

# Pittori e pitture tra l'Italia e le province occidentali

Irene Bragantini

Affrontare il tema dell'economia della produzione della pittura parietale nei contesti domestici di età romana – così come per altre classi di produzioni artigianali specializzate – rimane un compito per il quale le informazioni in nostro possesso sono ancora largamente insufficienti<sup>1</sup>. Per spiegare il modo in cui possa essersi prodotta la sorprendente diffusione di iconografie tra centri lontani che caratterizza la produzione figurativa del mondo romano il panel, organizzato da Renate Thomas, ripropone alla nostra attenzione il tema dei *Musterbücher*<sup>2</sup>. Riprendendo questo tema a partire da evidenze e contesti diversi ci possiamo chiedere – più in generale – con quali mezzi e in quali condizioni di produzione avvenga il necessario scambio di informazioni e conoscenze tra coloro che sono coinvolti nella produzione della pittura parietale: tra le diverse tipologie di artigiani, e tra artigiani e committenti. Una prima domanda – fondamentale – che credo ci dobbiamo porre è se questo scambio debba aver luogo sempre attraverso mezzi materiali, o se vogliamo invece concentrare la nostra attenzione anche su scambi di conoscenze di natura immateriale, tra persone<sup>3</sup>.

Per affrontare questo argomento, con una particolare attenzione a situazioni che rendono necessaria l'ipotesi di scambi di informazioni nella fase di produzione, propongo l'esempio dei quadri con Apollo e le Muse provenienti dal "Edificio del atrio" di Carthago Nova<sup>4</sup>. Il complesso occupa un'intera insula della città; le sue fasi iniziali si datano a età flavia<sup>5</sup> ed esso è destinato almeno in parte a pratiche sociali e conviviali di una corporazione connessa con il santuario isiaco dell'adiacente insula<sup>6</sup>.

In una fase la cui importanza nella vita del complesso è sottolineata e monumentalizzata dall'apposizione di una iscrizione dipinta con datazione consolare al 218<sup>7</sup>, sono stati riusati (probabilmente all'interno dello stesso edificio per il quale essi erano stati originariamente prodotti<sup>8</sup>) quattro quadri con Apollo e le Muse, ai quali penso possa convenire la datazione a età flavia proposta dagli scavatori per le prime fasi del complesso<sup>9</sup> (figg. 1–2).

Ancora più significativi delle condizioni di produzione della pittura in questo centro per la prima età imperiale sono alcuni frammenti di pittura rinvenuti nell'angolo NE del foro, in un riempimento di età tiberiana formato dalla demolizione di un precedente edificio ubicato nella stessa area (davanti alla facciata della curia) e pavimentato in opus sectile (figg. 3–4)<sup>10</sup>.

Carthago Nova, colonia probabilmente con Cesare, conosce nella prima età imperiale una importante fase monumentale, nel corso della quale si va strutturando la 'panoplia monumentale' della città romana. In questi stessi anni si costruisce nella città il teatro, databile agli ultimissimi anni del I sec.a C., la cui decorazione architettonica in marmo bianco è realizzata da maestranze urbane, spia di rapporti clientelari tra la colonia e la famiglia di Augusto, che possono ben spiegare l'arrivo di blocchi lavorati o (semi) lavorati e di maestranze<sup>11</sup>. Non credo che in questa fase di impianto si possa ipotizzare che esistano in loco pittori in grado di realizzare queste decorazioni, che pur nella



Fig. 1: Carthago Nova, 'Edificio del atrio', pittura con Apollo.

loro estrema frammentarietà dimostrano di inserirsi appieno nel modello decorativo centroitalico e che devono quindi con tutta probabilità essere state eseguite da artigiani provenienti da quelle aree. Né si deve dimenticare che queste pitture sono prodotte nell'ambito di importanti programmi decorativi di cantieri pubblici o comunque non limitati a una sola edilizia di tipo abitativo<sup>12</sup>.



Fig. 2: Carthago Nova, 'Edificio del atrio', pittura con Tersicore.

Ma come dobbiamo considerare questa evidenza, confrontandola con contesti delle stesse zone che presentano realtà ben diverse? A Carthago Nova si realizzano infatti anche rivestimenti parietali che attestano una tradizione completamente diversa per quanto riguarda la tecnica, i materiali impiegati e gli schemi iconografici, e la stessa



Fig. 3: Carthago Nova, frammenti di intonaco dallo scavo nell'angolo NE del foro.

situazione ritroviamo ad Augusta Emerita, rinvenimenti che alle studiosi che si sono occupate di questi materiali che essi siano opera di un'unica struttura produttiva (fig. 5)<sup>13</sup>. Dobbiamo quindi immaginare che gli artigiani coinvolti si spostino tra le due colonie, che conoscono in età augustea importantissime fasi di edilizia monumentale<sup>14</sup>.

Credo quindi che la realizzazione di quadri (se non addirittura di un intero ciclo, solo in parte riusato) come quelli con Apollo e le Muse, o dei frammenti da scavo illustrati alle figg. 3-4, renda necessario supporre che arrivino a Carthago Nova maestranze italiche: ipotizzo quindi lo spostamento di artigiani, artigiani e maestranze con i quali saranno comunque state certamente attive anche figure 'locali'<sup>15</sup>.

L'aumento esponenziale dell'evidenza, dovuto a diffusi protocolli di scavo, documentazione e pubblicazione adottati soprattutto da alcune équipes francesi e spagnole, porta ulteriori conferme al quadro, già noto, di diffusa adesione al modello abitativo centroitalico, in particolare nelle province occidentali e nelle fasi di prima età imperiale<sup>16</sup>. Valga per tutti l'esempio della megalografia proveniente dal sito della Vetreria ad Arles<sup>17</sup>, ma ricordiamo anche che tra i frammenti di II stile dalla casa 6 della Hanghaus 2 di Efeso non sono stati evidenziati 'lokale Varianten und Vorlieben...und es scheint, als ob Malsysteme und Motive möglicherweise sogar gemeinsam mit den Ausführenden aus Italien kamen'<sup>18</sup>.

L'esempio di Arles dimostra però anche come i contesti meglio conservati e indagati non attestino soltanto la diffusione di schemi iconografici (ipoteticamente interpretabile grazie al modello dei Musterbücher). Quello che abbiamo di fronte qui è invece qualcosa di più e di diverso: la capacità di strutturare insiemi decorativi coerenti, all'interno di soluzioni planimetriche che presuppongono un uso sociale della casa e degli elementi che la caratterizzano, basato sul modello italico. Nelle aree provinciali vediamo dunque riproposti una globalità di elementi, che formano il sistema della decorazione domestica della società romana e – per quello che qui in particolare ci riguarda – la funzione della decorazione nella casa.



Fig. 4: Carthago Nova, frammenti di intonaco dallo scavo nell'angolo NE del foro.

In questa ricostruzione è necessario ricordare che le nostre testimonianze sono soprattutto da contesti domestici: una delle ragioni di questa sorprendente diffusione consiste infatti nell'adozione di un modello e di una ideologia abitativa basati sulla fondante e fondamentale funzione sociale ed economica della proprietà immobiliare e sulla ripresa del modello centroitalico.

Tra le caratteristiche che caratterizzano questo modello abitativo ricordiamo che i rivestimenti non presentano alcuna interruzione tra le superfici di soffitti, pareti e pavimenti. Dobbiamo considerare che questa 'scatola' – che ancora ci avvolge quando entriamo in un ambiente decorato – è il risultato del lavoro di artigiani diversi, che lavorano con tecniche e materiali diversi. Era dunque necessario un attento coordinamento e una stretta interazione tra gli artigiani, dal momento che per raggiungere il livello di qualità richiesto ciascuno di essi – stuccatori, pittori, pavimentari – doveva lavorare (entrando e rientrando nel cantiere) seguendo i tempi e i modi della sua tecnica<sup>19</sup>. Non credo che un effetto così attentamente e generalmente perseguito debba considerarsi casuale: al contrario, ritengo che esso rappresenti un aspetto importante della ideologia abitativa della società romana che potremmo considerare finalizzato a racchiudere il dominus e i suoi ospiti – sui quali è mirata e tarata la decorazione della casa – negli spazi dell'ospitalità.

Tra le figure coinvolte in queste operazioni dobbiamo dunque immaginare uno scambio di informazioni e conoscenze che presuppone anche scambi immateriali, capaci di un forte impatto sulle comunità locali interessate dal processo produttivo,



Fig. 5: Carthago Nova, frammenti con decorazione a rilievo dalla Calle Beatas.

tanto più se consideriamo che almeno in alcuni casi questo processo comportava la collaborazione tra figure di diversa origine e formazione, che si trovavano a operare insieme sul cantiere.

Più che alla semplice diffusione di iconografie, dovremo dunque in futuro allargare il nostro tema, riflettendo sull'impatto economico e sociale che nelle diverse aree provinciali può aver comportato l'arrivo di persone che portano con sé il bagaglio delle conoscenze materiali e delle tecniche necessarie a realizzare sistemi decorativi prodotti seguendo l'insieme del modello abitativo centroitalico, un modello che dobbiamo immaginare calato nella complessità dell'organizzazione del cantiere che esso presuppone.

Osservata nelle implicazioni delle sue caratteristiche produttive, piuttosto che sollecitata per cercarvi risposte a domande 'nostre', in qualche modo preformulate, credo che questa evidenza possa ancora essere indagata con convinzione: la diffusione dei sistemi decorativi centroitalici è infatti solo uno degli aspetti di un più generale e potente modo di produzione e realizzazione dell'apparato materiale che costruisce e realizza un determinato modo di vivere.

Una situazione così complessa si può dunque spiegare supponendo che per le prime testimonianze attestate nei diversi centri, insieme allo spostamento di committenti

dall'Italia ipotizzato da molti autori per queste prime fasi, avvenga anche uno spostamento di artigiani. L'insieme di queste considerazioni richiama la formula dei pittori itineranti, proposta da Alix Barbet a proposito delle pitture di Bilbilis e accolta come ipotesi interpretativa in molti contributi presentati al convegno AIPMA di Lausanne<sup>20</sup>.

Considerando il modo in cui la pittura è prodotta e la necessità della collaborazione tra diverse manualità, possiamo considerare questa una ipotesi valida? E come avrebbe potuto funzionare questo sistema? Credo che valga la pena di testare in maniera convinta questa ipotesi, adottando diverse metodologie di indagine adatte ai diversi contesti e alle diverse fasi del processo produttivo. Abbiamo infatti in questo caso la possibilità di discutere a partire da un'evidenza materiale, e questo ci può forse consentire di rinnovare l'approccio ad un problema (quello della diffusione delle iconografie) per il quale si stenta ancora a incontrare tra gli studiosi un consenso generalizzato<sup>21</sup>.

Lavorare sul modello della mobilità degli artigiani significa anche, e in primo luogo, chiedersi come concretamente potrebbe essersi realizzata questa mobilità, quali figure sociali o artigianali possano di volta in volta essere coinvolte in questi movimenti. Nel cercare di delineare il quadro metodologico entro il quale affrontare queste problematiche dovremo lasciar spazio a legami di natura sociale, che rivestono un ruolo anche nella committenza artistica. Tra committenze private e committenze pubbliche diversi possono essere infatti i modi di 'richiamare' artigiani dall'esterno, anche se nei centri provinciali dovremo supporre gli stessi personaggi attivi sulla scena pubblica e su quella privata. La natura e la funzione dell'edificio che ha ospitato, nella sua fase originaria e in quella di riuso, il ciclo con Apollo e le Muse sopra illustrato, conferisce a questo contesto un interesse supplementare, a causa della funzione sociale dei complessi connessi a particolari culti<sup>22</sup>.

L'arrivo di artigiani da fuori implica anche la necessità dell'approvvigionamento almeno in parte dei materiali al di fuori del loro luogo di produzione o del luogo di lavoro consueto per l'artigiano itinerante. Un contributo fondamentale per questi problemi può venire dunque dall'archeometria, grazie ad analisi mirate rivolte a identificare non solo i materiali, la provenienza e i modi della loro produzione, ma anche la loro granulometria e la loro presenza nei diversi strati. Dalla necessaria interazione con le figure locali coinvolte nel progetto deriva inoltre un complesso insieme di attività, alla cui comprensione possono dare un grande contributo i progetti di archeologia sperimentale attualmente in corso<sup>23</sup>.

Questi scambi e queste relazioni danno origine a passaggi materiali e immateriali di conoscenze tecniche e abilità, che hanno importanti ricadute economiche sia sul singolo che sulla comunità di appartenenza: fenomeno tipico è quello che definiamo genericamente di 'seconde generazioni', quando artigiani locali cominciano a produrre autonomamente per le committenze locali.

Tornando all'ipotesi 'Musterbücher', è chiaro comunque che si debba distinguere tra realtà diverse, e che figurazioni complesse richiedono certamente la predisposizione di un modello disegnativo da trasporre in parete. Così, nel fregio di caccia della tomba di Filippo, H. Brecolouki ha riconosciuto una serie di linee incise in corrispondenza delle

lance dei cacciatori, linee che interpreta come destinate a dirigere in maniera corretta le lance, senza escludere in via ipotetica che esse siano servite anche ad organizzare lo spazio pittorico<sup>24</sup>. Credo che queste linee incise abbiano avuto appunto questa funzione: realizzate in corrispondenza di aree secondarie ma facilmente individuabili della composizione, esse saranno servite a trasporre in parete una scena così complessa.

Ma forse l'unica vera 'novità' intorno a queste problematiche è costituita dal papiro di Artemidoro. Indipendentemente dall'acceso dibattito sulla sua autenticità<sup>25</sup>, la colta ricostruzione di Settis<sup>26</sup> propone alla nostra riflessione le diverse attività che si possono svolgere entro un contesto artigianale – inteso come struttura fisica, ma anche come struttura sociale del lavoro, nella quale operano fianco a fianco figure con diverse abilità e diversi compiti. Quale funzione può avere un 'libro di disegni' all'interno di una struttura di questo tipo, in cui si realizza anche la formazione di discepoli e apprendisti? Queste riflessioni ci aiutano a comprendere come sotto un unico 'ombrello', il 'cartone', si celino realtà e usi o funzioni diverse<sup>27</sup>. Ed è del resto solo nell'ambito di una più ampia riflessione sulla pratica del disegno nella cultura antica che la questione può essere riaffrontata, come invita a fare anche un grande storico delle arti come Pierre Gros, quando sottolinea l'importanza degli 'enjeux culturels' che questa discussione implica<sup>28</sup>.

Tornando alla riflessione sull'utilizzo di mezzi disegnativi nell'economia della produzione della pittura parietale romana, vorrei sottoporre alla riflessione un ultimo punto, sollecitata dal lavoro di quanti ipotizzano una serie di assi visivi che si intrecciano nell'impianto figurativo della casa romana. Non mi riferisco ai più semplici 'rhythms of recognition' e ai 'pictorial means' di cui ci parla Bettina Bergmann<sup>29</sup>: penso invece ad alcune ipotesi ricostruttive molto complesse, come quelle relative alla messa in scena della decorazione nella casa pompeiana di Octavius Quartio<sup>30</sup>. Si tratta di proposte giocate sulla ricostruzione di strategie volte a mettere in scena il teatro dell'ospitalità del dominus, che permettono di guidare l'ospite nel suo percorso tra casa e giardino, in modo che egli possa godere appieno di queste sorprendenti realizzazioni. Tali sofisticate ricostruzioni comportano una attenta pianificazione di tutti gli angoli visuali, che tenga conto dei percorsi planimetrici in connessione con l'insieme degli allestimenti decorativi. Per mezzo di quali dispositivi grafici esse potevano essere progettate, comunicate e realizzate sul cantiere? In che modo dunque poteva essere scambiata l'informazione tra colui che organizza la decorazione e i diversi attori coinvolti? Perché tutto questo funzioni dobbiamo infatti ipotizzare progetti attentamente elaborati e predisposti, in modo da poter essere altrettanto attentamente realizzati.

In conclusione, sarà ormai chiaro che a mio avviso nuove piste di indagine potrebbero essere proposte e percorse per affrontare problemi connessi all'economia della produzione della pittura romana, lavorando in primo luogo sui problemi posti sul tappeto dall'ipotesi della mobilità dei pittori. Ma anche una riflessione sui procedimenti disegnativi operanti in questa pratica artigianale potrebbe aiutarci a rappresentarcene in maniera più concreta i modi e le condizioni in cui essa vive e si realizza.



**Nota**

<sup>1</sup> Harris 2015, 402; Flohr 2019.

<sup>2</sup> Thomas 2018, 776. Ringrazio Renate Thomas per il suo cortese invito a partecipare a questo panel.

<sup>3</sup> Morel 1995, 227–231 (citato da Blondé – Muller 2000, 303 nota 57; 305–307).

<sup>4</sup> Noguera et al. 2016a; Noguera et al. 2016b.

<sup>5</sup> Noguera et al. 2016a, 379–381.

<sup>6</sup> Noguera et al. 2016a, 386–387; Noguera et al. 2019.

<sup>7</sup> Noguera et al. 2017: [Imp(eratore) M(arco) A]urelio Antonino Pio Aug(usto) et Advento II co(n)s(ulibus).

<sup>8</sup> Pur non potendo naturalmente escludere la provenienza da un diverso edificio, credo che alla base di questa così significativa operazione vi possa essere anche la volontà di conservare la memoria dell'ambiente originario e delle funzioni che esso svolgeva all'interno del complesso.

<sup>9</sup> Bragantini 2016; Fernández Díaz et al. 2018. Lavoro realizzato nell'ambito del progetto di ricerca "Exemplum et spolia. El legado monumental de las capitales provinciales romanas de Hispania. Perduración, reutilización y transformación en Carthago Nova, Valentia y Lucentum (HAR2015-64386-C4-2-P)", finanziato dal Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del governo spagnolo.

<sup>10</sup> Ringrazio J. M. Noguera, M. J. Madrid e tutta l'équipe per le informazioni preliminari relative allo scavo e per avermi consentito di prendere visione di questi materiali ancora in corso di scavo. Per una approfondita ricostruzione delle conoscenze relative all'area centrale della città, prima dei recenti e recentissimi interventi, cfr. Noguera et al. 2009.

<sup>11</sup> Ramallo 1999. Sulle fasi tardorepubblicane della città cfr. Ramallo et al. 2008.

<sup>12</sup> Fernández Díaz 2008, 461–470. Per i modelli decorativi della città 'in stretta relazione con quelli urbani', tra tarda età repubblicana e prima età imperiale, cfr. Noguera et al. 2009, 270–272.

<sup>13</sup> Fernández Díaz 2008, 432–439; Guiral 2014, 118–119; Fernández Díaz et al. (in preparazione).

<sup>14</sup> Ruiz Valderas 2017; Dupré 2004.

<sup>15</sup> Per capire come questi artigiani possano aver operato in aree la cui natura geologica metteva a loro disposizione – anche per gli strati preparatori – materiali diversi da quelli ai quali essi dovevano essere abituati, è necessario tener conto delle loro capacità: per una lunga tradizione, che affonda le sue radici nella pittura ellenistica della quale sono in certo modo eredi, essi sono in grado di manipolare abilmente colori e pigmenti per ottenerne gli effetti pittorici desiderati.

<sup>16</sup> Cfr. i contributi elencati in Bragantini 2018, 967 nota 15.

<sup>17</sup> Gli scavatori ipotizzano un atelier in arrivo dall'Italia: Boislève et al. 2017, 36.

<sup>18</sup> Tober 2014, 740.

<sup>19</sup> Cfr. la sequenza di operazioni descritta in Boislève et al. 2017, 22.

<sup>20</sup> Barbet 2007; Guiral 2014, 120–121. Cfr. gli interventi elencati in Bragantini 2018, 970 nota 30. Per la mobilità dei mosaicisti cfr. Darmon 2011.

<sup>21</sup> Il più fermo oppositore dell'ipotesi della circolazione di cartoni per la produzione musiva è stato Bruneau (Bruneau 1984 e 2000).

<sup>22</sup> Per il santuario isiaco dell'adiacente Insula II cfr. Noguera et al. 2019.

<sup>23</sup> Mulliez et al. 2017.

<sup>24</sup> Brecolouki 2006, 121; la studiosa cita lo stesso procedimento anche per la composizione floreale dell'anticamera della tomba delle Palmette a Lefkadia (Brecolouki 2006, 200–201) Per la trasposizione in parete di disegni preparatori cfr. Clarke 2013.

<sup>25</sup> Tra i numerosi contributi sull'argomento rimandiamo a Canfora 2008; Adornato 2016.

<sup>26</sup> Settis 2006.

<sup>27</sup> Come chiarisce già Bruneau 1984, 242–243; Bruneau 2000, 192–193. Moreno 1964–1965, 67, ipotizza l'utilizzo di cartoni per il mosaico di Pella con la caccia alla cerva.

<sup>28</sup> Gros 2016, 21.

<sup>29</sup> Bergmann 1999.

<sup>30</sup> Brutesco 2007 con i commenti di D. Fredrick, *ibidem*, su 'the rhetorical strategies of the garden' all'interno della stessa casa. Cfr. anche la comunicazione di D. Fredrick, *Secrets in the Garden: Vulnerability and Information Exchange in the House of Octavius Quartio* presentata al convegno *Hortus Inclusus*, British School Rome, 27–28 giugno 2017; Von Stackelberg 2014.

## Indice delle figure

Fig. 1–2: Foto J. L. Montero, *équipe Molinete*, cortesia di J. M. Noguera. – Fig. 3–4: I. Bragantini. – Fig. 5: A. Fernandez.

## Bibliografia

### Adornato 2016

G. Adornato (ed.), *Intorno al Papiro di Artemidoro. III. I disegni*. Atti del Convegno Internazionale 4 febbraio 2011 Firenze (Milano 2016).

### Barbet 2007

A. Barbet, *L'evidence d'un atelier de peintres itinerantes?*, in: B. Perrier (ed.), *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 2007 (Roma 2007) 467–484.

### Bergmann 1999

B. Bergmann, *Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting*, in F. De Angelis, S. Muth, T. Hölscher (eds.), *Im Spiegel des Mythos: Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito: immaginario e realtà: Symposium Rom 1998* (Wiesbaden 1999) 81–108.

### Blondé – Muller 2000

Fr. Blondé – A. Muller, *Modalités de production et diffusion dans l'artisanat grec*. Esquisse de bilan, in: Idd. (eds.), *L'artisanat en Grèce ancienne. Les productions, les diffusions*. Actes du colloque Lyon, 10–11 décembre 1998 (Lille 2000) 291–308.

**Boislève et al. 2017**

J. Boislève – M. P. Rothé – A. Genot, Un nouveau décor de deuxième style sur le site de la Verrerie à Arles. Premiers résultats de la campagne de fouilles 2015, in: J. Boislève – A. Dardenay – F. Monier (eds.), *Peintures et stucs d'époque romaine. Etudes toichographologiques. Actes du 28e colloque de l'AFPMA*, Paris, 20 et 21 novembre 2015, *Pictor 6* (Bordeaux 2017) 21–38.

**Bragantini 2016**

I. Bragantini, Cuadros con evocaciones de Apolo y de Calíope y Tersícore, Musas de la poesía. Siglo I d.C./ Paintings of Apollo, Calliope and Terpsichore, muses of poetry: 1<sup>st</sup> century AD, in: J. M. Noguera Celdrán – A. Cánovas Alcaraz – M. J. Madrid Balanza – I. Martínez Peris (eds.), *Barrio del Foro Romano/Roman Forum District/Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación/Recovery and Conservation* (Murcia 2016).

**Bragantini 2018**

I. Bragantini, In chiusura, in: Y. Dubois – U. Niffeler (eds.), *Pictores per provincias II – status quaestionis. Actes du 13<sup>e</sup> colloque de l'Association internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, Université de Lausanne, 12–16 Septembre 2016, *Antiqua 55* (Basel 2018) 965–971.

**Brecoulaki 2006**

H. Brecoulaki, La peinture funéraire de Macédoine: emplois et fonctions de la couleur IV<sup>e</sup>–II<sup>e</sup> s. av. J.-C., *Μελετήματα* 48 (Athene 2006).

**Bruneau 1984**

Ph. Bruneau, Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles?, *RA* 1984, 2, 241–272.

**Bruneau 2000**

Ph. Bruneau, Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles? Suite, probablement sans fin, *Ktéma* 25, 2000, 191–197.

**Brutesco 2007**

S. Brutesco, The Unsettling Landscape: Landscape and Anxiety in the Garden of the House of Octavius Quartio, *Inquiry, The University of Arkansas Undergraduate Research Journal* 8, Article 8, 2007. <<http://scholarworks.uark.edu/inquiry/vol8/iss1/8>>

**Canfora 2008**

L. Canfora, *Il papiro di Artemidoro* (Bari 2008).

**Clarke 2013**

J. R. Clarke, Sketching and Scaling in the Second-Style Frescoes of Oplontis and Boscoreale, in: A. Barbet – A. A. Verbanck-Piérard (eds.), *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques* (Arles 2013) 199–209.

**Darmon 2011**

J. P. Darmon, Que les mosaïstes voyageaient beaucoup, in: *O mosaico romano nos centros e nas periferias. Originalidades, influências e identidades. Actas do X colóquio internacional da Associação internacional para o estudo do mosaico antigo (AIEMA). Museu monográfico de Conímbriga* (Portugal), 29 de outubro a 3 de novembro de 2005 (Conímbriga 2011) 25–34.

**Dupré 2004**

X. Dupré Raventós (ed.), *Mérida. Colonia Augusta Emerita, Las capitales provinciales de España 2* (Roma 2004).

**Fernández Díaz 2008**

A. Fernández Díaz, *La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, Museo Arqueológico de Murcia, Monografías 2 (Murcia 2008).

**Fernández Díaz et al. 2018**

A. Fernández Díaz – I. Bragantini – J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza – I. Martínez, *Apolo y las Musas de Carthago Nova*, in: Y. Dubois – U. Niffeler (eds.), *Pictores per provincias II – status quaestionis. Actes du 13<sup>e</sup> colloque de l'Association internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Université de Lausanne, 12–16 Septembre 2016*, *Antiqua* 55 (Basel 2018) 655–672.

**Fernández Díaz et al. (in preparazione)**

A. Fernández Díaz – G. Castillo Alcántara – J. Heras Mora (Junta de Extremadura) – M. Bustamante Álvarez, *El vertedero de Blanes (Mérida): un contexto privilegiado para el estudio de la decoración mural de Emerita Augusta desde una perspectiva multidisciplinaria*, in: A. Coralini – L. Giaccio – V. Sampaolo (eds.), *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione. Atti XIV Colloquio AIPMA, Napoli-Ercolano 9–13 settembre 2019 (in preparazione)*.

**Flohr 2019**

M. Flohr, *Artisans and Markets: The Economics of Roman Domestic Decoration*, *AJA* 123,1, 2019, 101–125.

**Gros 2016**

P. Gros, *Le problème des dessins d'architecture, ou comment lire Vitruve*, in: R. Robert (ed.), *Dire l'architecture dans l'Antiquité, L'atelier méditerranéen* (Paris 2016) 21–38.

**Guiral 2014**

C. Guiral Pelegrin, *La decoración pintada en la Hispania romana. Artesanos y talleres, Artifices idoneos. Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania. Reunión científica, Mérida (Badajoz, España) 2012*, *AEspA* (Merida 2014) 105–125.

**Harris 2015**

W. Harris, *Prolegomena to a study of economics of Roman Art*, *AJA* 119, 3, 2015, 395–417.

**Morel 1995**

J.-P. Morel, *L'économie des peuples latins et latinisés avant la seconde guerre punique*, in: *Atti del convegno internazionale „Nomen Latinum“. Latini e Romani prima di Annibale. Roma, 24–26 ottobre 1995*, 2. *Genesis e struttura del Lazio antico*. (Roma 1995), *Eutopia* IV, 2, 1995, 213–232.

**Moreno 1964–1965**

P. Moreno, *Il realismo nella pittura greca del IV secolo a.C.*, *RIA* 13–14, 1964–1965, 27–98.

**Mulliez – Aussilloux-Correa 2017**

M. Mulliez – A. Aussilloux-Correa, *La peinture murale antique: une gageure technique à l'épreuve de l'archéologie expérimentale*, in: M. Carrive (ed.), *Remployer, recycler, restaurer: les autres vies des enduits peints*, *Collection de l'École française de Rome*, 540 (Roma 2017) 93–105.

**Noguera et al. 2009**

J. M. Noguera Celdrán – B. Soler Huertas – M. J. Madrid Balanza – J. Vizcaino Sánchez, *El foro de Carthago Nova. Estado de la cuestión*, in: J. Noguera (ed.), *Fora Hispaniae. Paisaje urbano*,

arquitectura, programas decorativos y culto imperial en los foro de las ciudades hispanorromanas, Museo Arqueológico de Murcia, Monografías 3 (Murcia 2009) 217–302.

**Noguera et al. 2016a**

J. M. Noguera Celdrán, – M. J. Madrid – V. García – V. Velasco, Edificio del atrio, Carthago Nova (Cartagena), in: O. Rodríguez Gutiérrez – N. Tran – B. Soler Huertas (eds.), Los espacios de reunión de las asociaciones romanas. Diálogos desde la arqueología y la historia en homenaje a Bertrand Goffaux (Sevilla 2016) 378–388.

**Noguera et al. 2016b**

J. M. Noguera Celdrán – A. Cánovas Alcaraz – M. J. Madrid Balanza – I. Martínez Peris (eds.), Barrio del Foro Romano/Roman Forum District/Molinete/Cartagena. Proyecto integral de recuperación y conservación/Recovery and Conservation (Murcia 2016).

**Noguera et al. 2017**

J. M. Noguera Celdrán – J. M. Abascal Palazon – M. J. Madrid Balanza, A titulus pictus with an imperial mention in Carthago Nova and some considerations concerning the urban dynamics of the city in the early 3<sup>rd</sup> century AD, *Zephyrus* 79, 2017, 127–148.

**Noguera et al. 2019**

J. M. Noguera Celdrán – A. Cánovas Alcaraz – M. J. Madrid Balanza – I. Martínez Peris (eds.), Santuario de Isis y Serapis (Insula II) Molinete/Cartagena. Sanctuary of Isis and Serapis (Insula II) (Murcia 2019).

**Ramallo 1999**

S. Ramallo Asensio, El programa ornamental del teatro romano de Cartagena (Murcia 1999).

**Ramallo et al. 2008**

S. Ramallo Asensio – A. Fernández Díaz – M. J. Madrid Balanza – E. Ruiz Valderas, Carthago Nova en los dos últimos siglos de la República: una aproximación desde el registro arqueológico, in: J. Uroz – J. M. Noguera – F. Coarelli (eds.), Iberia e Italia: modelos romanos de integración territorial (Murcia 2008) 573–604.

**Ruiz Valderas 2017**

E. Ruiz Valderas (ed.), Cartagena. Colonia Urbs Julia Nova Carthago, Ciudades romanas de Hispania 5 (Roma 2017).

**Settis 2006**

S. Settis, Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica, in: C. Gallazzi – S. Settis (eds.), Le tre vite del papiro di Artemidoro: voci e sguardi dall'Egitto greco-romano. Catalogo della Mostra Torino (Milano 2006) 20–65.

**Von Stackelberg 2014**

K. von Stackelberg, Garden Hybrids: Hermaphrodite Images in the Roman House, *ClAnt* 33, 2, 2014, 395–426.

**Thomas 2018**

R. Thomas, Die römische Wand- und Deckenmalerei in den beiden Germanien und der Gallia Belgica, in: Y. Dubois – U. Niffeler (eds.), *Pictores per provincias II – status quaestionis*. Actes du 13<sup>e</sup> colloque de l'Association internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Université de Lausanne, 12–16 Septembre 2016, *Antiqua* 55 (Basel 2018) 761–779.

**Tober 2014**

B. Tober, Wandmalerei aus den Grabungen, in: H. Thür – E. Rathmayr (eds.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohnheit 6. Baubefund, Ausstattung, Funde, Forschungen in Ephesos VIII/9* (Wien 2014) 719–772.