

P O M P E I I

04



# E-Journal

Scavi di Pompei

11/04/2024

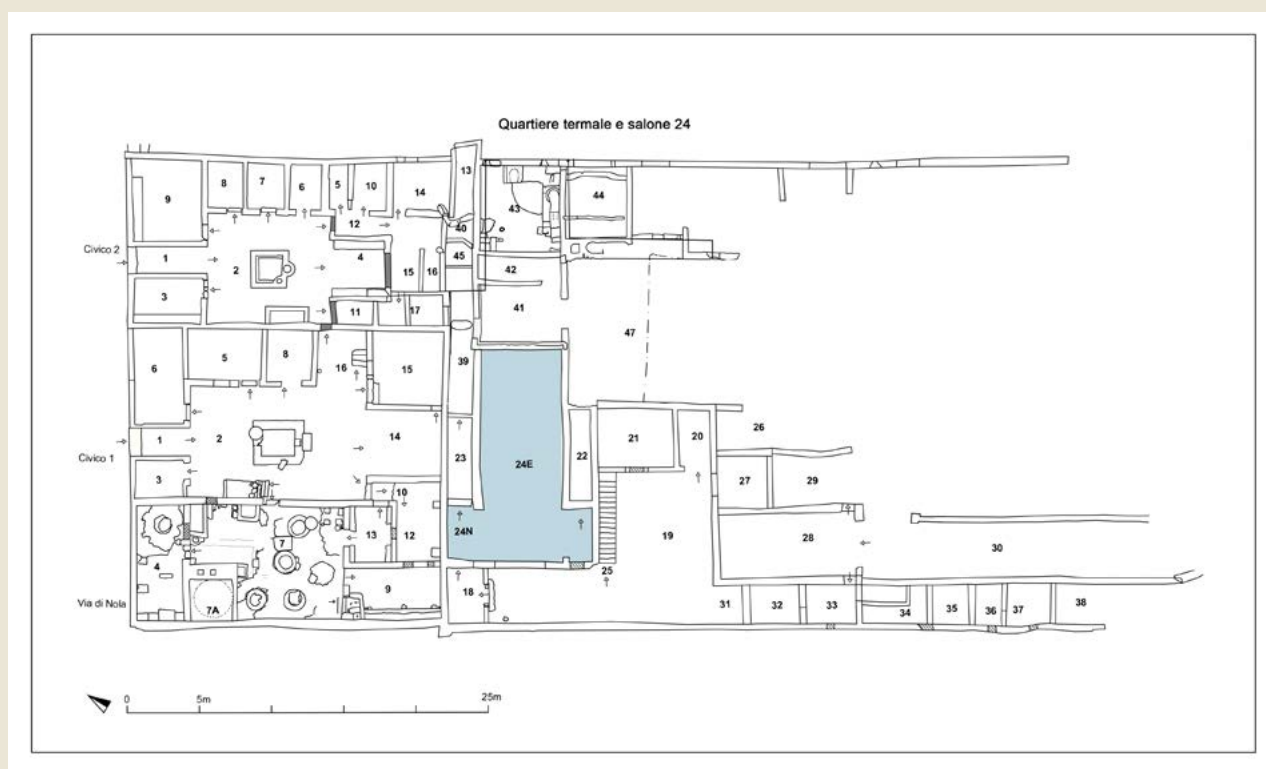
# Quando la Guerra di Troia non era ancora decisa. Il salone nero con affreschi di III stile nella *Regio IX*, *insula 10* di Pompei<sup>1</sup>.

*Gabriel Zuchtriegel*<sup>2</sup>, *Ludovica Alesse*<sup>2</sup>, *Domenico Esposito*<sup>3</sup>, *Gennaro Iovino*<sup>4</sup>, *Annamaria Perrotta*<sup>5</sup>, *Alessandro Russo*<sup>6</sup>, *Claudio Scarpati*<sup>5</sup>, *Ausilia Trapani*<sup>4</sup>.

Lo scavo archeologico avviato nel 2023 nell'*insula 10* della *Regio IX* a Pompei, necessario per la sistemazione dei fronti e per il miglioramento dell'assetto idrogeologico del pianoro, ha finora restituito due abitazioni, collegate tra di loro, che si affacciavano su via di Nola, le cui facciate furono già portate alla luce alla fine del '800 (Amoretti et al. 2023;

Zuchtriegel et al. 2024).

Si cominciano ora a intravedere le strutture poste alle spalle delle due case, che sembrano essere il risultato di divisioni delle unità proprietarie originarie, come quella che si legge nel tablino della casa con il panificio di Aulo Rustio Vero (IX, 10, 1). Il muro affrescato sul lato del tablino con un quadro che rappresenta



tav.1

<sup>1</sup> Lo scavo archeologico è eseguito dalla Soc. Cooperativa Archeologia e dagli archeologi:

Paolo Cremisini, Alessandra Marchello, Giuseppe Pippo, Luca Salvatori

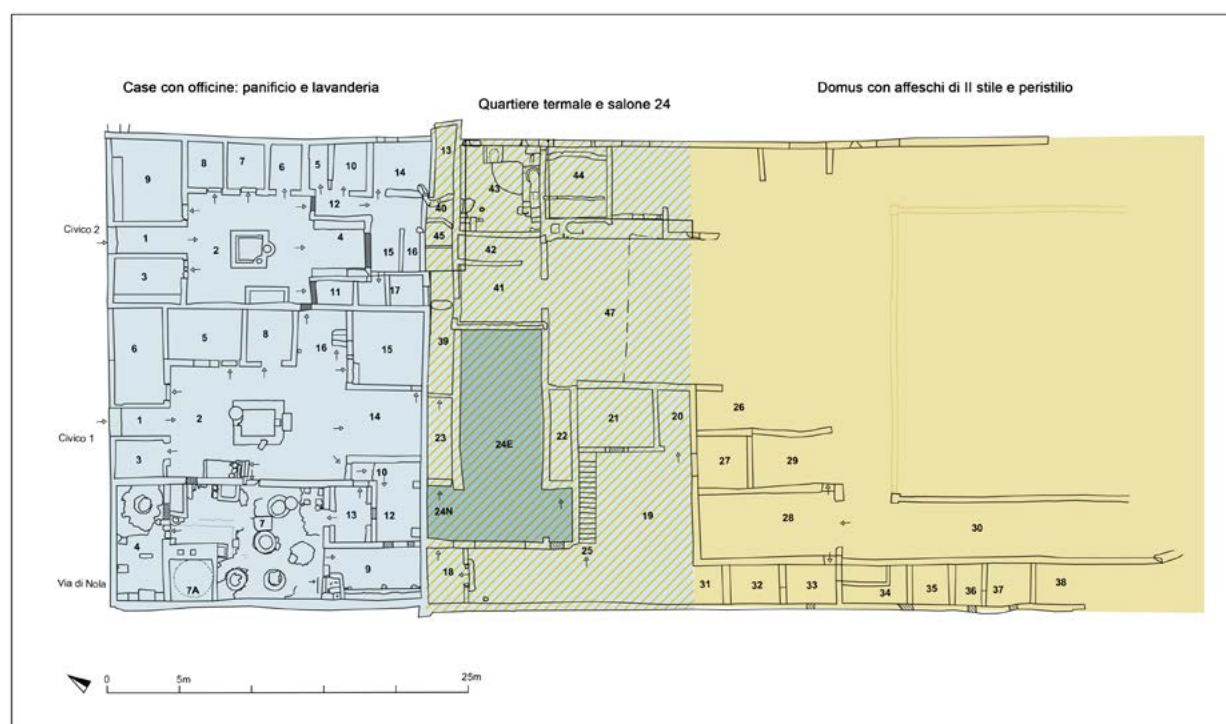
<sup>2</sup> Parco Archeologico di Pompei, via Plinio 26, 80045 Pompei (NA)

<sup>3</sup> Freie Universität Berlin, Institut für Klassische Archäologie.

<sup>4</sup> Archeologo Libero professionista.

<sup>5</sup> Università Federico II di Napoli, Via Vicinale Cupa Cintia 21, 80126 Napoli.

<sup>6</sup> Archeologo Ales spa



tav.2

“Achille a Sciro” in una composizione di IV stile, fiancheggia sul lato retrostante uno stretto corridoio privo di decorazione parietale. Nella muratura, si legge chiaramente la chiusura di un ampio passaggio, che portava dal tablino in questo settore, nonché un varco più stretto a est. Lo stesso accade alle spalle della lavanderia (IX, 10, 2) dove viene realizzato un muro divisorio che separa il settore dell’atrio da quello del peristilio. Il nuovo muro di confine ingloba, infatti, tre colonne del braccio di un portico, mentre lo spazio residuo viene occupato da un quartiere termale con spazi di servizio e ambienti di soggiorno appena emersi e tuttora in corso di scavo.

Si deve dunque supporre che l’organizzazione planimetrica osservabile nell’ultima fase di vita del complesso, sia l’esito di una serie di ristrutturazioni delle due unità abitative affacciate su Via di Nola, riconvertite in case-officine. Il contesto di scavo sembra suggerire che dietro le varie modifiche sia da immaginare l’iniziativa di un unico proprietario, forse lo stesso Aulo Rustio Vero, cui appartenevano le macine rinvenute nel *pistrinum* e al quale vanno ricondotti i programmi elettorali letti nel panificio stesso (Scappaticcio Zuchriegel 2023). Rustio Vero, attraverso i suoi liberti, gestiva le due unità abitative ai civici 1-2 dell’Insula IX 10, riconvertite, come si è già accennato in un *pistrinum* ed una lavanderia, con annessi alloggi per lavoranti, schiavi ed altri membri della *familia*.

Con il prosieguo dello scavo verso sud si dispone di una prima serie di indizi che aiutano a comprendere lo sviluppo della struttura abitativa posta alle spalle delle due case ai civici 1-2 (*tav. 1*). La metà meridionale dell’isolato si sviluppa una grande *domus*, in gran parte ancora sotto le coltri eruttive, ma di cui si riconoscono parte delle strutture, emerse durante i lavori per l’assetto idrogeologico del pianoro (Russo 2021, p. 185). In quella occasione sono emerse alcune porzioni in crollo delle murature della facciata della casa, con ingresso sulla via Mediana, ed il cantonale sud-orientale dell’isolato, con un ambiente decorato da stucchi.

Si tratta di una grande casa di notevole livello, che ha restituito ambienti decorati da pitture di II stile, affacciati su di un grande peristilio, in una sistemazione architettonica databile alla metà del I secolo a.C. e che trova confronto a Pompei con altri importanti complessi privati. Analoghe e coeve soluzioni architettoniche sono, ad esempio, riscontrabili nella Casa del Labirinto (VI 11, 9-10), in cui “... l’enfasi attribuita alla zona affacciata sul peristilio indica come ormai fosse questo il settore in cui si concentravano tutti i simboli della potenza e della raffinatezza degli abitanti della casa, più interessati a stupire i membri del proprio *entourage* che a impressionare la folla dei *clientes* quotidianamente ricevuti nel grande e un po’ antiquato atrio” (Pesando 1997, p. 79). In un ampliamento risalente alla prima metà del I secolo d.C. vennero aggiunti, alle spalle degli ambienti suddetti, come già anticipato, un quartiere termale e un grande salone con anticamera e passaggio servile, che vennero ad occupare il settore dei giardini/peristili delle due unità abitative poste ai civici 1-2 (*tav. 2*). Colpisce il fatto che anche qui, come nelle due case a N, nel momento dell’eruzione erano in corso importanti interventi di ristrutturazione, del tutto evidenti nei cumuli di materiale edilizio demolito accantonati in ogni ambiente finora indagato. Ma non solo: al di là dei lavori in corso, si nota, nella parte scavata, una certa incompiutezza della struttura, almeno se la si riporta ai criteri della casa canonica ad atrio e peristilio del livello più alto di Pompei. Così, per esempio, il grande *oecus* con pareti a fondo nero e una serie di vignette con figure mitologiche, si apre con un’ampia finestra a ovest, ricevendo in tal modo il sole pomeridiano (*fig. 1*). Davanti alla grande finestra, tuttavia, non si estende nessun giardino, né si gode di una vista panoramica anche lontanamente paragonabile a quelle che si aprivano davanti ai banchettanti nella Casa di Fabio Rufo (VII, 16, 22, *oecus* 62), ad esempio, dove il grande triclinio al piano sottostante era affacciato sul



*fig.1*





fig.2



fig.3

viridario e sul golfo.

Un cortile stretto, di appena 3,80 m di profondità, poi il muro perimetrale dell'*insula*. Per quanto questa striscia di terreno potesse essere abbellita con delle piante, non può sfuggire lo squilibrio tra l'angustia del cortiletto e l'*oecus*, che misura 14,60 x 5,90 m. Un'impressione che diventa ancora più incisiva dal momento che il cortile sembra essere un disimpegno di servizio, a cielo aperto, con una lunga scala, che porta al primo piano, priva, in gran parte, di decorazione (fig. 2). Sotto gli archi della scala si è rinvenuto un enorme cumulo di quel materiale accantonato – laterizi, tegole rotte, *caementa* di calcare e lava, intonaci e stucchi – che sono stati trovati, come si accennava sopra, in quasi tutti gli altri ambienti della stessa casa e che evidentemente serviva per i lavori in corso. Qualcuno non si è sdegnato di disegnare a carboncino, sull'intonaco grezzo delle arcate del grande scalone, due coppie di gladiatori nonché quello che sembra un enorme fallo stilizzato rubricato in rosso (figg. 3-4). Tutt'altro è il tenore di vita che si respira nell'*oecus* e non solo per l'ampiezza dello spazio e la presenza di affreschi e mosaici databili al III stile, con riprese in IV stile, ma anche per la qualità artistica delle pitture e la scelta dei soggetti mitologici (*infra*) con Paride ed Elena a nord e Apollo e Cassandra a sud (figg. 5-6).

G.Z.



fig.4





fig.5



fig.6



## La decorazione pittorica dell'oecus tricliniare (24)

La decorazione pittorica dell'ambiente (24) può essere assegnata, nel suo insieme, al terzo stile maturo (Bastet, de Vos 1979; Ehrhardt 1987), con successive riprese ed integrazioni in quarto stile (*fig. 1*). La forma a T del salone ne ha condizionato anche l'applicazione del sistema decorativo, che rispetta comunque la suddivisione canonica in anticamera e sala. Su tutte le pareti lo schema prevede un alto plinto rosso, concluso superiormente da un listello bianco. Lo zoccolo, a fondo nero, come tutto il resto della parete, presenta una serie di figure di Satiri e Menadi con strumenti musicali, quali tamburelli, cembali e flauti di Pan (*figg. 7-9*). Le figure poggiano su piattelli sostenuti da tripodi desinenti in volute, mentre con la testa sorreggono una sorta di infiorescenza metallica. Le figure dello zoccolo, che fungono quasi da cariatidi, rispecchiano la suddivisione verticale della zona mediana, dove sono dipinti, come si vedrà in seguito, candelabri e pilastri. Sulla parete nord è dipinto anche un amorino che rincorre una farfalla, forse un rimando giocoso alla storia di Eros e Psiche (*Fig. 10*). Altre figure, un Eros e un giovane Satiro, si scorgono nella decorazione dello zoccolo della parete nord.

La fascia che separa lo zoccolo dalla zona mediana è molto ricca: su una fascia azzurra si imposta una cornice gialla, con le zone d'ombra delineate in marrone; su di essa corre un listello verde, reso con due diverse tonalità dello stesso colore; segue una modanatura campita in bianco crema, lilla e viola, sulla quale si imposta una seconda cornice bianca, con listello centrale verde chiaro (*fig. 11*).

La zona mediana è immaginata come una parete chiusa, seminascosta da pilastri, che ne inquadrano il pannello centrale e candelabri metallici, che separano le coppie di pannelli laterali (*fig. 12*). Questi elementi poggiano su un podio verde, con degli ancorpi, dello



*fig.7*



*fig.8*





fig. 9

stesso colore, in corrispondenza dei pilastri del pannello centrale.

I pannelli della zona mediana sono a fondo monocromo nero e sono racchiusi da doppi listelli, resi in bianco-rosso e azzurro-bianco. I pilastri che inquadrano il pannello centrale presentano una base priva di plinto, con doppio toro e scozia e un alto collarino che sostiene il fusto (fig. 13). Quest'ultimo è di forma ottagonale, con una faccia frontale decorata da riquadri policromi, rispettivamente verdi con bordo giallo, arancioni con bordo azzurro, azzurri con bordo giallo, rossi con bordo azzurro, su di un fondo crema. Le fasce laterali sono ornate da coppie di volute ad S campite di bianco e giallo su un fondo azzurro chiaro, per simulare la faccia del fusto investita dalla luce, e in bianco crema su fondo grigio, per suggerirne la parte in ombra.

I candelabri metallici, che separano le coppie di pannelli laterali della zona mediana, hanno il fusto sottile scanalato, poggiante su una base triangolare sorretta da zampe leonine collegate da coppie di doppie volute ad S, che ricordano

quelle dipinte sul fusto dei pilastri sopra descritti (fig. 14).

Nel corso dello scavo dell'ambiente sono stati rinvenuti anche alcuni frammenti pertinenti ad un fregio figurato che dovrebbe essere pertinente alla decorazione del registro superiore della sala. Nel fregio, che probabilmente si articolava in una serie di riquadri, compaiono diverse figure impegnate nella preparazione o celebrazione di riti. Uno dei frammenti meglio conservati mostra una figura femminile, chinata per scoprire un oggetto contenuto in una cassa e coperto da un velo; da destra le si avvicina una fanciulla con un ampio vassoio nella sinistra (fig. 15). Un altro frammento mostra un personaggio maschile, col capo coronato di edera, col torso nudo e le gambe avvolte in un mantello, che regge nella destra un *kantharos*, col quale compie una libagione presso un altare (fig. 16). Altri frammenti, al momento di difficile collocazione, mostrano dei paesaggi con vedute di portici e santuari popolati di figure di viandanti (fig. 17).

La decorazione del salone prevedeva, infine, un soffitto a cassettoni a fondo nero, con una serie di riquadri geometrici, racchiusi da listelli bianchi e gialli e decorati da motivi floreali stilizzati, o da vignette con animali (Tav. 3).

Al centro di ciascuna parete è presente una scena figurata, concepita come una grande vignetta, piuttosto che come un vero e proprio quadro. Le vignette rappresentano delle coppie di figure del mito.

Sulla parete nord è raffigurato l'incontro tra Elena e Paride, chiaramente indicati da una didascalia in greco vergata in bianco al centro della scena: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΛΕΝΗ (fig. 5). Elena incede da sinistra verso destra, la gamba sinistra puntata a terra, quella destra scartata indietro; il braccio destro abbassato e lievemente teso in avanti, quello sinistro piegato sotto il petto e sorretto dalla mano di un'ancella; il capo lievemente chinato in avanti, ma lo sguardo diretto a incrociare quello di

Paride, che le sta di fronte. Veste un chitone celeste ornato da bottoni d'oro sul braccio destro. La trasparenza della stoffa, ne lascia intravedere il candore della pelle e le forme delicate e sensuali. Il chitone è in parte coperto da un *himation* di colore grigio-verde, che avvolge i fianchi e le gambe e lascia scoperto il busto. Ai piedi dei calzati di colore rosso. Elena reca un anello all'anulare sinistro, un'armilla all'avambraccio destro, un elaborato collier al collo ed orecchini con pendenti; i capelli, di colore rosso, sono ornati da un copricapo, o da una retina azzurra.

Elena è scortata da una giovane ancella, vista frontalmente, col capo lievemente rivolto verso sinistra ad osservare Elena. La fanciulla veste un chitone verde-azzurro, avvolto in un mantello di colore viola-marrone; ha i capelli fulvi e ricci, il collo ornato da una collana, nella sinistra regge un flabello.

Paride è rappresentato stante sulla gamba destra, la sinistra lievemente scartata al lato, il braccio destro proteso in avanti, come a prendere per mano la giovane Elena. Al gesto istintivo del giovane principe troiano fa riscontro il rossore del viso e lo sguardo intenso



fig.10



fig.11



fig.12

che ricambia quello di Elena.

Il braccio sinistro di Paride regge un *pedum*, il bastone da pastore; accucciato a suoi piedi un grosso cane, probabilmente un molosso. Entrambi gli attributi ricordano l'infanzia di Paride, cresciuto come pastore; proprio come pastore egli avrebbe espresso il proprio giudizio sulla più bella tra le tre dee: Era, Atena ed Afrodite.

Il giovane principe veste sontuosi abiti orientali; la tunica di colore azzurro con



maniche lunghe a fasce gialle, fissata in vita da una cintura, è ornata da una fila di riquadri gialli e rossi su fondo bianco crema inquadrati da due sottili fasce rosse. I pantaloni anassaridi, dal tono verde-giallognolo, sono ornati da linee orizzontali rosse e azzurre. Un ampio mantello verde, poggiato sulla spalla sinistra, copre in parte le gambe. Il capo del giovane è coperto da un berretto frigio con bande laterali che ricadono sulle spalle.

La scena dunque narra dell'incontro, fatale, tra il giovane Paride e la bella Elena, moglie del re di Sparta Menelao, che egli rapirà e porterà con sé a Troia, causando la famigerata ventennale guerra tra gli Achei e i Troiani.

Al centro della parete sud è rappresentata una seconda coppia, priva di didascalia in greco, ma identificabile, con tutta probabilità, con Apollo e Cassandra (*fig. 6*). Il dio è rappresentato nudo, con un ampio mantello azzurro bordato d'oro poggiato sulla spalla sinistra e una cintura verde, che ricade dalla spalla destra sul torso. Il dio resta sulla gamba destra tesa, la sinistra incrociata davanti alla destra; il braccio e la mano destra sono portati dietro la schiena, la mano sinistra è poggiata su una cetra. Il capo, dai lunghi capelli, è cinto da un serto di alloro. Il dio guarda con intensità la giovane donna che gli siede di fronte su di un *omphalos* verde, racchiuso da una rete d'oro, poggiante su di un podio di due gradini. La figura femminile indossa un chitone marrone, che ne lascia scoperta la spalla sinistra. Un ampio mantello beige, fissato dietro la schiena e, con prospettiva probabilmente errata, sotto il braccio destro, ricopre le gambe con morbide pieghe. La fanciulla poggia il piede destro su un sasso, quello sinistro direttamente a terra; reca delle armille ai polsi; il capo, dai lunghi capelli sciolti che ricadono sulle tempie, sul collo e sulle spalle, è ornato di alloro. Il braccio sinistro è poggiato sulla gamba sinistra, e regge con la mano un ramo di alloro. Il braccio destro sembrerebbe poggiato su un sostegno, non più visibile, mentre la mano è portata alla fronte, in un gesto che sembra esprimere una grande disperazione, sottolineata anche dallo sguardo triste e dalle labbra serrate.

La posa, i gesti, l'espressione del viso della fanciulla, l'essere ella seduta su di un *omphalos*,



fig.13



fig.14





fig.15



fig.16



fig.17

simbolo dei vaticini apollinei, permettono di identificarla con Cassandra, la giovane figlia di Priamo, sventurata vate, condannata dal dio

Apollo a non esser creduta per averne respinto l'amore.

Le due vignette delle pareti lunghe del triclinio (24) narrano dunque vicende amorose cariche di presagi nefasti, che hanno portato alla guerra e alla caduta di Troia.

Dal punto di vista stilistico, come si è detto in premessa, la decorazione del salone (24) si inquadra nella fase del terzo stile maturo (circa 10-1 a.C.), ma con molte reminiscenze dello stile a candelabri (20-10 a.C.). Lo zoccolo nero con figure di cariatidi su candelabri trova confronti nella decorazione dello zoccolo del salone (3) della Casa di *Obellius Firmus*, assegnabile alla fase transizionale tra secondo e terzo stile (cfr. PPM 10, 2003 p. 395, fig. 59, p. 405, fig. 77). Alla fase dello stile a candelabri può essere invece assegnata la decorazione dello zoccolo del tablino (6) della cosiddetta Casa di *Paquius Proculus* (I 7, 1), dove ritorna molto simile anche l'uso del colore azzurro per la resa delle figure (fig. 18). Un ultimo confronto può essere istituito con la decorazione dello zoccolo del triclinio (EE) della Casa di *C. Iulius Polybius*, dove compaiono sia le figure in funzione di cariatidi, che figure libere, come il dettaglio dell'amorino che insegue una cavalletta (fig. 19).

La fascia che separa lo zoccolo dalla zona mediana ritorna molto simile nella decorazione del salone (19) della Casa del Citarista (I 4, 5.25) (cfr. PPM 1, 1990, p. 149, figg. 54-55) e nell'ambiente (F) della Villa Imperiale (fig. 20), entrambe oggi quasi del tutto scomparse ed



fig.18



fig.19

ancora una volta nel triclinio (EE) della Casa di C. *Iulius Polybius* (cfr. PPM 10, 2003, p. 252, fig. 105; p. 255, figg. 112-113, pp. 262-263, figg. 124-125).

Il fregio che doveva decorare il registro superiore trova i suoi diretti confronti nel fregio analogo del salone (C) della Villa della Farnesina a Roma (Bragantini et al. 1982, pp. 234-283; Mols, Moormann 2008, pp. 37-44).

Le rappresentazioni mitologiche dipinte sulle pareti nord e sud sono concepite come delle grandi vignette, dipinte direttamente sul colore di fondo del pannello centrale della zona mediana. L'unico confronto diretto, sebbene sia pertinente ad un contesto di quarto stile, è con le vignette con coppie di amanti divini che decorano le pareti del triclinio (E) della Casa del Giardino (V 3) (fig. 21). Ciononostante, le vignette del salone (24) possono essere accostate ad una serie di raffigurazioni di coppie di figure del mito, generalmente rappresentate all'interno di quadretti, tutti appartenenti alla fase iniziale del terzo stile, il cosiddetto stile a candelabri. Tra questi si segnalano i quadretti

provenienti dal cubicolo (8) della Casa del Granduca Michele (VI 5, 5) (figg. 22-24), quelli dall'ambiente (H) della Casa VI 16, 36-37 (cfr. PPM 5, 1994, p. 988, fig. 12; p. 991, fig. 16), quelli dal cubicolo (23) della Casa del Citarista (cfr. PPM 1, 1990, pp. 157, fig. 66, pp. 161-162, figg. 71-72) nel registro superiore del triclinio (A) della Villa Imperiale (cfr. Pappalardo – Grimaldi 2018).

I temi di questi quadri fanno riferimento alla poesia lirica, all'epica ed alla tragedia greca, attraverso la rappresentazione di coppie di poeti e poetesse e scene tratte dal mito. In particolare, le scene che narrano storie del mito rappresentano dei *pendants* diretti per le vignette dipinte nel salone (24). A titolo di esempio vale la pena di citare il quadretto della Casa del Citarista, interpretato da alcuni come Priamo a colloquio con un custode della figlia Cassandra, il quale gli riporta la tragica profezia della caduta di Troia in connessione alla missione di Paride



fig.20



fig.21





fig.22



fig.23



fig.24



fig.25

a Sparta (Fig.). Un altro esempio è quello del quadretto con Agamennone che si accinge a sacrificare Ifigenia, dal cubicolo (8) della Casa del Granduca Michele. Significativo è il fatto che in questo ambiente anche gli altri quadri raffigurano delle vicende drammatiche: Fedra e Ippolito, la morte di Psiche.

Questo genere di raffigurazioni, che come si è detto, traggono ispirazione dall'epica e dalla tragedia greche, fungono da *exempla* di rettitudine o di scelleratezza e invitano l'osservatore a meditare sul senso della vita e sugli ideali della *pietas* e della *concordia*.

La decorazione di questo sontuoso salone è stata interessata, nell'epoca del quarto stile (50-79 d.C.), da un consistente intervento di restauro, che ha comportato il rifacimento totale dell'anticamera e della parete est della sala e di ampie porzioni dello zoccolo e della zona mediana delle pareti nord e sud (figg. 25-26). Se ne riconoscono nettamente le giunzioni tra il vecchio ed il nuovo intonaco dipinto. Nel restaurare le pareti del salone si è cercato di rispettare, copiandolo più o meno fedelmente, il sistema decorativo originario, secondo una prassi che si riscontra anche in altri complessi pompeiani (cfr. Ehrhardt 2005; Id. 2012; Esposito c.s.).

Oltre che procedere filologicamente al restauro e alla riproposizione del più antico sistema decorativo, il proprietario della casa ha richiesto di integrare la decorazione facendovi aggiungere delle vignette nei pannelli laterali della zona mediana, che in origine erano concepiti come vuoti. Le figure sono in scala minore, rispetto alle grandi raffigurazioni osservabili al centro delle pareti nord e sud. Esse riproducono figure di Menadi, Eroti e, nel tratto ovest della parete nord, Leda col cigno (fig. 27). Al centro della parete est, che è completamente rinnovata, si è scelto di non riproporre una scena mitologica, ma si è optato per una scena di paesaggio.

Nel suo complesso, il restauro della decorazione più antica di questo salone dimostra la volontà



di conservare, seppur aggiornandone in parte il programma figurativo, una decorazione che era evidentemente sentita dal proprietario come preziosa (figg. 28, 29).

D.E.



fig.26

## I frammenti di soffitto affrescato e il tappeto musivo

Le circostanze di seppellimento dell'ambiente hanno influito sulle dinamiche di collasso e crollo delle coperture (*infra*), permettendo di recuperare la gran parte dei controsoffitti affrescati, rinvenuti a pochi centimetri dalla quota pavimentale (fig. 30). A causa del tipo di crollo questi sono stati recuperati solo in minima parte in connessione e, per lo più, sconvolti o in giacitura caotica. In fase preliminare e in attesa di iniziare il lavoro di ricomposizione della partitura decorativa appena emersa dallo scavo, che permetterà una ricostruzione coerente della struttura geometrica del soffitto, è possibile accennare alla tipologia cui esso appartiene e fornire alcuni confronti con altre dimore pompeiane. La decorazione riprende modelli caratteristici del terzo stile finale (Barbet 2009, pp. 140-145), in particolare il tipo del soffitto a cassettoni, che alterna complessi sistemi geometrici per la costruzione di finte campiture prospettiche che scandiscono lo spazio pittorico: cassettoni quadrati e rettangolari, losanghe, esagoni e ottagoni. Nel nostro caso è possibile riconoscere uno schema a lacunari. Le orditure che compongono l'illusoria scenografia sono ottenute tramite sottili fasce



fig.27



fig.28



fig.29

bianche, brune e gialle che riquadrano un elemento ornamentale centrale: una rosetta con quattro boccioli laterali nei quadrati centrali, e motivi vegetali lanceolati sulle losanghe che bordano il lacunare (tav. 3). Alcuni di questi cassettoni sono, invece, decorati da vignette con animali (pantere, cigni; fig. 31). Al centro della composizione era forse un quadro figurato di cui si conserva un frammento con il volto di una figura femminile (tav. 3). Lo schema decorativo può essere accostato ad un soffitto a lacunari dalla Casa di Ganimede (VII 13, 4; de Vos 1982, 331-335, figg. 12-13, tav. 125.1; Barbet 2009, p. 145, fig. 91). Simili soffitti con analogo schema generale e resa cromatica affine



tav.3



fig.30

sono quelli della Casa di *C. Iulius Polybius* (cfr. PPM X, p. 272, fig. 141; Barbet 2009, p. 141, fig. 88), della Casa del Fabbro (cfr. PPM 1, p. 407; Barbet 2009, p. 143, fig. 89) e dell'inedito ambiente voltato sottostante al tablino della Casa della Biblioteca (fig. 32).

I crolli non hanno danneggiato il tappeto musivo, rinvenuto in ottimo stato di conservazione sotto le pomice, che hanno protetto il mosaico dagli impatti da caduta dell'orditura lignea e delle tegole di copertura. Il tappeto, anch'esso di terzo stile, è realizzato con piccole tessere bianche disposte in ordito obliquo incorniciate da una doppia fascia nera di quattro file di tessere disposte in ordito diritto, intervallate da una fascia bianca di quattro tessere e delimitate sui lati esterni da tre file di tessere bianche sempre in ordito diritto (fig. 33). La balza marginale, di tessere bianche, è disposta in ordito obliquo. Le due fasce nere piegano ad angolo retto in corrispondenza degli accessi delle due *alae* laterali formate dall'anticamera, in cui sono inserite due soglie gemelle realizzate a tessere policrome rosse, azzurre, gialle e verdi (fig. 34). Le riquadrature in nero definiscono un quadrato centrale con fiore a sei petali screziati in verde, bianco, giallo, rosso, (fig. 35) e due quadrati laterali con quadrifogli in rosso entro rombi (fig. 36); i due pannelli rettangolari di raccordo tra gli elementi quadrati sono decorati da steli nascenti da un calice vegetale, in rosso, azzurro e verde, con viticci lungo il fusto e terminazione a palmetta a sei petali ritorti e bocciolo centrale lanceolato. Una simile soglia, che richiama il gusto decorativo del terzo stile si trova nell'ala e della Casa di *Caecilius Iucundus*



fig.31

(V 1, 26; cfr. PPM III, p. 583, fig. 12). I singoli elementi si ritrovano invece in altri contesti come, ad esempio, i mosaici di terzo stile della vicina Casa dei Gladiatori in cui compaiono la palmetta policroma e i tralci con i viticci (V 5, 3; cfr. PPM III, p. 1079, fig. 22). Nelle singolari prove di composizione a compasso realizzate sul muro del triclinio n della stessa casa ritroviamo, per caso, lo schema di base per realizzare il quadrato centrale con fiore a sei petali posto al centro della soglia (cfr. PPM III, p. 1091, figg. 48-49).

G.I., A.R., A.T.



fig.32



## Gli interventi di pulitura e messa in sicurezza degli apparati pittorici e musivi.

Ogni qual volta si intraprende una nuova attività di indagine al Parco Archeologico Pompei si è già consapevoli (e impazienti!) di trovarsi di fronte ad un'esperienza rilevante dal punto di vista della conoscenza, che accrescerà il bagaglio di informazioni, sempre in importante espansione. Con tale consapevolezza è stato avviato anche il cantiere di scavo dell'*Insula 10* della *Regio IX*, ma non ci si immaginava di rinvenire apparati decorativi che rivelassero una tale qualità tecnica e che fossero testimonianza di una *élite* culturale così raffinata. La qualità della decorazione e il buono stato di conservazione hanno richiesto un'accurata riflessione metodologica che ha portato ad un intervento cauto e minimale (Vlad Borrelli, 2012).

Il pericolo più grande per gli apparati decorativi, in questi casi, è infatti rappresentato dai violenti e repentini fenomeni di degrado che si innescano nel momento in cui si verifica un drastico cambiamento delle condizioni a contorno, condizioni con cui il bene, durante la sua storia, aveva lentamente e faticosamente raggiunto l'equilibrio termodinamico. Preservare il più possibile tale condizione è quindi l'imperativo categorico che guida qualsiasi intervento di restauro avendo cura, al contempo, di non inibire la prosecuzione delle pratiche di cantiere (scavo, documentazione, accantieramento, messa in sicurezza, realizzazione di presidi per le lavorazioni in sicurezza) e di non precludere in alcun modo l'estrapolazione di informazioni mediante future indagini diagnostiche.

Si è pertanto deciso di operare con un intervento rispettoso, nel solco delle pratiche di conservazione preventiva che, sempre maggiormente, si impiegano nei cantieri del Parco archeologico di Pompei; tale intervento prevede, in ogni caso, una serie di operazioni dirette sulla materia dell'opera: una rapida e delicata rimozione della cinerite adesa alle superfici decorate con spugne inumidite e



fig.33



fig.34



fig.35

pennelli in setola morbida, approfittando dell'umidità residua derivante dalla terra di scavo che permette di asportare questo sedimento senza rischi per i dipinti (*fig. 37*); in seguito, si provvede all'eventuale consolidamento delle sole porzioni che si ritengono in pericolo di caduta, attraverso iniezioni di malta fluida per ripristinare l'adesione tra gli strati costitutivi dell'apparato decorativo, e a stuccature salvabordo con malte dalla miscelazione nota.

Per il consolidamento della pellicola pittorica si opera, solo se strettamente necessario, con applicazioni circoscritte di consolidanti altamente compatibili a base di nanoparticelle, per preservare la naturale porosità della materia. Nel caso specifico dell'*oecus 24* non si è ancora verificata l'esigenza di consolidare i pigmenti della narrazione parietale, lasciandoci così aperta la possibilità di indagini diagnostiche circa la natura dei pigmenti impiegati, la loro provenienza, la tecnica pittorica.

Eseguite queste basilari operazioni, è stato quindi possibile preservare una materia le cui condizioni iniziali erano comunque buone, lasciando spazio, poi, a pratiche di conservazione preventiva, atte ad intervenire sull'ambiente in cui il bene risiede, limitando l'intervento diretto sul bene stesso, sulla materia costituente l'opera d'arte (Capponi, 2018). Nello specifico si è scelta l'applicazione a contatto con le superfici dipinte di un film polibARRIERA alluminizzato.

Grazie alle sue caratteristiche fisiche di impermeabilità, opacità e capacità di riflettere la radiazione termica tale membrana consente di rallentare l'evaporazione dell'acqua contenuta nelle murature appena scavate, "indirizzarla" in senso opposto rispetto a quello in cui sono alloggiati le pitture o, in caso di pareti dipinte da entrambi i lati, tenerla ferma nella muratura: ciò permette un'inibizione dei deleteri fenomeni di variazione volumetrica dell'acqua che si manifestano a causa dei meccanismi gelo-disgelo e producono lesioni e distacchi di strati preparatori e decorativi, oltre che efflorescenze saline superficiali che provocano sbiancamenti e microlesioni del film pittorico; inoltre in la sua inerzia termica e la sua opacità inibiscono

la crescita di biodeteriogeni di natura vegetale, nonostante nelle murature permanga un'alta percentuale d'acqua che, in condizioni normali, favorirebbe tale crescita.

L'utilizzo di film polibARRIERA si configura, inoltre, come efficace presidio temporaneo in attesa della messa in opera di coperture definitive che proteggano le strutture da fenomeni meteorologici ed irraggiamento diretto (Pane, 2018).

Questa pratica, da definirsi ancora una sperimentazione in fase embrionale, è stata messa a punto per far fronte alle esigenze conservative derivanti dal rinvenimento di un gran numero di superfici decorate e di pregio: permette alle superfici di raggiungere lentamente l'equilibrio termodinamico con il nuovo contesto a contorno e facilita la programmazione degli interventi di restauro quando anche non possano avvenire immediatamente dopo la messa in luce.

E' stata approntata per la prima volta, a partire dal maggio 2021, in seno al cantiere dell'Insula dei Casti Amanti (Intervento di riconfigurazione delle scarpate e restauro dell'Insula dei Casti Amanti-Lotto I), dalla sottoscritta insieme all'allora D.O. esterno per gli aspetti del restauro, dott. Carlo Serino, con ottimi risultati: in quella circostanza ci si trovava di fronte ad una parete dipinta, posta contro terra, su cui si verificavano massicci fenomeni di efflorescenze saline, nettamente contenuti in seguito all'applicazione di tale presidio. Ulteriori applicazioni hanno interessato, negli anni seguenti, anche superfici sottoposte alle operazioni di manutenzione condotte dai restauratori di *Ales spa* all'interno del Parco.

Nel caso dello scavo dell'Insula 10 della *Regio IX*, l'impiego di questa metodologia ha interessato anche e soprattutto murature che, al termine dello scavo, presentavano da un lato una superficie decorata, dall'altro la muratura a vista: l'applicazione del film polibARRIERA a contatto con il lato decorato induce in

quello opposto un comportamento da “superficie di sacrificio” indirizzandovi il flusso d’evaporazione d’acqua e di movimentazione ed efflorescenza dei sali, in modo da salvaguardare le superfici di pregio nel corso della graduale asciugatura post scavo.

Questo tipo di operazione, nella sua semplicità, si configura come una virtuosa pratica di conservazione poiché spesso, in situazioni di cantiere, non è possibile, per ragioni logistiche, di sicurezza o di programmazione, intervenire immediatamente sulle superfici decorate e, inoltre, l’asciugatura delle murature e delle superfici spesso necessita di tempistiche decisamente più lunghe di quelle dello scavo vero e proprio, soprattutto in relazione allo svolgimento delle altre attività proprie di un cantiere, nonché della sua economia; permette quindi di rallentare tutti i fenomeni naturali di raggiungimento dell’equilibrio termodinamico, fisico, chimico, affinché non ci siano variazioni importanti delle condizioni conservative degli apparati dal momento del rinvenimento a quello in cui, se necessario, subiranno l’intervento conservativo vero e proprio o semplicemente verranno restituite alla comunità e alla fruizione.

Questo approccio preventivo è sempre più largamente impiegato nel Parco per ragioni strettamente metodologiche e conservative, ma anche in un’ottica di maggior rispetto dell’ambiente, poiché permette di limitare l’uso di prodotti di restauro (dunque la

successiva produzione e smaltimento di rifiuti) e di tutelare maggiormente la salute degli operatori, riducendo l’uso di sostanze, talvolta tossiche, da loro usate; inoltre la riduzione degli interventi compiuti dalla mano dell’uomo permette di salvaguardare la storia delle testimonianze materiali che si rinvergono, poiché qualsiasi sovraimmissione ne modifica irrimediabilmente il percorso nei secoli e la percezione di chi, dopo di noi, interpreterà tale testimonianza. Infine, in questo modo, rimane aperta la possibilità di campagne di indagine scientifica ben programmate in grado di fornire informazioni tali da ampliare la conoscenza circa i metodi di lavoro, le officine, le modalità e i luoghi di approvvigionamento delle materie prime e la loro messa in opera, indagini che, di prassi, sono sempre scelte tra quelle che prevedono l’impiego di tecniche non distruttive e non invasive, e che ci accingiamo a pianificare ed eseguire anche in questo sorprendente cantiere.

L.A.



fig.36



fig.37



## Anatomia di un crollo: le fasi della distruzione della copertura durante l'eruzione del 79 d.C.

L'osservazione sistematica, effettuata durante i lavori di scavo, dei rapporti stratigrafici tra i prodotti delle varie fasi dell'eruzione vesuviana del 79 d.C., e i frammenti della copertura del salone, ha permesso di ricostruire il susseguirsi degli eventi distruttivi che hanno portato al crollo del tetto e alla sepoltura di questo ambiente. Il deposito di pomici da caduta, che al di fuori dei contesti antropizzati costituisce uno strato di spessore uniforme, all'interno del salone si presenta anormalmente ispessito, con fianchi inclinati di circa 50° e interstratificato con elementi della copertura. Durante la fase Pliniana dell'eruzione (Sigurdsson et al.,

1985), iniziata intorno alle 13 del 24 ottobre, si accumularono sul tetto e nel cortile adiacente significativi spessori di pomici bianche e poi grigie per circa 19 ore. Si formò un grosso cumulo di pomici nel cortile, drenate dai tetti adiacenti, la cui propaggine orientale penetrò nell'ingresso del salone formando un sottile (massimo 40 cm) livello di pomici grigie direttamente sul pavimento. In questo intervallo di tempo, la copertura del salone rimase integra, impedendo alle pomici di penetrare nell'ambiente. L'aumento del sovraccarico del tetto, dovuto al progressivo ispessimento dello strato di pomici, causò il distacco dell'apparato decorativo del soffitto e il collasso di due porzioni di tetto ai lati della trave centrale, che percorreva l'ambiente in direzione est-ovest. Da queste aperture il lapillo bianco e, a seguire, parte del lapillo grigio penetrarono nella stanza, accumulandosi sugli intonaci decorati e inglobando e seppellendo delle tegole. Si formarono due cumuli, allungati parallelamente alle pareti più lunghe del salone (*fig. 38 a e b*). Il ritrovamento dello stucco decorativo del soffitto direttamente sul pavimento nella parte centrale del salone e sul cumulo di pomici grigie all'ingresso sul giardino, indica che il collasso del tetto avvenne quindi durante la fase di caduta delle pomici grigie, almeno sette ore dopo l'inizio dell'eruzione. Alla fine di questa fase si verificò anche il crollo della trave centrale. Le pomici grigie cadevano ormai liberamente nel salone formando dei cumuli di oltre quattro metri (*fig. 38 c*). La copertura sul lato orientale del salone rimase, invece, intatta fino alla fine della fase Pliniana, impedendo alle pomici di accumularsi direttamente su quella porzione di pavimento (*fig. 38 d*) e determinando una forte asimmetria nel profilo est-ovest dei cumuli. La mattina del 25, delle correnti piroclastiche invasero la città di Pompei. La prima lambì l'edificio, la seconda e la terza fluirono verso sud senza produrre danni di rilievo. Probabilmente ci fu una breve pausa, seguita dalla caduta di minuti frammenti lavici e quindi l'arrivo

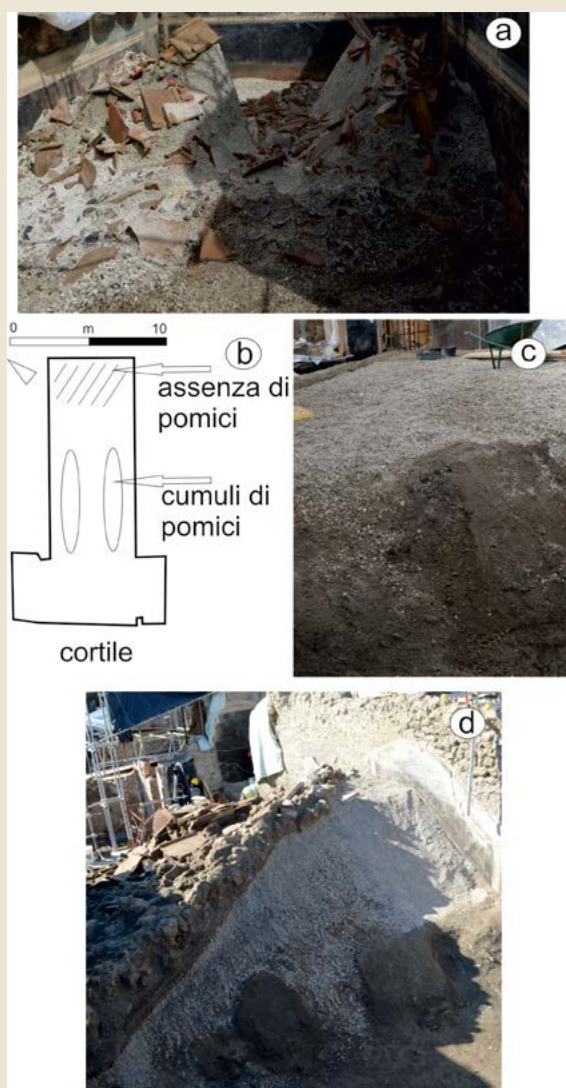


fig.38

di una corrente piroclastica che impattò drasticamente sulla città, abbattendo muri e uccidendo tutti i sopravvissuti (Luongo et al., 2003; Scarpati et al., 2020). La parte alta dei muri a nord del salone e i resti della copertura furono abbattuti dalla corrente piroclastica che sedimentò immediatamente tegole, coppi e intonaci all'interno di uno spesso banco di cenere (Figura 1d). Lo spessore della cenere compensò quello dei lapilli: assottigliandosi sui cumuli di pomice e ispessendosi dove lo strato di pomice era ridotto o assente. L'eruzione durò ancora alcune ore, alternando prevalenti correnti piroclastiche che depositarono ceneri sempre più sottili e rari episodi di colonne sostenute di minore energia che accumularono sottili livelli di frammenti lavici. La parte alta della successione vulcanica produsse scarsi danni e si accumulò indisturbata su una città ormai completamente distrutta e sepolta.

C.S., A.P.

## Bibliografia

Amoretti et. al. 2023 = V. Amoretti, C. Comegna, G. Iovino, A. Russo, G. Scarpati, D. Sparice, G. Zuchtriegel, *Ri-scavare Pompei: nuovi dati interdisciplinari dagli ambienti indagati a fine '800 di Regio IX, 10, 1, 4*, in E-Journal degli Scavi di Pompei, 2, 2023.

Bastet de Vos 1979 = F. L. Bastet, M. de Vos, *Proposta per una classificazione del Terzo Stile pompeiano*, Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome IV, Den Haag 1979.

Bragantini et al. 1982 = I. Bragantini, *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Museo Nazionale Romano, Le pitture, II, 1, Roma 1982.

Capponi 2018 = G. Capponi, *Il Grande Progetto Pompei tra restauro e manutenzione programmata*, in *Restaurando Pompei riflessioni a margine del Grande Progetto*, Roma 2018, a cura di M. Osanna, R. Picone, pp. 459-463.

De Vos 1982 = M. de Vos, *Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti, Die Casa di Ganimede in Pompeji VII,13,4*, in *RM* 89, 1982, pp. 315-352.

Ehrhardt 1987 = W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis Nero*, Mainz 1987.

Ehrhardt 2005 = W. Ehrhardt, *Gli stili pompeiani e il proprietario: l'esempio della Casa delle Nozze d'Argento*, in Guzzo P. G., Guidobaldi M. P. (a cura di), *Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano*. Atti del Convegno internazionale (Roma 28-30 novembre 2002), Napoli 2005, pp. 170-190

Ehrhardt 2012 = W. Ehrhardt, *Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikstätten*, Palilia 26, Roma 2012.

Esposito c.s. = D. Esposito, *Le pitture della Casa delle Nozze d'Argento come specchio della personalità e del ruolo sociale dei proprietari*, in G. Zuchtriegel (a cura di), *Il restauro della Casa delle Nozze d'Argento*, Napoli c.s.

Luongo et al., 2003 = G. Luongo, A. Perrotta, C. Scarpati, *Impact of AD 79 explosive eruption on Pompeii I: relations amongst the depositional mechanisms of the pyroclastic products, the framework of the buildings and the associated destructive events*. "Journal of Volcanology and Geothermal Research" 126, 2003, pp. 201-223.

Mols, Moormann 2008 = S. T. A. M. Mols, E. M. Moormann, *La villa romana della Farnesina*, Roma 2008.

Pane 2018 = A. Pane, *Coperture protettive a Pompei: dalla storia al futuro*, in *Restaurando Pompei riflessioni a margine del Grande Progetto*, Roma 2018, a cura di M. Osanna, R. Picone, pp. 463-472.

Pappalardo, Grimaldi 2018 = U. Pappalardo, M. Grimaldi, *Pompei. La Villa Imperiale*, Napoli 2018.

Pesando 1997 = F. Pesando, *Domus. Edilizia privata e società pompeiana tra III e I secolo a.C.*, Roma 1997.

PPM = *Pompei Pitture e Mosaici*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990-2003.

Russo 2021 = A. Russo, *Rapporto preliminare sulle indagini archeologiche del GPP 1 nelle Regiones III e IX*, in *Rivista di Studi Pompeiani*, XXXII, 2021, pp. 184-187.

Scappaticcio Zuchtriegel 2023 = M. C. Scappaticcio, G. Zuchtriegel, *Passione elettorale nelle mura domestiche: un larario, una macina, un candidato. Nuove scoperte nella casa IX 10, 1, e il dialogo possibile tra teoria e prassi della campagna elettorale*, in E-Journal, 7, Parco Archeologico di Pompei, 2023.



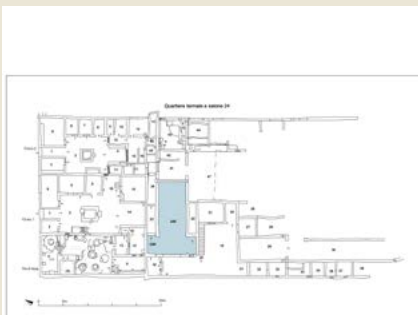
Scarpati et al., 2020= C. Scarpati, A. Perrotta, A. Martellone, M. Osanna, *Pompeian biatuses: new stratigraphic data highlight pauses in the course of the AD 79 eruption at Pompeii*. “Geological Magazine” 157, 2020, pp. 695–700. <https://doi.org/10.1017/S0016756819001560>

Sigurdsson et al 1985 = H. Sigurdsson, S. Carey, W. Cornell, T. Pescatore, *The eruption of Vesuvius in A.D. 79*. National Geographic Research 1, 1985, pp. 332–87.

Vlad Borrelli 2012 = L. Vlad Borrelli, *Etica della conservazione e tutela del passato*, Viella 2012.

Zuchtriegel et al. 2024 = G. Zuchtriegel, V. Amoretti, G. Iovino, A. Masic, Al. Russo, An. Russo, R. Scalesse, G. Scarpati, A. Trapani, *I cantieri antichi di Pompei tra emergenza e ordinaria manutenzione: nuovi dati dall’Insula 10, Regio IX*, in E-Journal degli Scavi di Pompei, 3, 2024.

# Raccolta immagini



tav.1



tav.2



tav.3



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4



fig.5



fig.6



fig.7

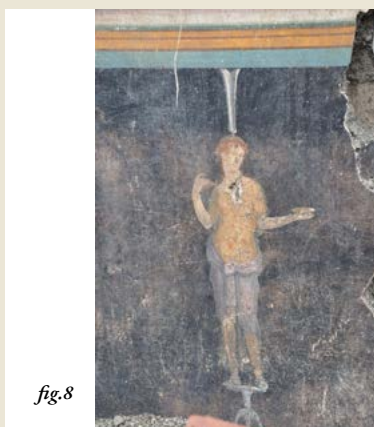


fig.8



# Raccolta immagini



fig.9



fig.10

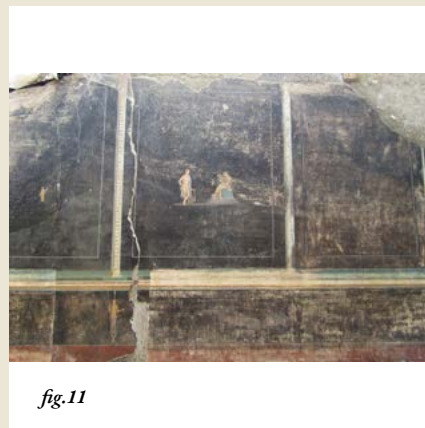


fig.11

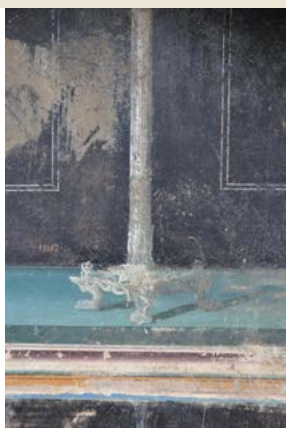


fig.12



fig.13



fig.14



fig.15



fig.16



fig.17



fig.18



fig.19

# Raccolta immagini



fig.20



fig.21



fig.22



fig.23



fig.24



fig.25

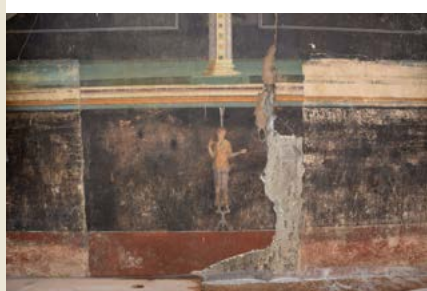


fig.26

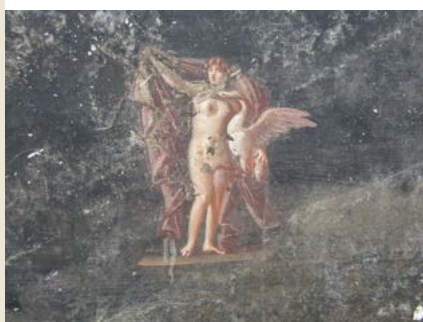


fig.27



fig.28



fig.29



fig.30





fig.31



fig.32

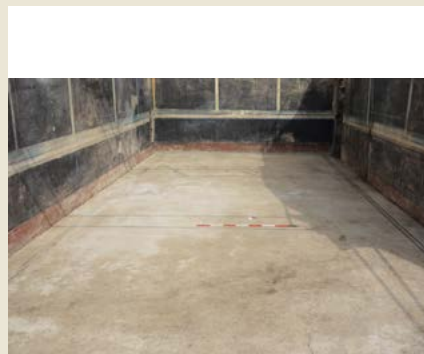


fig.33



fig.34



fig.35



fig.36



fig.37

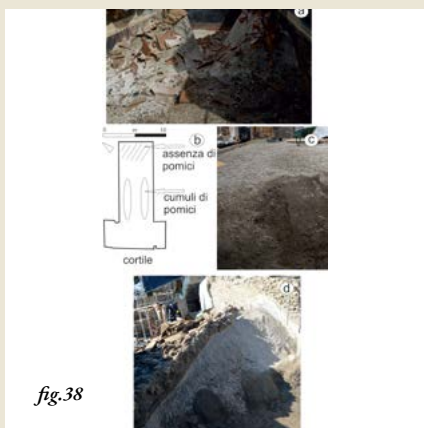


fig.38

# Raccolta immagini

---

## Didascalie:

*Tav. 1 - Pianta dell'insula con l'indicazione del salone 24.*

*Tav. 2 - Pianta dell'insula con le unità abitative: in giallo la domus con peristilio; in azzurro le case con officine; in tratteggio la zona con il settore termale e il grande salone 24.*

*Tav. 3 - Salone 24, soffitto; ipotesi ricostruttiva dello schema decorativo (M.P. Amore).*

*Fig. 1 - Panoramica del salone 24.*

*Fig. 2 - Il cortile con la scala e alle spalle il salone 24.*

*Fig. 3 - Arcata della scala con gladiatori disegnati a carboncino.*

*Fig. 4 - Arcata della scala con fallo rubricato in rosso.*

*Fig. 5 - Salone 24, parete nord, zona mediana, tratto centrale: vignetta con Paride ed Elena.*

*Fig. 6 - Salone 24, parete sud, zona mediana, tratto centrale: vignetta con Apollo e Cassandra.*

*Fig. 7 - Salone 24, parete nord, tratto ovest, zoccolo: Menade con tamburello.*

*Fig. 8 - Salone 24, parete sud, tratto est, zoccolo: figura femminile con cembali.*

*Fig. 9 - Salone 24, parete nord, tratto est, zoccolo: Satiro con pedum e syrinx.*

*Fig. 10 - Salone 24, parete nord, tratto ovest, zoccolo: amorino che insegue una farfalla.*

*Fig. 11 - Salone 24, parete sud, panoramica della zona centrale della parete.*

*Fig. 12 - Salone 24, parete nord, tratto est, zona mediana: fascia di separazione dallo zoccolo e candelabro metallico.*

*Fig. 13 - Salone 24, parete nord, tratto ovest, zona mediana: dettaglio di un pilastro dell'edicola centrale.*

*Fig. 14 - Salone 24, parete sud, tratto ovest, zona mediana: candelabro metallico.*

*Fig. 15 - Salone 24, frammenti pertinenti ad un fregio del registro superiore.*

*Fig. 16 - Salone 24, frammenti pertinenti ad un fregio del registro superiore.*

*Fig. 17 - Salone 24, frammenti pertinenti ad un fregio del registro superiore.*

*Fig. 18 - Casa di Paquius Proculus, tablino 6, parete est, zoccolo.*

*Fig. 19 - Casa di C. Iulius Polybius, triclinio EE, parete est, zoccolo: amorino che insegue una cavalletta.*

*Fig. 20 - Villa Imperiale, ambiente E, parete ovest, dettaglio dello zoccolo.*

*Fig. 21 - Casa del Giardino, triclinio E, parete est, panoramica.*

*Fig. 22 - Casa del Granduca Michele, cubicolo 8, quadretto con Fedra e Ippolito*

*Fig. 23 - Casa del Granduca Michele, cubicolo 8, quadretto con Agamennone ed Ifigenia.*

*Fig. 24 - Casa del Granduca Michele, cubicolo 8, quadretto con uccisione di Psiche.*

*Fig. 25 - Salone 24, parete est.*

*Fig. 26 - Salone 24, parete sud, zona centrale, restauro dello zoccolo.*

*Fig. 27 - Salone 24, parete nord, tratto ovest, zona mediana, vignetta con Leda.*

*Fig. 28 - Salone 24, parete nord.*

*Fig. 29 - Salone 24, parete sud.*

*Fig. 30 - Salone 24, frammenti pertinenti alla decorazione del soffitto in crollo.*

*Fig. 31 - Salone 24, frammenti pertinenti alla decorazione del soffitto, particolare con pantera.*

*Fig. 32 - Casa della Biblioteca, salone 25, dettaglio della volta affrescata.*

*Fig. 33 - Salone 24, pavimento musivo.*

*Fig. 34 - Salone 24, anticamera nord, soglia.*



# Raccolta immagini

---

*Fig. 35 - Salone 24, anticamera nord, soglia, dettaglio.*

*Fig. 36 - Salone 24, anticamera nord, soglia, dettaglio.*

*Fig. 37 - Salone 24, parete sud, pulitura delle figure centrali.*

*Fig. 38 - Sequenza di accumulo dei depositi vulcanici dell'eruzione vesuviana del 79 d.C. nel salone nero e fasi del crollo della copertura. a) Durante la fase delle pomice grigie, il collasso di due porzioni di tetto ai lati della trave centrale determinò la formazione di due cumuli di pomice precedentemente accumulate sul tetto, sui quali poggiano frammenti di copertura; b) Pianta schematica del salone nero con ubicazione dei cumuli di pomice. c) I crolli del tetto si estesero, consentendo alle pomice di cadere liberamente nel salone, formando dei cumuli di oltre quattro metri; d) la mattina del 25, l'arrivo della più distruttiva delle correnti piroclastiche associate all'eruzione del 79 d.C. abbatté i muri e la parte restante del tetto, i cui frammenti sedimentarono nella cenere.*