebbe discutere di più.

Nell'intento di dare un valido ed aggiornato strumento di lavoro vengono anche presentate le recenti scoperte a Teurnia nella zona del foro, come anche le pitture tardoantiche cristiane in questa città con nuove proposte ricostruttive. Quindi fino alla fine il contributo mantiene l'idea di una rassegna, tralasciando discorsi storici e stilistici più generali e concludendo con le prospettive dei progetti in corso.

In questo breve riassunto, in cui si citano soltanto alcuni dei contributi e delle sintesi di un volume così ricco di materiali e riflessioni, vale anche la pena di spostarsi in altre zone del Mediterraneo. Per esempio S. McFadden offre una rassegna delle pitture scoperte in Egitto (ad eccezione della città di Alessandria) negli ultimi vent'anni,

dei nuovi studi su materiali già noti, nonché delle nuove iniziative di documentazione in parte dovute alla situazione politica incerta. La scarsità e la casualità delle scoperte ostacola le generalizzazioni, perché con ogni novità il quadro generale cambia, come per esempio nel contesto della pittura parietale delle case dimostra il confronto tra le immagini, forse legate al culto domestico, trovate tempo fa a Karanis e quelle recenti di Marina el-Alamein. Tuttavia non mancano gli esempi di pittura parietale, per esempio a Kellis ed Amheida, che appartengono alla "koinè" artistica ed iconografica greco-romana e di conseguenza possono essere considerate come "status symbol" e simboli dell'identità culturale delle élite locali, anche se dal punto di vista tecnologico dimostrano l'adeguamento alle condizioni locali nel prevalere di opere "a secco" e nella scelta dei pigmenti.

Nel contesto della pittura funeraria, meglio conosciuta in base alle scoperte nella Valle del Nilo e nelle oasi, si notano la persistenza dei tradizionali stili di rappresentazione egizia, dovuta alle pratiche religiose, e la mescolanza delle iconografie egizie e greco-romane, che d'altronde sembrano assenti nei contesti delle abitazioni nelle città, anche se per esempio è difficile valutare la rappresentatività delle scoperte nell'oasi di Dakhleh.

Il contributo giustamente sottolinea che le nuove scoperte, anche in luoghi lontani, come nel campo militare del Mons Claudianus, mettono in discussione l'importanza delle influenze alessandrine, e non soltanto perché mancano i confronti ad Alessandria stessa. Tuttavia anche se l'idea di una scuola d'arte alessandrina, sempre valida nel periodo ellenistico, sembra gradualmente svanire nell'impero romano, questa città rimaneva anche nella tarda antichità il centro del potere imperiale ed ecclesiastico, attraverso il quale si diffondevano le iconografie ufficiali, naturalmente interpretate ed eseguite nel contesto locale. Questo riguarda soprattutto le immagini cristiane, controllate dal punto di vista liturgico e dottrinale, e la loro impronta "classica" va oltre il discorso delle "late antique cultural transisions and continuities". Quindi il confronto delle pitture nelle chiese e nei monasteri egiziani con altre di contesti "pagani", privati e pubblici, richiede molta attenzione, per non mescolare fenomeni diversi. Fortunatamente in Egitto l'abbondante tradizione scritta conservata aiuta notevolmente le analisi, anche stilistiche. Naturalmente rimane sempre elemento di discussione se, per esempio, l'imitazione dell'*opus sectile* nelle pitture tetrarchiche a Luxor, e successivamente nelle chiese cristiane, segnali una "deep continuities in artistic practices" nel contesto locale, oppure la ricezione di pratiche e idee più generalizzate.

Invece A.-M. Guimier-Sorbets propone una rassegna delle nuove scoperte della pittura ad Alessandria negli ultimi vent'anni, che viene suddivisa secondo le problematiche emerse negli studi recenti. Per quanto riguarda l'utilizzo della policromia nelle strutture

architettoniche, oltre alle note facciate degli ipogei alessandrini, sono comparse anche le prime testimonianze fuori del contesto funerario e si nota sempre di più la loro somiglianza con le tombe macedoni. In modo analogo le nuove volte e i letti funerari dipinti con un certo illusionismo, scoperti nelle tombe della necropoli del ponte Gabbari, rispecchiano le tradizioni greco-macedoni che persistono nell'Egitto fino all'epoca imperiale.

Per quanto riguarda l'uso dello stile strutturale, notato da tempo nelle tombe alessandrine, ne sono emersi finalmente i primi esempi in un contesto domestico degli inizi del III sec. a.C. e si profila sempre di più l'idea di una sua precoce diffusione dalla capitale lagida verso le oasi (Fayoum) e l'Alto Egitto (Karnak). Sono molto preziose le osservazioni sugli elementi illusionistici adoperati, che non a caso assomigliano a quelli presenti nel secondo stile pompeiano, che, insieme con la resa illusionistica della prospettiva nelle tombe, fanno sempre più pensare all'illusionismo come a una caratteristica alessandrina. In questo contesto si nota anche la ricerca del rilievo nella parete attraverso l'uso dello stucco per gli elementi architettonici, il che va oltre la protezione delle pareti friabili, oppure l'imitazione del marmo.

Particolarmente importante è il capitolo dedicato all'iconografia greco-egizia in contesti funerari, grazie a numerosi studi recenti, in parte resi possibili dai nuovi progetti di documentazione delle vecchie scoperte. Per quanto riguarda Alessandria vengono riassunte le ricerche nelle tombe di Persefone nella necropoli di Kom el-Chougafa e una nuova interpretazione delle pitture della tomba 2 d'Anfouchi. Nel primo caso si avverte che la nuova campagna di documentazione fotografica del 2011 non ha cambiato essenzialmente la lettura e l'interpretazione delle immagini nel registro egizio, mentre nella parte greca sottostante si legge meglio il ciclo delle

storie di Persefone e si nota meglio il parallelismo del racconto con la versione egizia. Comunque queste iconografie bilingui, uniche e ormai diventate famose per i sistemi religiosi, nell'Alessandria multiculturale dell'epoca imperiale, vanno interpretate come una visione escatologica positiva, dove la forza delle immagini dovrebbe aiutare i defunti a raggiungere una vita felice nell'aldilà. Invece per quanto riguarda la decorazione dipinta sul soffitto della tomba 2 d'Anfouchi, la cui interpretazione risale ad un secolo fa e la cui ricostruzione risulta difficile anche con i metodi più sofisticati, si rileva la funzione delle scene come una sorta di Libro dei Defunti egizio che dovrebbe accompagnare ed aiutare i morti nell'aldilà e che risulta importantissimo per le credenze escatologiche dei Greci nell'Alessandria tolemaica.

Questi pochi esempi dei 74 contributi e sintesi pubblicati dagli studiosi provenienti da tanti paesi, con diverse tradizioni scientifiche e culturali, dovrebbero dimostrare non tanto la vastità territoriale della ricerca, che copre tutto il Mediterraneo greco-romano, Britannia compresa (R. Ling), quanto la diversità degli approcci e delle dinamiche metodologiche. Indubbiamente il volume presenta molto chiaramente lo *status quaestionis* degli studi sulla pittura parietale antica, e perciò stimola le discussioni sul futuro della disciplina e sulle nuove direzioni della ricerca. In questo senso, dopo un bilancio così approfondito, gli organizzatori del prossimo convegno dell'AIPMA che si terrà a Napoli nel settembre del 2019 saranno messi davanti alla difficile prova di una nuova apertura e di rilancio di prospettive. Tuttavia già il suo titolo "Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione" promette un approccio multidisciplinare, che rivaluta "il dialogo costruttivo fra archeologia e archeometria, storia dell'arte e restauro, documentazione e comunicazione".