

MARIA ELISA MICHELI

“IL NILO IN ADRIATICO”.

SCENE DI PAESAGGIO NILOTICO NEL COMPLESSO EDILIZIO DI VIA FANTI AD ANCONA

(Taf. CXLIII, Abb. 1–6)

Abstract

The paintings found in the Via Fanti in Ancona in 1955/1957 during construction work decorated an apsidal room, of which the remains have a height of 2.90 m. The structure was related to a set of Roman private buildings situated on different levels and belonging to at least two different chronological phases. The paintings, which date back to the late Republican period, consist of three registers: a continuous frieze with a Nilotic landscape in the lower part, a scenographic architecture in the middle and panels with vegetable scrolls surmounted by masks on the upper level. Although the subject is in line with the Second Style, the technical features and the combination of different elements suggest that the paintings are possibly the result of a local interpretation of an urban prototype, probably linked to the functional destination of the complex.

Rinvenute nel biennio 1955–1957 durante le opere per la costruzione della scuola “Niccolò Tommaseo”, le pitture erano pertinenti a strutture, obliterate nel corso dei lavori, localizzate tra le odierne Via Fanti e Vicolo Orsini (Abb. 1). Si trattava di strutture relative a più edifici, costruiti a livelli differenti e riferibili a diverse fasi edilizie: il dislivello di età romana tra le due strade, annullato nel XVIII secolo per l’ampliamento del convento annesso alla chiesa di San Francesco, era di circa 9 m. Dal succinto resoconto di scavo¹ si evince anzitutto l’esistenza di un edificio pertinente ad una prima fase (a-A) con muri perimetrali costituiti da pietrisco alternato a due filari di laterizi, che avevano tagliato la rupe marnosa alla quale si appoggiavano. A Nord di questo edificio, ed a quota più alta, furono scoperti tre ambienti attigui (B, C, D), con pareti in laterizio, pertinenti ad una seconda fase edilizia; dall’ambiente D si accedeva, tramite un ingresso con soglia di marmo, ad un vano più piccolo (E) quadrangolare con pavimento a piccoli mattoni. Ad Est di questo complesso ne venne individuato un altro composto da quattro ambienti (G, H, I, L) relativi ad edifici separati tra loro, che presentavano lo stesso orientamento ed appartenevano alla stessa maglia viaria. A Sud, invece, fu rinvenuto un vano absidato (F); la parete di fondo utilizzava parte del muro perimetrale dell’edificio più antico (A) e ad 1 m. di distanza, concentricamente ad esso, si sviluppava un colonnato di cui restavano stilobate e tracce delle colonne. Il colonnato si apriva su un’area pavimentata in lastroni di pietra calcarea, limitata da un canale di scolo per le acque piovane; il pavimento del corridoio che univa vano e colonnato era in *opus scutulatum* a tessere nere e frammenti di marmi policromi. La parete dell’ambiente absidato – situato a più di 8 m. di profondità e conservato per 2,90 m. di altezza – era affrescata; affrescato era anche il muro di chiusura del colonnato come documenta la campagna fotografica al momento dello scavo (Abb. 2).

L’affresco superstite – asportato a strappo e rimontato su pannelli alveolari componibili nel Museo Archeologico Nazionale di Ancona² – occupava l’intera parete di fondo dell’ambiente absidato ed una piccola porzione del muro orientale tangente al colonnato stesso. L’affresco è ripartito orizzontalmente in tre regi-

¹ Annibaldi 1955, 341 n. 4283; Andreae 1959, 175 f. fig. 46; Annibaldi 1959, 18–20; Mercando 1965, 38; Lepore – Zaccaria 1991, 97 fig. 3; Sebastiani 2004, 59–62; Luni 2003, 336 fig. 25 (L. Mercando).

² Inv. 21227; lacunosi lo zoccolo e la zona superiore con ampie abrasioni al centro della parete in corrispondenza delle arcate. Dell’affresco si conserva sostanzialmente la sola pellicola pittorica dal momento che, a causa delle cattive condizioni originarie, è andata perduta la coesione con l’intonaco di cui è mantenuto un supporto di minimo spessore: De Marinis 2005, 285–286 (P. Quiri).

stri, l'inferiore formato da uno zoccolo alto 2 piedi che percorre tutte e due le pareti (Abb. 3). Su fondo verde chiaro corre un fregio con scene nilotiche: al centro del fiume, reso in colore verde di varie tonalità e steso a pennellate larghe (oggi molto diluite), sono raffigurate due anatre che nuotano tra foglie di loto, la testa di un coccodrillo con le fauci spalancate che emerge dall'acqua, un'altra anatra che immerge il becco nel fiume, una seconda in volo ad ali spiegate verso la riva, un ippopotamo ripreso da tergo. Nel rapporto di scavo la scena proseguiva con alcuni pigmei sopra una barca, ma le figure, evanide già al momento del rinvenimento, sono ora perdute. Una fascia rosso-bruna separa lo zoccolo dal registro mediano, in cui si dispiega un grandioso prospetto architettonico formato da una serie di archi a fondo nero, sostenuti da pilastri con cornici d'imposta aggettanti di colore giallo-ocra, inquadrati in primo piano da alte colonne ornate lungo il fusto da corone di foglie d'acqua (rese rispettivamente in verde, viola ed ocra), con base a triplice cespo foliato rovesciato e capitello tuscanico. Il terzo registro si sviluppa sopra l'architrave ad ovali; in corrispondenza degli intercolumni si alternano tre pannelli rettangolari a fondo bianco percorsi da un sottile racemo vegetale, sormontati da un fregio con piccole maschere teatrali lumeggiate in bianco pastoso su fondo rosso-scuro, fregio a sua volta delimitato da fasce di colore marrone. La parete interna non avrebbe dovuto differire dalla porzione affrescata conservata.

Della pittura sul muro di chiusura del colonnato si conserva invece soltanto un piccolo riquadro con una composizione figurata (Abb. 4): a sinistra, un frustulo di cornice giallo-ocra introduce lo specchio di colore violaceo scuro in cui si individua la metà inferiore di una grande figura maschile nuda (le carni in rosa intenso) di tre quarti a sinistra, mentre fa dondolare e spiccare il salto ad una di minori dimensioni, un fanciullo³ (le carni in rosa più chiaro), tenendola con entrambe le mani. Per G. ANNIBALDI, lo scavatore del complesso, questa scena farebbe riferimento all'episodio mitico di Eracle mentre afferra Lica per gettarlo in mare, dove verrà trasformato in scoglio secondo la versione cantata da Ovidio⁴ (*met.* 9, 211–225). Se così, si tratta indubbiamente di un tema raro, direi anzi assente nelle produzioni figurative di età romana, i cui possibili antecedenti andrebbero ricercati nella ceramografia attica a figure rosse, benché circoscritti solo all'episodio che vede Eracle, accompagnato dal giovane araldo Lica⁵, davanti all'altare di Crise. Sono rappresentazioni fiorite in coincidenza o, forse meglio, a seguito delle *Trachinie* sofoclee (vv. 772–780), dove l'infelice fanciullo giocò un ruolo esiziale nel fatale svolgimento degli eventi che ne decretarono la fine tragica. Altrimenti, scartata questa proposta (certo di innegabile suggestione ed a mio avviso condivisibile soprattutto in virtù della possibile interpretazione dello schema iconografico adottato), bisognerebbe volgersi a considerare il quadro come una scena di genere in cui le due figure sono occupate in un qualche gioco. Infatti, proprio lo schema usato non fa escludere attività legate a momenti ludici, quali quelli che più spesso si consumano nel contesto dionisiaco⁶ (o in senso lato in quello cd. sacrale-idillico) come talora rivelano proprio le figure di satiri – giovani e vecchi – impegnati (secondo passi e varianti più o meno complesse, peraltro tangenti ai movimenti che i due personaggi stanno qui compiendo) nel salterello, che l'occorrenza epigrafica documenta ora essere stato realizzato anche a tutto tondo da *Thoinias* in ambito pergamen⁷.

Scansione architettonica e tavolozza sono congrue ai partiti di II stile così come sono noti da celebri contesti campani, ad esempio: la Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale⁸ dove, oltre alle consonanze con l'organizzazione architettonica e decorativa della parete, si evidenziano la resa a *trompe l'œil* delle basi delle colonne e l'uso del rosso scuro e del verde; la Casa del Criptoportico a Pompei⁹ in cui si apprezza, anche per

³ Si tratta di un fanciullo e non di un giovane satiro come potrebbe invece far pensare il dilavamento del colore violaceo del fondo, che proprio sulla schiena della figura crea il bizzarro effetto di una coda, peraltro inesistente.

⁴ Macri 2009, 17 f. 38. 133.

⁵ Il cratere a campana frammentario da Nola al British Museum (circa 430 a.C., Pittore di Londra E 494: ARV² 1079, 3) e il cratere a volute da Kertsch all'Ermitage (circa 390 a.C., Pittore della Centauromachia di New York: ARV² 1408, 1) recano il nome *Lichas* in corrispondenza del fanciullo presso Eracle; scene analoghe, prive però dell'indicazione dell'identità del giovanetto, sono su un cratere a campana frammentario da Spina nel Museo di Ferrara (440–420 a.C., Pittore di Peleo: ARV² 1038, 2 ter), un cratere a campana da Armento al Kunsthistorisches Museum di Vienna (410–400 a.C., imitazione del Pittore di Cadmo: ARV² 1188), un cratere a calice frammentario da Taranto (400 a.C. maniera del Pittore di Pronomos: ARV² 1337, 4), una *pelike* da Kertsch all'Ermitage (400–390 a.C., Pittore di Kiev: ARV² 1346, 1). In particolare De Cesare 1997, n. 202–205.

⁶ In generale, Hunsdals 1987; si veda, ad esempio, il satiro nel *cubiculum* 4 della Villa dei Misteri: Tybout 1989, 99–100. 105 f.

⁷ Kerkhecker 1991; Lehnus 1995, 8 f. 12.

⁸ Tybout 1898, 49 f.; Pappalardo 2009, 32–37.

⁹ PPM I, 1990, 6, 2.

quanto attiene alla planimetria, la presenza dell’*esedra* o nicchia porticata; la Casa di Cesio Blando¹⁰, con una simile suddivisione delle parti pittoriche ed una più spiccata attenzione alla linearità, ma anche alla rappresentazione della natura. Nell’affresco da Via Fanti si incontrano e si compendiano tutte le componenti-base del II stile, ovvero: la definizione volumetrica dell’ambiente, cioè la prospettiva derivata dal trattamento del registro inferiore della parete, esclusa dall’illusione prospettica; il raccordo degli angoli, che nel registro mediano (quello di maggiore impegno costruttivo) è risolto dalle colonne e dai pilastri, i quali servono da collante per tutte le zone restanti della decorazione.

Grazie all’iterazione degli elementi (Abb. 5), le arcate lasciano intuire uno spazio al di là della parete si da aumentare la percezione ottica, appunto con lo sfondamento della parete stessa; egualmente, le colonne rispondono coerentemente alla duplice caratteristica di supporto architettonico ed ornamentale. Anche la presenza delle piccole maschere sceniche e dei tralci vegetali (in particolare quelli che nei pannelli laterali si dipartono in spire correnti e simmetriche dal cespo di acanto centrale) conferisce maggiore enfasi alla sintassi architettonica, suggerendo spunti tridimensionali. E’ inoltre rispettata la tripartizione della parete sia in senso orizzontale che verticale (ben materializzata dai sostegni architettonici), dove i colori accesi e caldi – ocre, rosso scuro, nero, verde e blu – vengono a rafforzare la dimensione naturalistica dell’insieme¹¹. Del pari, il pannello figurato rientra nella novità di questo stile per quanto riguarda sia l’impaginato sia le tematiche (più in particolare quelle a carattere mitologico, ove si accolga il riconoscimento dei due personaggi come Eracle e Lica); contribuisce alla “didascalizzazione” figurativa dell’ambiente, la cui destinazione è sottolineata dal codice lessicale degli affreschi e dalla loro struttura compositiva. Sotto il profilo funzionale questi, nonostante il modulo paratattico, concorrono a segnalare il carattere dinamico della struttura: si tratta infatti di un ambiente di passaggio.

Quest’aspetto comunicativo delle pitture, un’espressione peculiare dell’abitare nello stile romano¹², risulta rafforzato dal soggetto nilotico esibito sul registro inferiore. Esso propone, molto impoveriti, animali e relativi schemi iconografici già presenti nella raffinata soglia musiva dell’*esedra* del primo peristilio della Casa del Fauno a Pompei e, più in particolare, nel grande mosaico dal santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, in cui alla descrizione del paesaggio nilotico si uniscono colte citazioni della *pompé tolemaica*¹³. Da lì discendono appunto i fiori di loto sveltanti su esile stelo; la coppia di anatre che nuota tranquilla nel fiume (una cifra compositiva iterata, fra gli altri, nel fregio continuo della Casa dello Scultore a Pompei¹⁴); la testa del coccodrillo emergente dall’acqua con le fauci aperte; l’anatra che si leva in volo dispiegando le ali; soprattutto, l’ippopotamo con il muso abbassato a lambire l’acqua nella specifica ripresa di tre quarti da dietro (Abb. 6), che presuppone un punto di vista prospettico nella tradizione alta dell’ellenismo, esemplificata ancora dal cavallo in primo piano sul grande mosaico con la battaglia di Alessandro e Dario dalla Casa del Fauno. Sono tutti elementi che nella redazione pittorica anconetana risultano alquanto banalizzati rispetto alla preziosa origine alessandrina dei prototipi¹⁵, alla quale avrebbero ovviamente dovuto aderire i perduti pigmei sulla barca (che peraltro si incontrano pure nel citato fregio dipinto della Casa dello Scultore).

Se è da tempo accertato che i paesaggi nilotici entrano a far parte del repertorio ornamentale con la volontà di esprimere un richiamo ad un “mondo esotico” genericamente greco-orientale nel momento in cui questo è inglobato nell’orbita romana¹⁶, non va peraltro escluso che essi possano alludere ad aspetti del culto di Iside/Osiride semanticamente richiamati proprio dagli animali selezionati¹⁷. Inoltre, è stato a ragione osservato come negli ambienti dell’abitare queste figurazioni creino visivamente un “mondo altro”, il quale si mostra distante – tanto nello spazio quanto nelle virtuali ritualità delle cerimonie sacre – da quello nel quale quotidianamente si muovono il *dominus* ed i suoi ospiti¹⁸. Ma, nel caso di Ancona, la scelta del tema nilotico potrebbe forse suggerire un qualcosa in più rispetto all’adozione di un “repertorio”.

¹⁰ Heinrich 2002, 151 Kat.-Nr. 141.

¹¹ Cerulli Irelli 1991, 213 (V. M. Strocka).

¹² Roma 2009, 31–37 (A. Wallace-Hadrill).

¹³ Coarelli 1996.

¹⁴ Pompei VII, 7, 24 (Parete Nord): Eristov 2010, 163 fig. 4.

¹⁵ Tybout 1989, 326 f. 347; Meyboom 1995.

¹⁶ Baldassarre *et al.* 2002, 74–77.

¹⁷ Colpo 2010, 183 f. e note 858–861 (ivi bibliografia precedente).

¹⁸ Egittomania 2006, 161–163 (I. Bragantini).

Anzitutto, le pitture dal complesso anconetano di Via Fanti sono ad oggi la testimonianza quantitativamente più cospicua di II stile restituita dall'antico territorio marchigiano (compreso nelle *regiones* augustee *V Picenum* e *VI Umbria et ager Gallicus*), a fronte degli scarsissimi frustuli di zoccolo dipinto in rosso ed ocre recuperati da un *cubiculum* della villa di S. Lucia presso Pollenza¹⁹ (MC) o degli altrettanto scarni lacerti di partiti architettonici a fondo rosso dai vani (U e AA) attorno al tablino dell'impianto più antico della *domus* dei *Coiedii* a Castelleone di Suasa²⁰ (AN). L'imponente scenografia pittorica da Via Fanti presuppone senz'altro la ricezione (aggiungerò, precoce) nel contesto medio-adriatico di modelli veicolati dall'area laziale (o meglio, e per estensione, campano-laziale), nell'ultimo quarto del I sec. a.C. in una fase semplificata, ma anche aggiornata, della loro evoluzione formale. Mi riferisco, in particolare:

- alla successione delle arcate di dimensioni diverse tra loro (ma che seguono perfettamente l'andamento planimetrico della struttura);
- alla finta architettura con il significativo posizionamento delle maschere quale coronamento, appena allusivo alle articolate scenografie teatrali;
- alla peculiare soluzione impiegata per il fusto delle colonne impreziosito da foglie d'acqua (perfettamente rispondenti al soggetto sottostante, evocativo dell'Egitto), che nel cubicolo B della Villa della Farnesina esibiscono una variante decorativa ancora più pregiata²¹;
- alla scelta del tema nilotico nei suoi elementi naturalistici più larghi e pacati.

Purtroppo, la scarsità dei *testimonia* non lascia istituire tra i tre centri delle antiche Marche rapporti tali da ipotizzare dinamiche e mobilità di *team* di decoratori attivi nell'area, siano essi provenienti da fuori (in accordo con la matrice formale dei modelli, probabilmente dall'area laziale o campano-laziale) o formati *in loco*. In quest'ultimo caso, dovremmo comunque pensare ad un polo "irradiante", verosimilmente anche egemone in un territorio che subì una gerarchizzazione del sistema insediativo imposta da Roma: un ruolo che, allo stato attuale delle conoscenze, la sola Ancona – in quel torno di tempo saldamente *civitas foederata* – grazie anche al suo porto ebbe a ricoprire²².

L'interpretazione funzionale dell'intero complesso anconetano risulta tuttavia poco chiara. Doveva senz'altro trattarsi di almeno due edifici residenziali privati, organizzati in coerenza con l'articolazione urbanistica della città, in cui l'abitato di età romana tra il I sec. a.C. ed il I sec. d.C. si sviluppava sui pianori posti alle falde meridionali delle pendici, meno ripide e meno esposte all'azione del venti (più forti e frequenti sono Maestrale e Scirocco), di tre alture: da Sud-Ovest, Cardeto, Cappuccini, Guasco. Sul colle Guasco si trovava l'area sacra; nella depressione tra i colli Guasco e Cappuccini dovevano essere impianti edifici pubblici (verosimilmente pertinenti all'area forense disposta su un terrazzamento aperto verso il mare); alle pendici del colle dei Cappuccini il nucleo urbano residenziale della fase tardo-repubblicana e augustea che, tra la fine del I sec. d.C. ed il II sec. d.C., fu ripianificato in parallelo alla costruzione delle strutture portuali trianee e della seconda fase edilizia dell'anfiteatro. La stessa conformazione geomorfologica del sito determina dunque la presenza dei dislivelli, quelli riscontrati appunto durante gli scavi tra i diversi ambienti indagati, in cui vennero usati muri di terrazzamento, che tagliarono e si appoggiarono alla rupe marnosa. La sovrapposizione di pavimenti e strutture documenta inoltre il fenomeno di ristrutturazioni urbane scaturite da esigenze di rinnovamento, situazione accertata anche da altri ambienti, organizzati attorno ad un grande peristilio, scavati in prossimità della chiesa di San Francesco su Vicolo Orsini (strada che, ricordo, insieme a Via Fanti, delimita l'isolato antico che qui interessa). Erano ambienti sicuramente pertinenti ad un'altra imponente *domus* situata in posizione panoramica proprio alle pendici del colle dei Cappuccini e probabilmente organizzata su più piani/terrazze, di cui si ha testimonianza anche di pavimenti musivi in tessere bianche, marginati da una fascia nera²³.

La tipologia del vano absidato con corridoio anulare legato a *cubicula* (una versione ridotta, ma affine, ad esempio, alla complessa architettura urbana della Villa della Farnesina²⁴) concorre a mostrare la ricchezza e

¹⁹ Lilli 1998, 174–176 fig. 6–9 (ivi bibliografia precedente).

²⁰ De Maria 1995, 250.

²¹ Baldassarre *et al.* 2002, 141.

²² Sebastiani 2004, aggiornamento, 14.

²³ Sebastiani 2004, 86 f. e aggiornamento, 6 f.

²⁴ Krause 2000.

l’articolazione planimetriche dell’abitazione, laddove il partito pittorico è un’ulteriore espressione delle vocazioni del proprietario, in un ambiente destinato con buona probabilità, s’è detto sopra, al passaggio di chi accedeva/visitava la casa. Sono vocazioni che proprio in virtù del soggetto nilotico acquistano una loro sostanza, palesando quanto meno linee di gusto condivise che, forse, non sono puro esito di una generica “mania” egittizzante – quella, si ricordi, stigmatizzata da Vitruvio – carica anche di valenze rituali (e non), una volta debellata la potenza degli ultimi Tolemei. Secondo quest’accezione, quindi, non mi sembrerebbe del tutto impossibile prospettare una relazione tra questo determinato soggetto ed il destinatario della *domus*, un proprietario perfettamente inserito nel contesto politico-culturale di *Ankon* sul volgare del I sec. a.C.

E’ ben noto che nel corso del secolo Ancona assunse importanza strategica sia come porto che come nodo a controllo della viabilità per l’Italia centrale: nel 49 a.C. Cesare fece occupare la città da una coorte comandata da Cassio; nel 43 a.C. Publio Ventidio Basso la innalzò a caposaldo per il reclutamento di uomini per Antonio; dopo la battaglia di Filippi, ricevette lo stanziamento di veterani da due legioni già di Cesare poi di Antonio che, alla vigilia del *bellum perusinum*, tentarono un’impossibile mediazione tra Ottaviano ed Antonio in forza dei legami di lealtà verso entrambi i contendenti. E di questa complessa realtà un esempio eccellente nell’antico territorio marchigiano è costituito da *Sentinum* e dalla posizione che giocò schierandosi con Antonio, tanto da essere distrutta da un uomo di Ottaviano, Salvidieno Rufo²⁵.

Se, dunque, le strutture pertinenti alla fase più antica del complesso di Via Fanti (significativa è la tecnica costruttiva: come s’è accennato sopra, pietrisco e laterizi) possono essere agevolmente connesse al momento della massiccia presenza in città dei veterani cesariani (prima della rifondazione augustea, archeologicamente documentata con giusta verosimiglianza dagli ambienti B, C, D del complesso), proprio la scelta dei soggetti pittorici, e di quello nilotico in specie, non osta l’ipotesi che ci si possa trovare di fronte proprio alla residenza di un vecchio *miles* di Cesare (e magari simpatizzante di Antonio), che esplicita la sua ascesa sociale, ma anche e soprattutto la sua precedente esperienza di vita, attraverso gli arredi, dei quali le tematiche “egizie” potrebbero costituire un elemento indiziario. E se “vivere con i miti” è prassi quotidiana, e quindi la costruzione pittorica diventa nella casa la piattaforma sulla quale ruotano relazioni e scambi interpersonali²⁶, anche la preferenza per un episodio raro e dal sapore colto qual è quello (se vogliamo crederci) di Eracle e Lica potrebbe – perché no – andare oltre. Potrebbe alludere a vicende di un “recente passato prossimo” politico tutto proiettato *in situ*, ove nella figura di Eracle ci si azzardi ad adombrare Antonio e nell’infelice araldo Lica, quell’ambizioso, ma sfortunato, Publio Ventidio Basso (oriundo di *Asculum*²⁷), colpevole di tracotanza agli occhi del Tribuno e dei suoi partigiani. Quello della “punizione” è però tema “neutro” e comunque “trasversale”, che si sarebbe adattato bene anche al nuovo mondo modellato dal vincitore Ottaviano. Tuttavia, è stato giustamente sottolineato che gli spazi del vivere e delle concrete esperienze di vita, potenziati dalle immagini “altre”, si aprono al positivo, spronando a godere dell’esistenza²⁸.

Bibliographie

- | | |
|-------------------------|---|
| Andreae 1959 | B. Andreae, Archäologische Funde und Grabungen im Bereich der Soprintendenzen von Nord- und Mittelitalien 1949–1959, AA 1959, 107–239. |
| Annibaldi 1955 | G. Annibaldi, Ancona, FA 10, 1955, 341 n. 4283. |
| Annibaldi 1959 | G. Annibaldi, Riaffiora una casa romana in via Fanti, Rivista di Ancona II/5, 1959, 18–30. |
| ARV ² | J. D. Beazley, Attic red-figure vase painters ² (Oxford 1963). |
| Baldassarre et al. 2002 | I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura Romana. Dall’ellenismo al tardo-antico (Milano 2002). |
| Coarelli 1996 | F. Coarelli, La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina, Revixit ars, Arte e ideologia a Roma, dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana (Roma 1996) 102–137 = Ktema 15, 1990, 225–251. |
| Colpo 2010 | I. Colpo, Ruinae... et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C. – I secolo d.C.), Antenor Quaderni 17 (Roma 2010). |

²⁵ Micheli 2008, 135 f.

²⁶ Roma 2009, 32 (A. Wallace-Hadrill).

²⁷ Landolfi et al. 2011, 283.

²⁸ Roma 2009, 97 (P. Zanker).

- De Cesare 1997 M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, StA 88 (Roma 1997).
- De Maria 1995 S. De Maria, *Le pitture di Suasa* (Ancona). Dati tecnici e compositivi, *MededRom* 54, 1995, 246–265.
- De Marinis 2005 G. De Marinis (ed.), *Arte romana nei Musei delle Marche* (Ancona 2005).
- Egittomania 2006 S. De Caro (ed.), *Egittomania. Iside e il mistero*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 20 ottobre 2006–26 febbraio 2007, catalogo della mostra (Milano 2006).
- Eristov 2010 H. Eristov, *Relief fictif ou genre pictural. Les frises et bandeaux figurés dans la peinture romano-campanienne*, in: I. Bragantini (ed.), *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA*, Napoli 17–21 settembre 2007, *AIONArch Quad* 18 (Napoli 2010) 159–171.
- Heinrich 2002 E. Heinrich, *Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern*, *Studien zur antiken Malerei und Farbgebung* 8 (München 2002).
- Hundsatz 1987 B. Hundsatz, *Das dionysische Schmuckrelief* (Diss. München 1987).
- Kerkhecker 1991 A. Kerkhecker, *Zum neuen hellenistischen Weihepigramm aus Pergamon*, *ZPE* 86, 1991, 27–34.
- Krause 2000 C. Krause, *Hemizyklien im frühkaiserzeitlichen Villenbau*, *RM* 107, 2000, 37–48.
- Landolfi *et al.* 2011 M. Landolfi – M. E. Micheli – A. Santucci, *Terrecotte architettoniche dal territorio marchigiano. Vecchie conoscenze e nuove questioni*, in: P. Lulof – C. Rescigno (eds.), *Deliciae Fictiles IV. Architectural terracottas in ancient Italy, images of gods, monsters and heroes*, proceedings of the international conference held in Rome (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Royal Netherlands Institute) and Syracuse (Museo archeologico regionale “Paolo Orsi”) ottobre 21–25 2009 (Oxford 2011) 274–286.
- Lehnus 1995 L. Lehnus, *Riflessioni cronologiche sull'ultimo Callimaco*, *ZPE* 105, 1995, 6–12.
- Lepore – Zaccaria 1991 G. Lepore – M. Zaccaria, *La pittura parietale romana fra Romagna e Marche. La nuova documentazione di Suasa, Marche 1991, 95–116 = L'entroterra marchigiano nell'antichità. Ricerche e scavi, atti del convegno, Arcevia 16–17 novembre 1991*.
- Lilli 1998 M. Lilli 1998, *Pesaro. Scavo di un pozzo romano*, *Picus* 18, 1998, 165–192.
- Luni 2003 M. Luni (ed.), *Archeologia nelle Marche. Dalla preistoria all'età tardoantica* (Firenze 2003).
- Macri 2009 S. Macri, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico* (Torino 2009).
- Mercando 1965 L. Mercando, *Affresco di età romana da Ancona*, in: AA.VV., *Restauro d'arte* (Venezia 1965).
- Meyboom 1995 P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy, Religions in the Graeco-Roman world* 121 (Leiden 1995).
- Micheli 2008 M. E. Micheli, *Tryphon a Sentinum?*, in: M. Medri (ed.), *Sentinum 295 a.C. Sassoferrato 2006. 2300 anni dopo la battaglia, una città romana tra storia e archeologia, convegno internazionale Sassoferrato, 21–23 settembre 2006, Sentium 3 = StA 163* (Roma 2008) 127–139.
- Pappalardo 2009 U. Pappalardo, *Affreschi romani* (Verona 2009).
- Cerulli Irelli 1991 G. Cerulli Irelli (ed.), *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.* (Milano 1991).
- PPM G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), *Pompei. Pitture e Mosaici I–IX* (Roma 1990–1999).
- Roma 2009 E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella (ed.), *Roma. La pittura di un impero, catalogo della mostra, Roma, 24 settembre 2009–17 gennaio 2010* (Milano 2009).
- Sebastiani 2004 S. Sebastiani, *Ancona. Forma e urbanistica, Città antiche in Italia 4²* (Roma 2004).
- Tybout 1989 R. A. Tybout, *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (Amsterdam 1989).

Abbildungen

- Abb. 1: Ancona, isolato con Via Fanti e pianta degli edifici romani (da Sebastiani 2004, elaborazione di L. POLIDORI)
- Abb. 2: Ancona, l'ambiente dipinto al momento della scoperta (da Annibaldi 1959)
- Abb. 3: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, affresco del vano absidato
- Abb. 4: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, pannello con scena figurata
- Abb. 5: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, particolare dell'architettura
- Abb. 6: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, particolari del soggetto nilotico

Maria Elisa Micheli

Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline Umanistiche

Università degli Studi di Urbino ‘Carlo Bo’

Via del Balestriere 2

I – 61029 Urbino

maria.micheli@uniurb.it