



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. «ΑΡΧΑΙΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

**Η Συλλογή του Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo
και το ενδιαφέρον του για τις Ρωμαϊκές τοιχογραφίες**

Διπλωματική Εργασία

Αναγνώστου Αλέξης

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Καθάριου Κλεοπάτρα

Αναπληρώτρια καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Σαραφιανός Άρης

Αναπληρωτής καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
Κατάκης Στυλιανός

Αναπληρωτής καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών

Ιωάννινα 2025

**Η Συλλογή του Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo
και το ενδιαφέρον του για τις Ρωμαϊκές τοιχογραφίες**

Διπλωματική Εργασία

Αναγνώστου Αλέξης

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Καθάρριου Κλεοπάτρα

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία γεννήθηκε από προσωπικό ενδιαφέρον για τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη, την Αρχαιότητα και την ιστορική μνήμη. Εστιάζοντας στο Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo, ένα από τα πιο φιλόδοξα και πρωτοποριακά εικονιστικά αρχεία του 17^{ου} αιώνα, η μελέτη αυτή επιχειρεί να αναδείξει τον ρόλο της εικόνας ως μέσου τεκμηρίωσης και διάσωσης της ρωμαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς.

Ειδικότερα, η εργασία επικεντρώνεται στις ρωμαϊκές τοιχογραφίες που περιλαμβάνονται στη συλλογή του dal Pozzo, διερευνώντας πώς αυτές καταγράφηκαν, ερμηνεύτηκαν και εντάχθηκαν στο ευρύτερο εγχείρημα του Museo Cartaceo. Σκοπός είναι να φωτιστούν όχι μόνο οι αισθητικές και θεματικές επιλογές του dal Pozzo, αλλά και η ευρύτερη σημασία του έργου του για τη διατήρηση της αρχαίας εικονογραφικής παράδοσης.

Η εργασία οργανώνεται σε τρία βασικά μέρη: το πρώτο παρουσιάζει το ιστορικό και πνευματικό πλαίσιο του Museo Cartaceo, το δεύτερο αναλύει το ενδιαφέρον του dal Pozzo για τις ρωμαϊκές τοιχογραφίες, ενώ το τρίτο αναλύει τις ρωμαϊκές τοιχογραφίες που αποτυπώνονται στη συλλογή.

Οφείλω να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα της εργασίας μου κα. Κλεοπάτρα Καθάριου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, για τη συνεχή καθοδήγηση, την αμέριστη υποστήριξη, τις συμβουλές, τη συμπαράσταση και το ενδιαφέρον της σε όλα τα στάδια εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Την ευχαριστώ, επίσης, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, την ενθάρρυνση και τη φροντίδα με την οποία με περιέβαλε.

Θεωρώ ιδιαίτερη υποχρέωσή μου να ευχαριστήσω θερμά και τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον κ. Άρη Σαραφιανό, Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και τον κ. Στυλιανό Κατάκη, Αναπληρωτή Καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, για την εξαιρετική και ανεκτίμητη συμβολή τους. Τέλος είμαι ευγνώμων στην οικογένειά μου για την συμπαράσταση, την κατανόηση και την υπομονή της καθόλη τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	2
Συντομογραφίες	4
1. Γενική εισαγωγή στο Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo	6
2. Το ενδιαφέρον του Cassiano dal Pozzo για τις Ρωμαϊκές τοιχογραφίες	11
3. Οι τοιχογραφίες	15
3.1. Βατικανός Λόφος	16
3.1.1 Εφεσία Άρτεμις	16
3.2. Εσκουιλίνος Λόφος	18
3.2.1 «Ο γάμος Aldobrandini»	18
3.2.2 Οροφογραφία από τη Χρυσή Οικία του Νέρωνα: «Κοριολανός»	21
3.2.3 Τοιχογραφία από ένα Μιθραίο	23
3.2.4 Κτήριο πέντε χώρων με διάδρομο	26
3.2.4.α Λιμενικό Τοπίο	27
3.2.4.β Οι πίνακες του 'Άδωνη'	30
3.3. Καίλιος Λόφος	33
3.3.1 Ζωγραφισμένος χώρος από τον κήπο του Αγίου Γρηγορίου του Μεγάλου	33
3.3.2 «Ρώμη Barberini»	36
3.3.3 Κυνήγι Αγριόχοιρου	39
3.4. Κυρινάλιος Λόφος	41
3.4.1 Ανακαλύψεις στους κήπους του Palazzo Barberini	41
3.5. Παλατίνος Λόφος	48
3.5.1 Πίνακας με βακχικά μοτίβα	48
3.6. Φλαμίνιος Λόφος	50
3.6.1 Ο Τάφος των Nasonii	50
4. Συμπεράσματα: Η συμβολή της ολιστικής προσέγγισης των αποτυπώσεων του 17 ^{ου} αιώνα και των ρωμαϊκών τοιχογραφιών στον εμπλουτισμό των γνώσεών μας για τη ζωγραφική	57
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	60
ΕΙΚΟΝΕΣ	72
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	135

Συντομογραφίες

Περιοδικά/βιβλία:

<i>AnnPisa</i>	<i>Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia</i>
<i>AntCl</i>	<i>L'Antiquité Classique</i>
<i>ArchStorRom</i>	<i>Archivio della Società romana di storia patria</i>
<i>ArtB</i>	<i>The Art Bulletin</i>
<i>AttiPontAcc</i>	<i>Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia</i>
<i>BdA</i>	<i>Bollettino d'arte</i>
<i>BullCom</i>	<i>Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma</i>
<i>BurlMag</i>	<i>The Burlington Magazine</i>
<i>ÉPRO</i>	<i>Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain</i>
<i>GBA</i>	<i>Gazette des beaux-arts</i>
<i>GM</i>	<i>The Gentleman's Magazine</i>
<i>JAC</i>	<i>Jahrbuch für Antike und Christentum</i>
<i>JdI</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>JHC</i>	<i>Journal of the History of Collections</i>
<i>JRS</i>	<i>Journal of Roman Studies</i>
<i>JWarb</i>	<i>Journal of the Warburg and Courtauld Institutes</i>
<i>KölnJb</i>	<i>Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte</i>
<i>Latomus</i>	<i>Latomus: Revue d'études latines</i>
<i>MasterDraw</i>	<i>Master Drawings</i>
<i>MdI</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>MÉFRA</i>	<i>Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité</i>
<i>MiscStorItal</i>	<i>Miscellanea di Storia Italiana</i>
<i>MMC</i>	<i>Museum Management and Curatorship</i>
<i>NRL</i>	<i>Nouvelles de la République des Lettres</i>
<i>PBSR</i>	<i>Papers of the British School at Rome</i>
<i>Print Q.</i>	<i>Print Quarterly</i>
<i>ProcAmPhilSoc</i>	<i>Proceedings of the American Philosophical Society</i>
<i>Puteoli</i>	<i>Puteoli. Studi di Storia Antica</i>

<i>RBAHA</i>	<i>Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art</i>
<i>RivIstArch</i>	<i>Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte</i>
<i>RivStorArte</i>	<i>Storia dell'Arte</i>
<i>RM</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung</i>
<i>RömQSchr</i>	<i>Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte</i>
<i>TransactAmPhilosSoc</i>	<i>Transactions of the American Philosophical Society</i>
<i>VR</i>	<i>Visual Resources: an international journal on images and their uses</i>
<i>Xenia</i>	<i>Xenia: Semestrale di antichità</i>

Άλλες συντομογραφίες:

αι.	αιώνας
αρ.	αριθμός
εικ.	εικόνα
εκ.	εκατοστά
επιμ.	επιμελητής/-ές
κ.ε.	και εξής
μ.	μέτρα
μ.Χ.	μετά Χριστόν
π.Χ.	προ Χριστού

1. Γενική εισαγωγή στο Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo

Ο Cassiano dal Pozzo (1588–1657) ξεχωρίζει ως μία από τις πιο ζωντανές πνευματικά και επιδραστικές μορφές στους πολιτιστικούς και επιστημονικούς κύκλους της Ευρώπης του 17^{ου} αιώνα. Ένας αληθινός άνθρωπος της Αναγέννησης που έζησε στην εποχή του Μπαρόκ, υπήρξε λόγιος, αρχαιολόγος, φυσιοδίφης, συλλέκτης, προστάτης των τεχνών και φίλος μερικών από τους πιο διακεκριμένους ανθρώπους της εποχής του. Αν και η κληρονομιά του είναι πολύπλευρη, ίσως το πιο εξαιρετικό του επίτευγμα είναι η δημιουργία αυτού που αποκαλούσε Museo Cartaceo, μια μνημειώδης απόπειρα να συγκεντρωθεί η ανθρώπινη και φυσική γνώση σε οπτική μορφή μέσω χιλιάδων σχολαστικά εκτελεσμένων σχεδίων και χαρακτηρισμών.

Παρόλο που ο Cassiano δεν δημοσίευσε μεγάλα έργα με το όνομά του, η επιρροή του ήταν βαθιά. Παρήγγειλε πάνω από σαράντα πίνακες στον Γάλλο κλασικό ζωγράφο Nicolas Poussin, πολλοί από τους οποίους συγκαταλέγονται στα πιο θαυμαστά έργα του 17^{ου} αιώνα¹. Οι παραγγελίες αυτές δεν ήταν απλώς διακοσμητικές ή συμβολικές πράξεις ευεργεσίας, αλλά αντανakλούσαν ένα βαθιά προσωπικό διανοητικό σχέδιο. Τα θέματα που επέλεγε ο Cassiano - περιλαμβανομένης της διάσημης σειράς των Επτά Μυστηρίων - αντικατοπτρίζουν τον σεβασμό του συλλέκτη για την κλασική Αρχαιότητα, τη φιλοσοφία, τη θεολογία και την τέχνη. Η κατοικία του στη Ρώμη, την οποία μοιραζόταν με τον αδερφό του Carlo Antonio dal Pozzo, μετατράπηκε σε καταφύγιο λόγιας μελέτης, αισθητικής περισυλλογής και επιστημονικής έρευνας. Το επίκεντρό της ήταν η Stanza de' Sagramenti, χώρος αφιερωμένος στην έκθεση των πινάκων του Poussin για τα Μυστήρια, που ενσάρκωνε την πίστη του Cassiano στη δύναμη της τέχνης να εξυψώνει το πνεύμα και να τρέφει την ψυχή².

Ωστόσο, παρότι η συμβολή του στις εικαστικές τέχνες ήταν σημαντική, ο Cassiano εκτιμήθηκε περισσότερο από τους συγχρόνους του στο πεδίο της αρχαιολογίας και των φυσικών επιστημών³. Δεν ήταν απλώς ένας συλλέκτης, αλλά ένας μεθοδικός τεκμηριωτής και οραματιστής. Το Museo Cartaceo υπήρξε μια συνεργατική, εγκυκλοπαιδικού ενδιαφέροντος προσπάθεια που επιχείρησε να απεικονίσει -οπτικά και συστηματικά- κάθε γνωστή μορφή της κλασικής και φυσικής γνώσης. Η φιλοδοξία του δεν περιοριζόταν στη συλλογή πρωτότυπων αντικειμένων, αλλά στη δημιουργία μιας τεράστιας και τακτοποιημένης οπτικής βιβλιοθήκης μέσω σχεδίων και χαρακτηρισμών. Τα έργα περιλάμβαναν απεικονίσεις ρωμαϊκών αρχαιοτήτων, πρώιμης χριστιανικής τέχνης, κλασικής αρχιτεκτονικής, νομισμάτων, επιγραφών, γεωλογικών

¹ Haskell & McBurney 1998, 9.

² Sparti 1992, 104.

³ Faber 1651, 470.

και φυσικών δειγμάτων όπως φυτών, πτηνών, εντόμων και εξωτικών ζώων - συμπεριλαμβανομένων αυτών που εισέρχονταν από την Αμερική και άλλα μέρη του κόσμου εκείνη την εποχή. Ήταν μια τολμηρή απόπειρα να καταλογογραφηθεί ο γνωστός κόσμος - αντανάκλαση του πνεύματος του πρώιμου νεότερου εμπειρισμού και πρόδρομος της εγκυκλοπαιδικής σκέψης του Διαφωτισμού.

Η αφοσίωση του Cassiano στην τεκμηρίωση του φυσικού κόσμου μέσω της τέχνης ήταν μοναδική μεταξύ των συγχρόνων του. Το Museo Cartaceo επεδίωκε ακρίβεια, τάξη και επιστημονική διορατικότητα και όχι απλώς τον εντυπωσιασμό. Εκεί όπου τα *cabinets de curiosités* συγκέντρωναν το παράξενο και το σπάνιο, ο Cassiano συνέλεγε το τυπικό και το ταξινομικά σημαντικό. Τα σχέδιά του ήταν συχνά πολύ πιο ακριβή από τα συνήθη της εποχής, και εκτελούνταν από επιδέξιους καλλιτέχνες υπό την καθοδήγησή του. Το αποτέλεσμα ήταν μια συλλογή όχι μόνο φιλόδοξη, αλλά και αξιοσημείωτη για την επιστημονική και καλλιτεχνική της αυστηρότητα.

Γεννημένος στο Τορίνο τον Φεβρουάριο του 1588⁴ σε οικογένεια ευγενών με βαθιές ρίζες στην αριστοκρατία του Πεδεμοντίου, ο Cassiano ήταν προορισμένος για μια ζωή αφιερωμένη στην υπηρεσία και τη γνώση. Η πρώιμη εκπαίδευσή του έθεσε τα θεμέλια της διά βίου αναζήτησης της γνώσης. Το 1598, μετά τη μετακόμισή του με τον πατέρα του στη Μπολόνια⁵, ο νεαρός Cassiano τέθηκε υπό την κηδεμονία του Carlo Antonio dal Pozzo, εξαδέλφου του και Αρχιεπισκόπου Πίζας, ο οποίος συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της πνευματικής του πορείας. Η Πίζα εκείνη την εποχή ήταν κέντρο μάθησης και επιστημονικής έρευνας, με το περίφημο Πανεπιστήμιο και τον ιστορικό Βοτανικό Κήπο της, έναν από τους παλαιότερους στην Ευρώπη. Εκεί ο Cassiano εισήχθη στις μεθοδολογίες της επιστημονικής παρατήρησης και εμπειρικής έρευνας. Το 1607 απέκτησε πτυχίο αστικού και εκκλησιαστικού δικαίου, αλλά σύντομα εγκατέλειψε τη νομική για τα βαθύτερα ενδιαφέροντά του⁶.

Καθοριστικό ήταν επίσης το γεγονός ότι στην Πίζα γνώρισε τον Galileo Galilei, ο οποίος έγινε φίλος και πηγή διαρκούς πνευματικής έμπνευσης. Η επαφή του με τον Galilei ενίσχυσε τον ενθουσιασμό του Cassiano για τη μέθοδο της επιστήμης και τον έφερε σε επαφή με ένα δίκτυο διανοουμένων που αμφισβητούσαν τα όρια της σχολαστικής σκέψης⁷. Μέσω του Galilei και άλλων μελών της Accademia dei Lincei -της πρώτης επιστημονικής εταιρείας στην Ευρώπη,

⁴ Cifani & Monetti 1996, 47.

⁵ Lumbroso 1874, 134.

⁶ Cannon-Brookes 1993, 307.

⁷ Haskell & McBurney 1998, 9.

ιδρυθείσας το 1603- ο Cassiano ήρθε σε επαφή με νέες ιδέες για την παρατήρηση, το πείραμα και τη μελέτη της φύσης. Το 1622 έγινε επίσημα μέλος των Lincei, ένδειξη της μόρφωσης και της δέσμευσής του στην επιστήμη. Η σχέση του με τον ιδρυτή Federico Cesi υπήρξε στενή και, μετά τον θάνατο του Cesi το 1630, ο Cassiano απέκτησε πολλά από τα όργανά του, τα χειρόγραφα και τα σχέδια - επεκτείνοντας έτσι το δικό του μουσείο και συνεχίζοντας την κληρονομιά του Cesi⁸.

Μετά την εγκατάλειψη της νομικής του καριέρας γύρω στο 1611, ο Cassiano εγκαταστάθηκε στη Ρώμη το 1612, όπου παρέμεινε το σπίτι του μέχρι το τέλος της ζωής του. Εκεί εντάχθηκε γρήγορα στον σύνθετο ιστό της καλλιτεχνικής, πολιτικής και εκκλησιαστικής ζωής. Μέσω της σχέσης του με τον Καρδινάλιο Francesco Maria del Monte, έναν από τους σημαντικότερους προστάτες της εποχής, απέκτησε πρόσβαση στα σαλόνια και τους κύκλους της ρωμαϊκής διανόησης. Η θέση του βελτιώθηκε ακόμη περισσότερο με την άνοδο του Maffeo Barberini στον παπικό θρόνο ως Ουρβανού Η΄ το 1623. Λίγο αργότερα, διορίστηκε στην αυλή του Καρδινάλιου Francesco Barberini, ανιψιού του πάπα, του οποίου τα ενδιαφέροντα για την Αρχαιότητα, την επιστήμη και την τέχνη ταίριαζαν απόλυτα με εκείνα του Cassiano⁹.

Κατά την παραμονή του στην οικογένεια Barberini, ο Cassiano ανέλαβε διπλωματικές αποστολές στο Παρίσι (1625) και τη Μαδρίτη (1626), ταξίδια που εμβάθυναν τις γνώσεις του για την ευρωπαϊκή τέχνη και τη φυσική ιστορία¹⁰. Στο Παρίσι, ανέπτυξε στενή και παραγωγική σχέση με τον Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Γάλλο λόγιο του οποίου οι συλλογές και τα γραπτά αντικατόπτριζαν τους πολυσχιδείς στόχους του Cassiano. Αντάλλασσαν σχέδια, χειρόγραφα και δείγματα - ένδειξη της διεθνούς εμβέλειας του Museo Cartaceo και της θέσης του Cassiano στα ευρωπαϊκά πνευματικά δίκτυα.

Επιστρέφοντας στη Ρώμη, εγκαταστάθηκε στο Palazzo dal Pozzo στην Via dei Chiavari, όπου έζησε με τον νεότερο αδελφό του Carlo Antonio, επιτυχημένο πολιτικό και πατέρα δεκατριών παιδιών. Παρά τις διαφορετικές τους πορείες, τα δύο αδέλφια μοιράζονταν το πάθος για τη συλλογή¹¹. Το σπίτι τους εξελίχθηκε σε αυθεντικό θησαυροφυλάκιο τέχνης, αρχαιοτήτων, φυσικών αντικειμένων, βιβλίων, μεταλλίων και χειρογράφων. Ο Cassiano δεν παντρεύτηκε ποτέ· αφιέρωσε τη ζωή του στη μελέτη και την ανάπτυξη των συλλογών του.

⁸ Haskell 1966, 167.

⁹ Haskell & McBurney 1998, 10.

¹⁰ Bailey 2018, 514.

¹¹ Sparti 1990, 562.

Η αδιάκοπη αφοσίωσή του τόσο στην αρχαιολογική μελέτη όσο και στη φυσική ιστορία τον διαφοροποίησε από άλλους συλλέκτες της εποχής. Ενώ οι περισσότεροι εστίαζαν είτε στα κλασικά ευρήματα είτε στα επιστημονικά παράδοξα, εκείνος επέμενε να ενοποιεί και τα δύο πεδία. Το Museo Cartaceo δημιουργήθηκε όχι απλώς για αισθητική απόλαυση, αλλά με παιδαγωγικό και επιστημονικό σκοπό. Ήταν ανοικτό σε καλλιτέχνες, φυσικούς φιλοσόφους, επιστήμονες και περιηγητές διανοουμένων. Αν και ο ίδιος δεν προχώρησε στη δημοσίευση της συλλογής, υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι σχεδίαζε να δημοσιεύσει, τουλάχιστον εν μέρει, αποσπάσματά της¹². Δυστυχώς, αυτό δεν υλοποιήθηκε όσο ήταν εν ζωή. Η πλησιέστερη πραγματοποίηση του οράματός του ήρθε δεκαετίες αργότερα με τη δημοσίευση του έργου *L'Antiquité expliquée* (1719) του Bernard de Montfaucon, που χαρακτηριζόταν από παρόμοιο εγκυκλοπαιδικό σκοπό - αν και χωρίς τη φυσιογνωστική συνιστώσα που τόσο ξεχωριστά υπερασπίστηκε ο Cassiano¹³.

Μετά τον θάνατο του Cassiano το 1657, οι συλλογές του πέρασαν στον Carlo Antonio, ο οποίος συνέχισε να τις διευρύνει¹⁴. Παρά την απουσία επίσημου καταλόγου κατά τον θάνατό του, μεταγενέστερες πηγές - όπως ο επικήδειος λόγος του Carlo Dati το 1664¹⁵ και οι αναφορές του Filippo Baldinucci¹⁶ - επιβεβαιώνουν την ύπαρξη τουλάχιστον 23 τόμων με αρχαιολογικά σχέδια και υπαινίσσονται ακόμα περισσότερους τόμους σε άλλα θέματα. Ο Carlo Antonio διατήρησε και ενίσχυσε το Museo Cartaceo, το οποίο κληρονόμησε ο γιος του Gabriele dal Pozzo και στη συνέχεια ο Cosimo Antonio dal Pozzo. Δυστυχώς, κανείς από τους δύο τελευταίους δεν διέθετε τη λόγια προσήλωση του Cassiano και οικονομικά προβλήματα οδήγησαν σταδιακά στη διάλυση της συλλογής¹⁷.

Το 1703, ο Πάπας Κλήμης ΙΑ΄ αγόρασε το Museo Cartaceo για 4.000 σκούδα. Αργότερα, πέρασε στον ανιψιό του, Καρδινάλιο Alessandro Albani, διακεκριμένο συλλέκτη και μαικήνα των τεχνών. Ενώ το Μουσείο απέκτησε νέο κοινό υπό τον Albani, αναδιοργανώθηκε: πολλοί τόμοι χωρίστηκαν, περικόπηκαν ή συγχωνεύτηκαν με τις υπάρχουσες συλλογές του ίδιου του Albani¹⁸. Ο επιφανής αρχαιολόγος Johann Joachim Winckelmann, γραμματέας του Albani, ενδέχεται να ήταν υπεύθυνος για μέρος αυτής της αναδιάρθρωσης¹⁹.

¹² Lumbroso 1874, 199.

¹³ Haskell & McBurney 1998, 1.

¹⁴ Lumbroso 1874, 167.

¹⁵ Dati 1664, 56.

¹⁶ Baldinucci 1847, τόμος V, 313.

¹⁷ Sparti 1990, 561.

¹⁸ Haskell & McBurney 1998, 5.

¹⁹ Wrede 1989, 390.

Τελικά, ο Βρετανός αρχιτέκτονας Robert Adam και ο αδελφός του James Adam, ενεργώντας για λογαριασμό του βασιλιά της Μεγάλης Βρετανίας George III, εξασφάλισαν την εξαγορά του Museo Cartaceo από τον Albani το 1762. Η συλλογή μεταφέρθηκε στο Λονδίνο το 1763, ως μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας του Άγγλου μονάρχη να εμπλουτίσει τη Βασιλική Συλλογή²⁰. Κάποιοι τόμοι παρέμειναν ανέπαφοι, ενώ άλλοι δέθηκαν ξανά, περικόπηκαν και απογυμνώθηκαν από τα αναγνωριστικά τους στοιχεία²¹. Με την πάροδο των αιώνων, τμήματα της συλλογής βρέθηκαν στο Βρετανικό Μουσείο, τη Βρετανική Βιβλιοθήκη και το Μουσείο Soane, ενώ άλλα αποσπάσματα χάθηκαν ή διασκορπίστηκαν μέσω ιδιωτικών πωλήσεων.

Παρά τη διάσπαση η κληρονομιά του Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo παραμένει ως μαρτυρία ενός από τα πιο φιλόδοξα πνευματικά εγχειρήματα της πρώιμης νεωτερικής περιόδου. Σήμερα, οι διασωθέντες τόμοι - πολλοί από τους οποίους διατηρούνται στο Κάστρο του Windsor - είναι ανεκτίμητοι για τους ιστορικούς της τέχνης, των επιστημών και του πολιτισμού. Το Museo Cartaceo δεν αντικατοπτρίζει μόνο τις εγκυκλοπαιδικές φιλοδοξίες του δημιουργού του, αλλά προσφέρει και μια σπάνια, προσωπική ματιά στο πώς η γνώση απεικονιζόταν, διαμοιραζόταν και ερευνάτο έναν αιώνα πριν από τον Διαφωτισμό.

²⁰ Fleming 1958, 164.

²¹ Claridge 1989, 34, 37.

2. Το ενδιαφέρον του Cassiano dal Pozzo για τις Ρωμαϊκές τοιχογραφίες

Το Museo Cartaceo υπήρξε μια φιλόδοξη απόπειρα του dal Pozzo να συγκεντρώσει, σε εικονογραφημένη μορφή, τη γνώση του φυσικού και ανθρώπινου κόσμου²². Σε αυτό το πλαίσιο, η αναπαράσταση ρωμαϊκών τοιχογραφιών κατείχε ιδιαίτερη θέση. Όπως αποδεικνύεται από τα πολυάριθμα σχέδια και χαρακτηριστικά που συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή του, ο Cassiano δεν ενδιαφερόταν απλώς για την αισθητική αξία των τοιχογραφιών, αλλά κυρίως για τη δυνατότητά τους να λειτουργήσουν ως τεκμήρια πολιτισμού, καθημερινότητας και ιδεολογίας της αρχαίας Ρώμης²³. Η τεκμηρίωση αυτών των έργων δεν είχε διακοσμητικό χαρακτήρα· ήταν ένα είδος οπτικής αρχαιολογίας, που επέτρεπε στον μελετητή του 17^{ου} αιώνα να «δει» την Αρχαιότητα με νέα ματιά²⁴.

Ο Cassiano προσέλαβε τους καλύτερους σχεδιαστές και καλλιτέχνες της εποχής του για να αναπαραστήσει με σχολαστικότητα τις τοιχογραφίες, πολλές από τις οποίες είχαν μόλις αποκαλυφθεί σε ανασκαφές στην περιοχή της Ρώμης και των περιχώρων της²⁵. Η διαδικασία αυτή δεν ήταν απλή καταγραφή: απαιτούσε επιλογή, κατανόηση του ιστορικού πλαισίου και ερμηνευτική ανασύσταση. Η εμπλοκή του Cassiano σε αυτόν τον διάλογο με το παρελθόν διαφαίνεται, για παράδειγμα, στον τρόπο που προσέγγισε τη διάσημη τοιχογραφία του Γάμου Aldobrandini. Παρήγγειλε όχι μόνο πολλαπλά σχέδια της σκηνής, αλλά και χαρακτηριστικά για τον ευρύτερο κύκλο των μελετητών, γεγονός που αποδεικνύει πως δεν τον ενδιέφερε απλώς η διατήρηση της εικόνας, αλλά και η ευρεία διάδοσή της²⁶.

Η επιλογή των θεμάτων των τοιχογραφιών που τεκμηρίωσε ο Cassiano μάς δίνει πολύτιμες πληροφορίες για τις προτεραιότητές του. Δεν εστίαζε αποκλειστικά σε μνημειακές ή θεαματικές σκηνές, αλλά και σε ιδιωτικούς χώρους, μυθολογικά ή καθημερινά θέματα²⁷. Ο ζωγραφισμένος χώρος από τον κήπο του Αγίου Γρηγορίου στον Καίλιο λόφο, για παράδειγμα, ενδιέφερε τον Cassiano όχι τόσο για τη μνημειακότητά του όσο για την εικονογραφία του, τις μυθολογικές και θαλάσσιες σκηνές του, και την πιθανή του χρήση ως ιδιωτικού ιερού. Η επιμονή του να τεκμηριώσει αυτό το έργο, παρά την καταστροφή του αμέσως μετά την

²² Bober 1977, 45.

²³ Herklotz 1999, 267.

²⁴ Findlen 1994, 156.

²⁵ Haskell 1993, 88.

²⁶ Bignamini 2010, 57.

²⁷ Settis 1990, 39.

ανακάλυψή του, αποκαλύπτει την ευαισθησία του απέναντι στην ιστορική μνήμη και τη διατήρησή της μέσω της τέχνης.

Παρόμοια παραδείγματα συναντάμε στη φροντίδα του Cassiano να συμπεριλάβει στο Museo Cartaceo αναπαραστάσεις από τη Χρυσή Οικία (*Domus Aurea*) του Νέρωνα. Η οροφोगραφία με τον Κοριολανό ή, κατά άλλους, τον Έκτορα και την Ανδρομάχη, δείχνει όχι μόνο τη σημασία των μνημείων της αυτοκρατορικής Ρώμης για τον Cassiano, αλλά και την πρόθεσή του να συμμετάσχει στον επιστημονικό διάλογο για την ταυτότητα και την ερμηνεία τους. Η απουσία του παιδιού στη σχεδιαστική αναπαράσταση που περιλαμβάνεται στο Museo Cartaceo αποκαλύπτει την ερμηνευτική του στάση, αλλά και την πίστη του ότι η εικόνα αποτελεί εφελκυστικό ερωτημάτων και όχι απλώς αντιγραφή²⁸.

Το ίδιο ισχύει για τις αναπαραστάσεις από ένα Μιθραίο ή από το Λιμενικό Τοπίο στον Εσκουιλίνο²⁹. Ο Cassiano ενδιαφερόταν να διατηρήσει όχι μόνο την εικονογραφία αλλά και την αρχιτεκτονική διάταξη και το αστικό περιβάλλον. Μέσω της συνεργασίας του με τον Pietro Santi Bartoli, τον Cristoforo Giannetti, τον Bernardino Capitelli και άλλους, δημιούργησε έναν πολύτιμο εικονιστικό χάρτη της Ρώμης, όπως αυτή γινόταν γνωστή ξανά μέσα από τις ανασκαφές.

Η σχέση του dal Pozzo με επιστήμονες, συλλέκτες και διανοούμενους, όπως οι Peiresc, Bellori και φυσικά οι Barberini, ενίσχυσε τη σημασία και την επιρροή του έργου του³⁰. Ο κύκλος αυτός δεν ήταν απλώς κοινωνικός ή καλλιτεχνικός, ήταν ένα δίκτυο παραγωγής γνώσης. Το Museo Cartaceo ήταν ένα εργαστήριο μνήμης, τεκμηρίωσης και διάδοσης. Η επιθυμία του Cassiano να αποστείλει σχέδια στη Φλωρεντία, να προσαρμόσει αναπαραστάσεις στις σύγχρονες εικονογραφικές απαιτήσεις, και να αξιοποιήσει τα έργα των καλλιτεχνών για παιδαγωγικούς σκοπούς³¹, αποδεικνύει τη συνειδητή του επιδίωξη να δημιουργήσει ένα «βιβλίο χωρίς λόγια», ένα εικονογραφημένο σώμα γνώσης για την Αρχαιότητα.

Η αξία των τοιχογραφιών για τον Cassiano δεν έγκειται μόνο στο παρελθόν που εκπροσωπούν, αλλά στο μέλλον που διασφαλίζουν: τη διατήρηση της οπτικής μνήμης της ανθρωπότητας. Σήμερα, το έργο του αποτελεί πολύτιμη πηγή για τους ιστορικούς της τέχνης, της αρχαιολογίας και της πολιτισμικής ιστορίας, αποκαλύπτοντας έναν τρόπο σκέψης όπου η εικόνα δεν είναι διακόσμηση αλλά τεκμήριο, όχι αντικείμενο θαυμασμού αλλά μέσο μελέτης.

²⁸ Beard 2008, 55.

²⁹ Coarelli 2007, 79.

³⁰ Bellori 1672, 23.

³¹ Whitehouse 2001, 282.

Το ενδιαφέρον του Cassiano dal Pozzo για τις ρωμαϊκές τοιχογραφίες, όπως διαφαίνεται μέσα από το Museo Cartaceo, είναι τελικά ένα παράδειγμα του πώς η τέχνη, η επιστήμη και η ιστορική μνήμη μπορούν να συμπλεύσουν. Μέσα από την προσεκτική επιλογή, τεκμηρίωση και διάδοση αυτών των εικόνων, ο Cassiano επιχείρησε να φτιάξει ένα παγκόσμιο οπτικό αρχείο της Αρχαιότητας - κίνηση που παραμένει επίκαιρη στη σημερινή εποχή της εικόνας.

Επιπλέον, αξίζει να τονιστεί ότι το ενδιαφέρον του Cassiano δεν περιοριζόταν μόνο στις ίδιες τις εικόνες, αλλά επεκτεινόταν και στις τεχνικές, στα υλικά και στους τρόπους διάσωσης της τέχνης της νωπογραφίας. Ορισμένα από τα σχέδια του Museo Cartaceo συνοδεύονταν από σημειώσεις που περιέγραφαν το χρώμα, την υφή, ακόμη και τις φθορές ή αλλοιώσεις που παρατηρούνταν στο αυθεντικό έργο³². Αυτό δείχνει όχι μόνο την επιστημονική του προσέγγιση αλλά και το ενδιαφέρον του για την αποκατάσταση ή τουλάχιστον την πιστή τεκμηρίωση της αρχικής κατάστασης των μνημείων.

Παράλληλα, ο Cassiano φαίνεται να προβληματιζόταν για την τύχη της ρωμαϊκής εικονογραφικής κληρονομιάς σε μια εποχή που τα έργα καταστρέφονταν είτε λόγω άγνοιας είτε λόγω της απαξίωσης της αρχαίας αισθητικής. Η συλλογή του λειτουργούσε επομένως και ως μηχανισμός "διάσωσης" και ανάδειξης μιας κληρονομιάς που κινδύνευε να χαθεί. Η θεώρηση αυτή τεκμαίρεται από την ανταλλαγή επιστολών του με τον Peiresc, όπου επισημαίνεται η ανάγκη να διασωθεί η μνήμη της Αρχαιότητας, ακόμη και όταν το υλικό αντικείμενο έχει χαθεί³³.

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο είναι η παιδευτική διάσταση του εγχειρήματος. Το Museo Cartaceo δεν ήταν απλώς αρχείο ή αποθετήριο εικόνων, αλλά προοριζόταν και για χρήση από ζωγράφους, γλύπτες, ιστορικούς και λογίους. Ο Cassiano πίστευε ότι η μελέτη της Αρχαιότητας μπορούσε να εμπνεύσει και να καλλιεργήσει τις νέες γενιές καλλιτεχνών, γι' αυτό και πολλοί σχεδιαστές εργάζονταν κατά χώραν σε ανασκαφές ή χρησιμοποιώντας πρωτογενές υλικό. Η χρήση των σχεδίων αυτών από τον Nicolas Poussin και τον Andrea Sacchi μαρτυρεί τον εκπαιδευτικό ρόλο που έμελλε να διαδραματίσει η συλλογή του³⁴.

Τέλος, η ενασχόληση του Cassiano με τις ρωμαϊκές τοιχογραφίες πρέπει να εξεταστεί και ενταγμένη στο πλαίσιο της διαμόρφωσης της έννοιας της πολιτιστικής κληρονομιάς στη νεότερη Ευρώπη. Η επιθυμία του να συγκροτήσει μια πλήρη εικονογραφική αναπαράσταση

³² Whitehouse 1995, 234.

³³ Peiresc 1989, 128.

³⁴ Cifani & Monetti 1996, 211.

της Ρώμης δείχνει πως δεν τον ενδιέφερε μόνο το επιμέρους ή το εντυπωσιακό, αλλά η σύνθεση ενός συνόλου που θα αντικατοπτρίζει την κοσμοαντίληψη της Αρχαιότητας. Σύμφωνα με αυτήν τη θεώρηση η ρωμαϊκή τοιχογραφία δεν αποτελούσε απλώς μορφολογικό δείγμα αλλά όχημα για την κατανόηση του τρόπου ζωής, της σκέψης και της πίστης του ρωμαϊκού κόσμου.

3. Οι τοιχογραφίες

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στην ανάλυση επιλεγμένων ρωμαϊκών τοιχογραφιών, οι οποίες όχι μόνο μαρτυρούν τη λαμπρότητα της αρχαίας καλλιτεχνικής παραγωγής αλλά και την ανανεωμένη τους πρόσληψη μέσα από τις ζωγραφικές αποτυπώσεις του 17^{ου} αιώνα, μια φιλόδοξη προσπάθεια τεκμηρίωσης της Αρχαιότητας μέσα από την οπτική του Νεότερου Κόσμου.

Η επιλογή των συγκεκριμένων παραδειγμάτων δεν έγινε τυχαία· το κάθε σύνολο τοιχογραφιών προσφέρει ένα ιδιαίτερο «παράθυρο» στον πολιτισμικό και καλλιτεχνικό κόσμο της Ρώμης, ενώ οι μεταγενέστερες αποτυπώσεις τους αποκαλύπτουν πολλά για την αντίληψη και ερμηνεία της Αρχαιότητας στην πρώιμη Νεωτερικότητα. Ακολουθούν οι εξής υποενότητες που, φωτίζουν σημαντικά αρχαιολογικά και καλλιτεχνικά συμφραζόμενα:

- η οροφोगραφία από τη Χρυσή Οικία του Νέρωνα, η οποία φανερώνει τη δυναμική της αυτοκρατορικής αισθητικής.
- οι ανακαλύψεις στον Εσκουιλίνο λόφο, που ανασυνθέτουν όψεις της καθημερινής ζωής και του δημόσιου χώρου στην ύστερη Αρχαιότητα.
- το ζωγραφισμένο δωμάτιο από τον κήπο του Άγιου Γρηγορίου του Μεγάλου, ένα παράδειγμα εκλεπτυσμένης διακόσμησης ιδιωτικών χώρων.
- οι ανακαλύψεις στους κήπους του Palazzo Barberini, που αποκαλύπτουν τη συνύπαρξη πολιτικής ισχύος και αρχαιολογικού ενδιαφέροντος.
- ο Τάφος των Nasonii, με τις πλούσιες χριστιανικές και παγανιστικές εικονογραφικές αναφορές.

Μέσα από την παράλληλη μελέτη των αυθεντικών τοιχογραφιών -όπου σώζονται- και των μεταγενέστερων αναπαραστάσεών τους, επιχειρείται μια σύνθεση ανάμεσα στο παρελθόν και την ιστορική του πρόσληψη, προσφέροντας ένα πολυεπίπεδο εργαλείο κατανόησης της σχέσης της νεότερης Ευρώπης με την αρχαία κληρονομιά της.

Η ομαδοποίηση των έργων έγινε βάσει της περιοχής όπου βρέθηκαν τα αρχαία τέχνηρα, επιλέγοντας το ανάγλυφο της περιοχής της Ρώμης (**εικ. 1**).

3.1. Βατικανός Λόφος

3.1.1 Εφεσία Άρτεμις

Η απεικόνιση της Εφεσίας Αρτέμιδος σε αυτήν την αναπαραγωγή του 17^{ου} αιώνα (εικ. 2) αντικατοπτρίζει με ακρίβεια μια προγενέστερη αναπαράσταση που βρέθηκε στις Logge του Βατικανού, η οποία αρχικά ζωγραφίστηκε από τον Giovanni da Udine μεταξύ 1516 και 1519³⁵ (εικ. 3). Οι τοιχογραφίες στις Logge, εμπνευσμένες από μοτίβα της αρχαίας ρωμαϊκής τέχνης, ενσωματώνουν γκροτέσκες και μυθολογικές μορφές που γοήτευαν τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης.

Το σχέδιο του 17^{ου} αιώνα αναπαράγει αυτήν την εικόνα σχεδόν με απόλυτη ακρίβεια, αλλά σε μικρότερη κλίμακα. Η θεά τοποθετείται σε ένα έντονα διακοσμημένο περιβάλλον με ελάφια εκατέρωθέν της, ενισχύοντας τον ρόλο της ως προστάτιδας της φύσης και των ζώων. Η μόνη σημαντική απόκλιση από την αρχική εκδοχή του Βατικανού είναι η μείωση της βάσης στήριξης από επτά σε έξι βαθμίδες. Η εικόνα της Εφεσίας Αρτέμιδος, ιδιαίτερα κατά τις περιόδους της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, ήταν γνωστή και ευρέως διαδεδομένη, ενώ εμφανίζεται τόσο σε γλυπτά όσο και σε νομίσματα. Αυτή η εξοικείωση μεταξύ συλλεκτών και αρχαιοδιφών υποδηλώνει ότι ο καλλιτέχνης αυτού του σχεδίου επεδίωξε να συμβάλει στον συνεχιζόμενο επιστημονικό διάλογο σχετικά με την αρχαία εικονογραφία.

Η αναπαράσταση της Εφεσίας Αρτέμιδος τόσο στις Logge του Βατικανού όσο και στο σχέδιο του 17^{ου} αιώνα αντλεί έμπνευση από διάφορες κλασικές πηγές. Μια στενή σύγκριση μπορεί να γίνει με ένα αγαλμάτιο που περιγράφεται από τον Ulisse Aldrovandi στα μέσα του 16^{ου} αιώνα, το οποίο ανήκε κάποτε στον Tommaso dei Cavallieri και αργότερα στεγάστηκε στη συλλογή Lancellotti³⁶ (εικ. 4). Αυτό το αγαλματίδιο, το οποίο βρίσκεται σήμερα στα Μουσεία Καπιτωλίου, περιλαμβάνει διακριτά χαρακτηριστικά -όπως ένα πυργόσχημο στέμμα με επάλξεις, κύκλους από γρύπες, σφίγγες και έναν μικρό ναό- τα οποία αποτελούν σημαντικά στοιχεία στη ζωγραφισμένη αναπαράσταση της Αρτέμιδος.

Επιπλέον, ένα άλλο αγαλματίδιο από τη συλλογή Rossi κατά την εποχή του Πάπα Λέοντα Ι΄ προσφέρει ένα λιγότερο κοντινό αλλά σημαντικό παράλληλο, με κοινά στοιχεία, όπως το πέπλο και το πυργόσχημο στέμμα στο κεφάλι³⁷. Ενώ η εκδοχή του Βατικανού ενσωματώνει διάφορες πηγές και καλλιτεχνικές ελευθερίες, συμπεριλαμβανομένης της εισαγωγής μοναδικών στοιχείων όπως οι μονόκεροι, το σχέδιο του 17^{ου} αιώνα παραμένει κατά κύριο λόγο

³⁵ Whitehouse 2001, 244.

³⁶ Jones 1912, 157-159.

³⁷ Dacos 1977, 252 κ.ε.

πιστό στο αναγεννησιακό πρότυπο. Ο σκούρος, κοκκινωπός χρωματισμός του προσώπου και των άνω και κάτω άκρων, χαρακτηριστικό των αρχαίων γλυπτών (μπρούτζος και μάρμαρο *bigio morato* αντίστοιχα στα γλυπτά), είναι λιγότερο έντονος σε μεταγενέστερες αναπαραστάσεις.

Η εικονογραφία της Εφεσίας Αρτέμιδος αποτέλεσε αντικείμενο σημαντικών επιστημονικών συζητήσεων τον 17^ο αιώνα, ιδιαίτερα στον κύκλο των Barberini. Το σύμβολο της οικογένειας, η μέλισσα, εμφανιζόταν συχνά σε απεικονίσεις της Αρτέμιδος, προσδίδοντας επιπρόσθετη σημασία και αξία στην εικόνα της θεάς³⁸. Ο Claude Menestrier, σημαντικός μελετητής της εικονογραφίας της θεάς, δημοσίευσε μια ανάλυση αναφέροντας τέσσερα αγάλματα γνωστά στη Ρώμη. Αυτά περιλάμβαναν δύο στη συλλογή των Barberini, το αγαλματίδιο Lancellotti (πρώην Cavallieri) και ένα άλλο από τη συλλογή Giustiniani³⁹ (εικ. 5).

Η έρευνα του Menestrier, που ξεκίνησε το 1634, συνεχίστηκε υπό την αιγίδα του Francesco Barberini, με συναφείς μελέτες από τους Bellori και Holstenius. Η χρονοβόρα και επίπονη διαδικασία χάραξης των εικονογραφήσεων για τη δημοσίευσή του διήρκεσε τουλάχιστον έως το 1641, αντικατοπτρίζοντας την έντονη ενασχόληση της εποχής με την κλασική εικονογραφία. Είναι αξιοσημείωτο ότι η απεικόνιση της Αρτέμιδος στις Logge του Βατικανού δεν αναφέρεται ρητά σε αυτές τις επιστημονικές εργασίες, γεγονός που υποδηλώνει ότι δεν θεωρήθηκε αξιόπιστη πηγή για αρχαίες εικονογραφικές μελέτες. Ωστόσο, το σχέδιο του 17^{ου} αιώνα, το οποίο βασίζεται στενά στην εικόνα των Στοών, μπορεί να δημιουργήθηκε στο πλαίσιο αυτού του διαλόγου⁴⁰.

Το σχέδιο του 17^{ου} αιώνα για την Εφεσία Αρτέμιδα αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης και του Μπαρόκ ασχολήθηκαν με την κλασική Αρχαιότητα. Ακολουθώντας πιστά την απεικόνιση του Ραφαήλ από τις Logge του Βατικανού, ο καλλιτέχνης συνέβαλε στον συνεχιζόμενο διάλογο σχετικά με την αρχαία εικονογραφία, ενισχύοντας τους συμβολικούς συσχετισμούς της θεάς με τη φύση, τη γονιμότητα και τη θεϊκή δύναμη. Η σύνδεση του έργου με σημαντικούς αρχαιοδίφες και συλλέκτες, ιδιαίτερα εντός του κύκλου των Barberini, υπογραμμίζει τη σημασία του στα πνευματικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής.

³⁸ Whitehouse 2001, 246.

³⁹ Menestrier 1657, 3-4 & 5-6.

⁴⁰ Whitehouse 2001, 247.

3.2. Εσκουιλίνος Λόφος

3.2.1 «Ο γάμος Aldobrandini»

Η τοιχογραφία (εικ. 6) ανακαλύφθηκε το 1601 πίσω από την κατεδαφισμένη πλέον εκκλησία του Αγίου Ιουλιανού κοντά στο θριαμβικό τόξο του Γαλληνού στον Εσκουιλίνο Λόφο. Η τοποθεσία αυτή συνδέθηκε παραδοσιακά με τους Κήπους του Μαικήνα, αν και σύγχρονες μελέτες υποδεικνύουν ότι βρισκόταν ελαφρώς νοτιοδυτικά της πραγματικής τοποθεσίας⁴¹. Ο πίνακας, εκτελεσμένος στον Τρίτο Ρυθμό της ρωμαϊκής ζωγραφικής, πιθανότατα κοσμούσε μια πολυτελή αστική έπαυλη των πρώτων Αυτοκρατορικών χρόνων.

Μετά την ανακάλυψή της, η τοιχογραφία αφαιρέθηκε μαζί με την τοιχοποιία *opus reticulatum* και μεταφέρθηκε στην έπαυλη του καρδινάλιου Pietro Aldobrandini στο Largo Magnanapoli, όπου εκτέθηκε σε μία λότηζια⁴². Αργότερα, το 1818, μεταφέρθηκε στα Μουσεία του Βατικανού. Μια πλήρης αποκατάσταση το 1962 αφαίρεσε την αρχική τοιχοποιία και τις σύγχρονες προσθήκες⁴³.

Ο πίνακας αποτελεί ένα σημαντικό τεκμήριο στη μελέτη της ελληνορωμαϊκής ζωγραφικής και θεωρήθηκε ένα από τα διασημότερα σωζόμενα παραδείγματα, μέχρι τις ανακαλύψεις της Ηράκλειας και της Πομπηίας. Η τοιχογραφία χρονολογείται στα τέλη του 1^{ου} αιώνα π.Χ. ή στις αρχές του 1^{ου} αιώνα μ.Χ., κατά την περίοδο της ηγεμονίας του αυτοκράτορα Αυγούστου⁴⁴.

Η εποχή του Αυγούστου χαρακτηρίζεται από μια αναβίωση των κλασικών ελληνικών παραδόσεων και η επιρροή αυτή είναι εμφανής και εδώ. Η τοιχογραφία παρουσιάζει έντονες συνδέσεις με την ελληνική γαμήλια εικονογραφία και μυθολογία, υποδηλώνοντας ότι οι Ρωμαίοι αριστοκράτες υιοθέτησαν και προσάρμοσαν τις ελληνικές καλλιτεχνικές συμβάσεις στις δικές τους κοινωνικές νόρμες. Η τοιχογραφία, η οποία πιθανότατα κοσμούσε μια ιδιωτική κατοικία, εξυπηρετούσε τόσο διακοσμητικούς όσο και διδακτικούς σκοπούς, ενισχύοντας τα ιδανικά της συζυγικής ενότητας, αγάπης και αφοσίωσης⁴⁵.

Η σύνθεση της τοιχογραφίας περιλαμβάνει τρεις διακριτές ομάδες μορφών διατεταγμένες σε έναν στενό, επιμήκη πίνακα, τοποθετημένες μπροστά από ένα αρχιτεκτονικό φόντο που θυμίζει θεατρικό σκηνικό. Η νύφη, καθισμένη και καλυμμένη με πορφυρό ιμάτιο υπέρ την κεφαλήν (*flammeum*), αποτελεί το επίκεντρο της σκηνής, ενσαρκώνοντας τη σοβαρότητα και

⁴¹ Häuber 1990, 67.

⁴² Nogara 1907, 2 κ.ε.

⁴³ Fusconi 1994, 331-343.

⁴⁴ Müller 1994, 11-17.

⁴⁵ Whitehouse 2001, 220.

τη βαρύτητα των ρωμαϊκών γαμήλιων παραδόσεων. Η υποδοχή στο νέο της σπίτι γίνεται με τα συμβολικά δώρα της φωτιάς και του νερού (*aqua et igni accipi*) και τη συνοδεία μιας σεβάσμιας γυναίκας (*pronuba*). Ο γαμπρός, στεφανωμένος με γιρλάντα, κάθεται στα πόδια του κρεβατιού, *qui impatiens morae tanquam ex insidiis sponsam respicit, et quid colloquantur mulieres ausculat*⁴⁶. Γύρω τους, γυναικείες μορφές εκτελούν τελετουργικές και οικιακές δραστηριότητες που σχετίζονται με τον γάμο. Στα αριστερά, μια γυναίκα πλένει τα χέρια της σε ένα περιρραντήριο, βοηθούμενη από μια άλλη μορφή. Στα δεξιά, μια γυναίκα που φέρει κεκρύφαλο εκτείνει μία φιάλη πάνω από θυμιατήριο, ενώ μπροστά της στέκεται μια άλλη επιβλητική γυναικεία μορφή που φέρει στέμμα. Η παρουσία του θυμιατηρίου και ενός λυρωδού ενισχύουν την ερμηνεία της παράστασης ως σκηνής γάμου ή ενός τελετουργικού γεγονότος. Η χρήση της φωτοσκίασης και του περιγράμματος στις μορφές από τον καλλιτέχνη προσθέτει βάθος και ρεαλισμό στην παράσταση, επιδεικνύοντας μια έντονη κατανόηση της ανθρώπινης ανατομίας και κίνησης.

Στη χρωματική παλέτα της τοιχογραφίας κυριαρχούν οι απαλές παστέλ αποχρώσεις, δημιουργώντας μια ονειρική ατμόσφαιρα. Οι συγκρατημένοι τόνοι ενισχύουν την αιθέρια ποιότητα της σκηνής, υπογραμμίζοντας τον ιερό και υπερβατικό χαρακτήρα του γάμου. Οι εκφράσεις των μορφών είναι απαλές και εσωστρεφείς, μεταφέροντας μια αίσθηση επισημότητας και ευλάβειας για τη συζυγική ένωση.

Σύμφωνα με μια άλλη υπόθεση ερμηνείας η τοιχογραφία απεικονίζει ένα ρωμαϊκό γαμήλιο τελετουργικό, με τη νύφη καλυμμένη με το παραδοσιακό *flammeum* και την παρουσία των συνοδών να υποδηλώνει τον επίσημο χαρακτήρα της περίπτωσης. Μια άλλη, βλέπει την τοιχογραφία μέσα από ένα μυθολογικό πρίσμα, συνδέοντάς τη με τον γάμο της Θέτιδας και του Πηλέα⁴⁷ ή την ένωση της Αφροδίτης και του Άρη⁴⁸, κοινά θέματα στην αρχαία τέχνη. Τέλος, μία πιο πρόσφατη ερμηνεία βλέπει στην παράσταση την ιστορία της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, όπως δραματοποιείται στο έργο του Ευριπίδη *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος*⁴⁹. Η αιθέρια ποιότητα της σκηνής, σε συνδυασμό με τις γαλήνιες εκφράσεις των μορφών, ενισχύει την υπόθεση ότι η τοιχογραφία μάλλον μεταφέρει μια εξιδανικευμένη εκδοχή του γάμου παρά μια ρεαλιστική αναπαράσταση ενός συγκεκριμένου γεγονότος. Επιπλέον, η τοιχογραφία αντικατοπτρίζει τα ρωμαϊκά ιδεώδη σχετικά με τον ρόλο της γυναίκας στον γάμο. Η ταπεινή

⁴⁶ Whitehouse 2001, 220.

⁴⁷ Müller 1994, 33.

⁴⁸ Fusconi 1994, 280.

⁴⁹ Müller 1994, 26-46.

στάση της νύφης και το χαμηλωμένο βλέμμα ευθυγραμμίζονται με τις σύγχρονες προσδοκίες για γυναικεία σεμνότητα και υποταγή.

Το Museo Cartaceo περιελάμβανε πέντε σχέδια του Γάμου Aldobrandini -τα δύο σήμερα χαμένα- (εικ. 7-9), τα οποία έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση και διάδοση της νωπογραφίας. Αυτά τα σχέδια, εκτελεσμένα με σχολαστική ακρίβεια, αποτυπώνουν τις αρχικές λεπτομέρειες, συμπεριλαμβανομένης της σύνθεσης, της πτύχωσης των ενδυμάτων και των εκφράσεων των μορφών, επιτρέποντας στους σύγχρονους μελετητές να μελετήσουν πτυχές της νωπογραφίας που μπορεί να αλλοιώθηκαν με την πάροδο του χρόνου. Το 1627 ο Cassiano φαίνεται να ανέθεσε στον Bernardino Capitelli τη δημιουργία ενός χαρακτηριστικού από την συγκεκριμένη τοιχογραφία για να τιμήσει τους γάμους του Taddeo Barberini και της Anna Colonna⁵⁰. Η αλληλογραφία μεταξύ Peiresc, Cassiano και Rubens αποκαλύπτει κρίσιμες συζητήσεις σχετικά με τις εικονογραφικές λεπτομέρειες, ιδιαίτερα για το ακτινοειδές στεφάνι που φέρει η γυναικεία μορφή στα δεξιά, για το οποίο ο Peiresc επέμενε ότι έπρεπε να αποτελείται από φύλλα φοινικιάς, ζητώντας τροποποιήσεις στο χαρακτηριστικό του Cassiano ώστε να ευθυγραμμίζεται καλύτερα με τις κλασικές αναφορές⁵¹.

Ο πίνακας αναφέρεται σε διάφορα καλλιτεχνικά και επιστημονικά έργα, συμπεριλαμβανομένων σχεδίων του Anthony van Dyck και μιας προσαρμογής του σε έργο του Domenico Fetti⁵². Το Museo Cartaceo κατηγοριοποίησε τη νωπογραφία στη θεματική την σχετική με τα ρωμαϊκά έθιμα του οίκου, αντανakλώντας τη γενικότερη σημασία του στην κατανόηση των αρχαίων παραδόσεων, της ενδυμασίας και των καλλιτεχνικών συμβάσεων⁵³.

Επιπλέον, τα αντίγραφα συμβάλλουν σε μια ευρύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι αναγεννησιακοί και μπαρόκ αρχαιολάτρες προσέγγιζαν τη ρωμαϊκή τέχνη. Μέσω αυτών των αναπαραγωγών, ο Γάμος Aldobrandini απέκτησε ένα ευρύτερο κοινό, επηρεάζοντας μεταγενέστερες καλλιτεχνικές ερμηνείες και παρέχοντας ένα πρότυπο για κλασικά θέματα στην ευρωπαϊκή τέχνη.

⁵⁰ Fusconi 1994, 39, 302.

⁵¹ Fusconi 1994, 291-294.

⁵² Fusconi 1994, 31-37.

⁵³ Whitehouse 2001, 222.

3.2.2 Οροφografia από τη Χρυσή Οικία του Νέρωνα: «Κοριολανός»

Η οροφografia (εικ. 10) βρέθηκε στη *Volta degli Stucchi*, στην οροφή του χώρου 129 στη Χρυσή Οικία (εικ. 11), που χτίστηκε από τον αυτοκράτορα Νέρωνα μετά τη Μεγάλη Πυρκαγιά της Ρώμης το 64 μ.Χ. Είναι μέρος μιας μεγάλης σύνθεσης, που αποτελείται από ορθογώνιας διάταξης ζωγραφισμένα πλαίσια, τα οποία χωρίζονται από διακοσμητικά ανάγλυφα στοιχεία από κονίαμα. Η καλλιτεχνική μεγαλοπρέπεια αυτού του χώρου ήταν ήδη αναγνωρισμένη από τον 16^ο αιώνα, όταν έγινε ένας από τους πιο δημοφιλείς ιστορικούς τόπους. Καλλιτέχνες και μελετητές της Αναγέννησης έκαναν λεπτομερή σχέδια της διακόσμησης της οροφής (εικ. 12), συμβάλλοντας στη διατήρηση της φήμης του συγκεκριμένου χώρου. Κριτικές έρευνες, όπως αυτές των Weege⁵⁴ και Dacos⁵⁵, έχουν εξετάσει τα σωζόμενα σχέδια και χαρακτηριστικά, ρίχνοντας φως στις ιστορικές ερμηνείες και την εξέλιξη του πίνακα με την πάροδο του χρόνου.

Κατά τον 17^ο αιώνα, τα διάφορα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της Χρυσής Οικίας δεν είχαν ακόμα ταυτιστεί ως τμήματα του ανακτόρου του Νέρωνα. Αντίθετα, αποδίδονταν σε μεταγενέστερες κατασκευές, όπως οι Θέρμες ή το Ανάκτορο του Τίτου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο πίνακας έτυχε ιδιαίτερης αναγνώρισης. Η σκηνή αρχικά αναγνωρίστηκε ως η στιγμή που ο Κοριολανός δέχεται την παράκληση από τη μητέρα του, Βετουρία, και τη σύζυγό του, Βολούμνια, να σώσει τη Ρώμη από την καταστροφή⁵⁶. Ωστόσο, μεταγενέστερες αναλύσεις οδήγησαν σε μια εναλλακτική ερμηνεία. Ο Weege πρότεινε ότι οι μορφές αναπαριστούν τον Έκτορα και την Ανδρομάχη στις Σκαιές Πύλες της Τροίας, μια θεωρία που έκτοτε έγινε ευρέως αποδεκτή από τους μελετητές⁵⁷.

Ένα από τα βασικά στοιχεία που βλέπουμε να διαφοροποιούνται στο σχέδιο (εικ. 13) που βρίσκεται στη συλλογή του Museo Cartaceo είναι η απουσία του βρέφους από την αρχική σύνθεση, μια αλλαγή που είναι εμφανής σε όλα τα γνωστά αντίγραφα. Στο αυθεντικό έργο, ο γιος του Έκτορα, Αστυάνακτας, είναι παρών με την τροφό του, αντιδρώντας με φόβο στο επιβλητικό κράνος του πατέρα του⁵⁸. Αυτή η λεπτομέρεια έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ερμηνεία της σκηνής, καθώς ευθυγραμμίζεται περισσότερο με την τραγική ιστορία του Έκτορα και της Ανδρομάχης παρά με την ιστορική αφήγηση του Κοριολανού. Η απουσία του βρέφους

⁵⁴ Weege 1913, 214-223.

⁵⁵ Dacos 1969, 14-20.

⁵⁶ Whitehouse 2001, 240.

⁵⁷ Weege 1913, 216.

⁵⁸ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Ζ', 466-470.

μπορεί να οφείλεται σε επικαθίσεις στην επιφάνεια του πίνακα, που οδήγησαν σε παρανοήσεις στις μεταγενέστερες αναπαραγωγές και αναλύσεις⁵⁹.

Το πιο διάσημο σχέδιο αυτού του πίνακα δημιουργήθηκε από τον Annibale Carracci (εικ. 14). Το σχέδιο αυτό, που ολοκληρώθηκε γύρω στο 1600, θεωρήθηκε ως η πιο πιστή αναπαράσταση του αρχικού πίνακα, όταν τα χρώματά του ήταν καλύτερα διατηρημένα⁶⁰. Ο Carracci έκανε τροποποιήσεις στο φόντο, ενσωματώνοντας στοιχεία από τον χώρο 80, όπως την ασίδα με τη διακοσμητική κογχύλη. Αυτή η τροποποίηση επηρέασε τις μετέπειτα ερμηνείες και χαρακτηριστικά, συμπεριλαμβανομένων εκείνων του Pietro Santi Bartoli.

Ο Bartoli έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση και διάδοση της εικόνας μέσω των χαρακτηριστικών του, ιδιαίτερα στη συλλογική έκδοση του 1693 με τίτλο *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia: anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio, aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam* και σε αυτήν με τίτλο *Le Pitture antiche delle grotte di Roma e del Sepolcro de' Nasonij: diseguate, & intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli suo figliuolo* του 1706⁶¹. Το έργο του βασίστηκε σε παλαιότερα σχέδια, ιδιαίτερα εκείνο του Carracci, και συνέβαλε στη συνεχιζόμενη επίδραση αυτού του πίνακα στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Ο Bartoli δημιούργησε επίσης έγχρωμα σχέδια τόσο αυτής της συγκεκριμένης σκηνής (εικ. 15) όσο και ολόκληρης της οροφής, χρησιμοποιώντας την άμεση γνώση του για τη διακόσμηση του θόλου.

Παρά τη δημοτικότητα αυτών των αναπαραγωγών, κάποιοι καλλιτέχνες και κριτικοί εξέφρασαν σκεπτικισμό σχετικά με την ποιότητα του σχεδίου του Carracci. Ο Pier Leone Ghezzi, για παράδειγμα, αμφισβήτησε το γεγονός ότι ένας τόσο σπουδαίος καλλιτέχνης θα μπορούσε να είχε δημιουργήσει αυτό το σχέδιο⁶². Η κριτική του αναδεικνύει τις δυσκολίες που περιβάλλουν την τεκμηρίωση και τη μεταφορά των κλασικών έργων τέχνης μέσα από διαφορετικές καλλιτεχνικές οπτικές και χρονικές περιόδους.

Συγκρίσεις μεταξύ διαφόρων αναπαραγωγών, όπως αυτές που βρίσκονται στα άλμπουμ των Massimi και Baddeley, αποκαλύπτουν διαφορές στις χρωματικές παλέτες και στις συνθετικές

⁵⁹ Dacos 1969, 18.

⁶⁰ Bellori 1664, 58.

⁶¹ Whitehouse 2001, 243.

⁶² Lanciani 1982, 208.

λεπτομέρειες⁶³. Αυτές οι διαφορές υπογραμμίζουν τις προκλήσεις της ακριβούς αναπαραγωγής ιστορικών έργων τέχνης, ειδικά όταν πρόκειται για φθαρμένα πρωτότυπα.

3.2.3 Τοιχογραφία από ένα Μιθραίο

Η τοιχογραφία αποτελεί ένα συναρπαστικό εύρημα που προσφέρει πολύτιμες γνώσεις για τις θρησκευτικές και καλλιτεχνικές παραδόσεις του αρχαίου κόσμου. Ανακαλύφθηκε στην ανασκαφή που διεξήγαγε ο Leonardo Agostini κοντά στο Κολοσσαίο στις 22 Αυγούστου 1668 και το προπαρασκευαστικό σχέδιό (εικ. 16) της αποδίδεται στον Pietro Santi Bartoli -αν και κάποιοι μελετητές πιστεύουν ότι ήταν έργο του γιου του, Francesco⁶⁴. Η τοιχογραφία απεικονίζει μια σκηνή στενά συνδεδεμένη με τη λατρεία του Μίθρα: την *Ταυροκτονία*, δηλαδή τη θανάτωση του ταύρου από τον Μίθρα, τον Πέρση θεό του φωτός και της αλήθειας.

Ο Μίθρας απεικονίζεται με ζωντάνια, ντυμένος με ανατολίτικη ενδυμασία, να βυθίζει ένα εγχειρίδιο σε έναν λευκό ταύρο. Κάτω, ένα φίδι ανασηκώνεται, ενώ στα αριστερά του βρίσκεται πιθανώς ο Καύτης ή Καυτοπάτης. Στα δεξιά, ο θεός Ήλιος οδηγεί ένα τέθριππο άρμα, με έναν κόρακα τοποθετημένο πίσω του. Αυτά τα στοιχεία είναι κοινά στη μιθραϊκή τέχνη και συμβολίζουν τις κοσμικές δυνάμεις, το φως και τη θεϊκή παρέμβαση.

Η *Ταυροκτονία* είναι μια εμβληματική σκηνή στη μιθραϊκή εικονογραφία, που ενσαρκώνει τον ρόλο του θεού στην κοσμική ανανέωση. Η απεικόνιση του Ήλιου και του κόρακα υποδηλώνει ουράνιες συνδέσεις, με τον πρώτο να σχετίζεται συχνά με τον Μίθρα σε θρησκευτικά κείμενα και ανάγλυφα. Η παρουσία του λαμπαδηφόρου και του φιδιού ενισχύει τα μοτίβα του φωτός και του σκότους, που αποτελούν βασικές αρχές του μιθραϊσμού.

Στις 11 Σεπτεμβρίου 1668 ο Agostini έστειλε ένα σχέδιο της τοιχογραφίας στη Φλωρεντία, αναφέροντας τον Athanasius Kircher ως οδηγό για την ερμηνεία, όμως δεν μπόρεσε να δώσει μια πλήρη εξήγηση της εικονογραφίας, ιδίως της παρουσίας του άρματος του Ήλιου και του κόρακα. Προφανώς, είχε σταλεί από τη Φλωρεντία κάποιο αίτημα για ερμηνεία αυτής της παράξενης σκηνής⁶⁵. Το κείμενο του Kircher σχετικά με τον συμβολικό χαρακτήρα των ταύρων κάνει μια βιαστική αναφορά στις μιθραϊκές θυσίες, αλλά δεν θα παρείχε περαιτέρω διαφώτιση⁶⁶. Παρά την έλλειψη άμεσης επιστημονικής συναίνεσης, η παράσταση

⁶³ Weege 1913, 214-216.

⁶⁴ Ashby 1916, 43.

⁶⁵ Whitehouse 2001, 282.

⁶⁶ Kircher 1650, 260.

αναγνωρίστηκε ως μυθραϊκή σκηνή, σηματοδοτώντας ένα πρώιμο ενδιαφέρον για την συγκεκριμένη αινιγματική λατρεία.

Η τοιχογραφία έχει συνδεθεί με τις Θέρμες του Τίτου, μια εύλογη τοποθεσία δεδομένης της ανασκαφής του Agostini στον κοντινό κήπο των de' Nobili⁶⁷. Ορισμένες θεωρίες υποστηρίζουν ότι η τοιχογραφία μπορεί να διακοσμούσε μια ιδιωτική κατοικία, όπως συνέβη με τη μυθραϊκή εικονογραφία που ανακαλύφθηκε στην *Casa dei Nummi* στη Via Firenze το 1885⁶⁸. Ανεξάρτητα από την ακριβή του θέση, το έργο ευθυγραμμίζεται με γνωστές μυθραϊκές απεικονίσεις από την Αρχαιότητα.

Το προπαρασκευαστικό σχέδιο του Bartoli, το οποίο ίσως φτιάχτηκε *in situ*, παρέχει κρίσιμες λεπτομέρειες που βοηθούν στην ανακατασκευή της αρχικής τοιχογραφίας. Η απόδοσή του στο άλμπουμ Massimi, που αργότερα χρησιμοποιήθηκε σε χαρακτηριστικό στην έκδοση του George Turnbull⁶⁹, διαφέρει σε ορισμένα σημεία από αυτό στο Museo Cartaceo (εικ. 17). Συγκεκριμένα, στη δική του εκδοχή, η δεξιά πλευρά της τοιχογραφίας απεικονίζει τον Ωκεανό ξαπλωμένο, ενώ ο Μίθρας και ο Ήλιος φέρουν αμφοτέροι φωτοστέφανο. Η μορφή στα αριστερά απεικονίζεται ως λαμπαδηφόρος, είναι γυμνή και φέρει μανδύα και φρυγικό σκούφο. Αυτές οι αποκλίσεις υποδηλώνουν ότι η καταγραφή του Bartoli μπορεί να ήταν πιο ακριβής από την τελική εκδοχή του Museo Cartaceo, που ίσως αντιγράφηκε υπό λιγότερο ιδανικές συνθήκες ή όταν η τοιχογραφία είχε ήδη φθαρεί⁷⁰.

Ο Μιθραϊσμός, δημοφιλής μυστικιστική θρησκεία μεταξύ των Ρωμαίων στρατιωτών, ήταν ευρέως διαδεδομένος από τον 1^ο έως τον 4^ο αιώνα μ.Χ. Παρά την εξάπλωσή του, η επιστημονική ενασχόληση με τη μυθραϊκή εικονογραφία παρέμεινε περιορισμένη μέχρι τον 18^ο αιώνα. Ανάγλυφα και επιγραφές με την *Ταυροκτονία* είχαν καταγραφεί από τον 14^ο αιώνα, αλλά οι ερμηνείες τους διέφεραν⁷¹. Ο Franz Cumont, πρωτοπόρος των μυθραϊκών σπουδών, σημείωσε ότι η σοβαρή ακαδημαϊκή συζήτηση για τη λατρεία ξεκίνησε το 1700 με τη δημοσίευση του Filippo della Torre για ένα ανάγλυφο από το Porto d'Anzio. Παρομοίως, η μελέτη του Thomas Hyde για τις θρησκείες των Μήδων και των Περσών συνέβαλε στην

⁶⁷ Coarelli 1979, 70 κ.ε.

⁶⁸ Vermaseren 1956, 167.

⁶⁹ Turnbull 1740, 205 (εικ. IX).

⁷⁰ Whitehouse 2001, 282.

⁷¹ Whitehouse 2001, 284.

κατανόηση των μιθραϊκών παραδόσεων⁷². Πριν από αυτές τις εξελίξεις, τα μιθραϊκά ανάγλυφα συχνά παρερμηνεύονταν ως αλληγορίες της γεωργίας⁷³.

Η τοιχογραφία αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της μιθραϊκής τέχνης, ρίχνοντας φως στις οπτικές και συμβολικές παραδόσεις της λατρείας. Η ανακάλυψή της συνέβαλε στη σταδιακή αναγνώριση της μιθραϊκής εικονογραφίας, ακόμα κι αν οι μελετητές δυσκολεύονταν να ερμηνεύσουν τις λεπτομέρειές της. Οι προσπάθειες τεκμηρίωσης του Pietro Santi Bartoli και οι μεταγενέστερες καλλιτεχνικές αναπαραγωγές διατήρησαν αυτό το ιστορικό τεκμήριο, επιτρέποντας στους σύγχρονους ερευνητές να αναλύσουν τη σημασία του.

⁷² Cumont 1899, XXI κ.ε., 53 κ.ε., 71.

⁷³ Cartari & Pignoria 1615, 505.

3.2.4 Κτήριο πέντε χώρων με διάδρομο

Μεταξύ των πολλών ανασκαφών που διεξήχθησαν στον Εσκουιλίνο λόφο, η ανακάλυψη μιας πλούσια διακοσμημένης σειράς χώρων μεταξύ του Κολοσσαίου και του συγκροτήματος δεξαμενών Sette Sale, ξεχωρίζει ως ένα σημαντικό ορόσημο στη μελέτη της αρχαίας ρωμαϊκής τέχνης και αρχιτεκτονικής. Υπό την επίβλεψη του Leonardo Agostini, αυτή η ανασκαφή αποκάλυψε μια σειρά πέντε χώρων και ενός διαδρόμου, πολυτελώς διακοσμημένων με ανάγλυφα στοιχεία από κονίαμα, τοιχογραφίες, ψηφιδωτά και δάπεδα από μάρμαρο *opus sectile*.

Η θέση της ανασκαφής είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς βρίσκεται κοντά στα Λουτρά του Τίτου, τα Λουτρά του Τραϊανού και μια πτέρυγα του Χρυσού Οίκου του Νέρωνα. Τα ερείπια αυτής της περιοχής, που συχνά αναφέρονται σε σύγχρονες πηγές ως *Terme, Palazzo* ή *Casa di Tito*, υποδηλώνουν ένα πλούσιο και σύνθετο αστικό τοπίο που διαμορφώθηκε από διαδοχικούς αυτοκράτορες. Η ανασκαφή ξεκίνησε τον Ιούλιο του 1668 υπό την καθοδήγηση του Agostini και συνεχίστηκε μέχρι τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους, όταν οι εποχικές βροχές σταμάτησαν τις εργασίες⁷⁴.

Οι ανακαλύψεις τεκμηριώθηκαν προσεκτικά στην αλληλογραφία του Agostini και του Ottavio Falconieri, ο οποίος υπηρετούσε ως αρχαιολογικός σύμβουλος του Καρδινάλιου Leopoldo de' Medici⁷⁵. Αυτές οι επιστολές, μαζί με τα σχέδια του Pietro Santi Bartoli, προσφέρουν μια ολοκληρωμένη άποψη του χώρου. Η τεκμηρίωση περιελάμβανε μια κάτοψη του χώρου (εικ. 18) και λεπτομερή σχέδια των επιμέρους διακοσμητικών στοιχείων, διασφαλίζοντας ότι ακόμη και τα έργα τέχνης που παρέμειναν στη θέση τους θα καταγράφονταν για τις επόμενες γενιές.

Η ανασκαφείσα δομή αποτελούνταν από πέντε κύρια δωμάτια συνδεδεμένα με έναν διάδρομο, το καθένα από τα οποία παρουσίαζε αξιοσημείωτα διακοσμητικά στοιχεία. Ο ίδιος ο διάδρομος είχε σχεδιαστεί για να παρέχει μια δροσερή και σκιερή δίοδο, διακοσμημένη με σιντριβάνια και ψηφιδωτά τοποθετημένα σε κόγχες. Η παρουσία σωληνώσεων από μόλυβδο υποδηλώνει περαιτέρω την ύπαρξη ενός εξελιγμένου συστήματος παροχής νερού, πιθανώς για τα διακοσμητικά σιντριβάνια⁷⁶.

Ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά του διαδρόμου ήταν ένα ψηφιδωτό του Απόλλωνα, το οποίο καταλάμβανε μια εξέχουσα κόγχη στο τέλος του περάσματος. Άλλα διακοσμητικά στοιχεία περιελάμβαναν τοιχογραφίες με μυθολογικά θέματα, όπως ο Άδωνις και η Αφροδίτη,

⁷⁴ Whitehouse 2001, 262.

⁷⁵ Giovannini 1984, 62-66, 206-211.

⁷⁶ Whitehouse 2001, 262.

καθώς και διονυσιακές σκηνές. Αυτά τα θέματα ήταν σύμφωνα με τις πλούσιες καλλιτεχνικές παραδόσεις της ρωμαϊκής ελίτ, η οποία συχνά διακοσμούσε τα σπίτια της με εικόνες εμπνευσμένες από τη μυθολογία και την καθημερινή ζωή.

Βρέθηκαν επίσης πρόσθετες τοιχογραφίες, όπως καταγράφηκαν στις διαδοχικές ζωγραφικές απεικονίσεις του Bartoli. Το άλμπουμ Massimi, το οποίο περιέχει δεκατρείς τέτοιες εικονογραφήσεις, φαίνεται να διατηρεί ένα πλήρες οπτικό αρχείο των έργων τέχνης του χώρου⁷⁷. Ένα άλλο σύνολο δεκαπέντε σχεδίων, που σήμερα είναι διασκορπισμένα μεταξύ των άλμπουμ Caylus και London BAL/Bartoli, περιλαμβάνει μεταγενέστερες αναπαραστάσεις αυτού του υλικού⁷⁸.

Οι ανακαλύψεις του 1668 στον Εσκουιλίνο Λόφο αντιπροσωπεύουν ένα κρίσιμο επεισόδιο στην ιστορία της ρωμαϊκής αρχαιολογίας. Η ακριβής θέση και η χρονολόγηση της ανασκαφείσας δομής όμως παραμένουν αντικείμενο συζήτησης. Ενώ αρχικά θεωρήθηκε ότι αποτελούσε μέρος του Χρυσού Οίκου του Νέρωνα, τα στυλιστικά και αρχαιολογικά στοιχεία υποδηλώνουν μια πιο σύνθετη εικόνα, πιθανώς περιλαμβάνοντας πολλαπλές φάσεις κατασκευής και διακόσμησης που εκτείνονται έως τον 3^ο μ.Χ. αιώνα⁷⁹.

Η ανασκαφή απέφερε έναν πλούτο διακοσμητικών υλικών, συμπεριλαμβανομένων ψηφιδωτών, τοιχογραφιών και ανάγλυφων διακοσμήσεων από κονίαμα, που παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τις καλλιτεχνικές παραδόσεις της αρχαίας Ρώμης. Παρά την απομάκρυνση ορισμένων έργων τέχνης και την επακόλουθη απώλεια άλλων, η σύγχρονη τεκμηρίωση - ιδιαίτερα οι επιστολές του Agostini και του Falconieri και τα σχέδια του Bartoli - διασφαλίζει ότι αυτά τα πολύτιμα ευρήματα παραμένουν διαθέσιμα στους μελετητές.

3.2.4.α Λιμενικό Τοπίο

Η ανακάλυψη της τοιχογραφίας κατά την ανασκαφή του 1668 στον Εσκουιλίνο λόφο αποτελεί μια σημαντική στιγμή στη μελέτη της αρχαίας ρωμαϊκής τέχνης και αρχιτεκτονικής. Το σύνολο των σχεδίων (**εικ. 21-31**) αποτυπώνει με ακρίβεια τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του τοπίου αυτού, το οποίο ο Falconieri αναγνώρισε πρώτος στις αναφορές του για τις ανασκαφές⁸⁰. Η τοιχογραφία αυτή ήταν αρχικά τοποθετημένη στον τοίχο του διαδρόμου στην περιοχή που σημειώνεται ως IV στο σχέδιο της κάτοψης. Η διάστασή της, που εκτιμάται στα 4,25 μέτρα μήκος, υποδηλώνει ότι μπορεί να ήταν είτε ένας μεγάλος πίνακας σε πλαίσιο είτε μια συνεχής

⁷⁷ Whitehouse 1995, 234-237.

⁷⁸ Whitehouse 2001, 262.

⁷⁹ Whitehouse 2001, 264.

⁸⁰ Giovannini 1984, 206.

ζωφόρος. Η αναφορά στα αρχεία της ανασκαφής σε “*διάφορες απόψεις και κτίρια*” υποστηρίζει την ιδέα ότι η τοιχογραφία αποτελούσε μέρος μιας σειράς που εκτεινόταν σε όλο το μήκος του διαδρόμου⁸¹.

Από την τοιχογραφία σώζονται στη συλλογή του Museo Cartaceo σχέδια των ακόλουθων κτηρίων:

- προβλήτα λιμανιού με θριαμβικά τόξα και κίονες (εικ. 21)
- αυλή με στοές “FORVS OLITORIVS” (εικ. 22)
- πύργος με αυλή και παρακείμενο κτήριο με στοές (εικ. 23)
- κτήριο με τρεις πύργους και αυλή (εικ. 24)
- μεγάλη αυλή με στοές και τέσσερις πύργους (εικ. 25)
- ναός και διώροφη στοά (εικ. 26)
- περιτοιχισμένο συγκρότημα σε νησί (εικ. 27)
- κτηριακό συγκρότημα με αποθήκες (εικ. 28)
- κτήριο με διπλή αυλή και τρεις πύργους “AQVAE PENSILIS” (εικ. 29)
- κτήριο με διπλή αυλή και τρεις πύργους (εικ. 30)
- αυλή με στοά και τρεις πύργους “FORVS BOARIVS” (εικ. 31)

Η ιστορική σημασία της τοιχογραφίας έγκειται στη σπάνια διατήρησή της, έστω και για σύντομο χρονικό διάστημα, επιτρέποντας στους μελετητές να καταγράψουν τα χαρακτηριστικά της πριν από την αναπόφευκτη φθορά της. Η μελέτη των σχεδίων του dal Pozzo από τον Hülsen το 1896, παρά το γεγονός ότι δεν είχε πρόσβαση σε όλες τις πηγές, παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για την αρχιτεκτονική και ιστορική σημασία της σκηνής⁸². Η χρονολόγηση της τοιχογραφίας στον 3^ο αιώνα μ.Χ. βασίζεται στις επιγραφές στα λατινικά που ταυτοποιούν συγκεκριμένα κτίρια. Η αναφορά σε ένα λουτρό με το όνομα της FAVSTINA (εικ. 32), πιθανώς συνδεόμενο με τη σύζυγο ή την κόρη του Αντωνίνου Πίου, ενισχύει περαιτέρω αυτήν την εκτίμηση⁸³.

Η τοιχογραφία αποτέλεσε αντικείμενο διαμάχης όσον αφορά τη γεωγραφική της τοποθεσία. Αρχικά, ορισμένοι μελετητές πρότειναν ότι απεικόνιζε τις όχθες του Τίβερη κάτω από τον Αβεντίνο λόφο στη Ρώμη⁸⁴. Ωστόσο, συγκριτικές μελέτες, ιδίως πάνω σε γυάλινες φιάλες που απεικονίζουν τους Ποτίολους (σύγχρονο Pozzuoli) και τις Βάιες (σύγχρονη Baia),

⁸¹ Whitehouse 2001, 265.

⁸² Hülsen 1896, 213-226.

⁸³ Ostrow 1979, 133, 137.

⁸⁴ Hülsen 1896, 213.

υποδεικνύουν ότι το πιθανότερο είναι να απεικονίζει μια σκηνή από αυτές τις τοποθεσίες⁸⁵. Ο Falconieri αναθεώρησε την ερμηνεία του καθώς προχωρούσε η ανασκαφή. Στην επιστολή του της 14^{ης} Ιουλίου 1668, αρχικά περιέγραψε την τοιχογραφία ως μια απεικόνιση αρχαίων ρωμαϊκών κτιρίων. Ωστόσο, καθώς αποκαλύφθηκαν περισσότερες λεπτομέρειες - όπως η ύπαρξη μιας αποβάθρας - αναθεώρησε και πρότεινε τις Βάιες ως πιθανή τοποθεσία στην αλληλογραφία του με τον Καρδινάλιο Leopoldo de' Medici αργότερα τον ίδιο μήνα⁸⁶.

Η τοιχογραφία τεκμηριώθηκε πλήρως από τον Pietro Santi Bartoli σε ένα μικρό χαρακτηριστικό που δημοσιεύθηκε στο *Fragmenta vestigii veteris Romae* το 1673 (εικ. 19). Η απόφαση να εμφανιστεί αυτό το χαρακτηριστικό ως επικεφαλίδα υποδηλώνει ότι ο Bartoli και ο συνεργάτης του Bellori πιθανώς έτειναν προς την ταυτοποίηση της σκηνής ως ρωμαϊκής⁸⁷. Επιπλέον, ένα έγχρωμο σχέδιο της τοιχογραφίας εμφανίζεται στο άλμπουμ Massimi (εικ. 20), διατηρώντας περαιτέρω τις λεπτομέρειες του χαμένου πρωτοτύπου.

Η διαδικασία τεκμηρίωσης της τοιχογραφίας μπορεί να εντοπιστεί μέσα από την αλληλογραφία του Falconieri. Ο Καρδινάλιος Camillo Massimi, προστάτης του Bartoli, εξέφρασε επανειλημμένα ενδιαφέρον να στείλει αντίγραφα της τοιχογραφίας στον Καρδινάλιο Leopoldo de' Medici στη Φλωρεντία. Παρά τις πολλαπλές υποσχέσεις, οι καθυστερήσεις στην αποστολή εμπόδισαν την παράδοση. Σημαντικό είναι ότι τον Νοέμβριο του 1668 στάλθηκε ένα έγχρωμο σχέδιο από τον Ciro Ferri, με αίτημα να επιστραφεί, καθώς ήταν το μοναδικό του αντίγραφο⁸⁸. Ο Ferri, μαθητής του Pietro da Cortona, ήταν γνωστός για τα αρχιτεκτονικά του σχέδια, γεγονός που τον καθιστούσε κατάλληλο για την τεκμηρίωση του τοπίου του λιμανιού. Ωστόσο, δεν σώζονται άλλα έργα του από αυτήν την ανασκαφή⁸⁹.

Η τοιχογραφία του Λιμενικού Τοπίου, αν και χαμένη στον χρόνο, επιβιώνει μέσω αυτών των καλλιτεχνικών αρχείων. Η συνεργασία των Falconieri, Bartoli, Ferri και των καλλιτεχνών του dal Pozzo προσφέρει μια πολυδιάστατη κατανόηση του έργου. Η απεικόνιση ενός ρωμαϊκού λιμανιού -πιθανότατα των Ποτίολων- παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για την αρχαία λιμενική αρχιτεκτονική. Τα σχέδια του dal Pozzo, παρά τις επιλεκτικές παραλείψεις τους, χρησιμεύουν ως ένα ανεκτίμητο αρχιτεκτονικό αρχείο, ενώ τα χαρακτηριστικά του Bartoli αποτυπώνουν τα πιο ζωντανά στοιχεία της αρχικής σκηνής. Μαζί, αυτά τα αρχεία διατηρούν την ουσία ενός

⁸⁵ Dubois 1907, 204-205.

⁸⁶ Giovannini 1984, 208-210.

⁸⁷ Whitehouse 2001, 266.

⁸⁸ Giovannini 1984, 225.

⁸⁹ Whitehouse 2001, 267.

χαμένου αριστουργήματος, εξασφαλίζοντας τη διαχρονική σημασία του στη μελέτη της ρωμαϊκής αρχαιολογίας και τέχνης.

3.2.4.β Οι πίνακες του 'Άδωνη'

Αυτές οι πέντε τοιχογραφίες αποκαλύφθηκαν στον χώρο VI, και αργότερα εντάχθηκαν στη συλλογή του Καρδινάλιου Camillo Massimo, όπου εκτέθηκαν περίοπτα μαζί με άλλα πολύτιμα έργα τέχνης στην «Αίθουσα των Ψηφιδωτών» (*Stanza de Musaici*) στο Palazzo, στη θέση Quattro Fontane. Κατά τη διάρκεια των αιώνων αυτά τα έργα τέχνης άλλαξαν χέρια, με τέσσερα από αυτά να περνούν στην κατοχή του Dr. Richard Mead τη δεκαετία του 1730, προτού διασκορπιστούν μετά τον θάνατό του το 1753⁹⁰. Σήμερα, μόνο μία από αυτές τις τοιχογραφίες μπορεί να εντοπιστεί (εικ. 37), ενώ οι υπόλοιπες αγνοούνται.

Η ταυτοποίηση του θέματος αυτών των πινάκων αποτέλεσε αντικείμενο επιστημονικής συζήτησης ήδη από την ανακάλυψή τους. Ο Pietro Santi Bartoli, τα χαρακτηριστικά του οποίου δημοσιεύτηκαν μετά θάνατον στο έργο με τίτλο *Pitture antiche* (1706), τις ερμήνευσε ως σκηνές από τον μύθο του Άδωνη, μια ερμηνεία που υποστηρίχθηκε από τον Bellori⁹¹. Ωστόσο, υπήρχαν και εναλλακτικές θεωρίες, με τις επιστολές του Agostini αμέσως μετά την ανακάλυψη να προτείνουν διαφορετικό αφήγημα⁹².

Ο ρόλος του Pietro Santi Bartoli στη διατήρηση της ουσίας αυτών των έργων τέχνης μέσω σχεδίων και χαρακτηρισμών δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Οι επιμελείς αναπαραγωγές του παρέχουν ζωτικής σημασίας οπτικά στοιχεία αυτών των τοιχογραφιών πριν από την φθορά και την απώλειά τους. Αν και η ακριβής πηγή των χαρακτηρισμών του παραμένει αβέβαιη, οι μονόχρωμες εκδοχές στο άλμπουμ Windsor/Vittoria και τα “σχέδια Corsini” του Gaetano Piccini δείχνουν ότι αυτές οι αντιγραφές χρησιμοποιούνταν ευρέως ως αναφορά⁹³.

Οι πιο αυθεντικές αναπαραγωγές εμφανίζονται στο άλμπουμ Glasgow/Massimi, το οποίο απεικονίζει πιστά τους πίνακες στο αρχικό τους περιβάλλον, διακοσμημένους με περιστρεφόμενα κλήματα, πουλιά και έρωτες. Αυτή η διακόσμηση επιβεβαιώνεται από τις περιγραφές των Falconieri και Agostini, οι οποίοι κατέγραψαν τις περίτεχνες αυτές λεπτομέρειες⁹⁴. Ο Agostini κατέγραψε επίσης ότι ο Massimi ανέθεσε στον Bartoli τη

⁹⁰ Cacciotti 1996, 225.

⁹¹ Bellori 1680, 6.

⁹² Whitehouse 2001, 285.

⁹³ Whitehouse 1995, 230.

⁹⁴ Giovannini 1984, 65.

δημιουργία έγχρωμων αντιγράφων με παστέλ, έναντι δύο σκούδων το καθένα, με διαστάσεις μίας παλάμης⁹⁵. Επιπλέον, ο Καρδινάλιος Orsini απέκτησε ζωγραφισμένες σε ύφασμα αντίστοιχες αναπαραγωγές από τον Domenico Rainaldi, οι οποίες είχαν τις ίδιες διαστάσεις με τα πρωτότυπα⁹⁶. Κάποιες από αυτές τις αναπαραγωγές αποκτήθηκαν αργότερα από τον Καρδινάλιο Leopoldo στη Φλωρεντία⁹⁷, αλλά η τοποθεσία τους παραμένει άγνωστη.

Κάθε ένας από τους πίνακες που ανακαλύφθηκαν στον χώρο VI έχει αναλυθεί και ταυτοποιηθεί με διαφορετικές μυθολογικές αφηγήσεις. Παρακάτω ακολουθεί μία ανάλυση των θεμάτων τους:

1. Φαίδρα και Ιππόλυτος (εικ. 33): Αυτή η σκηνή, αρχικά ταυτοποιημένη λανθασμένα ως Αφροδίτη που αποτρέπει τον Άδωνι από το κυνήγι, απεικονίζει έναν νεαρό άνδρα με δόρυ να αποστρέφει το βλέμμα του από μια καθιστή γυναίκα με διάδημα. Μια ηλικιωμένη γυναίκα αγγίζει το χέρι του σε μια κίνηση συγκράτησης, ενώ μια άλλη γυναικεία μορφή τον παρηγορεί.
2. Διόνυσος και δύο Βάκχες (εικ. 34): Αυτή η σκηνή απεικονίζει έναν γυμνό Διόνυσο ανάμεσα σε δύο μαινάδες. Η τοιχογραφία δεν διατηρήθηκε πλήρως, καθώς μόνο ένα θραύσμα με μια γυναίκα που παίζει διπλό αυλό διασώθηκε.
3. Οι Τρεις Χάριτες ή Ώρες (εικ. 35): Τρεις χαριτωμένες χορεύτριες, που σχετίζονται με τη θεά Αφροδίτη, υποδηλώνουν την ενοποιητική μυθολογική θεματική των ζωγραφικών συνθέσεων.
4. Η Γέννηση του Άδωνη (εικ. 36): Αυτή η σκηνή απεικονίζει τη μυθική γέννηση του Άδωνη, γιου της Μύρρας, η οποία είχε μεταμορφωθεί σε μυρτιά. Μια Νηρηίδα γονατίζει, προσφέροντάς της το νεογέννητο, ενώ μια θεϊκή μορφή κρατά το δέντρο, πιθανώς η Αφροδίτη.

Η τύχη αυτών των τοιχογραφιών υπογραμμίζει τις προκλήσεις της διατήρησης της αρχαίας τέχνης. Παρά την προσεκτική τεκμηρίωση, μόνο μία από τις τοιχογραφίες έχει διασωθεί. Οι διαφορές μεταξύ των χαρακτηριστικών του Bartoli και των σωζόμενων θραυσμάτων υποδηλώνουν ότι υπήρξε καλλιτεχνική παρέμβαση και ερμηνευτική προσέγγιση στις αναπαραγωγές.

⁹⁵ Giovannini 1984, 225.

⁹⁶ Whitehouse 2001, 285.

⁹⁷ Giovannini 1984, 207.

Οι πίνακες του 'Αδωνη' αποτελούν μαρτυρία της πλούσιας καλλιτεχνικής κληρονομιάς της αρχαίας Ρώμης. Μέσα από την προσεκτική τεκμηρίωση των καλλιτεχνών και των ιστορικών, αυτά τα έργα έχουν μερικώς διασωθεί. Η ιστορία τους -από την ανασκαφή έως τη διασπορά τους- αντανακλά τον διαρκή διάλογο μεταξύ αρχαιολογίας, ιστορίας της τέχνης και πολιτιστικής κληρονομιάς.

3.3. Καίλιος Λόφος

3.3.1 Ζωγραφισμένος χώρος από τον κήπο του Αγίου Γρηγορίου του Μεγάλου

Ο ζωγραφισμένος χώρος αποκαλύφθηκε στον κήπο του μοναστηριού του Αγίου Γρηγορίου του Μεγάλου στον Καίλιο λόφο το 1639 και καταγράφηκε από τον Cassiano dal Pozzo στο *Memoriale* του. Ο χώρος περιγράφεται ως υπόγειο στολισμένο με πολυσύνθετες τοιχογραφίες που απεικονίζουν διάφορες σκηνές⁹⁸.

Αρχικά, η κατασκευή πιστευόταν ότι ήταν ένας τάφος λόγω της παρουσίας πορτρέτων σε μετάλλια που περιβάλλονταν από λουλούδια, πουλιά, έρωτες και θαλάσσιες εικόνες - σύμβολα που συχνά συνδέονται με την αποθέωση ή τη μετά θάνατον ζωή. Με βάση στιλιστικά κριτήρια, έχει προταθεί μια χρονολόγηση στον 3^ο αιώνα μ.Χ.⁹⁹. Ωστόσο, μια πιο πρόσφατη ερμηνεία αμφισβήτησε αυτή την άποψη, διατυπώνοντας την υπόθεση ότι ο χώρος ήταν αντίθετα ένα ιδιωτικό ιερό μέσα σε μια πλούσια κατοικία¹⁰⁰. Αυτή η ερμηνεία συνάδει με τα ευρήματα από μια άλλη πολυτελή οικία του 3^{ου} αιώνα μ.Χ., που ανασκάφηκε κοντά στη Βασιλική των Αγίων Ιωάννη και Παύλου, η οποία παρουσίαζε παρόμοια εικονογραφία, εκφράζοντας τις προσδοκίες του ιδιοκτήτη για μια ευτυχισμένη μετά θάνατον ζωή μέσω θρησκευτικών τελετουργιών που τελούνταν μέσα στο δωμάτιο¹⁰¹.

Η ακριβής θέση του ζωγραφισμένου χώρου μέσα στον κήπο παραμένει αβέβαιη. Μελετητές, όπως ο Ashby, πρότειναν ότι βρισκόταν έξω από την Porta Capena, βασιζόμενοι στην υπόθεση ότι η κατασκευή ήταν ένας τάφος¹⁰². Ωστόσο, αν ήταν μέρος ιδιωτικής οικίας, πιθανότατα θα βρισκόταν σε μια *insula* στην περιοχή του Καίλιου λόφου, μέσα στην έκταση του κήπου πάνω από την Porta Capena και πιο κοντά στην εκκλησία¹⁰³.

Οι τοιχογραφίες που διακοσμούσαν το δωμάτιο περιλάμβαναν μια ποικιλία θεμάτων, όπως:

- Πορτραίτα σε μετάλλια: κεντρικά διακοσμητικά στοιχεία που απεικόνιζαν έναν άνδρα και μια γυναίκα, πιθανώς τους ιδιοκτήτες της οικίας, καθώς και μικρότερα μετάλλια με τις μορφές των παιδιών τους.
- Θαλάσσιες σκηνές: διάφορες τοιχογραφίες που απεικόνιζαν θαλάσσια θέματα, όπως βάρκες γεμάτες με παιδιά που έπαιζαν μουσικά όργανα, μια γυμνή Αφροδίτη που κολυμπά, και άρματα που έσερναν ελάφια ή εξωτικά αιγοειδή από την Αιθιοπία.

⁹⁸ Lumbroso 1874, 176 κ.ε.

⁹⁹ Colini 1944, 212.

¹⁰⁰ Polzer 1986, 76-80.

¹⁰¹ Colini 1944, 172-174.

¹⁰² Ashby 1914, 20.

¹⁰³ Colini 1944, 209 κ.ε.

-Αραβουργήματα και φυτικά μοτίβα: οι τοίχοι και η οροφή ήταν διακοσμημένα με μακριές, λεπτές γιρλάντες από λουλούδια, δημιουργώντας ένα περίτεχνο και ζωντανό διακοσμητικό σύνολο.

-Μυθολογικές μορφές: παραστάσεις ερώτων, νεαρών αγοριών και εξωτικών ζώων εμπλούτιζαν περαιτέρω τη σύνθεση.

Η περιγραφή του Cassiano για τη διακόσμηση του χώρου τονίζει την πολυπλοκότητα και το συμβολικό της βάθος. Η απεικόνιση της Αφροδίτης και οι χαρούμενες θαλάσσιες σκηνές υποδηλώνουν μια σύνδεση με θέματα αγάπης, γονιμότητας και μιας εξιδανικευμένης μετά θάνατον ζωής¹⁰⁴.

Παρά την καλλιτεχνική και ιστορική του σημασία, το ζωγραφισμένο δωμάτιο υπέστη καταστροφή λίγο μετά την ανακάλυψή του. Ο Cassiano κατέγραψε ότι οι μοναχοί του Αγίου Γρηγορίου είχαν προκαλέσει ζημιές και το δωμάτιο ήταν σφραγισμένο¹⁰⁵. Περαιτέρω καταστροφή σημειώθηκε μετά την επίσκεψη του καρδινάλιου Francesco Barberini και του δούκα της Πάρμα, Odoardo Farnese¹⁰⁶, πιθανότατα μεταξύ Νοεμβρίου 1639 και Ιανουαρίου 1640¹⁰⁷.

Ωστόσο, δεν συμφωνούν όλα τα αρχεία σχετικά με τον βαθμό της καταστροφής του χώρου. Ο Giovanni Pietro Bellori, στο έργο του *Sepolcro dei Nasonii* του 1680, ανέφερε ότι σκηνές «*feste di acqua*» ήταν ακόμα ορατές σε έναν υπόγειο χώρο κοντά στον Άγιο Γρηγόριο¹⁰⁸. Επιπλέον, μια αφήγηση των αρχών του 18^{ου} αιώνα από τον Du Bos σημείωνε σπαράγματα ζωγραφισμένης οροφής σε έναν ιδιωτικό κήπο κοντά στην εκκλησία¹⁰⁹.

Η τεκμηρίωση του ζωγραφισμένου χώρου σώζεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από καλλιτεχνικά αρχεία, ιδιαίτερα τα σχέδια που αποδίδονται στον Cristoforo Giannetti (ή Giovanetti), έναν Άγγλο ζωγράφο που σχετίζεται με τον καρδινάλιο Barberini. Οι σημειώσεις του Cassiano υποδηλώνουν ότι ο Giannetti, που περιγράφεται ως «νέος Άγγλος ζωγράφος», ήταν υπεύθυνος για την αποτύπωση των τοιχογραφιών πριν χαθούν¹¹⁰. Τα σχέδια (εικ. 38 & εικ.39) της συλλογής Windsor αποδίδονται σε αυτήν την προσπάθεια τεκμηρίωσης από πρώτο χέρι.

¹⁰⁴ Solinas 1989, 122, 125.

¹⁰⁵ Whitehouse 2001, 229.

¹⁰⁶ Lumbroso 1874, 177.

¹⁰⁷ Teti 1642, 44.

¹⁰⁸ Bellori 1680, 6.

¹⁰⁹ Du Bos 1719, 342.

¹¹⁰ Herklotz 1999, 148.

Οι επόμενες αναπαραγωγές από τον Pietro Santi Bartoli και τον γιο του Francesco διατήρησαν περαιτέρω τις εικόνες (εικ. 40). Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου, η ακρίβεια αυτών των αναπαραγωγών έγινε αβέβαιη. Οι εκδόσεις του Bartoli εισήγαγαν τροποποιήσεις, πιθανότατα λόγω ξεθωριασμένων αναμνήσεων ή καλλιτεχνικών διακοσμήσεων (εικ. 41). Στα σχέδιά του μάλιστα χρονολογήθηκε λάθος η ανακάλυψη, την περίοδο που ήταν Πάπας ο Αλέξανδρος Ζ΄ (1655-67)¹¹¹, ενώ μεταγενέστεροι σχολιασμοί του Francesco δημιούργησαν σύγχυση σχετικά με την τοποθεσία του χώρου, συνδέοντάς την με τις Θέρμες του Τίτου¹¹².

Η απόκλιση μεταξύ των αρχικών καταγραφών του Cassiano και των μεταγενέστερων προσαρμογών του Bartoli αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των δυσκολιών που αντιμετωπίζονται στην ανασύνθεση ιστορικών αντικειμένων, όταν αυτά έχουν αλλοιωθεί ή χαθεί. Η έμφαση που δίνει ο Cassiano στο ασβέστωμα των τοιχογραφιών εγείρει επίσης ερωτήματα σχετικά με την ιστορία του χώρου. Η εφαρμογή του ασβέστη υποδηλώνει μια σκόπιμη προσπάθεια απόκρυψης των τοιχογραφιών, πιθανώς κατά την πρώιμη χριστιανική περίοδο. Αυτή η πράξη θα μπορούσε να σηματοδοτεί μια αλλαγή στις πολιτιστικές ή θρησκευτικές αντιλήψεις απέναντι στις εικόνες, περιπλέκοντας περαιτέρω την ερμηνεία του χώρου.

¹¹¹ Whitehouse 2001, 230.

¹¹² Colini 1944, 212.

3.3.2 «Ρώμη Barberini»

Η ανακάλυψη της συγκεκριμένης τοιχογραφίας το 1655 σηματοδότησε μια σημαντική στιγμή στη μελέτη της αρχαίας ρωμαϊκής τέχνης. Από τη στιγμή που ήρθε στο φως σε έναν αμπελώνα κοντά στο Βαπτιστήριο του Αγίου Ιωάννη του Λατερανού, αιχμαλώτισε τη φαντασία των σύγχρονων μελετητών και καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένου του Cassiano dal Pozzo, ο οποίος κατέγραψε το εύρημα και παρήγγειλε αντίγραφα. Ανάμεσά τους, τα σχέδια του Museo Cartaceo (εικ. 43-44) παρέχουν ανεκτίμητες πληροφορίες για την αρχική εμφάνιση και τις μεταγενέστερες αποκαταστάσεις του έργου. Μια συγκριτική ανάλυση αυτών των οπτικών αρχείων, παράλληλα με μια διερεύνηση των καλλιτεχνικών τεχνικών, αποκαλύπτει τις πολυπλοκότητες ερμηνείας και διατήρησης που περιβάλλουν αυτό το εξαιρετικό έργο.

Η τοιχογραφία (εικ. 42) παρουσιάζει τη σεβάσμια απεικόνιση μιας θεάς, πιθανώς προσωποποίηση της Ρώμης, καθισμένης σε έναν περίτεχνο θρόνο, κρατώντας σκήπτρο και μια μικρή Νίκη. Αυτή η εικονογραφία ευθυγραμμίζεται με μεταγενέστερες απεικονίσεις της Ρώμης στο *Ημερολόγιο* του 354 μ.Χ.¹¹³ αλλά και στα σχέδια του Rubens για τη σειρά ταπισερί με τίτλο "Η Ζωή του Κωνσταντίνου"¹¹⁴. Ωστόσο, μετέπειτα αναλύσεις υπαινίσσονται ότι η μορφή θα μπορούσε να αναπαριστά την Αφροδίτη, ερμηνεύοντας ως Ψυχή και Έρωτα τις μορφές στους ώμους της, καθώς και ως *Aura Verificans* και *Υάκινθο* με κύκνους τις μορφές στα ερείσχειρα του θρόνου. Η εικόνα έχει συσχετιστεί με ένα συγκεκριμένο άγαλμα, που τοποθετήθηκε στον ναό της Αφροδίτης και της Ρώμης μετά την ανοικοδόμησή του από τον Μαζέντιο το 307 μ.Χ.¹¹⁵

Οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν στην αρχική νωπογραφία καταδεικνύουν την εκλεπτυσμένη δεξιοτεχνία της ρωμαϊκής τοιχογραφίας. Η εφαρμογή δύο στρώσεων κονιάματος, πάνω στις οποίες προστέθηκαν οι χρωστικές, αντιπροσωπεύει τη συνήθη τεχνική της εποχής. Η διατηρημένη αρχαία επιφάνεια αποκαλύπτει μια περιορισμένη αλλά σκόπιμα επιλεγμένη χρωματική παλέτα, σύμφωνη με την απεικόνιση μιας αγαλματώδους μορφής διακοσμημένης με χρυσές και πολύχρωμες λεπτομέρειες. Τα διακοσμητικά μοτίβα του θρόνου, συμπεριλαμβανομένων των κύκνων και των μορφών, υποδηλώνουν μια εξεζητημένη αλληλεπίδραση μεταξύ ζωγραφικής ψευδαίσθησης και γλυπτικών αναφορών. Η τοιχογραφία εμπλουτίστηκε περαιτέρω με λεπτομερείς πινελιές για την απόδοση των υφασμάτων, των

¹¹³ Stern 1953, 37-39.

¹¹⁴ Sluijter-Seijffert 1993, 128 κ.ε.

¹¹⁵ Cagianò de Azevedo 1954, 137.

κοσμημάτων και των ανατομικών χαρακτηριστικών, προσδίδοντας αίσθηση μεγαλοπρέπειας στη θεϊκή μορφή.

Η σύγκριση της τοιχογραφίας με τα σχέδια του Museo Cartaceo αποκαλύπτει κρίσιμες διαφορές που ρίχνουν φως στην ιστορία των αποκαταστάσεων της. Το πρώτο σχέδιο (εικ. 43) πιθανότατα βασίστηκε στο αντίγραφο Barberini σε καμβά¹¹⁶. Αυτό το σχέδιο προσφέρει μια πιο ολοκληρωμένη αναπαράσταση της μορφής, συμπεριλαμβανομένου του λοφίου του κράνους και της επιγραφής στην κατώτερη βαθμίδα του βάθρου του θρόνου. Η απόδοση λεπτομερειών όπως ένα χρυσό ψέλιο με χάντρες και ένα περίτεχνο περιδέριο υποδηλώνει ότι στοιχεία που σήμερα έχουν χαθεί ή αλλοιωθεί στην τοιχογραφία, ήταν κάποτε ορατά¹¹⁷. Επιπλέον, το διακοσμητικό περίγραμμα του χιτώνα, που απεικονίζει ένα θαλάσσιο θίασο με ιππόκαμπους, διαφέρει σημαντικά από το φυτικό μοτίβο που αποκαλύφθηκε κατά την αποκατάσταση του 20^{ού} αιώνα, υποδηλώνοντας εκτεταμένη επιζωγράφιση κατά τα προηγούμενα χρόνια¹¹⁸.

Το δεύτερο σχέδιο (εικ. 44), στενά συνδεδεμένο με το πρώτο, φαίνεται να είναι μια προπαρασκευαστική εκδοχή. Διατηρεί έντονα χρώματα και μικρές διαφοροποιήσεις στη σύνθεση, όπως ένα χαμηλότερο λοφίο κράνους και ελαφρές μεταβολές στη θέση του στόματος της θεάς. Είναι άξιο αναφοράς ότι τα πόδια στο δεύτερο σχέδιο εικονίζονται γυμνά, ενώ στο πρώτο διακρίνεται μια σόλα σανδαλιού στο αριστερό πόδι.

Οι αποκλίσεις μεταξύ των σχεδίων και της τοιχογραφίας αναδεικνύουν τις προκλήσεις που θέτει η διατήρηση και ανασύνθεση των αρχαίων έργων τέχνης. Το αντίγραφο Barberini, στο οποίο βασίστηκε το πρώτο σχέδιο, ενδέχεται να ενσωμάτωσε καλλιτεχνικές ελευθερίες ή αποκαταστάσεις που επηρέασαν τις μεταγενέστερες αναπαραστάσεις. Η επιγραφή VIRTUS.HONOR.IMPERIVM, η οποία απουσιάζει από τις σημειώσεις του Cassiano αλλά είναι παρούσα στο σχέδιο αυτό, υπογραμμίζει τον τρόπο με τον οποίο οι συντηρητές και οι μελετητές μπορεί να πρόβαλλαν σύγχρονες αξίες στο έργο τέχνης. Αυτή η διαδικασία επανερμηνείας είναι εμφανής και στη διαχείριση των διακοσμητικών μοτίβων του θρόνου, με τις σχεδιαστικές παραλλαγές να απλοποιούν ή να τροποποιούν ορισμένα μοτίβα.

Η αποκόλληση και η μετακίνηση της τοιχογραφίας συνέβαλαν επίσης στη μεταμόρφωσή της. Όταν αποσπάστηκε από τον αρχικό της τοίχο, ο σοβάς έσπασε κατά μήκος των αρμών της

¹¹⁶ Whitehouse 2001, 256.

¹¹⁷ Wilpert 1917, 147.

¹¹⁸ Cagianò de Azevedo 1954, 123.

τοιχοποιίας, προκαλώντας σημαντικές απώλειες¹¹⁹. Οι επανασυναρμολογήσεις και οι αποκαταστάσεις, πρώτα στο Palazzo Barberini και αργότερα στο Museo Nazionale Romano, εισήγαγαν επιπλέον τροποποιήσεις. Οι παρεμβάσεις του 17^{ου} αιώνα στόχευαν στη συμπλήρωση των ελλειπόντων τμημάτων, ενώ οι μεταγενέστερες αποκαταστάσεις επιδίωξαν να αφαιρέσουν αυτές τις προσθήκες ώστε να ανακτήσουν την αυθεντική αρχική εικόνα.

Τελικά, η τοιχογραφία Barberini Roma και τα σχεδιαστικά της αντίγραφα λειτουργούν ως μαρτυρίες της διαρκώς εξελισσόμενης φύσης της καλλιτεχνικής ερμηνείας και της ιστορικής διατήρησης. Η μελέτη της αλληλεπίδρασης μεταξύ της τοιχογραφίας, των αντιγράφων της και της ιστορίας των αποκαταστάσεών της προσφέρει μια βαθύτερη κατανόηση των προκλήσεων της διατήρησης και κατανόησης της αρχαίας τέχνης.

¹¹⁹ Cagianò de Azevedo 1954, 111.

3.3.3 Κυνήγι Αγριόχοιρου

Η τοιχογραφία αναπαριστά το επεισόδιο της Θήρας του Καλυδώνιου Κάπρου, ένα γνωστό επεισόδιο της ελληνικής μυθολογίας, που καταγράφεται σε έργα όπως οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου¹²⁰. Η ιστορία ξεκινά όταν ο βασιλιάς Οινέας της Καλυδόννας εξοργίζει την Άρτεμη, καθώς παραλείπει να της αποδώσει τις δέουσες τιμές. Σε αντίποινα, η θεά στέλνει έναν τεράστιο αγριόχοιρο για να καταστρέψει τη χώρα. Ο Οινέας συγκεντρώνει μια ομάδα από τους μεγαλύτερους ήρωες της Ελλάδας, συμπεριλαμβανομένων του Μελέαγρου, της Αταλάντης, του Θησέα και άλλων, για να εξοντώσουν το θηρίο. Η Αταλάντη, η μόνη γυναίκα μεταξύ των πολεμιστών, είναι η πρώτη που τραυματίζει τον αγριόχοιρο, επιδεικνύοντας τις εξαιρετικές ικανότητές της στο κυνήγι. Ο Μελέαγρος τελικά σκοτώνει το θηρίο και της προσφέρει το δέρμα του ως ένδειξη σεβασμού και θαυμασμού.

Η τοιχογραφία ανακαλύφθηκε το 1673 στους πρόποδες του Καίλιου λόφου, σε εκτάσεις του Teofilo Sartori, σε μία τοποθεσία, γνωστή ως *hortis Sertorium*, όπου έχουν βρεθεί πολυάριθμα αντικείμενα, συμπεριλαμβανομένων χάλκινων νομισμάτων και γλυπτών¹²¹. Η τοποθεσία έχει συνδεθεί με την κατοικία του Q. Aurelius Symmachus, ενός σημαντικού Ρωμαίου πολιτικού, γεγονός που υποδηλώνει ότι η τοιχογραφία μπορεί να αποτελούσε μέρος της πολυτελούς ρωμαϊκής οικίας του¹²². Ένα χαρακτηριστικό του Bartoli (εικ. 45) περιλήφθηκε στο έργο με τίτλο *Le Pitture Antiche del Sepolcro de Nasonii*, ως μέρος ενός μεγαλύτερου διακοσμητικού συνόλου εντός του τάφου, όπου απεικονίζονταν εποχιακές σκηνές κυνηγιού¹²³. Το συγκεκριμένο Κυνήγι Αγριόχοιρου αντικαθιστούσε μια χαμένη σκηνή κυνηγιού του χειμώνα, καθώς ο χειμώνας ήταν η παραδοσιακή εποχή για το κυνήγι αγριόχοιρων¹²⁴.

Η απεικόνιση του κυνηγιού από τον Bartoli ακολουθεί τις καλλιτεχνικές συμβάσεις της εποχής του, χρησιμοποιώντας πενάκι, μελάνι, ακουαρέλα και gouache πάνω σε μαύρη κιμωλία (εικ. 46). Το ύφος του αντικατοπτρίζει μια προσπάθεια αποτύπωσης της ουσίας της αρχαίας ζωγραφικής, ενώ ταυτόχρονα την προσαρμόζει στις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις. Η σκηνή είναι δυναμική, με τον Μελέαγρο στα αριστερά, έτοιμο να σκοτώσει τον αγριόχοιρο με το δόρυ του. Ωστόσο, η απεικόνιση του Bartoli παρουσιάζει ορισμένες αποκλίσεις από τη μυθολογική αφήγηση. Η πιο αξιοσημείωτη είναι η λανθασμένη αναγνώριση της Αταλάντης, της θρυλικής γυναίκας-πολεμίστριας, που έπαιξε κρίσιμο ρόλο στο κυνήγι. Σύμφωνα με τον μύθο, η

¹²⁰ Ovidius, *Metamorphoses* βιβλίο 8^ο, στ. 262-444.

¹²¹ Colini 1944, 273.

¹²² Panella 1993, 91.

¹²³ Trapp 1976, 67.

¹²⁴ Bellori 1680, 69.

Αταλάντη ήταν η πρώτη που τραυματίσε τον αγριόχοιρο με ένα βέλος, πριν ο Μελέαγρος του καταφέρει το τελειωτικό χτύπημα¹²⁵. Στις κλασικές αναπαραστάσεις απεικονίζεται συνήθως δίπλα στον Μελέαγρο ντυμένη με έναν κοντό χιτώνα¹²⁶. Ωστόσο, στο σχέδιο του Bartoli, η μορφή πίσω από τον Μελέαγρο φαίνεται να είναι ένας άνδρας πολεμιστής που φορά έναν χιτώνα που καλύπτει τον έναν του ώμο. Επιπλέον, δεν υπάρχει ορατή χορδή στο τόξο ούτε βέλος που να πλήττει τον αγριόχοιρο, γεγονός που υποδηλώνει είτε μια καλλιτεχνική παράλειψη είτε ότι η αρχική τοιχογραφία ήταν ήδη κατεστραμμένη όταν την αντέγραψε ο Bartoli¹²⁷.

Όπως και να έχει, η απεικόνιση του κυνηγιού από τον Pietro Santi Bartoli συμβάλλει στην ιστορική κατανόηση ενός επεισοδίου της κλασικής μυθολογίας στη ρωμαϊκή τέχνη, ενώ παράλληλα παρουσιάζει τις καλλιτεχνικές τεχνικές και τις ερμηνείες αρχαίων θεμάτων κατά τον 17^ο αιώνα.

¹²⁵ Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, Βιβλίο 1^ο, Κεφάλαιο 8^ο, Παράγραφος 2-3.

¹²⁶ Barringer 2001, 125.

¹²⁷ Whitehouse 2001, 296.

3.4. Κυρινάλιος Λόφος

3.4.1 Ανακαλύψεις στους κήπους του Palazzo Barberini

Το Palazzo Barberini αποτελεί έναν χώρο μεγάλης ιστορικής και αρχαιολογικής σημασίας. Κατά τη διάρκεια των αιώνων έχουν γίνει διάφορες ανακαλύψεις στους κήπους και τις εκτάσεις του, ρίχνοντας φως στο πλούσιο και περίπλοκο παρελθόν της περιοχής. Μεταξύ αυτών των ευρημάτων βρίσκονται αξιοσημείωτες τοιχογραφίες, αρχιτεκτονικά κατάλοιπα και τέχνηρα που παρέχουν πληροφορίες τόσο για την αρχαία όσο και για την πιο πρόσφατη ιστορία της τοποθεσίας.

Μία από τις σημαντικότερες ανακαλύψεις περιλαμβάνει το «Τοπίο Barberini», μια τοιχογραφία των πρώιμων αυτοκρατορικών χρόνων που αποκαλύφθηκε κατά τη διάρκεια των εργασιών κατασκευής και εξωραϊσμού του Palazzo. Επιπρόσθετα, αποκαλύφθηκαν τοιχογραφίες πολύ μεταγενέστερης εποχής με παραστάσεις θρησκευτικών τελετουργιών, κάτι που υποδηλώνει τη συνεχιζόμενη χρήση και την καλλιτεχνική εξέλιξη του χώρου. Αυτές οι ανακαλύψεις αναδεικνύουν την παρουσία σημαντικών ιστορικών και καλλιτεχνικών παραδόσεων ενσωματωμένων στον αστικό ιστό.

Η προέλευση του σύγχρονου Palazzo Barberini χρονολογείται τον Δεκέμβριο του 1625, όταν ο Francesco Barberini απέκτησε το Palazzo Sforza και τους παρακείμενους κήπους του. Αυτή η εξαγορά σηματοδότησε την αρχή μιας πενήντάχρονης μεταμόρφωσης που κατέληξε σε ένα μεγάλο Palazzo με ένα κεντρικό κτήριο που συνδέει δύο παράλληλες πτέρυγες. Ως μέρος αυτού του μετασχηματισμού, οι προϋπάρχουσες κατασκευές του Palazzo Sforza ενσωματώθηκαν στη βόρεια πτέρυγα, ενώ έγιναν σημαντικές προσπάθειες εξωραϊσμού για την εξομάλυνση του επικλινούς εδάφους και τη δημιουργία ανοιχτών χώρων κήπου¹²⁸.

Σε όλη αυτή την περίοδο, πραγματοποιήθηκαν αρχαιολογικές ανακαλύψεις, τις οποίες συχνά ο Cassiano dal Pozzo είδε από πρώτο χέρι¹²⁹. Οι κατασκευαστικές εργασίες αποκάλυψαν ίχνη αρχαίων κατασκευών, συμπεριλαμβανομένου ενός τμήματος των Σέρβιων Τειχών της πόλης, το οποίο ταυτοποιήθηκε αργότερα τον 17^ο αιώνα¹³⁰. Περαιτέρω στοιχεία για την ιστορία της Ρώμης ήρθαν στο φως με την ανακάλυψη ενός Μιθραίου το 1936, το οποίο βρισκόταν στον κήπο πίσω από το palazzo¹³¹. Επιπλέον, μια διώροφη θολωτή κατασκευή από *opus reticulatum*

¹²⁸ Waddy 1990, 173-271.

¹²⁹ Whitehouse 2001, 200.

¹³⁰ Bartoli 1790, 222-273.

¹³¹ Vermaseren 1956, 168-170.

ήταν ορατή στα θεμέλια του πρώην Palazzo Sforza, υποδεικνύοντας τη σύνθετη αρχιτεκτονική ιστορία του χώρου¹³².

Τον 17^ο αιώνα, μελετητές και αρχαιολόγοι ταύτισαν την τοποθεσία με το *Capitolium Vetus*, έναν αρχαίο ναό αφιερωμένο στον Δία, την Ήρα και την Αθηνά, ο οποίος ήταν γνωστό από ιστορικές πηγές ότι βρισκόταν στον Κυρινάλιο λόφο κοντά στο Ναό της Φλώρας. Αυτή η ταύτιση ήταν ιδιαίτερα σημαντική για την οικογένεια Barberini, καθώς συνέδεε την κατοικία τους με μια αξιοσέβαστη θρησκευτική και ιστορική παράδοση¹³³. Ο Alessandro Donati, στο έργο του *Roma vetus ac recens*, αφιερωμένο στον Πάπα Ουρβανό VIII, τοποθετούσε ρητά τον ναό μέσα στους κήπους της κατοικίας Barberini¹³⁴. Ο Donati πρότεινε επιπλέον ότι οι ρωμαϊκές υποδομές που ήταν ορατές στη βόρεια πλευρά του palazzo ήταν μέρος του λεγόμενου "Circus of Flora", ενός όρου που δημιουργήθηκε τον 16^ο αιώνα βάσει της υποτιθέμενης παρουσίας ενός ιπποδρόμου κοντά στο Ναό της Φλώρας¹³⁵.

Παρά τις πολυάριθμες αναφορές σε αρχαία λείψανα που βρέθηκαν στους χώρους του Palazzo Barberini, υπάρχει ακόμη αβεβαιότητα σχετικά με τις ακριβείς θέσεις και τα συμφραζόμενά τους. Τα αρχεία της περιόδου δεν παρέχουν έναν ολοκληρωμένο αρχαιολογικό χάρτη του χώρου, αφήνοντας κενά στην κατανόηση των ευρημάτων. Συγκεκριμένα, δύο σημαντικές τοιχογραφίες - οι περίφημες «Venus Barberini» και «Roma Barberini» - αναφέρονται σε πηγές του 18^{ου} αιώνα ως προερχόμενες από τους χώρους του palazzo¹³⁶. Ωστόσο, η δεύτερη απόδοση θεωρείται πλέον εσφαλμένη, εγείροντας αμφιβολίες και για την πρώτη¹³⁷.

Οι ανακαλύψεις που έγιναν στους κήπους του Palazzo Barberini υπογραμμίζουν τον ιστορικό πλούτο της τοποθεσίας, αντανακλώντας όψεις του παρελθόντος της Ρώμης από την Αυτοκρατορική εποχή. Παρόλο που υπάρχουν ακόμη κενά στην τεκμηρίωση, τα καλλιτεχνικά και αρχαιολογικά κατάλοιπα που βρέθηκαν εκεί συνεχίζουν να συναρπάζουν μελετητές και ιστορικούς, συμβάλλοντας στην ευρύτερη κατανόηση του εξελισσόμενου τοπίου της Ρώμης. Περαιτέρω αρχαιολογική έρευνα μπορεί κάποτε να δώσει περισσότερο φως σε αυτά τα σημαντικά ευρήματα και την πραγματική τους σημασία στην ιστορία της Αιώνιας Πόλης.

¹³² La Regina 1997, 8-9.

¹³³ Whitehouse 2001, 200.

¹³⁴ Donati 1639, 270.

¹³⁵ Hackens 1961, 130-145.

¹³⁶ Du Bos 1719, 375.

¹³⁷ Whitehouse 2001, 201.

3.4.1.α Τοπίο Barberini

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, η ανακάλυψη ενός χώρου με νωπογραφίες στους κήπους Barberini, στη θέση Quattro Fontane, σηματοδότησε μια σημαντική στιγμή στη μελέτη της αρχαίας ρωμαϊκής ζωγραφικής. Κατά τις ανασκαφικές προσπάθειες για τον καθαρισμό υπάρχουσών κατασκευών από συντρίμμια, αποκαλύφθηκε μια τοπιογραφία - σήμερα γνωστή ως “Τοπίο Barberini” - της οποίας η καλλιτεχνική και ιστορική σημασία αναγνωρίστηκε αμέσως. Αντίγραφα σε λάδι παραγγέλθηκαν πάραυτα στον Φλαμανδό ζωγράφο Francione (Giovanni Fiamingo) και από αυτά δημιουργήθηκαν και άλλα αντίγραφα¹³⁸. Τα αντίγραφα αυτά επέτρεψαν στην κληρονομιά του να αντέξει στον χρόνο, παρά την τελική απώλεια του αρχικού έργου.

Το “Τοπίο Barberini” ανήκει σε ένα είδος που είναι γνωστό ως «ιερο-ειδυλλιακά» τοπία, ένα ύφος κοινό στη ρωμαϊκή τέχνη, το οποίο συνδυάζει φαντασιακά τοπία με θρησκευτικές εικόνες. Απεικονίζει μια σκηνή με ιερά τοποθετημένα σε βραχώδεις περιβάλλον με κυρίαρχο το υδάτινο στοιχείο και αίγες να βόσκουν, δημιουργώντας ένα εξιδανικευμένο φυσικό πανόραμα εμποτισμένο με πνευματική σημασία. Τέτοιες εικόνες συνδέονται συχνά με νυμφαία, τεχνητές σπηλιές που ήταν τόσο διακοσμητικές όσο και λειτουργικές, ενσωματώνοντας το υγρό στοιχείο για να δημιουργήσουν υποβλητικά τοπία. Με βάση την τεχνοτροπική ανάλυση, μελετητές έχουν προτείνει τη χρονολόγηση της τοιχογραφίας στην τελευταία δεκαετία του 1^{ου} αιώνα π.Χ., που αντιστοιχεί στον πρώιμο Τρίτο Ρυθμό της ρωμαϊκής ζωγραφικής¹³⁹, αν και είναι εμφανείς οι επιρροές από τον προγενέστερο Δεύτερο Ρυθμό¹⁴⁰.

Την εποχή της ανακάλυψής του δεν υφίστατο τίποτα συγκρίσιμο με το “Τοπίο Barberini”, καθιστώντας το ένα εξαιρετικό εύρημα. Η καλλιτεχνική του αξία επικυρώθηκε περαιτέρω με την ενασχόληση μελετητών όπως ο Peiresc, ο Cassiano dal Pozzo και ο Holstenius, των οποίων η έρευνα και η τεκμηρίωση ενίσχυσαν το διαρκές επιστημονικό ενδιαφέρον για αυτό το έργο. Ο σχολιασμός του Holstenius, που δημοσιεύθηκε μεταθανάτια το 1676, τόνισε τη σύνδεση του πίνακα με τη ρωμαϊκή τοπιογραφική παράδοση και αντέκρουσε τις πιθανολογικές ερμηνείες, όπως τη θεωρία του Donati ότι απεικόνιζε τον μύθο της ανατροφής του Δία ως βρέφους στο όρος Τδη¹⁴¹.

¹³⁸ Whitehouse 2001, 202.

¹³⁹ Lavagne 1993, 777.

¹⁴⁰ Whitehouse 2001, 202.

¹⁴¹ McTighe 1996, 107-110.

Παρά το υψηλό ενδιαφέρον που προκάλεσε, ο ίδιος ο πίνακας δεν σώθηκε. Ο Peiresc θρήνησε για την καταστροφή του¹⁴², ενώ τα αρχεία υποδηλώνουν ότι χάθηκε ή αφαιρέθηκε κάποια στιγμή μετά το 1629. Ωστόσο, διάφορα αντίγραφα και χαρακτηριστικά, συμπεριλαμβανομένων εκείνων του Francione και αργότερα του Pietro Santi Bartoli (εικ. 47), συνέβαλαν στη διατήρηση της οπτικής του σύνθεσης. Ο πίνακας παρέμεινε εκτεθειμένος στο Palazzo Barberini μέχρι τουλάχιστον τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, αλλά έως την εποχή του Winckelmann θεωρούνταν χαμένος¹⁴³.

Η κριτική του Rubens στο Τοπίο Barberini, η οποία τεκμηριώθηκε σε αλληλογραφία με τον Peiresc τον Μάρτιο του 1636¹⁴⁴, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των αντιλήψεων για τον πίνακα. Ενώ σημείωνε λάθη στην προοπτική και τη σύνθεση, ο Rubens αναγνώριζε επίσης αξίες στην ευφάνταστη ποιότητά του. Η επιρροή του ξεπέρασε τα σχόλια, καθώς ενσωμάτωσε στοιχεία του τοπίου σε δικά του έργα, όπως στο «*Η γιορτή της Αφροδίτης*»¹⁴⁵. Ομοίως, ο Roussin εμπνεύστηκε από τον πίνακα, ενσωματώνοντας αρχιτεκτονικά και τοπιογραφικά μοτίβα του στο «*Οι Ισραηλίτες μαζεύουν το Μάννα στην Έρημο*»¹⁴⁶. Αυτές οι προσαρμογές μαρτυρούν τη διαρκή επίδραση του «Τοπίου Barberini» στις καλλιτεχνικές εξελίξεις του 17^{ου} αιώνα.

Τα μονόχρωμα και πολύχρωμα αντίγραφα του Τοπίου, ιδιαίτερα αυτά που σχετίζονται με το Museo Cartaceo, παρέχουν πρόσθετες πληροφορίες για τη σύνθεση και τη διάδοσή του. Οι διαφορές μεταξύ των αναπαραγωγών υποδηλώνουν ότι οι καλλιτέχνες ερμήνευσαν και ανακατασκεύασαν στοιχεία του αρχικού πίνακα με διάφορους βαθμούς πιστότητας.

Και τα δύο σχέδια του «Τοπίου Barberini» από το Museo Cartaceo πιθανόν να προέρχονται από το αντίγραφο του Francione και όχι από την ίδια την τοιχογραφία. Τα χειρόγραφα του Βατικανού δανείστηκαν στοιχεία από τα σχέδια του Cassiano, τα οποία είχαν δοθεί για αντιγραφή σε μαθητές του Pietro da Cortona μεταξύ 1632 και 1634 - έτσι θα μπορούσε να γίνει μια συμβατική απόδοση και χρονολόγηση. Ο Jaffé πρότεινε τον Vincenzo Leonardi ως δημιουργό του πρώτου σχεδίου¹⁴⁷ (εικ. 48) και η χρονολόγηση αυτή θα ταίριαζε με το μεγάλο κύμα ενδιαφέροντος για το Τοπίο γύρω στο 1634. Όσο για το δεύτερο (εικ. 49), ο Turner έχει προτείνει ότι είναι έργο του Pietro Testa, μαζί με μια μεγάλη ομάδα σχεδίων του Museo

¹⁴² Jaffé 1989, 140 κ.ε.

¹⁴³ Winckelmann 1764, 220.

¹⁴⁴ Magurn 1955, 402-404.

¹⁴⁵ Jaffé 1989, 132.

¹⁴⁶ Lavagne 1993, 763-766.

¹⁴⁷ Jaffé 1993, 235.

Cartaceo¹⁴⁸. Η ελαφριά, σχεδόν φωτεινή χρήση λαζούρας είναι χαρακτηριστικό ορισμένων από αυτά τα σχέδια. Όμως αυτά τα σχέδια έρχονται σε έντονη αντίθεση με το εμφατικό και μερικές φορές απότομο ύφος που χαρακτηρίζει τις αρχικές συνθέσεις του Testa και, αν η απόδοση είναι σωστή, ο Testa προφανώς χρησιμοποίησε έναν ξεχωριστό ζωγραφικό τρόπο στο συγκεκριμένο έργο¹⁴⁹.

Παρά την εξαφάνισή του, το Τοπίο Barberini παραμένει ένα σημαντικό θέμα στη μελέτη της ρωμαϊκής ζωγραφικής. Αντιπροσωπεύει μια γέφυρα ανάμεσα στις αρχαίες καλλιτεχνικές παραδόσεις και την εκ νέου ανακάλυψή τους στην πρώιμη σύγχρονη Ευρώπη, επηρεάζοντας τόσο την ακαδημαϊκή γνώση όσο και την καλλιτεχνική πρακτική. Η ανακάλυψη, η τεκμηρίωση και οι επακόλουθες ερμηνείες του πίνακα αντικατοπτρίζουν ευρύτερα θέματα στην ιστορία της διατήρησης της τέχνης και της εξελισσόμενης κατανόησης της ρωμαϊκής αισθητικής.

3.4.1.β Προπαρασκευαστικά σκίτσα με Θρησκευτικές τελετουργίες

Πρόκειται για δύο προπαρασκευαστικά σκίτσα (εικ. 51 & 53) ενός ολοκληρωμένου συνόλου έγχρωμων σχεδίων από το υλικό Barberini τα οποία σήμερα φυλάσσονται στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού (εικ. 50, 52 & 54). Τα σκίτσα παρέχουν μια ανεκτίμητη ματιά στις ύστερες ρωμαϊκές θρησκευτικές τελετές, όπως απεικονίζονται στα αρχαία έργα τέχνης και τεκμηριώνουν χαμένες τοιχογραφίες που πιθανότατα αποτελούσαν μέρος ενός ευρύτερου εικονογραφικού προγράμματος.

Τα σκίτσα απεικονίζουν σκηνές που σχετίζονται με θρησκευτικές τελετουργίες, συμπεριλαμβανομένων των θυσιών και των προσφορών, ενώ οι μορφές φορούν ενδύματα χαρακτηριστικά της ύστερης ρωμαϊκής περιόδου. Σε μια από τις σκηνές - σώζεται μόνο το έγχρωμο σχέδιο στο Βατικανό (εικ. 50) - μια ενήλικη μορφή με ποδήρες ένδυμα προσφέρει ένα ζευγάρι πάπιες σε ένα αγόρι, το οποίο φορά χιτώνα διακοσμημένο με ταινίες στα μανίκια και κόκκινες μπότες. Η παρουσία ενός αναμμένου βωμού υποδηλώνει μια τελετουργία σε εξέλιξη, ενώ άλλες μορφές, κάποιες ανυπόδητες και άλλες φορώντας υποδήματα με διακοσμητικές ταινίες, ενισχύουν τη θεματική ποικιλομορφία στο ντύσιμο και στους κοινωνικούς ρόλους.

Ένα από τα στοιχεία που βοηθούν στη χρονολόγηση αποτελεί η ενδυμασία του αγοριού στα δεξιά της παράστασης -ένας φαρδύς χιτώνας με διακοσμητική κορδέλα στον ώμο- η οποία

¹⁴⁸ Turner 1992, 34-36.

¹⁴⁹ Whitehouse 2001, 208.

υποδηλώνει μια τάση της μόδας που αναδύθηκε τον 3^ο αιώνα μ.Χ. και επικράτησε τον 4^ο αιώνα¹⁵⁰. Επιπλέον, ο διαχωρισμός των σκηνών με πλαίσια αποτελούμενα από δίχρωμες λωρίδες - εδώ κόκκινες-πράσινες - (εικ. 54) αντανakλά τη στιλιστική προσέγγιση των υστερορωμαϊκών τοιχογραφιών, σε χώρους όπως ο “αυτοκρατορικός χώρος λατρείας” στο Λούξορ¹⁵¹ και το “Domus del ninfeo” στην Όστια¹⁵². Αυτές οι ομοιότητες υποδεικνύουν μια συνέχεια των καλλιτεχνικών παραδόσεων μεταξύ των ρωμαϊκών ελίτ και θρησκευτικών χώρων.

Η παρουσία ενός βωμού και υλικών προς θυσία υποδηλώνουν ότι αυτές οι τοιχογραφίες αποτύπωσαν την ουσία των ρωμαϊκών θρησκευτικών πρακτικών. Οι μορφές εμφανίζονται να συμμετέχουν μάλλον σε μια τελετουργία, πιθανώς μία σπονδή ή προσφορά, παρά σε μία σημαντική θυσία που θα περιλάμβανε μεγάλα ζώα. Η αναπαράσταση εποχικών προϊόντων, όπως φρούτα, πάπιες και πρόβατα, υποδηλώνει τους γεωργικούς κύκλους και τη σύνδεσή τους με τις θρησκευτικές τελετές. Αυτή η εικονογραφία ευθυγραμμίζεται με τις παραδοσιακές ρωμαϊκές απεικονίσεις των μηνών και των εποχών, που συχνά συνδέονται με θεότητες σχετικές με τις αγροτικές εργασίες¹⁵³.

Επιπλέον, η διαφοροποίηση στο ντύσιμο και τα υποδήματα αναδεικνύει κοινωνικές και τελετουργικές ιεραρχίες. Η απεικόνιση των *camilli*, νεαρών αγοριών που υπηρετούν σε θρησκευτικές τελετές, ενισχύει την άποψη ότι αυτές οι σκηνές απεικόνιζαν δομημένες τελετουργίες, όπου η ενδυμασία σηματοδοτούσε συγκεκριμένους ρόλους μέσα στο τελετουργικό. Το ένδυμα με κουκούλα που φορά το αγόρι αριστερά (εικ. 50) μπορεί να υποδηλώνει μια συγκεκριμένη τελετουργική λειτουργία, διαφοροποιώντας το από τους υπόλοιπους συμμετέχοντες¹⁵⁴.

Τα σχέδια τεκμηριώνουν ενδεχομένως τοιχογραφίες που κάποτε κοσμούσαν μια σημαντική ρωμαϊκή θέση, πιθανώς στους κήπους στη θέση Quattro Fontane. Ενώ η ακριβής προέλευσή τους παραμένει αβέβαιη, οι αναφορές σε *pitture antiche* σε άλλες αρχειακές καταγραφές υποδηλώνουν ότι ανακαλύφθηκαν στις αρχές του 17^{ου} αιώνα και τεκμηριώθηκαν πριν από την απώλεια τους, ίσως λόγω οικοδομικών εργασιών¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Whitehouse 2001, 209.

¹⁵¹ Deckers 1979. 1-34. 600-652.

¹⁵² Becatti 1948, 12 κ.ε. & 34 κ.ε.

¹⁵³ Salzman 1990, 269-272.

¹⁵⁴ Whitehouse 2001, 209.

¹⁵⁵ Waddy 1990, 269.

Στο πλαίσιο του Museo Cartaceo, το θέμα αυτών των σκηνών θα εντάσσονταν στην κατηγορία που αφορά στη θρησκεία, αλλά η δυσκολία ερμηνείας τους, τότε όπως και σήμερα, θα εμπόδιζε το σχολιασμό, και αν ο Cassiano γνώριζε προσωπικά - όπως φαίνεται - την ανακάλυψη, δεν άφησε καμία καταγραφή για αυτήν. Ακόμα κι έτσι, τα σχέδια παρουσιάζουν ενδιαφέρον για το φως που ρίχνουν στη διαμόρφωση του Museo Cartaceo και στη σχέση του με τους Barberini. Σε αυτή την περίπτωση, ο Cassiano είχε τα προσχέδια, αλλά τα ολοκληρωμένα σχέδια φυλάσσονταν στη βιβλιοθήκη Barberini, γεγονός όχι ασυνήθιστο αλλά όχι πάντα αληθές για την αλληλεξάρτηση των δύο αρχείων¹⁵⁶.

Τα σκίτσα αυτά παρέχουν σημαντική γνώση της ύστερης ρωμαϊκής θρησκευτικής εικονογραφίας και των καλλιτεχνικών παραδόσεων. Εικονίζουν μια περίπλοκη αλληλεπίδραση τελετουργικών πρακτικών, κοινωνικής ιεραρχίας και συμβολισμού των εποχών του έτους, διατηρώντας στοιχεία θρησκευτικών τελετουργιών που διαφορετικά θα είχαν χαθεί. Η τεκμηρίωσή τους στο Museo Cartaceo υπογραμμίζει την πρώιμη σύγχρονη προσπάθεια καταλογογράφησης και κατανόησης των ρωμαϊκών αρχαιοτήτων, ακόμη και όταν τα πρωτότυπα εξαφανίστηκαν. Αυτά τα σκίτσα παραμένουν επομένως κρίσιμα για την ανασύνθεση του εικαστικού και πολιτιστικού τοπίου της ύστερης Αρχαιότητας, προσφέροντας ένα σπάνιο «παράθυρο» στην τελετουργική ζωή της περιόδου.

¹⁵⁶ Whitehouse 2001, 211.

3.5. Παλατίνος Λόφος

3.5.1 Πίνακας με βακχικά μοτίβα

Το θραύσμα της άγνωστης τοιχογραφίας είναι ένα δείγμα του Τρίτου Ρυθμού της ρωμαϊκής ζωγραφικής, που άκμασε μεταξύ του τέλους του 1^{ου} αιώνα π.Χ. και των μέσων του 1^{ου} αιώνα μ.Χ. Αυτός ο ρυθμός, που χαρακτηρίζεται από έντονα χρώματα στο φόντο και περίπλοκες διακοσμητικές ταινίες, αντιπροσωπεύει τη στροφή από τα ψευδαισθησιακά αρχιτεκτονικά στοιχεία του Δεύτερου Ρυθμού σε μια πιο διακοσμητική προσέγγιση¹⁵⁷. Ο εν λόγω πίνακας παρουσιάζει μια στήλη από αμπελόφυλλα που εκτείνεται προς τα πάνω, στολισμένη με βότρυς και στηριγμένη σε μια διακοσμητική βάση, μέσα σε κόκκινο φόντο. Η ίδια η βάση διαθέτει ελικοειδή μοτίβα που μεταμορφώνονται σε ουρές ενός ζεύγους αιλουροειδών, πιθανώς πανθήρων. Πάνω από τα αιλουροειδή, δύο φοινικόπτερα κουρνιάζουν στο κλήμα, μια λεπτομέρεια που φαίνεται να έχει εξάψει την περιέργεια του Cassiano dal Pozzo, προκαλώντας πιθανώς το ενδιαφέρον του για το συγκεκριμένο θραύσμα¹⁵⁸.

Οι καλλιτεχνικές επιλογές σε αυτό το θραύσμα ευθυγραμμίζονται με τα χαρακτηριστικά του Τρίτου Ρυθμού, ο οποίος συχνά παρουσίαζε λεπτεπίλεπτα μοτίβα. Η παρουσία ενός ζεύγους χρυσών αυλών και ενός αναρτημένου κάδου (situla) υπογραμμίζει περαιτέρω την πολυτελή αλλά συγκρατημένη φύση αυτής της διακοσμητικής φάσης. Η σύνθεση πλαισιώνεται με χρυσή οδοντωτή ταινία και οριζόντια ζωφόρο στολισμένη με στυλιζαρισμένα φυτικά μοτίβα. Αυτά τα στοιχεία, σε συνδυασμό με τα κυρίαρχα χρώματα του κόκκινου και του μαύρου, υποδηλώνουν μια εκλεπτυσμένη και πολυτελή εσωτερική διακόσμηση, χαρακτηριστική των ρωμαϊκών σπιτιών των πατρικίων¹⁵⁹.

Δεδομένης της έλλειψης πληροφοριών για την προέλευση της τοιχογραφίας, η ακριβής θέση ανεύρεσής της παραμένει αβέβαιη. Ωστόσο, τα στιλιστικά της στοιχεία δείχνουν έντονα ότι αποτελούσε μέρος μιας ρωμαϊκής κατοικίας υψηλού κύρους, που πιθανόν βρισκόταν στον Παλατίνο Λόφο ή σε άλλη αριστοκρατική περιοχή της Ρώμης. Η χρήση του μαύρου χρώματος στο κατώτερο τμήμα του τοίχου και το λεπτομερές μοτίβο της αμπέλου ανήκουν στην ύστερη φάση του Τρίτου Ρυθμού, που πιθανότατα χρονολογείται στα μέσα του 1^{ου} αιώνα μ.Χ.¹⁶⁰. Τέτοια περίτεχνα σχέδια, κοινά στις κατοικίες της ρωμαϊκής ελίτ, χρησίμευαν ως δείκτες πλούτου και καλλιτεχνικής φινέτσας.

¹⁵⁷ Ling 1991, 52-70.

¹⁵⁸ Solinas 1989, 102-106.

¹⁵⁹ Whitehouse 2001, 216.

¹⁶⁰ Whitehouse 2001, 216.

Η τοιχογραφία επιβιώνει μέσω ενός μόνο καταγεγραμμένου σχεδίου (εικ. 55), το οποίο φαίνεται ότι είναι η μόνη γνωστή αναπαράσταση αυτού του έργου τέχνης πριν από την οριστική του απώλεια. Δύο άλλα αντίγραφα, και τα δύο δημιουργημένα από τον Pietro Santi Bartoli, μάλλον προέρχονται από αυτό. Ωστόσο, αυτά τα αντίγραφα είναι μικρότερα και παραλείπουν ορισμένες λεπτομέρειες από την αρχική απεικόνιση, όπως το μαύρο χρώμα στο κατώτερο τμήμα του τοίχου. Επιπλέον, οι συνδυασμοί χρωμάτων σε αυτές τις αναπαραγωγές διαφέρουν από το πρωτότυπο. Η εξάρτηση των αντιγράφων από το σχέδιο αυτό ως κύρια πηγή, υποδηλώνει ότι αποτελούσε μια μοναδική και πολύτιμη καταγραφή μιας χαμένης πλέον ρωμαϊκής τοιχογραφίας¹⁶¹.

Η υφολογική και χρωματική ανάλυσή του υποδεικνύει μια πιθανή σύνδεση με το “Τοπίο Barberini” (εικ. 48). Οι ομοιότητες στην εκτέλεση, ιδιαίτερα όσον αφορά το χρώμα και τη λεπτομέρεια, υποδηλώνουν ότι ο ίδιος καλλιτέχνης μπορεί να ήταν υπεύθυνος και για τα δύο έργα. Με βάση αυτό, είναι εύλογο ότι το σχέδιο του βακχικού μοτίβου δημιουργήθηκε μεταξύ 1632 και 1634, μια περίοδο κατά την οποία το ενδιαφέρον για την τεκμηρίωση και τη διατήρηση αρχαίων ρωμαϊκών έργων τέχνης αυξανόταν. Η τοποθέτηση του σχεδίου δίπλα στο “Τοπίο Barberini” για μεγάλο χρονικό διάστημα ενισχύει περαιτέρω αυτή τη σύνδεση, όπως αποδεικνύεται από την εικόνα που έχει αποτυπωθεί στην πίσω όψη του φύλλου σχεδίασης του βακχικού μοτίβου¹⁶².

Αυτή η περίπτωση υπογραμμίζει τη σημασία των πρώτων σύγχρονων αρχαιολατρών και καλλιτεχνών στη διατήρηση της γνώσης των ρωμαϊκών τοιχογραφιών. Χωρίς τις προσπάθειες αντιγραφών όπως ο Bartoli και ο άγνωστος καλλιτέχνης αυτού του σχεδίου, πολλές λεπτομέρειες του Τρίτου Ρυθμού θα είχαν χαθεί στο χρόνο. Η μελέτη αυτών των σχεδίων παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για τις ρωμαϊκές καλλιτεχνικές προτιμήσεις και τις πρακτικές εσωτερικής διακόσμησης, επιτρέποντας στους σύγχρονους μελετητές να ανασυνθέσουν πτυχές της αρχαίας ρωμαϊκής αισθητικής.

¹⁶¹ Whitehouse 2001, 216.

¹⁶² Whitehouse 1992, 112.

3.6. Φλαμίνιος Λόφος

3.6.1 Ο Τάφος των Nasonii

Ο Τάφος των Nasonii αποκαλύφθηκε κατά τη διάρκεια οικοδομικών εργασιών κατά μήκος της Via Flaminia, μίας σημαντικής ρωμαϊκής οδού που επί μακρόν χρησίμευε ως νεκρική οδός λίγο έξω από την αρχαία πόλη. Ο χώρος ήταν ένας λαξευμένος θαλαμωτός τάφος με πρόσοψη σμιλεμένη ώστε να μοιάζει με ρωμαϊκό ναό (εικ. 56), ένα κοινό μοτίβο στην ταφική αρχιτεκτονική της ρωμαϊκής ελίτ. Το εσωτερικό του είχε παραμείνει άθικτο επί αιώνες, προστατευμένο από το φως και την υγρασία, διατηρώντας έτσι τον γραπτό του διάκοσμο σε εξαιρετική κατάσταση, τουλάχιστον αρχικά.

Μέσα σε λίγες ημέρες από την ανακάλυψή του, ο τάφος μετατράπηκε σε τόπο προσκυνήματος για αρχαιολόγους, καλλιτέχνες και τη ρωμαϊκή ελίτ. Η ζωντανή περιγραφή του Bellori αναφέρει πλήθος ντόπιων και ξένων που συνέρρεαν στον χώρο, επιθυμώντας να δουν αυτό που τότε θεωρούνταν, λανθασμένα, ως ο τάφος του ποιητή Οβίδιου, εξαιτίας της εσφαλμένης ταύτισης του οικογενειακού ονόματος Nasonius με το όνομα του ποιητή (Publius Ovidius Naso)¹⁶³. Αυτή η ρομαντική παρερμηνεία, αν και τελικά απορρίφθηκε, επηρέασε βαθιά τις ερμηνείες της εποχής για τις παραστάσεις του τάφου και του προσέδωσε πολιτισμική βαρύτητα¹⁶⁴.

Ο τάφος καταγράφηκε λεπτομερώς από τον Pietro Santi Bartoli υπό την εποπτεία του Καρδινάλιου Camillo Massimi¹⁶⁵. Ο Bartoli δημιούργησε ένα σύνολο προπαρασκευαστικών σχεδίων, που σήμερα φυλάσσονται στο Windsor, και τα οποία αποτέλεσαν τη βάση για τις χαλκογραφίες που δημοσιεύτηκαν το 1680 στο έργο με τίτλο *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia*¹⁶⁶. Ο Bellori συνέγραψε το κείμενο της έκδοσης, προσδίδοντάς της επιστημονική εγκυρότητα και συνδέοντάς την με ευρύτερα θέματα της κλασικής αναγέννησης και της ποιητικής μνήμης.

Ο τάφος είναι ένας ορθογώνιος θάλαμος διαστάσεων περίπου 4,54 επί 8,90 μέτρα, με θολωτή οροφή ύψους 4,10 μέτρων. Ολόκληρος ο θάλαμος έχει λαξευτεί στον μαλακό ηφαιστειακό βράχο (τόφφο), ενώ η εξωτερική όψη είναι σμιλεμένη ώστε να θυμίζει πρόσοψη κλασικού ναού -μια αρχιτεκτονική επιλογή που είχε σκοπό να αναδείξει τη συμβολική και αισθητική σημασία του τάφου.

¹⁶³ Bellori 1680, 42.

¹⁶⁴ Trapp 1973, 66.

¹⁶⁵ Pace 1979, 129.

¹⁶⁶ Michaelis 1910, 116.

Το εσωτερικό είναι συμμετρικά οργανωμένο (εικ. 57). Υπάρχουν τρεις κόγχες σε κάθε μακρά πλευρά και μία στον πίσω τοίχο, όλες πλαισιωμένες με ημικυκλικά αρκοσόλια, κάθε μία αρκετά ευρύχωρη για να φιλοξενεί δύο σαρκοφάγους. Επιπλέον ενταφιασμοί που προστέθηκαν μεταγενέστερα στο δάπεδο περιμετρικά του θαλάμου, προκάλεσαν ζημιά στο αρχικό ψηφιδωτό δάπεδο με ασπρόμαυρο γραμμικό σχέδιο. Οι μεταγενέστεροι αυτοί τάφοι ήταν τριώροφοι και σφραγίστηκαν με πήλινες πλάκες, αποδεικνύοντας τη συνεχιζόμενη χρήση του τάφου¹⁶⁷.

Η χρήση κογχών και αρκοσολίων είναι χαρακτηριστική των ρωμαϊκών ταφικών θαλάμων του 2^{ου} αιώνα, ιδίως αυτών που προορίζονταν για μέλη οικογενειών και απελεύθερους¹⁶⁸. Αυτά τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά επέτρεπαν την ενσωμάτωση ζωγραφικής και επιχρισμάτων, δημιουργώντας έναν ρυθμό αρχιτεκτονικών και εικονογραφικών στοιχείων που καθοδηγούσαν την κίνηση και την οπτική προσοχή του επισκέπτη.

Η διακόσμηση του τάφου ξεχωρίζει για την πολυπλοκότητα και το φιλόδοξο εικονογραφικό του πρόγραμμα. Οι τοίχοι και η οροφή ήταν καλυμμένοι με ζωγραφικές σκηνές, ανάγλυφες διακοσμήσεις από κονίαμα και συμβολικά μοτίβα που απεικονίζουν τόσο τα ρωμαϊκά ταφικά θέματα όσο και μια κοσμική αλληγορία. Η εικονογραφία μπορεί να διαιρεθεί σε δύο ζώνες: οι κατώτεροι τοίχοι και οι κόγχες παρουσιάζουν μυθολογικές σκηνές με θέματα θανάτου και μεταμόρφωσης, ενώ η οροφή αναπαριστά μια πιο κοσμική οπτική ανανέωσης, εποχιακών κύκλων και πνευματικής απελευθέρωσης.

Κάθε αρκοσόλιο φέρει μια μυθολογική παράσταση, ορισμένες αναγνωρίσιμες, άλλες ασαφείς λόγω φθοράς και απώλειας χρωμάτων. Οι εξωτερικές επιφάνειες των κογχών ήταν βαμμένες κόκκινες και διακοσμημένες με ζεύγη μοτίβων στις τριγωνικές επιφάνειες των μετοπών τους. Ανάμεσα στις κόγχες υπήρχαν διακοσμητικοί πεσσοί από κονίαμα που στήριζαν επιστύλιο, πάνω από το οποίο υπήρχε ζωφόρος με μυθολογικές σκηνές που εναλλάσσονταν με μικρές διακοσμητικού χαρακτήρα ναόσχημες κατασκευές (*aediculae*) από κονίαμα που περιείχαν Έρωτες. Τα στοιχεία αυτά συνδύαζαν ζωγραφική και ανάγλυφο σε ένα συνεκτικό διακοσμητικό σύνολο, χαρακτηριστικό της ρωμαϊκής ελίτ κατά την Αντωνίνηα περίοδο¹⁶⁹.

Η θόλος ήταν το πιο εντυπωσιακό στοιχείο του τάφου (εικ. 58 & 59). Χωριζόταν σε τρεις ζώνες: ένα κεντρικό τετράγωνο πλαισιωμένο από στενότερα εμπρόσθια και οπίσθια τμήματα. Το κυρίως πεδίο χωριζόταν διαγώνια, με προσωποποιήσεις των εποχών κάτω από σκηνές

¹⁶⁷ Messineo 1991, 105.

¹⁶⁸ Whitehouse 2001, 299.

¹⁶⁹ Joyce 1981, 90.

κυνηγιού, και συγκλίνει σε ένα κεντρικό μετάλλιο που παρουσιάζει τον Πήγασο μέσα σε ένα διακοσμητικό δωδεκάεδρο από κονίαμα. Αυτή η εικόνα υποδηλώνει ένα συμβολικό ταξίδι της ψυχής που μέσα από τον κύκλο του χρόνου καταλήγει σε πνευματική υπέρβαση¹⁷⁰.

Παρά την αλλοίωση των αρχικών χρωμάτων, σωζόμενα θραύσματα - ορισμένα σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο - επιβεβαιώνουν την εκλεπτυσμένη χρωματική παλέτα του τάφου, που περιλάμβανε κόκκινα, μπλε, πράσινα και κίτρινα, συνδυασμένα με διαβαθμισμένες σκιές και λεπτοδουλεμένες ζωγραφικές λεπτομέρειες. Το σύνολο του διακοσμητικού προγράμματος επιτρέπει με βεβαιότητα την χρονολόγηση του τάφου στο διάστημα μεταξύ 150 και 180 μ.Χ.¹⁷¹

Από την αρχή, οι ερμηνείες για τον τάφο επηρεάστηκαν από τη λανθασμένη πεποίθηση ότι ανήκε στον Οβίδιο. Ο Bellori έφτασε στο σημείο να ταυτίσει μία από τις μορφές στο τόξο της πίσω κόγχης (εικ. 115) με τον ίδιο τον ποιητή. Αν και αναγνώριζε ότι ο Οβίδιος πέθανε εξόριστος στην Τόμι της Μαύρης Θάλασσας, υπέθεσε ότι ο τάφος ίσως κατασκευάστηκε από απογόνους ή θαυμαστές του ως αναμνηστικό αφιέρωμα¹⁷².

Η μεταγενέστερη επιστημονική έρευνα έχει σε μεγάλο βαθμό απορρίψει τη σύνδεση με τον Οβίδιο, αλλά διατήρησε την άποψη ότι ο τάφος ανήκε σε μια σημαντική ρωμαϊκή οικογένεια. Η επιγραφή αναφέρει τον νεκρό ως Q. Nasonius Ambrosius και τους απελεύθερούς του, κάτι που συνάδει με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που υποδηλώνουν έναν κοινό, πολυγενεακό τάφο¹⁷³.

Το συνολικό διακοσμητικό πρόγραμμα φαίνεται να παρουσιάζει μια ενιαία συμβολική δομή. Οι σκηνές στους κάτω τοίχους, με τις αναφορές τους στον θάνατο, τη μυθολογία και τη μεταμόρφωση, πιθανόν λειτουργούσαν ως ηθικά παραδείγματα ή εσχατολογικές αλληγορίες. Η οροφή, με τις αναφορές της στην κοσμική τάξη και την εποχική ανανέωση, ενδεχομένως αντανakλούσε φιλοσοφικές ή θρησκευτικές ιδέες της εποχής για την αθανασία της ψυχής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο τάφος λειτουργούσε όχι μόνο ως τόπος ταφής, αλλά και ως δήλωση πίστης, ένα μνημείο μνήμης και υπέρβασης¹⁷⁴.

Η κατάσταση του τάφου άρχισε να επιδεινώνεται σχεδόν αμέσως μετά την ανακάλυψή του. Η υγρασία, η ανθρώπινη παρέμβαση και η απομάκρυνση ζωγραφισμένων πινάκων συνέβαλαν στη φθορά του. Από τους τρεις πίνακες που μεταφέρθηκαν στη βίλα του Don Gaspare Altieri,

¹⁷⁰ Whitehouse 2001, 301.

¹⁷¹ Joyce 1981, 90.

¹⁷² Bellori 1680, 43.

¹⁷³ Andreae 1963, 97.

¹⁷⁴ Schumacher 1971, 134-137.

μόνο έναν είδε ο Winckelmann τον επόμενο αιώνα¹⁷⁵. κανένας δεν σώζεται σήμερα¹⁷⁶. Άλλοι έξι πίνακες εμφανίστηκαν σε δημοπρασία στο Λονδίνο τον 19^ο αιώνα και σήμερα βρίσκονται στο Βρετανικό Μουσείο¹⁷⁷, αλλά έχουν υποστεί επεμβάσεις και επιζωγραφίσεις που αλλοιώνουν την αρχική τους μορφή.

Δεδομένης της ευθραυστότητας του μνημείου, οι πρώιμες τεκμηριώσεις του Bartoli και των συγχρόνων του είναι πολύτιμες. Οι χαλκογραφίες του Bartoli, βασισμένες σε προπαρασκευαστικά σχέδια και εμπλουτισμένες με φανταστικές ανακατασκευές, προσφέρουν το πληρέστερο οπτικό αρχείο. Ωστόσο, αυτές οι χαλκογραφίες συχνά θυσιάζουν την αρχαιολογική ακρίβεια υπέρ της σαφήνειας και της αισθητικής. Τα σχέδια του dal Pozzo αποδίδονται σε λιγότερο επιδέξιο καλλιτέχνη και παρέχουν μια συμπληρωματική οπτική. Αν και υστερούν σε καλλιτεχνική δεξιοτεχνία, παρέχουν συχνά μια πιο ειλικρινή αποτύπωση όσων στοιχείων ήταν ορατά την εποχή εκείνη. Η χρήση κόκκινων περιγραμμάτων και μορφών με πένα και μελάνι, μαζί με καθαρές σημάνσεις για κατεστραμμένες περιοχές, υποδεικνύουν μια προσπάθεια για τεκμηριωτική ακρίβεια - έστω και περιορισμένη λόγω των ικανοτήτων του καλλιτέχνη και την κατάσταση του μνημείου¹⁷⁸.

Σήμερα, τα σχέδια που σώζονται στο Museo Cartaceo περιλαμβάνουν:

- ζεύγος Τριτώνων (τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης) (εικ. 61)
- φτερωτή μορφή (δεξιός τοίχος, ημικυκλικό τόξο δεύτερου αρκοσόλιου) (εικ. 62)
- ζεύγος φτερωτών ιππόκαμπων (τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης) (εικ. 63)
- ο Ερμής μπροστά στον Πλούτωνα και την Περσεφόνη (δεξιός τοίχος, ημικυκλικό τόξο τρίτου αρκοσόλιου) (εικ. 64)
- ζεύγος φτερωτών ερωτιδέων (οπίσθιος τοίχος, τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης) (εικ. 65)
- ο Ερμής με τον Ορφέα και την Ευρυδίκη (οπίσθιος τοίχος, ημικυκλικό τόξο αρκοσόλιου) (εικ. 66)
- καθιστή γυναίκα (αριστερός τοίχος, ημικυκλικό τόξο δεύτερου αρκοσόλιου) (εικ. 67)

¹⁷⁵ Winckelmann 1764, 560.

¹⁷⁶ Fox 1996, 159-213.

¹⁷⁷ Hinks 1933, 72.

¹⁷⁸ Whitehouse 2001, 307.

- Βελλεροφόντης και Πήγασος (αριστερός τοίχος, ημικυκλικό τόξο πρώτου αρκοσόλιου) (εικ. 68)
- η Αρπαγή της Περσεφόνης (δεξιός τοίχος, τρίτος πίνακας στην άνω ζώνη) (εικ. 69 & 70)
- φτερωτός Έρωτας που κρατά σφαίρα - 2 σχέδια (πάνω δεξιός τοίχος, διακοσμητικού χαρακτήρα ναόσχημες κατασκευές (*aedicula*) από κονίαμα) (εικ. 71 & 72)
- ο Ηρακλής παλεύει με τον Ανταίο (δεξιός τοίχος, πέμπτος πίνακας στην άνω ζώνη) (εικ. 73)
- πλοχμοί και ρόδα (οπίσθιος τοίχος, άνω ημικυκλικό τόξο) (εικ. 74)
- Οιδίποδας και Σφίγγα (οπίσθιος τοίχος, πάνω δεξιά) (εικ. 75)
- καλλωπισμός του Πήγασου (οπίσθιος τοίχος, πάνω αριστερά) (εικ. 76)
- σκηνή κρίσης (αριστερός τοίχος, πέμπτος πίνακας στην άνω ζώνη) (εικ. 77)
- η αρπαγή της Ευρώπης (αριστερός τοίχος, τέταρτος πίνακας στην άνω ζώνη) (εικ. 78)
- Ερμής και άλλες μορφές (αριστερός τοίχος, τρίτος πίνακας στην άνω ζώνη) (εικ. 79)
- αμνοί - 2 σχέδια (κεντρική οροφή, πίνακας δίπλα σε ημικυκλικό τόξο) (εικ. 80-81)
- «Φθινόπωρο» (κεντρική οροφή, είσοδος, αποσπασματικά σωζόμενος πίνακας στη δεξιά γωνία) (εικ. 83)
- «Άνοιξη» (κεντρική οροφή, πίσω αριστερή γωνία) (εικ. 84)
- «Θέρος» (κεντρική οροφή, πίσω δεξιά γωνία) (εικ. 85)
- νέος και καθιστή γυναικεία μορφή (κεντρική οροφή, ημικυκλικό τόξο στο κέντρο δεξιά) (εικ. 86 & 87)
- κυνήγι λιονταριού (κεντρική οροφή, δεξιά) (εικ. 88)
- κυνήγι ελαφιού (κεντρική οροφή, αριστερά) (εικ. 89)
- ανθισμένος θάμνος - 4 σχέδια (οπίσθια οροφή, γωνιακά διάχωρα) (εικ. 90-94)
- τοπίο με άλογο στο νερό (οπίσθια οροφή, αριστερά) (εικ. 95)
- τοπίο με την Κρίση του Πάριδος (οπίσθια οροφή, δεξιά) (εικ. 96)

- πουλί που κρατά στεφάνι, μέσα σε ανθεμωτό μετάλλιο - 2 σχέδια (οπίσθια οροφή, διάχωρο δίπλα στο κεντρικό τμήμα) (εικ. 97-98)
- βακχικό ζεύγος (οπίσθια οροφή, κεντρικός πίνακας) (εικ. 99&100)
- φυτικό διακοσμητικό με αγγείο - 2 σχέδια (οπίσθια οροφή, πίνακας δίπλα στο κεντρικό τμήμα) (εικ. 101-102)
- φτερωτή Νίκη (οπίσθια οροφή, εξωτερικό αριστερό διάχωρο) (εικ. 103)
- φτερωτός νέος με καλάθι με άνθη (οπίσθια οροφή) (εικ. 104&105)
- φτερωτή Νίκη (οπίσθια οροφή) (εικ. 106&107)
- Ερωτιδέας (τόξο αψίδας) (εικ. 108)
- φτερωτός Ερωτιδέας (τόξο αψίδας) (εικ. 109)
- Ερωτιδέας με άνθη - 2 σχέδια (τόξο αψίδας) (εικ. 110-111)
- φτερωτός Ερωτιδέας με άνθη - 2 σχέδια (τόξο αψίδας) (εικ. 112&113)

Ένα ακόμη πολύτιμο τεκμήριο είναι το άλμπουμ Colbert, το οποίο πρόσφατα ανακαλύφθηκε στην Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Γλασκόβης. Το σετ αυτό περιλαμβάνει πλήρως επεξεργασμένα σχέδια που φιλοτεχνήθηκαν για τον Γάλλο πολιτικό Jean-Baptiste Colbert και περιέχουν ιδεαλιστικές αναπαραστάσεις με πρόσθετες μορφές και αρχιτεκτονικά στοιχεία που παραπέμπουν σε μπαρόκ ζωγραφική¹⁷⁹. Αν και δεν είναι αρχαιολογικά αξιόπιστα, βοηθούν στην οπτικοποίηση του τρόπου με τον οποίο οι σύγχρονοι αντιλαμβάνονταν και εκτιμούσαν την εικονογραφία του τάφου¹⁸⁰.

Ο Τάφος των Nasonii αποτελεί μαρτυρία τόσο για τις ρωμαϊκές ταφικές πεποιθήσεις όσο και για την πρώιμη προσπάθεια ανάκτησης και συστηματοποίησης της Αρχαιότητας. Το πλούσιο εικονογραφικό του πρόγραμμα παρουσιάζει τον θάνατο όχι ως τέλος, αλλά ως ένταξη σε μια ευρύτερη κοσμική και ποιητική τάξη. Η τεκμηρίωση του Bartoli, ενταγμένη στα διανοητικά δίκτυα των Bellori και dal Pozzo, μετέτρεψε αυτόν τον υπόγειο χώρο σε ένα «αναγνώσιμο» κείμενο για τα μάτια των λογίων του 17^{ου} αιώνα. Με αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο διέσωσαν μια εύθραυστη καλλιτεχνική κληρονομιά, αλλά διαμόρφωσαν και τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε σήμερα τη ρωμαϊκή τοιχογραφία. Ο Τάφος των Nasonii είναι, επομένως, όχι μόνο

¹⁷⁹ Pace 1999, 324.

¹⁸⁰ Whitehouse 2001, 306.

ένα ρωμαϊκό κατάλοιπο, αλλά και ένα τεκμήριο του 17^{ου} αιώνα φιλτραρισμένο και ερμηνευμένο από τη φαντασία των λογίων της εποχής. Η μελέτη του αποτελεί διάλογο μέσα στους αιώνες, που διαρκώς ανανεώνει το θαυμασμό μας τόσο για την τέχνη των αρχαίων όσο και για τις προσπάθειες όσων επιχείρησαν να την αναστήσουν.

4. Συμπεράσματα: Η συμβολή της ολιστικής προσέγγισης των αποτυπώσεων του 17^{ου} αιώνα και των ρωμαϊκών τοιχογραφιών στον εμπλουτισμό των γνώσεών μας για τη ζωγραφική

Η μελέτη του Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo δεν αποτελεί απλώς μία εξερεύνηση μιας εξαιρετικής συλλογής έργων τέχνης και σχεδίων· είναι ένα παράθυρο στην κοσμοθεωρία ενός πνευματικού ανθρώπου της πρώιμης νεωτερικότητας, ο οποίος επιχείρησε να συγκροτήσει ένα εγκυκλοπαιδικό σύνολο της ανθρώπινης και φυσικής γνώσης. Στο επίκεντρο αυτής της προσπάθειας βρίσκεται η πίστη στη δύναμη της εικόνας ως μέσου κατανόησης, διατήρησης και διάδοσης της γνώσης.

Ο Cassiano dal Pozzo, ένας γνήσιος λόγιος της εποχής του, συνδύασε την καλλιτεχνική ευαισθησία με την επιστημονική αυστηρότητα, δημιουργώντας ένα έργο που ξεπερνούσε κατά πολύ τα όρια της προσωπικής συλλεκτικής πρακτικής. Το Museo Cartaceo δεν είναι μόνο μια σειρά τόμων με αναπαραστάσεις· είναι ένας διανοητικός μηχανισμός, σχεδιασμένος με σκοπό να συνδέσει την επιστημονική παρατήρηση, την αρχαιολογική τεκμηρίωση και την καλλιτεχνική δημιουργία. Η επιλογή και η παρουσίαση των θεμάτων δεν είναι ποτέ τυχαία. Απεναντίας, αποκαλύπτουν μια έντονα στοχαστική προσέγγιση, που αποσκοπεί στη δημιουργία μιας οπτικής βιβλιοθήκης για την αρχαιότητα, ένα «βιβλίο χωρίς λέξεις» που καθρεφτίζει τις αξίες, την αισθητική και τις επιστημονικές προσδοκίες της εποχής.

Ο Cassiano ήταν εξαιρετικά διορατικός ως προς τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες μπορούν να λειτουργήσουν ως φορείς μνήμης. Η έμφαση του στην ακρίβεια, την τεχνική πιστότητα και τη συστηματική καταγραφή υποδεικνύει έναν ερευνητή που επιθυμεί να διασώσει όχι μόνο την όψη των αντικειμένων αλλά και την ιστορική τους σημασία. Σε αντίθεση με τους περισσότερους συλλέκτες του 17ου αιώνα, οι οποίοι συχνά εστίαζαν στο εντυπωσιακό και στο εξωτικό, ο Cassiano εστίασε στο τυπικό, στο τεκμηριωμένο και στο ενταγμένο σε ερμηνευτικό πλαίσιο.

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές όψεις του Museo Cartaceo είναι η συστηματική αναπαραγωγή ρωμαϊκών τοιχογραφιών. Οι εικόνες αυτές, όπως προκύπτει από τη μελέτη, δεν θεωρούνται απλώς αισθητικά αντικείμενα αλλά πολύτιμα τεκμήρια της καθημερινότητας, της ιδεολογίας και της κοινωνικής ζωής της αρχαιότητας. Η εργασία δείχνει πώς ο Cassiano, μέσω της συνεργασίας του με κορυφαίους σχεδιαστές, όπως ο Pietro Santi Bartoli, επιδίωξε να δημιουργήσει έναν πλήρη και πολυεπίπεδο χάρτη της ρωμαϊκής οπτικής κουλτούρας.

Το έργο του στο πεδίο της τοιχογραφικής τεκμηρίωσης αποκαλύπτει ένα σύνθετο πλέγμα στόχων. Πρώτον, προβάλλει μια ισχυρή αρχαιολογική πρόθεση: να διασωθούν οι εικόνες πριν χαθούν οριστικά, σε μια εποχή που η καλλιτεχνική κληρονομιά καταστρεφόταν ή αγνοούνταν. Δεύτερον, αναδεικνύει μια ιστορική και πολιτισμική αγωνία: να αποτυπωθεί η οπτική μνήμη της Ρώμης, έτσι όπως αποκαλύπτεται εκ νέου μέσα από τις ανασκαφές του 17ου αιώνα. Τρίτον, εκδηλώνει μια παιδευτική και καλλιτεχνική φιλοδοξία: οι εικόνες του Museo Cartaceo λειτουργούν ως πρότυπα για καλλιτέχνες, επιστήμονες, θεολόγους και διανοούμενους της εποχής.

Η περίπτωση του Γάμου Aldobrandini, για παράδειγμα, αναδεικνύει τη σημασία της αναπαραγωγής όχι μόνο ως τεκμηρίωσης αλλά και ως πράξης ερμηνείας. Ο Cassiano δεν περιορίστηκε στην αντιγραφή της εικόνας. Παρήγγειλε πολλαπλά σχέδια, συνεργάστηκε με χαρακτές και διανοούμενους, συνομίλησε με τον Peiresc και άλλους λόγιους για τις λεπτομέρειες του έργου. Με αυτόν τον τρόπο, η τοιχογραφία ανασυντέθηκε ως ένα νέο εικονογραφικό κείμενο, έτοιμο να ενταχθεί σε έναν διάλογο με τη σύγχρονη σκέψη.

Η ίδια προσέγγιση επαναλαμβάνεται στην περίπτωση της οροφोगραφίας από τη Χρυσή Οικία του Νέρωνα, όπου η απουσία του παιδιού από τη σύνθεση -σε αντίθεση με το αυθεντικό έργο- αποκαλύπτει την προτεραιότητα του Cassiano στην καταγραφή της ερμηνευτικής διάστασης και όχι απλώς της αναπαραστατικής πιστότητας. Η εικόνα γίνεται αφορμή για φιλοσοφική και ιστορική περισυλλογή και λειτουργεί ως μέσο αναστοχασμού για την αρχαιότητα και την πρόσληψή της.

Η έντονη θρησκευτική και πολιτισμική πολυπλοκότητα του Museo Cartaceo φαίνεται επίσης στις μιθραϊκές τοιχογραφίες, οι οποίες αποτυπώνονται με μεγάλη λεπτομέρεια και συνοδεύονται από σχόλια και αναφορές που αποδεικνύουν την προσπάθεια κατανόησης ενός θρησκευτικού συστήματος ελάχιστα γνωστού εκείνη την εποχή. Η προσπάθεια κατανόησης της λατρείας του Μίθρα και η ανάδειξη του μυστικιστικού της περιεχομένου καταδεικνύει την επιθυμία του Cassiano να συλλάβει όχι μόνο το αισθητικό αλλά και το ερμηνευτικό βάθος της εικόνας.

Παράλληλα, η συμμετοχή του Cassiano σε ένα ευρύτερο δίκτυο λογίων και επιστημόνων - μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν οι Galileo, Peiresc, Bellori και φυσικά οι Barberini- δίνει στο έργο του πολιτισμική και επιστημονική εμβέλεια. Το Museo Cartaceo δεν ήταν ένα προσωπικό έργο αποθησαυρισμού, αλλά ένας ζωντανός οργανισμός παραγωγής γνώσης και ανταλλαγής

ιδεών. Η ύπαρξη σημειώσεων πάνω στα σχέδια, η τεκμηρίωση των αποχρώσεων, της υφής, ακόμα και των φθορών, αποδεικνύει την αγωνία του για πληρότητα και ακρίβεια.

Ένα άλλο στοιχείο που εντυπωσιάζει είναι η παιδευτική διάσταση του Museo Cartaceo. Ο Cassiano ήθελε η συλλογή του να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο εκπαίδευσης και έμπνευσης. Γι' αυτό συνεργάστηκε με καλλιτέχνες και τεχνίτες, επέτρεψε την αναπαραγωγή και τη διανομή των έργων και φρόντισε ώστε το υλικό του να είναι προσβάσιμο σε άλλες πόλεις και κύκλους διανοουμένων. Η συλλογή του λειτούργησε ως βάση για τις δημιουργίες ζωγράφων όπως ο Nicolas Poussin και ο Andrea Sacchi, αποδεικνύοντας τη γονιμότητα της εικόνας ως πηγής καλλιτεχνικής έμπνευσης και διανοητικού προβληματισμού.

Η μελέτη της πορείας της συλλογής του μετά τον θάνατό του είναι επίσης αποκαλυπτική. Η μεταβίβασή της στους απογόνους του, η αγορά από τον Πάπα, η αναδιοργάνωση υπό τον Albani, και τελικά η μεταφορά στο Λονδίνο, δείχνουν πώς μια προσωπική πνευματική προσπάθεια μετατρέπεται σε ευρωπαϊκό πολιτισμικό κεφάλαιο. Αν και τμήματα της συλλογής χάθηκαν ή διασκορπίστηκαν, μεγάλο μέρος της εξακολουθεί να βρίσκεται στο Windsor Castle, προσφέροντας πολύτιμο υλικό για τους μελετητές της τέχνης, της επιστήμης και της ιστορίας.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι το Museo Cartaceo είναι ένα έργο εξαιρετικής οξυδέρκειας, ευαισθησίας και συστηματικότητας. Αντικατοπτρίζει τη μετάβαση από τις μεσαιωνικές πρακτικές του απομονωμένου λογίου σε ένα σύγχρονο, επιστημονικά δομημένο και οπτικά τεκμηριωμένο μοντέλο καταγραφής της γνώσης. Είναι ταυτόχρονα συλλογή, αρχείο, εγκυκλοπαίδεια, σχολείο και όραμα. Είναι μια πρόδρομη μορφή του μουσείου, του πανεπιστημίου, του διαδικτύου.

Η παρούσα εργασία απέδειξε ότι η οπτική τεκμηρίωση της αρχαιότητας μέσα από το Museo Cartaceo του Cassiano dal Pozzo είναι κάτι πολύ περισσότερο από ιστορική αναπαραγωγή: είναι μια σύνθετη πολιτισμική διαδικασία που περιλαμβάνει επιλογή, μετάφραση, ερμηνεία, διδασκαλία και διάσωση. Ο Cassiano δεν υπήρξε απλώς ένας συλλέκτης· υπήρξε μεταφραστής των εικόνων του παρελθόντος για το μέλλον. Το έργο του εξακολουθεί να αποτελεί θεμέλιο για την κατανόηση της σχέσης της πρώιμης νεωτερικότητας με την κλασική αρχαιότητα και τη διαρκή σημασία της οπτικής μνήμης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Andreae, Bernard, 1963. *Studien zur römischen Grabkunst*. Heidelberg.
- Ashby, Thomas, 1916. “Drawings of Ancient Paintings in English Collections, II-IV”, *PBSR* viii, 35-54.
- Augenti, Andrea, 2012. *Roma: Arte e archeologia*. Milano.
- Bailey, Gauvin-Alexander, 2018. “New volumes in the catalogue of Cassiano dal Pozzo’s Paper Museum cover antiquities and natural history”, *BurlMag* 160, 1383, 514-516.
- Baldinucci, Filippo, 1846. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze.
<https://archive.org/details/professorideldiseg03bald/mode/2up?view=theater> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Ball, Larry, 2003. *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*, Cambridge.
- Barringer, Judith, 2001. *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore.
- Bartoli, Pietro Santi, 1790. Memorie di varie escavazioni fatte in Roma e nei luoghi suburbani, Roma, στο Fea, Carlo, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, CCXXII-CCLXXIII.
<https://archive.org/details/miscellaneafilol00feac/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Bartoli, Pietro Santi, 1697. *Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani et etruschi*, Roma.
<https://archive.org/details/gliantichisepolc00bart/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Bartoli, Pietro Santi, De Rubeis, Domenico, Bellori, Giovanni-Pietro και De Rossi, Giovanni-Giacomo, 1693. *Admiranda Romanarum Antiquitatum Ac Veteris Sculpturae Vestigia Anaglyphico Opere Elaborata Ex Marmoreis Exemplaribus Quae Romae Adhuc Extant in Capitolio Aedibus Hortisque Virorum Principum Ad Antiquam Elegantiam*, Roma.
https://archive.org/details/gri_33125009328713 Τελευταία πρόσβαση: 19/08/2025.
- Beard, Mary, 2008. *The Fires of Vesuvius: Pompeii Lost and Found*, Cambridge, Massachusetts.
- Beard, Mary & Henderson, John, 2001. *Classical art: from Greece to Rome*, Oxford.
- Becatti, Giovanni, 1948. “Case ostiensi del tardo impero”, *BdA* III, 102-128.

Bellori, Giovanni-Pietro, Bartoli, Pietro Santi, Bartoli, Francesco, de La Chausse, Michel-Ange και Zanobi, Gaetano, 1706. *Le Pitture antiche delle grotte di Roma e del Sepolcro de' Nasonij: disegnate, & intagliate alla similitudine degli antichi originali Da Pietro Santi Bartoli, e Francesco Bartoli Suo Figliuolo*, Roma. <https://archive.org/details/lepittureantiche00bart/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 19/08/2025.

Bellori, Giovanni-Pietro, 1693. *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia: anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio, aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam*, Roma. https://archive.org/details/gri_33125009328713 Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Bellori, Giovanni-Pietro, 1680. *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella Via Flaminia*, Roma. <https://archive.org/details/lepittureantiche00bell/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Bellori, Giovanni-Pietro, 1673. *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita*, Roma. https://archive.org/details/bub_gb_8mibpCXOdhwC/mode/2up Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Bellori, Giovanni-Pietro, 1672. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma. <https://archive.org/details/levitedepittoris00bell> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Bellori, Giovanni-Pietro, 1664. *Nota delli Musei, Librerie, Galerie et Ornamenti di Statue e Pitture ne' Palazzi, nelle Case e ne' Giardini di Roma*, Roma. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11098347?page=,1> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Bignamini, Ilaria & Hornsby, Clare, 2010. *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven, Connecticut.

Blunt, Anthony, 1971. Italian Drawings: Addenda and Corrigenda, στο Schilling, Edmund (επιμ.), *The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle; Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings, with a History of the Royal Collection of Drawings*, 47-147.

Bober, Phyllis, 1977. *Drawings after the Antique by Artists of the Roman Baroque*, London.

- Borsi, Stefano, 1985. *Giuliano da Snagallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma.
- Bragantini, Ilaria & Sampaolo, Valeria, 2022. *La Pittura Pompeiana*, Milano.
- Bull, Malcolm, 1997. "Poussin and the antique", *GBA* 129, 115-130.
- Cacciotti, Beatrice, 1996. La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra, στο Pomponi, Massimo (επιμ.), *Camillo Massimo Collezionista di Antichità, fonti e materiali*, Roma, 213-237.
- Cagiano de Azevedo, Michelangelo, 1954. "La Dea Barberini", *RivIstArch*, Nuova Serie III, 108-146.
- Cannon-Brookes, Peter, 1993. "The Museo Cartaceo of Cassiano dal Pozzo", *MMC* 12, 307-308.
- Cartari, Vincenzo & Pignoria, Lorenzo, 1615. *Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi*, Padua. <https://archive.org/details/levereenoveimagi01cart/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Cecamore, Claudia, 1989. "Pitture antiche nel codice Barberiniano Latino 4413 (XLIV, 22)", *Xenia* 18, 77-92.
- Cifani, Arabella & Monetti, Franco, 1996. Poussin dans les collections piémontaises aux 17, 18 et 19 siècles, στο Mérot, Alain (επιμ.), *Nicolas Poussin (1594–1665): Actes du colloque organise au musee du Louvre par le service culturel du 19 au 21 octobre 1994*, Paris, 749–807.
- Claridge, Amanda, 2001. Antiquities & Architecture, στο Whitehouse, Helen (επιμ.), *Ancient mosaics & wallpaintings (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture 1)*, London, 33-40.
- Clarke, John, 1991. *The houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250: ritual, space, and decoration*, Berkeley.
- Clauss, Manfred, 1990. *Mithras: Kult und Mysterien*, Darmstadt.
- Coarelli, Filippo, 2007. *Rome and Environs: An Archaeological Guide*, Berkeley, California.
- Coarelli, Filippo, 1989. *Guida archeologica di Roma*, Roma
- Coarelli, Filippo, 1979. "Topografia mitriaca di Roma", *ÉPRO* 80, Leiden, 69-79.

- Colini, Antonio-Maria, 1977. *L'isola della Purificazione a Piazza Barberini*, Roma.
- Colini, Antonio-Maria, 1944. "Storia e topografia del Celio nell' antichità", *AttiPontAcc*, Memorie 7, 272-282.
- Conti, Graziella, 1976. "Un taccuino di disegni dall'antico agli Uffizi", *RivIstArch*, Nuova Serie, XXI-XXII, 1974-1975, 141-168.
- Cumont, Franz, 1899. *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra, I*, Brussels.
<https://archive.org/details/textesetmonument02cumouoft/textesetmonument02cumouoft/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Dacos, Nicole, 1995. *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma.
- Dacos, Nicole, 1977. *Le logge di Raffaello*. Roma.
- Dacos, Nicole, 1969. *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London/Leiden.
- Dacos, Nicole, 1962. "Les stucs du Colisée: Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance", *Latomus* 21, 334-355.
- Dati, Carlo-Roberto, 1664. *Delle lodi del Commendatore Cassiano dal Pozzo*, Firenze.
<https://books.google.it/books?id=7Hd3Q4wzzBkC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Deckers, Johannes, 1979. "Die Wandmalerei des tetrarchischen Lagerheiligtums im Ammon-Tempel von Luxor", *JdI* 94, 600-652.
- De Vos, M, 1985. La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei, στο Settis, Salvatore (επιμ.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I generi e i temi ritrovati*, 351-380.
- Donati, Alessandro, 1639. *Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis*, Roma. https://archive.org/details/romavetusacrecen00dona_1 Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Du Bos, Jean-Baptiste, 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62699556.texteImage> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Engelmann, Richard, 1909. *Antike Bilder aus Römischen Handschriften*, Leiden.
<https://objects.auxiliary.idai.world/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?manifest=BOOK-ZID1342606> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Faber, Johann, 1651. *Aliorum Novae Hismania Animalium, στο Nova plantarum, animalium et mineralium Mexicanorum historia*, 465- 840
<https://archive.org/details/novaplantarumani00hern/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

Findlen, Paula, 1994. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley.

Fleming, John, 1958. “Cardinal Albani’s drawings at Windsor: their purchase by James Adam for George III”, *Connoisseur* CXLII, 164-169.

Fox, Stephen, 1996. “Le antichità del Palazzo e della Villa Altieri a Roma : i materiali”, *Xenia Antiqua* V, 159-213.

Fusconi, Giulia, 1994. *La Fortuna delle 'Nozze Aldobrandini'. Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Vatican City.

Galinsky, Karl, 1996. *Augustan culture: an interpretive introduction*, Princeton.

Giovannini, Laura, 1984. *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici*, Firenze.

Goldman, Jean, 1978. *Aspects of seicento patronage - Cassiano dal Pozzo and the amateur tradition*, (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή), University of Chicago.

Grant, Michael, 1995. *Art in the Roman Empire*, Abingdon-on-Thames.

Griffiths, Antony, 1989. “The Print Collection of Cassiano dal Pozzo”, *Print Q.* VI/1, 2-10.

Hackens, Tony, 1961. “Circus Florae. Note de topographie romaine”, *AntCl* 30, 130-145.

Haskell, Francis, 1966. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze.

Haskell, Francis, 1980. *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New Haven, Connecticut.

Haskell, Francis, 1993. *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale.

- Haskell, Francis & McBurney, Henrietta, 1998. "General introduction to the Paper Museum of Cassiano dal Pozzo", *VR* XIV, 1-17.
- Haskell, Francis & Rinehart, Sheila, 1960. "The Dal Pozzo Collection, Some New Evidence. Part I", *BurlMag* 102, 688, 318-327.
- Häuber, Ruth Christine, 1990. "Zur Topographie der Horti Maecenatis und der Horti Lamiani auf dem Esquilin in Rom, mit vier Karten von H. Stöcker", *KölnJb*, 11-107.
- Herklotz, Ingo, 1999. *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Munich.
- Herklotz, Ingo, 2004. Excavations, Collectors and Scholars in Seventeenth-century Rome, στο Bignamini, Ilaria (επιμ.), *Archives and Excavations. Essays on the History of Archaeological Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth Century*, 55-88.
- Herklotz, Ingo, 2011. "Pietro Testa and the Museo Cartaceo", *BurlMag* 153, 1303, 657-660.
- Hinks, Roger, 1933. *Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum*, London.
- Hülßen, Christian, 1896. "Di una pittura antica ritrovata sull'Esquilino nel 1668", *RM* 11, 213-226.
- Jaffé, David, 1989. "The Barberini Circle: Some Exchanges between Peiresc, Rubens, and their Contemporaries", *JHC* 1, 119-147.
- Jaffé, David, 1993. "Some recent dal Pozzo Publications", *JHC* 5, 231-238.
- Jenkins, Ian-Dennis, 1992. Pars pro toto: a muse from the Paper Museum, στο Jenkins, Ian-Dennis (επιμ.), *Cassiano Dal Pozzo's paper museum, volume I (Quaderni puteani, 2)*, 49-65.
- Jenkins, Ian-Dennis, 1989. Newly discovered drawings from the Museo Cartaceo in the British Museum, στο Solinas, Francesco (επιμ.), *Cassiano dal Pozzo: Atti del Seminario Internazionale di Studi*, 131-136, 141-175.
- Jenkins, Ian-Dennis, 1987. "Cassiano dal Pozzo's "Museo Cartaceo". New discoveries in the British Museum", *NRL* 1987, II, 29-42.
- Joyce, Hetty, 1992. "Grasping at Shadows: ancient Painting in Renaissance and Baroque Rome", *ArtB* 74, 219-246.

- Joyce, Hetty, 1981. *The decoration of walls, ceilings, and floors in Italy in the second and third centuries A.D.*, Rome.
- Jones, Henry-Stuart, 1912. *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome: The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford.
<https://archive.org/details/catalogueofancie01britiala> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Kircher, Athanasius, 1650. *Obeliscus Pamphilius*, Roma.
<https://archive.org/details/athanasiikircher00kirc/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Lanciani, Rodolfo, 1882. “Memorie inedite di trovamenti di antichità tratte dai codici ottononiani di Pier Leone Ghezzi”, *BullCom* 10, 205-234.
- La Regina, Adriano, 1997. “Il tempio ritrovato”, *Archeo* 148, 8-9.
- Lavagne, Henri, 1993. “Une peinture romaine oubliée: le paysage du nymphée découvert au Palais Barberini en 1627”, *MÉFRA* 105-2, 747-777.
- Leach, Eleanor, 2004. *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge.
- Ling, Roger, 1991. *Roman Painting*, Cambridge.
- Ling, Roger, 1977. “Studius and the beginning of Roman landscape painting”, *JRS* 67, 1-16.
- Lumbroso, Giacomo, 1874. “Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo”, *MiscStorItal* XV, 131-388.
- Luschi, Licia, 1992. “Pietro Santi Bartoli e le pitture del Mausoleo dei Gordiani”, *BdA* 71, 1-14.
- Maiuri, Amedeo, 1953. *Roman painting*, Milano.
- Magnanimiti, Giuseppina, 1983. *Palazzo Barberini*, Roma.
- Magurn, Ruth Saunders, 1955. *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge.
- McBurney, Henrietta, 1989. History and contents of the Dal Pozzo collection in the Royal Library, Windsor Castle, στο Solinas, Francesco (επιμ.), *Cassiano dal Pozzo: Atti del Seminario Internazionale di Studi*, 74-93.

- McBurney, Henrietta, 1989. A short history of the Museo Cartaceo, στο Haskell, Francis (επιμ.), *Cassiano Dal Pozzo's paper museum: Cassiano naturalista (Quaderni puteani, 1)*, 5-9.
- McBurney, Henrietta, 1989. "The later history of Cassiano dal Pozzo's Museo Cartaceo", *BurlMag* CXXXI, 1037, 549-553.
- McTighe, Sheila, 1996. *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*, Cambridge.
- Menestrier, Claude-François, 1657. *Symbolica Dianae Ephesiae Statua*, Roma.
<https://archive.org/details/symbolicadianaee00mene> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Messineo, Gaetano, 1991. *La Via Flaminia da Porta del Popolo a Malborghetto*. Roma.
- Michaelis, Adolf, 1910. "Das Grabmal der Nasonier", *JdI* 25, 101-126.
- Modolo, Mirco, 2014. *La fortuna della pittura antica tra sei e settecento attraverso gli acquarelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli*, (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή), Università degli Studi Roma tre.
https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/4352/1/Modolo_La%20fortuna%20della%20pittura%20antica.pdf Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Moormann, Eric, 1988. *La Pittura Parietale Romana come Fonte di Conoscenza per la Scultura Antica*, Assen.
- Müller, Frank, 1994. *Iconological Studies in Roman Art: The Aldobrandini Wedding*, Amsterdam.
- Nash, Ernest, 1981. *Pictorial dictionary of Ancient Rome*, New York.
- Nicolò, Anna & Solinas, Francesco, 1987. "Cassiano dal Pozzo: Appunti per una cronologia di documenti e disegni (1612-1630)", *NRL* II, 59-110.
- Nicolò, Anna, 1991. *Il carteggio di Cassiano Dal Pozzo*, Catalogo. Firenze.
- Nogara, Bartolomeo, 1907. *Le Nozze Aldobrandine: I Paesaggi con Scene dell'Odissea e le Altre Pitture Murali Antiche Conservate nella Biblioteca Vaticana e Nei Musei Pontifici*, Milan.
- Ostrow, Steven, 1979. "The topography of Puteoli and Baiae on the eight glass flasks", *Puteoli* 3, 77-140.

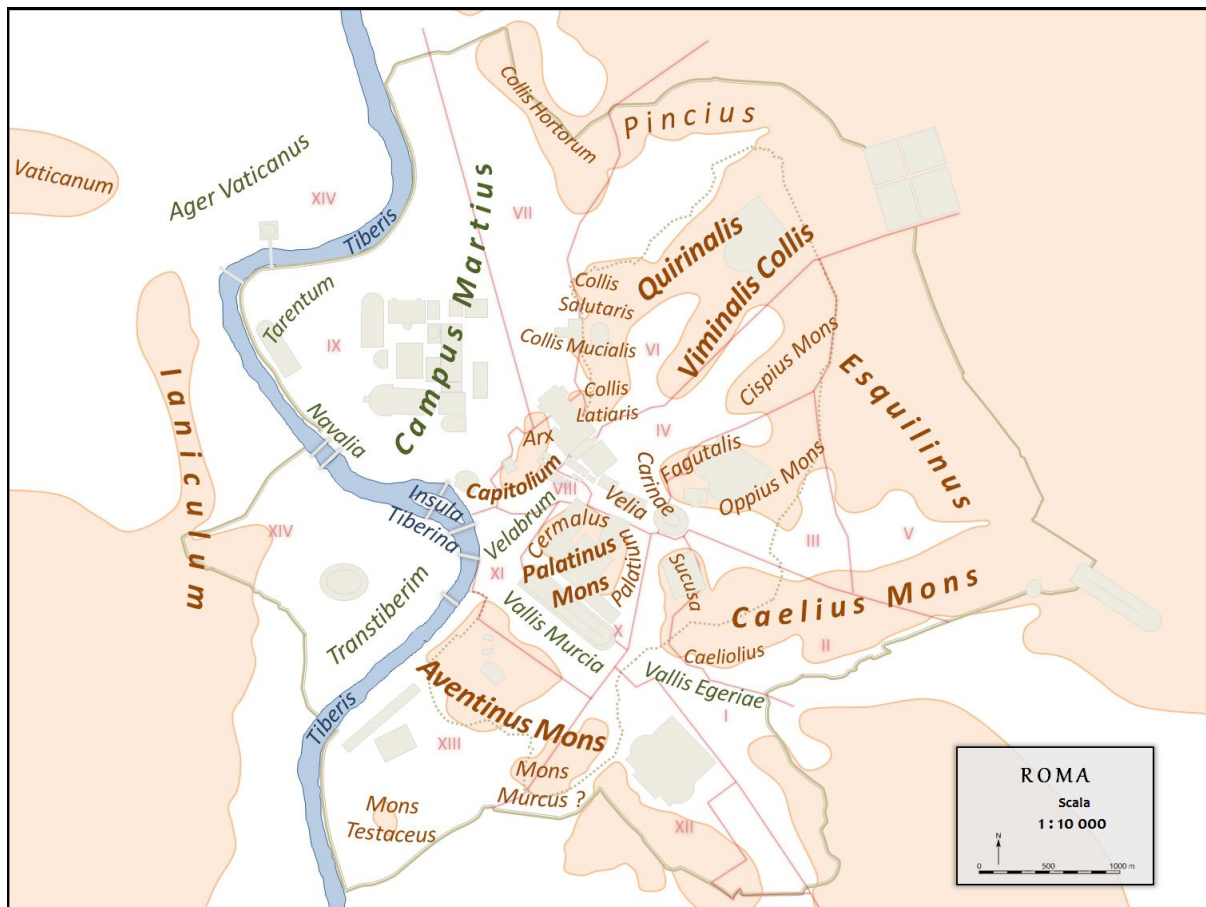
- Pace, Claire, 1999. "Un monument si beau et si rare: drawings of the Tomb of the Nasonii formerly in the collection of Colbert", *PBSR* 67, 323-352.
- Pace, Claire, 1979. "Pietro Santi Bartoli: drawings in Glasgow University Library after Roman paintings and mosaics", *PBSR* 47, 117-170.
- Panella, Stefania, 1993. Storia degli scavi, στο Pavolini, Carlo (επιμ.) *Caput Africae, I. Indagini archeologiche a Piazza Celimontana (1984-1988)*, 91-94.
- Peiresc, Nicolas-Claude, 1985. *Lettres à divers*, Paris.
- Peiresc, Nicolas-Claude, 1989. *Lettres à Cassiano dal Pozzo*, Clermont-Ferrand, Auvergne.
- Peters, Wilhelmus-Johannes-Theodorus, 1963. *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen.
- Petrucchi-Nardelli, Franca, 1985. "Il cardinale Francesco Barberini senior e la stampa a Roma", *ArchStorRom* CVIII, 133-198.
- Pinot de Villechenon, Marie-Noelle, 1990. "Fortune des fresques antiques de Rome au XVIIIe siècle: Pietro Sante Bartoli et le comte de Caylus", *GBA* 116, 105-115.
- Pollini, John, 2012. *From Republic to Empire: rhetoric, religion, and power in the visual culture of ancient Rome*, Norman-Oklahoma.
- Polzer, Joseph, 1986. "A Late Antique Goddess of the Sea", *JAC* 29, 71-108.
- Pomponi, Massimo, 1992. "Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli", *RivStorArte* 75, 195-125.
- Ramage, Nancy & Ramage, Andrew, 2000. *Roman art: Romulus to Constantine*, London.
- Rodenwaldt, Gerhart, 1917. "Gemälde aus dem Grabe der Nasonier", *MdI, Römische Abteilung* 32, 1-20.
- Rüpke, Jörg, 2008. *Fasti Sacerdotum: A Prosopography of Pagan, Jewish, and Christian Religious Officials in the City of Rome, 300 BC to AD 499*, Oxford.
- Salzman, Michele Renee, 1990. *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley.
- Schumacher, Walter-Nikolaus, 1971. "Reparatio Vitae - Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom", *RömQSchr* 66, 125-153.

- Settis, Salvatore, 2002. *Le pareti ingannevoli. La Villa di Livia e la pittura di giardino*, Milano.
- Sluijter-Seijffert, Nicolette, 1993. *Mauritshuis, Illustrated General Catalogue*, Almere.
- Solinas, Francesco, 1989. Percorsi puteani: note naturalistiche ed inediti appunti antiquari, στο Solinas, Francesco (επιμ.), *Cassiano dal Pozzo: Atti del Seminario Internazionale di Studi*, 95-129.
- Solinas, Francesco, 2000. *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Roma.
- Sparti, Donatella Livia, 1990. “Carlo Antonio dal Pozzo (1606-1689): an unknown collector”, *JHC* 2, 7-20.
- Sparti, Donatella Livia, 1990. “Intorno a un progetto museale seicentesco: La collezione dal Pozzo attraverso nuova documentazione”, *AnnPisa* 20 (IV), 879-926.
- Sparti, Donatella Livia, 1990. “The Dal Pozzo collection again: the inventories of 1689 & 1695 and the family archive”, *BurlMag* CXXXII, 1049, 551-570.
- Sparti, Donatella Livia, 1992. *Le collezioni Dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena.
- Stern, Henri, 1953. *Le Calendrier de 354: étude sur son texte et ses illustrations*, Paris.
- Sulzberger, Suzanne, 1941. “Rubens et la peinture antique”, *RBAHA* 11, 59-65.
- Swift, Ellen, 2009. *Style and function in Roman decoration: living with objects and interiors*, Farnham.
- Teti, Girolamo, 1642. *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Roma.
<https://archive.org/details/aedesbarberinaea00teti/page/n9/mode/2up> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Trapp, Joseph Burney, 1973. “Ovid’s Tomb: The Growth of a Legend from Eusebius to Laurence Sterne, Chateaubriand and George Richmond”, *JWarb* 36, 35-74.
- Tuck, Steven, 2015. *A History of Roman Art*, Oxford.
- Turnbull, George, 1740. *A treatise on ancient painting: containing observations on the rise, progress, and decline of that art amongst the Greeks and Romans*, London.
https://archive.org/details/gri_33125008696383 Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.

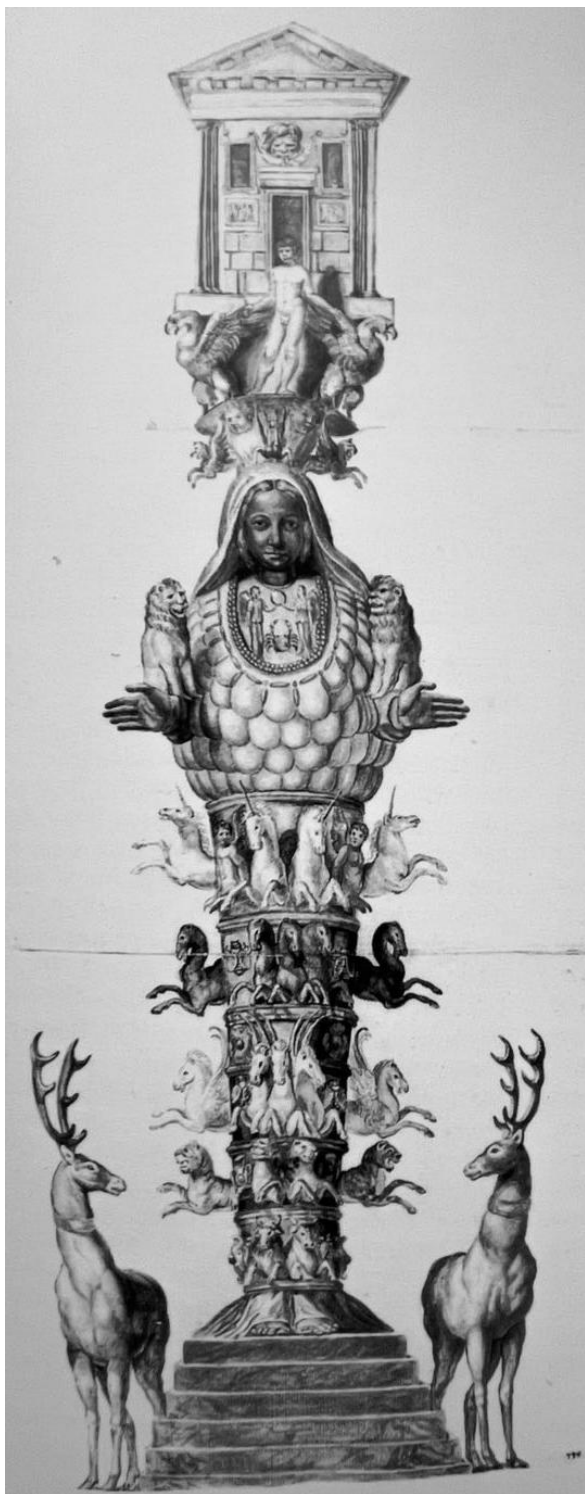
- Turner, Nicholas, 1992. The drawings of Pietro Testa after the Antique in Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, στο Montagu, Jennifer (επιμ.), *Cassiano Dal Pozzo's paper museum, volume II (Quaderni puteani, 3)*, 127-144.
- Vermaseren, Maarten Jozef, 1956. *Corpus Inscriptionum Et Monumentorum Religionis Mithriacae I*, The Hague.
- Vermeule, Cornelius, 1956. "The Dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities, notes on their content & arrangement", *ArtB* 38, 31-46.
- Vermeule, Cornelius, 1958. "Aspects of Scientific Archaeology in the 17th Century: Marble Reliefs, Greek Vases, Manuscripts, and Minor Objects in the Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities", *ProcAmPhilSoc* 102, 193-214.
- Vermeule, Cornelius, 1960. "The Dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities in the British Museum", *TransactAmPhilosSoc*, New Series 50, 1-18.
- Vermeule, Cornelius, 1966. "The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle", *TransactAmPhilosSoc*, New Series 56, 1-170.
- Waddi, Patricia, 1990. *Seventeenth-century Roman palaces: Use and the Art of Plan*, Cambridge.
- Wallace-Hadrill, Andrew, 1993. *Augustan Rome*. London.
- Wegge, Fritz, 1913. "Das goldene Haus des Nero: neue Funde und Forschungen", *Jdl* 28, 127-244.
- Weege, Fritz, 1911. Des malerische Schmuck von Raffaels Loggien, στο Hofmann, Theobald (επιμ.), *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt IV*, 141-203.
- Weston-Lewis, Aidan, 1992. "Annibale Carracci and the Antique", *MasterDraw* XXX, 287-313.
- Whitehouse, Helen, 2014. "Pietro Santi Bartoli's "pitture antiche miniate": drawings of Roman paintings and mosaics in Paris, London and Windsor", *PBSR* 82, 265-313.
- Whitehouse, Helen, 2001. *Ancient mosaics & wallpaintings (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. Series A: Antiquities & Architecture 1*, London.
- Whitehouse, Helen, 1995. "The rebirth of Adonis", *PBSR* 63, 215-243.

- Whitehouse, Helen, 1992. Copies of Roman paintings and mosaics in the Paper Museum. Their value as archaeological evidence, στο Jenkins, Ian-Dennis (επιμ.), *Cassiano Dal Pozzo's paper museum, volume I (Quaderni puteani, 2)*, 105-121.
- Wilpert, Joseph, 1917. *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau.
- Winckelmann, Johann Joachim, 1767. *Monumenti antichi inediti*, Roma. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1767bd1/0001/image,info,thumbs> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Winckelmann, Johann Joachim, 1764. *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764/0001/image,info,thumbs> Τελευταία πρόσβαση: 07/08/2025.
- Wood, J, 1996. "Padre Resta as a collector of Carracci drawings", *MasterDraw* XXXIV, 3-71.
- Woodward, Bernard, 1866. "Drawings of Pietro Santi Bartoli in the Royal Collection, Windsor Castle", *GM* 1, 29-36.
- Wrede, Henning, 1989. "Die "opera de'pili" von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus. Zur Geschichte von Sarkophag-forschung, Hermeneutik und klassischer Archäologie", *JdI* 104, 373-414.
- Zanker, Paul, 1988. *The power of images in the age of Augustus*, Michigan.

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1. Χάρτης με το ανάγλυφο της Ρώμης.



Εικ. 2. Άρτεμις Εφεσία
17^{ος} αιώνας (άγνωστος)
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Franks αρ. 413
ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, και
γραφίτης
54,3x40,7 εκ.



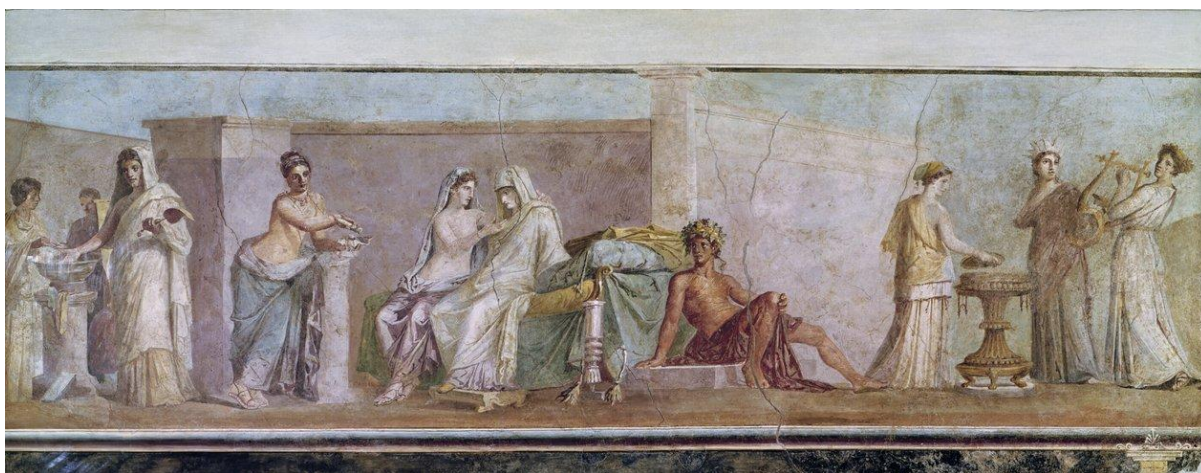
Εικ. 3. Άρτεμις Εφεσία
1516-1519, Giovanni da Udine
Βατικανό, Logge di Raffaello
νωπογραφία σε παραστάδα



Εικ. 4. Άρτεμις Εφεσία
Ρωμαϊκό αντίγραφο
Ρώμη, Μουσεία Καπιτωλίου, αρ. MC1182
λευκό μάρμαρο και μπρούντζος
ύψος: 115εκ.



Εικ. 5. Άρτεμις Εφεσία
Ρωμαϊκό αντίγραφο
Ρώμη, Villa Albani Torlonia, αρ. MT483
λευκό και μαύρο μάρμαρο



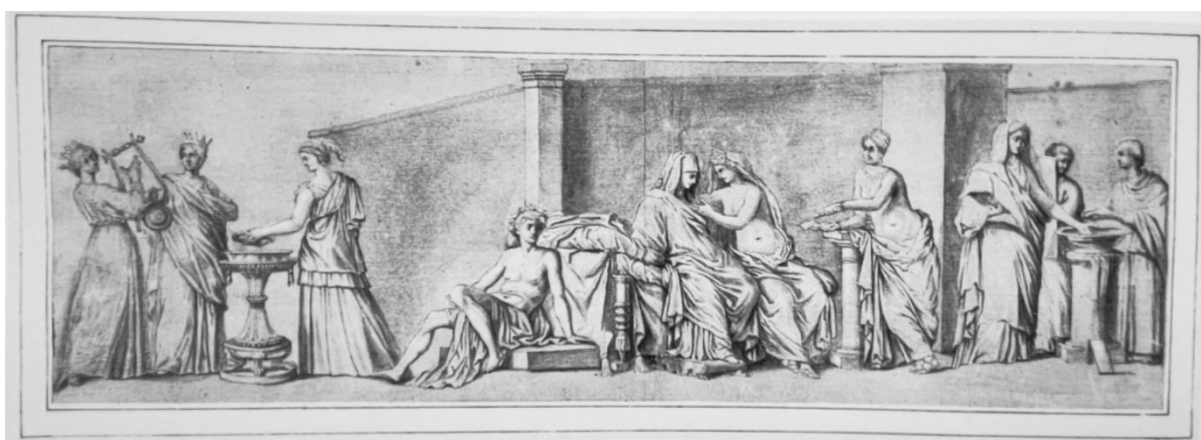
Εικ. 6. Ο «Γάμος Aldobrandini»
 27 π.Χ. -14 μ.Χ.
 Ρώμη, Βατικανό – Χριστιανικό Μουσείο, αρ. 79631
 νωπογραφία
 95x255 εκ.



Εικ. 7. Ο «Γάμος Aldobrandini»
 1626 μ.Χ., Pietro da Cortona
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19228
 μελάνι με λαζούρες υδατοδιαλυτών καστανών & κυανών χρωστικών υλών, ενισχυμένη με
 λευκό, πάνω από μαύρη κιμωλία,
 25,5x103,3 εκ.



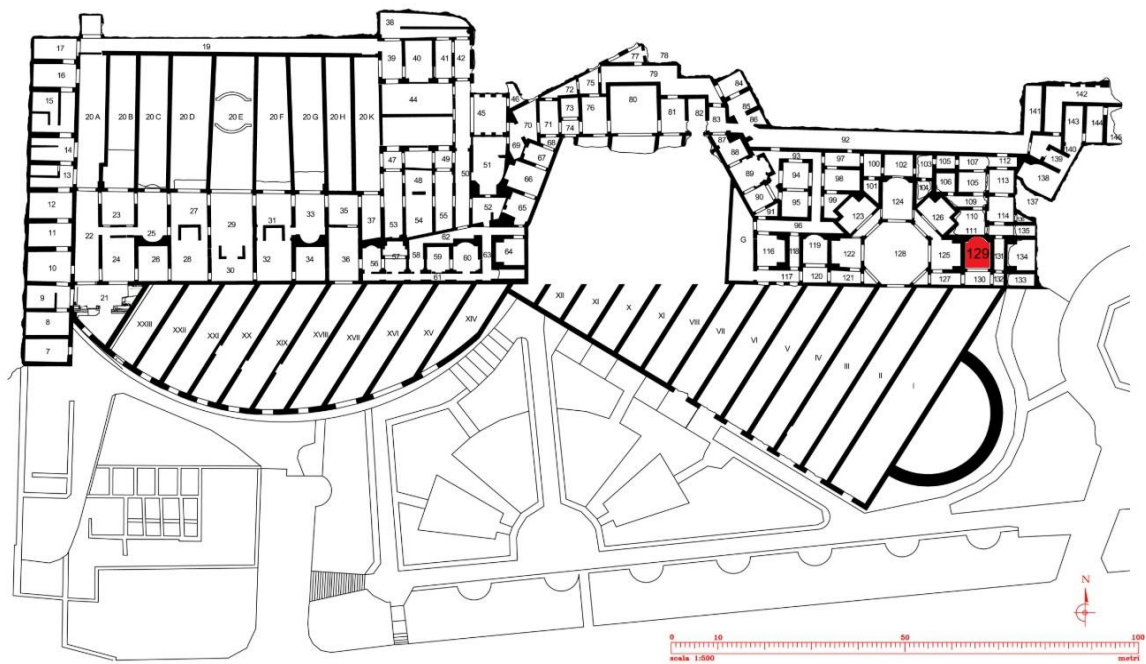
Εικ. 8. Ο «Γάμος Aldobrandini»
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος)
 Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Franks αρ. 414
 μελάνι και πορφυρή λαζούρα, ενισχυμένη με λευκό
 17,3x53,0 εκ.



Εικ. 9. Ο «Γάμος Aldobrandini»
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος)
 Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Franks αρ. 415
 μελάνι και καστανή λαζούρα, ενισχυμένη με λευκό
 17,3x53,0 εκ.



Εικ. 10. Ο «Κοριολανός»
από την οροφή του χώρου
129, της Χρυσής Οικίας
του Νέρωνα



Εικ. 11. Κάτοψη της Χρυσής Οικίας του Νέρωνα, με κόκκινο σημειώνεται ο χώρος 129



Εικ. 12. Ζωγραφική αποκατάσταση των οροφωγραφιών του χώρου 129 της Χρυσής Οικίας του Νέρωνα (σε κόκκινο πλαίσιο σημειώνεται η θέση του «Κοριολανού») 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli
Γλασκόβη, Εθνική Βιβλιοθήκη ακουαρέλα



Εικ. 13. «Κοριολανός» 17^{ος} αιώνας, πιθανόν έργο του Pietro Santi Bartoli Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11392 ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία 18,7x17,5 εκ.



Εικ. 14. «Κοριολανός»
17^{ος} αιώνας, πιθανόν έργο
του Annibale Carracci
Windsor/Vittoria,
Βασιλική Βιβλιοθήκη,
αρ. 9573
μελάνι και καστανή
λαζούρα
26,0x27,2 εκ.



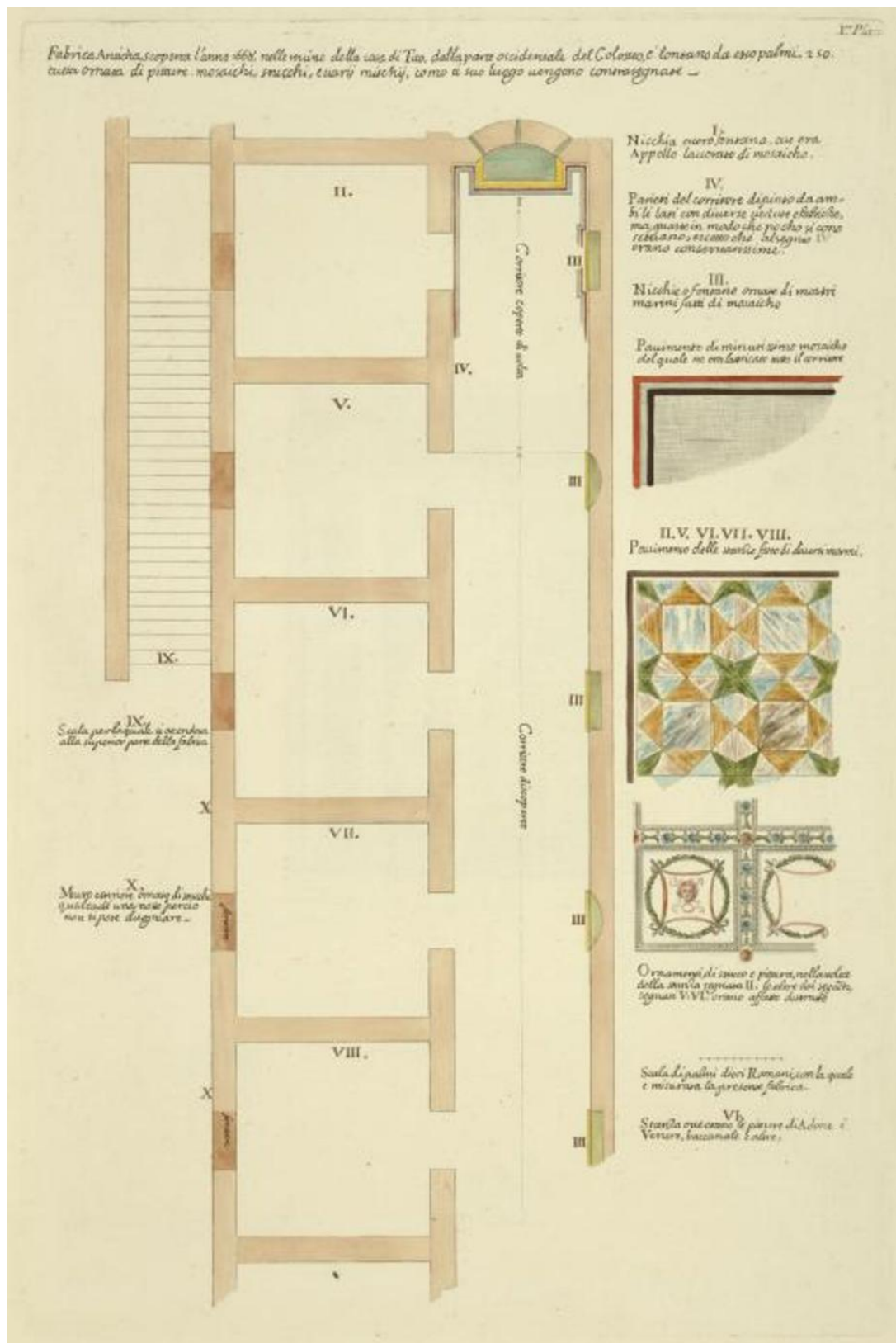
Εικ. 15. «Κοριολανός»
17^{ος} αιώνας, Pietro Santi
Bartoli
Γλασκόβη, Πανεπιστημιακή
Βιβλιοθήκη, *Massimi
album*, fol. LVIII
ακουαρέλα
18,0x17,0 εκ.



Εικ. 16. Τοιχογραφία από Μιθραίο
17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli,
Norfolk, Holkham Hall, αρ. 36 (100)
μαύρη κιμωλία
18,8x26,4 εκ.



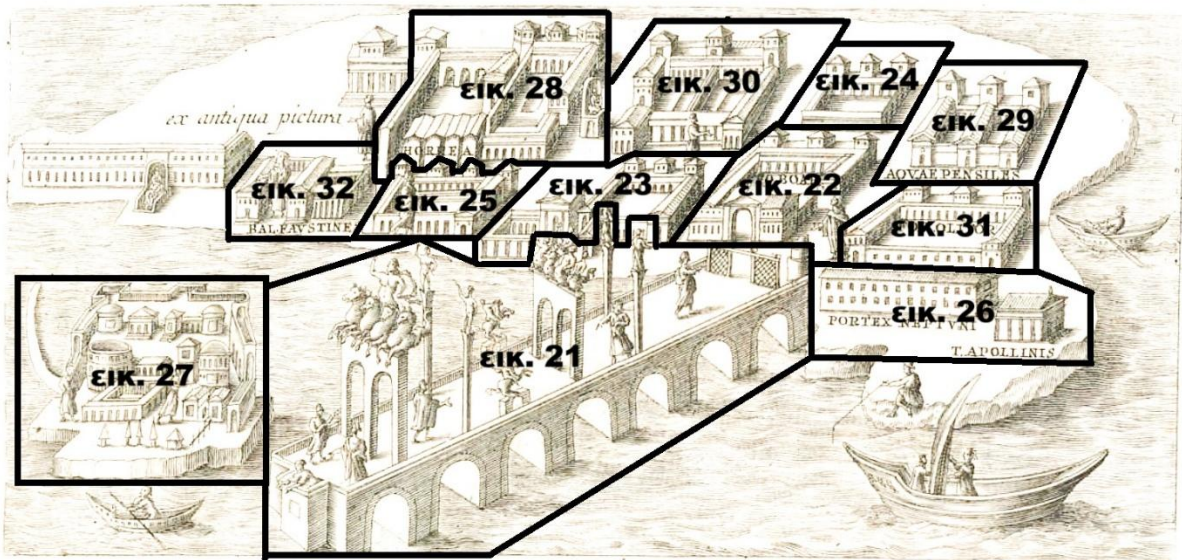
Εικ. 17. Τοιχογραφία από Μιθραίο
1668 π. (άγνωστος)
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11405
μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
22,8x39,7 εκ.



Εικ. 18. Κάτοψη κτηρίου 5 χώρων με διάδρομο
17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli
Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, *Caylus*, fol. 33
μελάνι και ακουαρέλα
42,1x27,7 εκ.



Εικ. 19α. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο
17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli
Ρώμη, Κεντρική Εθνική Βιβλιοθήκη, *Fragmenta vestigij veteris Romae*, p.I
χαρακτικό



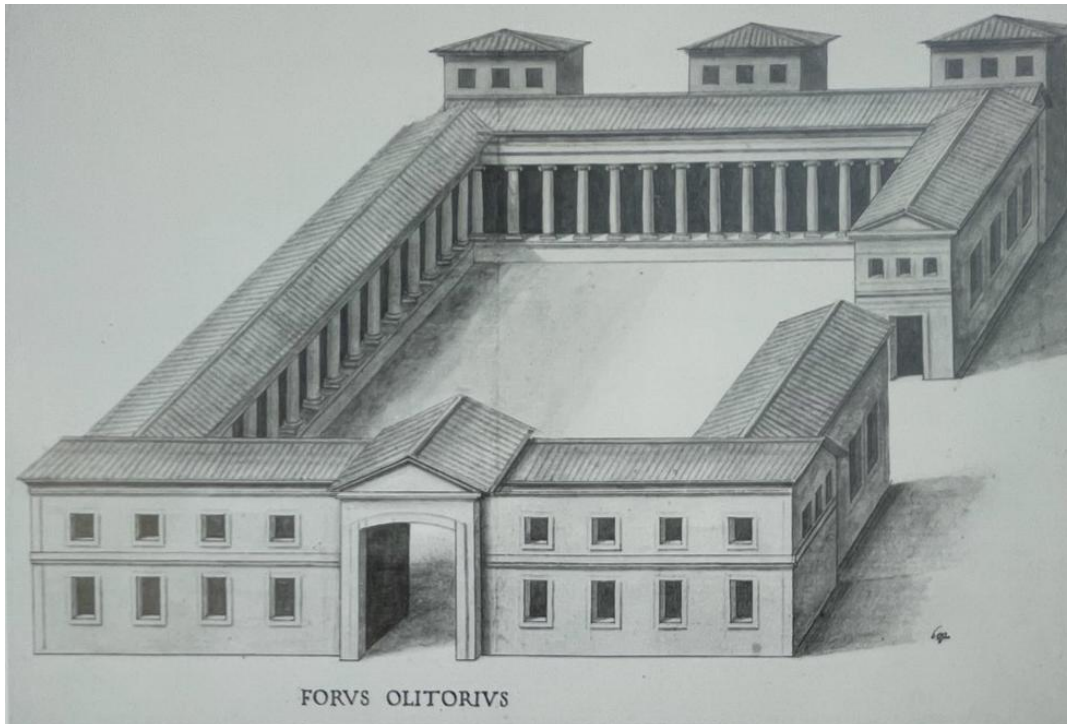
Εικ. 19β. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο: η θέση των εικόνων στο χαρακτικό της Εικ. 19α.



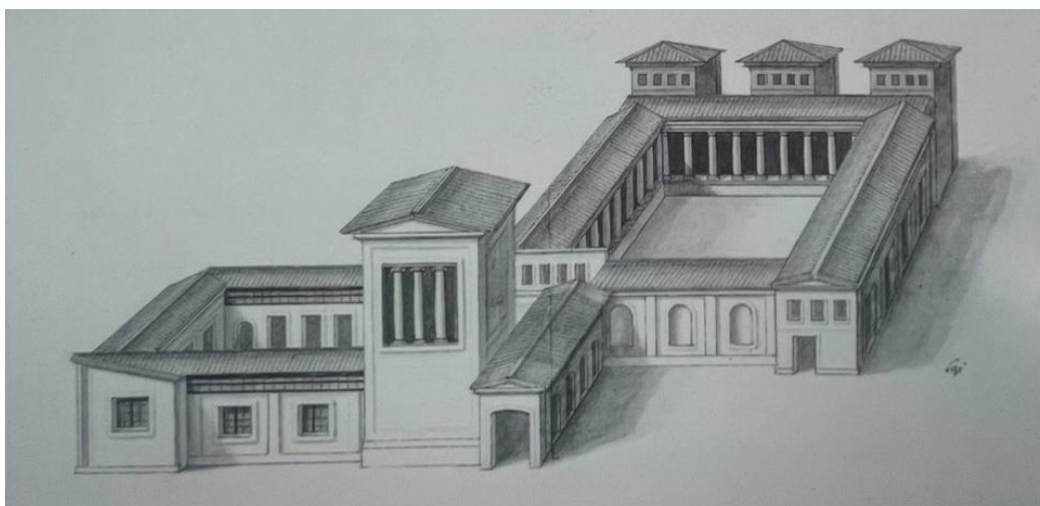
Εικ. 20. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο
17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli
Γλασκόβη, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, *Massimi album*, fol. LVII
μελάνι και ακουαρέλα



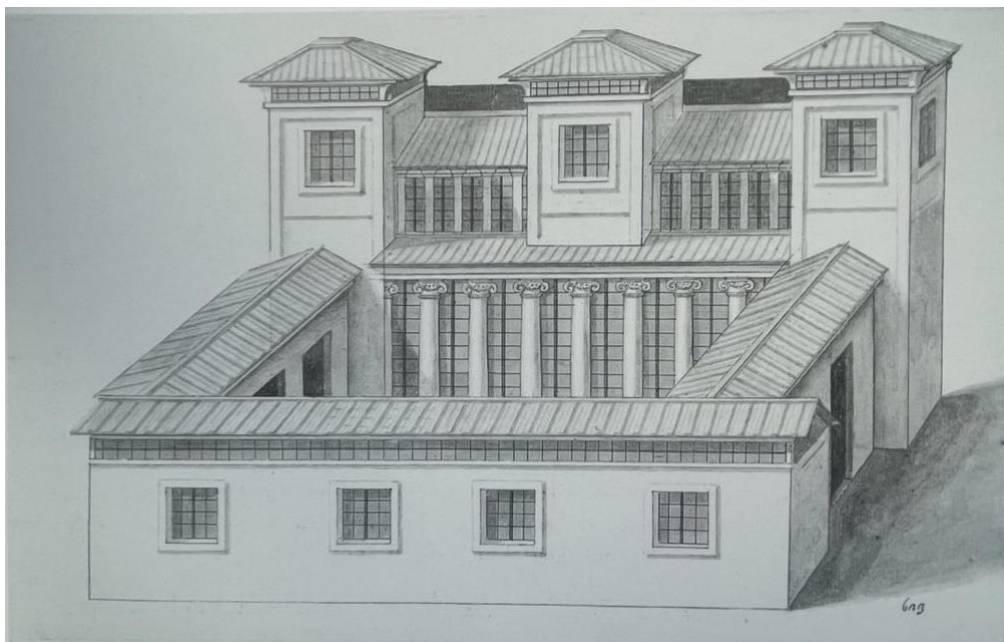
Εικ. 21. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
προβλήτα λιμανιού με θριαμβευτικά τόξα και κίονες
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11406
μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
39,1x49,9 εκ.



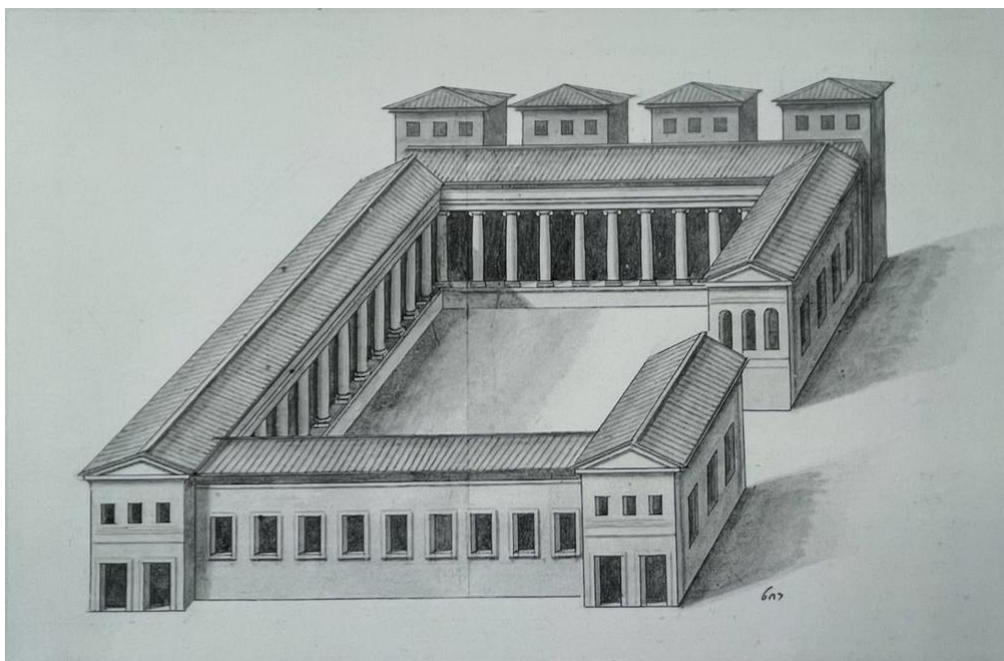
Εικ. 22. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 αυλή με στοά «Forus Olitorius»
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11408
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
 34,9x49,8 εκ.



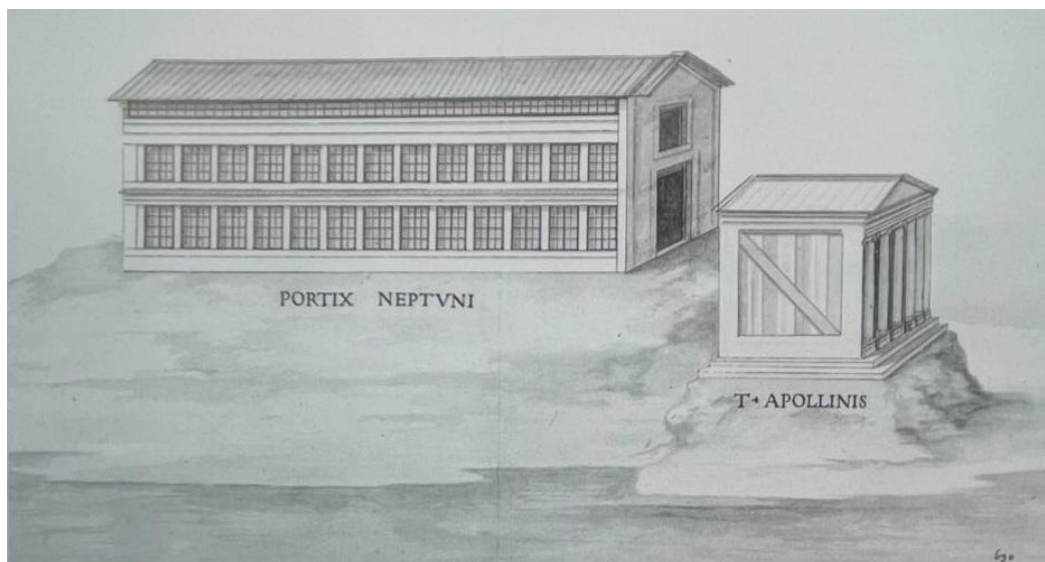
Εικ. 23. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 πύργος με αυλή και παρακείμενο κτίριο με αυλή με στοά
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11409
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
 28,8x46,0 εκ.



Εικ. 24. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 κτίριο με τρεις πύργους και αυλή
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11410
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία και γραφίδα
 26,2x41,4 εκ.



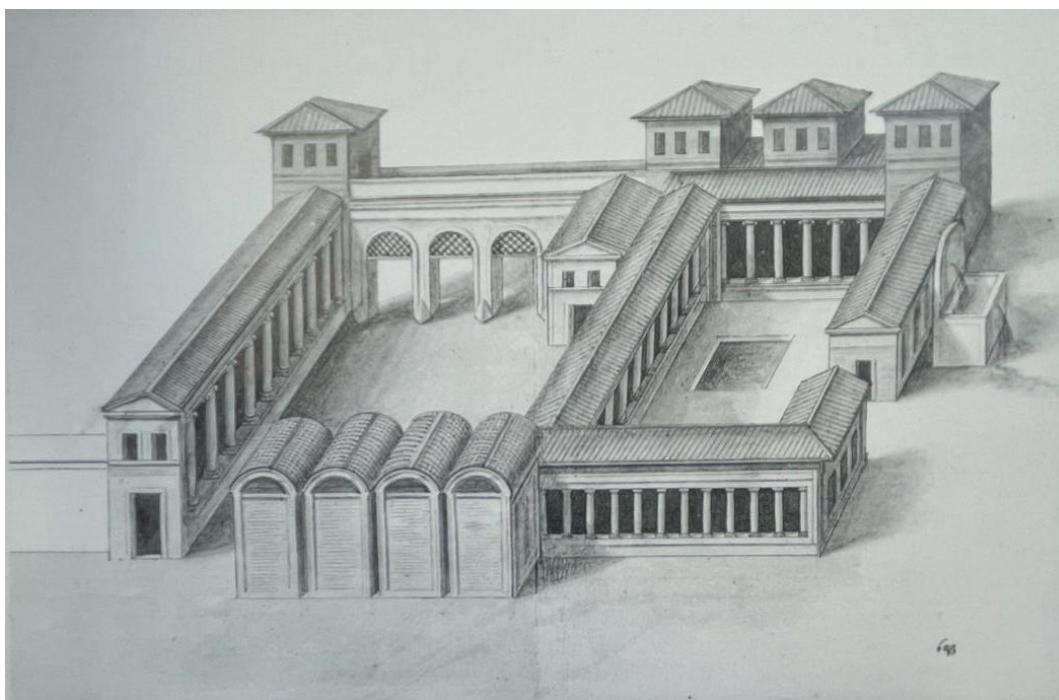
Εικ. 25. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 μεγάλη αυλή με στοά με τέσσερις πύργους
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11411
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
 28,5x43,4 εκ.



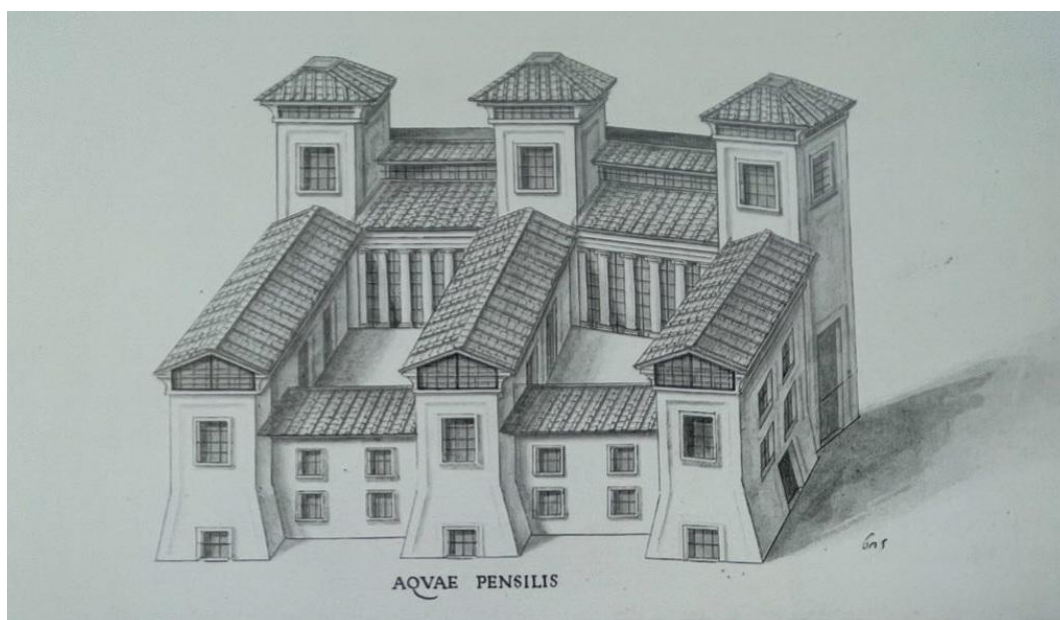
Εικ. 26. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
ναός και διώροφη στοά
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11412
μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
31,2x49,7 εκ.



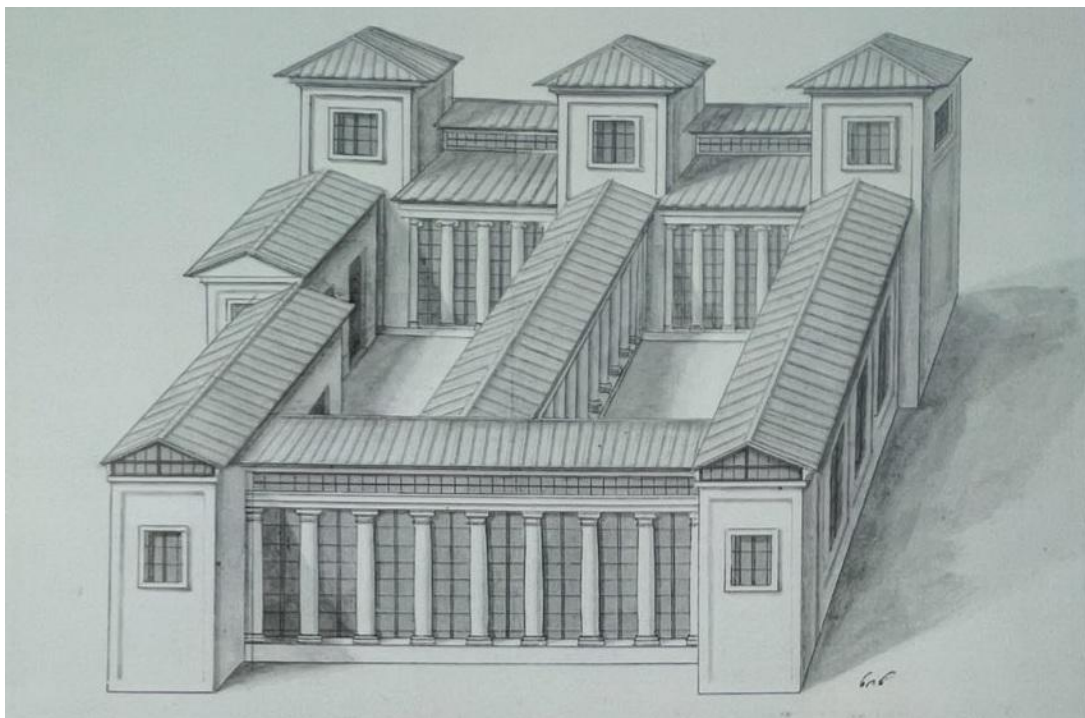
Εικ. 27. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
περιτοιχισμένο συγκρότημα σε νησί
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11413
μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
37,0x50,6 εκ.



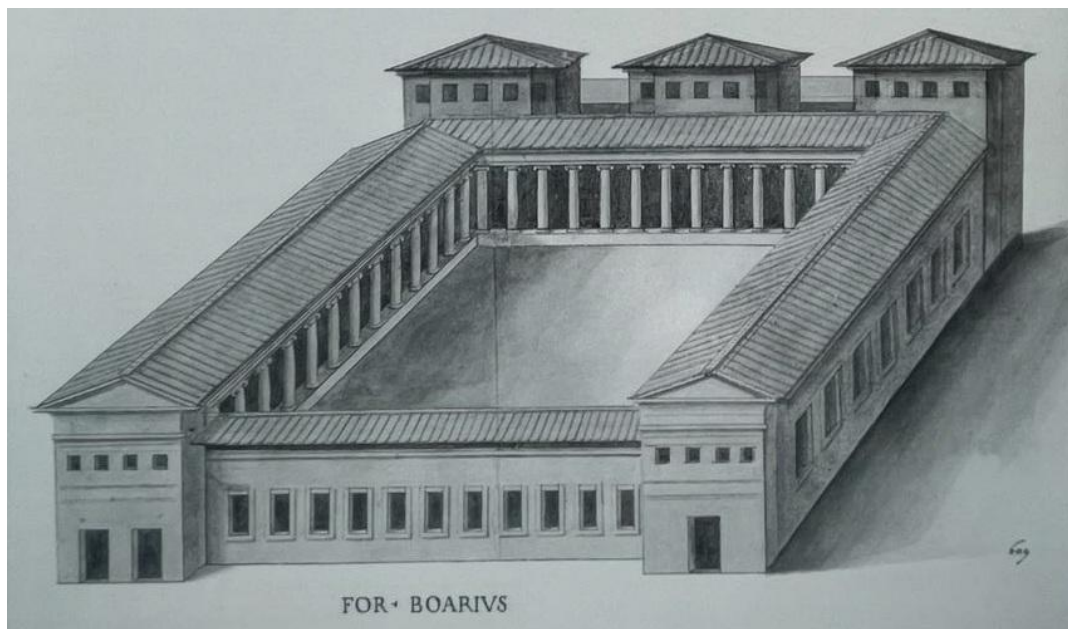
Εικ. 28. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 κτιριακό συγκρότημα με αποθήκες
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11414
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία και γραφίδα
 31,0x47,5 εκ.



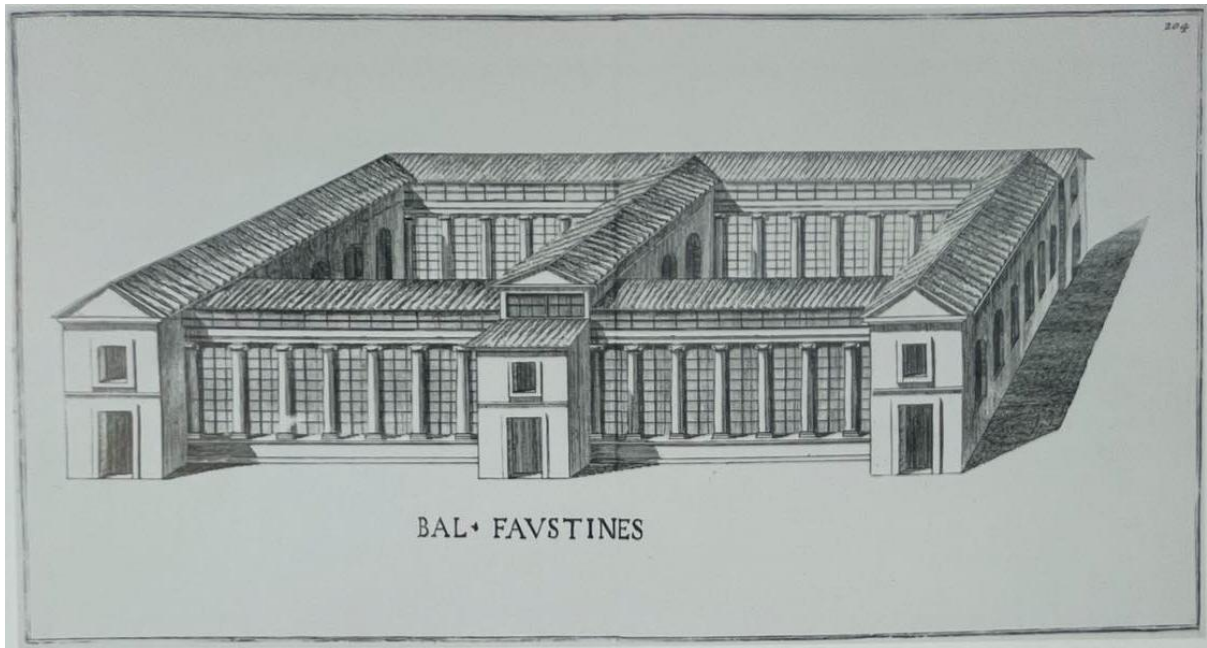
Εικ. 29. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 κτιριακό συγκρότημα με διπλή αυλή και τρεις πύργους
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11415a
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
 25,8x38,9 εκ.



Εικ. 30. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 κτίριο με διπλή αυλή και τρεις πύργους
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11416
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία
 31,7x45,7 εκ.



Εικ. 31. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια):
 αυλή με στοά και τρεις πύργους
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π.
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11417
 μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία και γραφίδα
 31,0x44,2 εκ.



Εικ. 32. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): κτίριο με διπλή αυλή «Bal. Faustines», Johann Joachim Winckelmann
Λονδίνο, Βιβλιοθήκη Βασιλικού Ινστιτούτου Βρετανών Αρχιτεκτόνων, *Monumenti Antichi Inediti* I, pl. 204
χαρακτικό



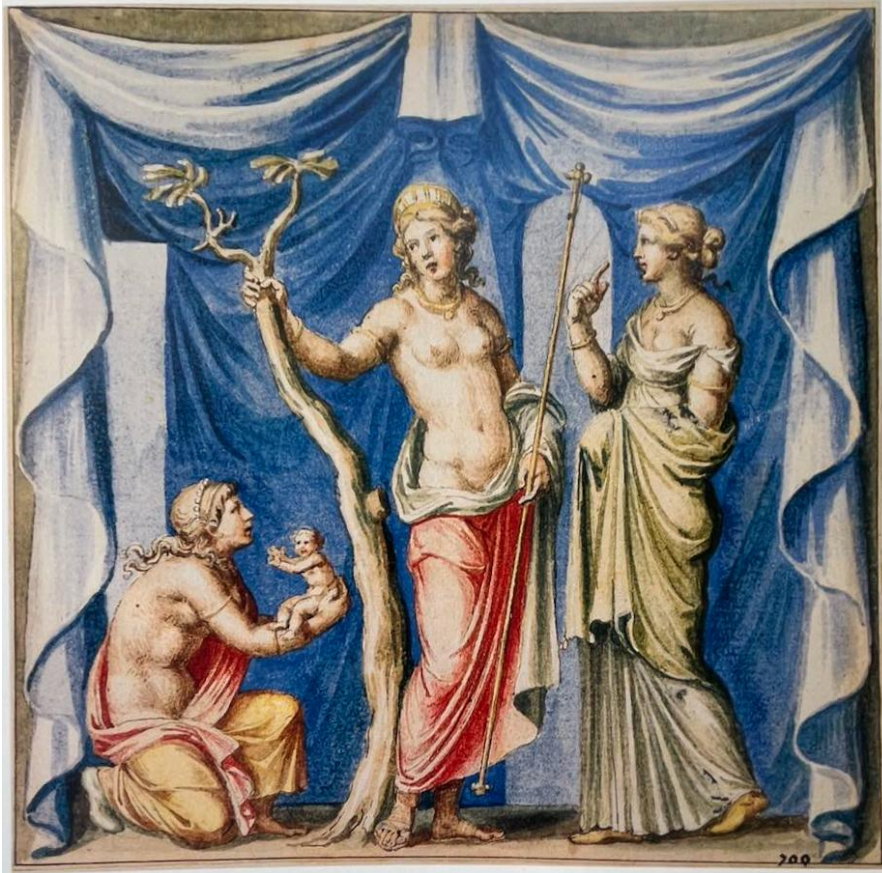
Εικ. 33. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Φαίδρα και Ιππόλυτος (Η Αφροδίτη αποτρέπει τον Άδωνι να πάει για κυνήγι / Ο Αινείας εγκαταλείπει τη Διδώ)
Pietro Santi Bartoli (1635-1700)
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11419b
μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία 15,1x15,2 εκ.



Εικ. 34. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Διόνυσος και δύο Βάκχες (Ο Άδωνις ως Βάκχος)
Pietro Santi Bartoli (1635-1700)
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11420
μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία
14,9x15,1 εκ.



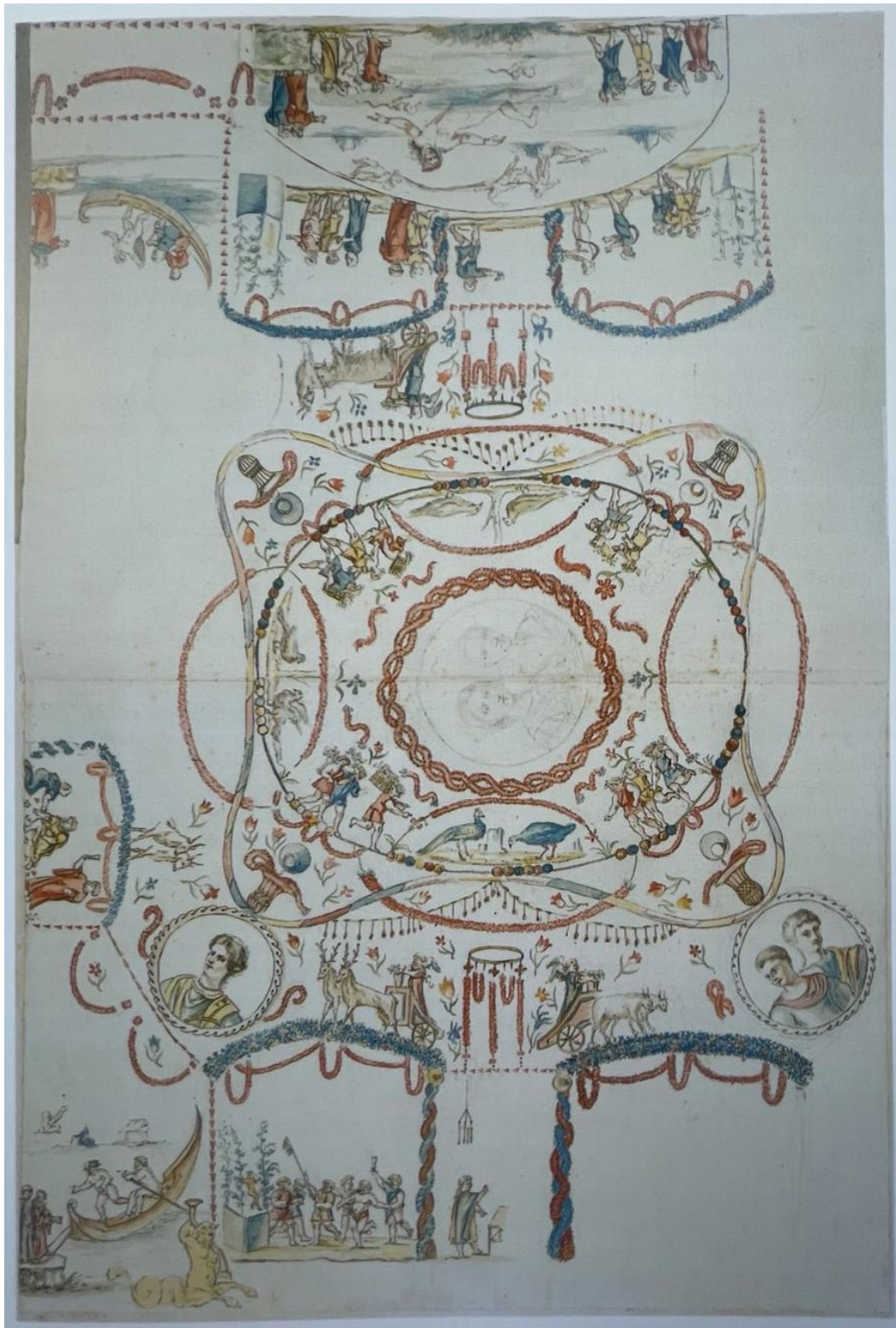
Εικ. 35. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Οι τρεις Χάριτες (Οι Ώρες)
Pietro Santi Bartoli (1635-1700)
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11421
μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία, κόμμι στο σκούρο κυανό
14,9x15,0 εκ.



Εικ. 36. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Η γέννηση του Άδωνι (Η μυθική καταγωγή του Άδωνι) Pietro Santi Bartoli (1635-1700) Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11422 Μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία, διορθωμένο με λευκό, κόμμι στο σκούρο κυανό 14,9x15,0 εκ.



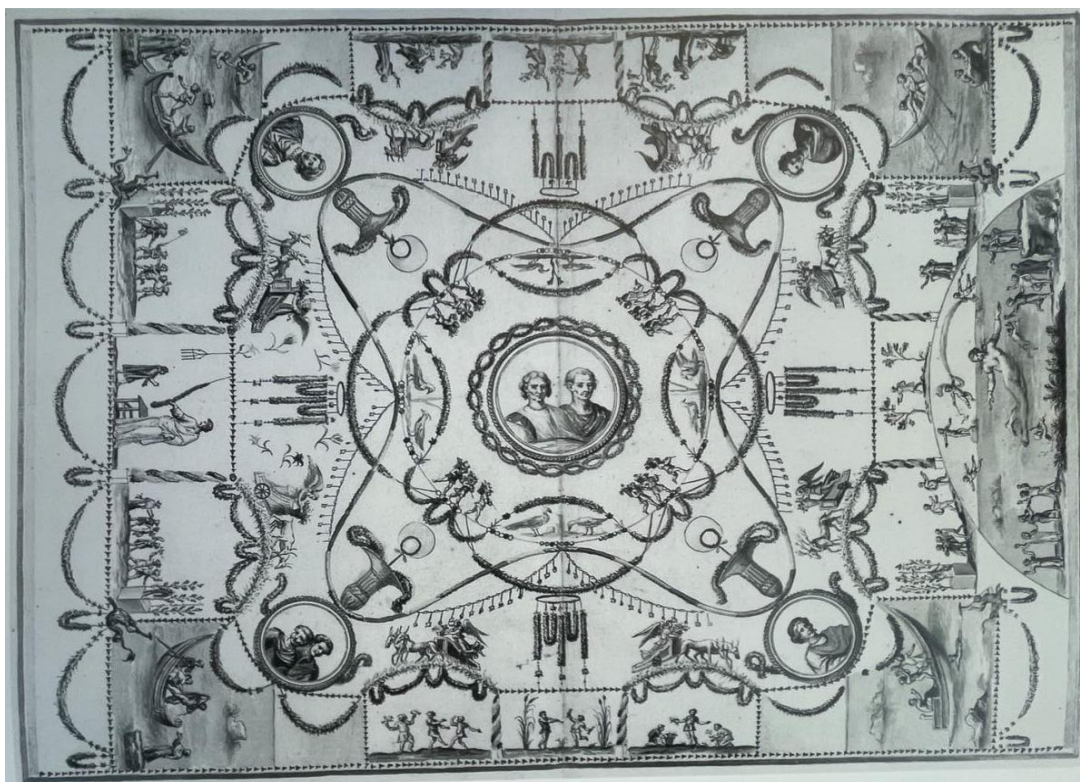
Εικ. 37. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Η γέννηση του Άδωνι (Η μυθική καταγωγή του Άδωνι) 55-65 μ.Χ. Οξφόρδη, Ashmolean Museum, αρ. 480226 χρωματισμένο κονίαμα 91,0x99.5 εκ.



Εικ. 38. Ζωγραφισμένος θόλος και πλευρικοί τοίχοι από χώρο στον κήπο του S. Gregorio Magno, Ρώμη
 Αποδίδεται στον Cristoforo Giannetti ή Giovanetti (Christopher Johnson?) 1639
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11394
 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
 40,4x60,0 εκ.



Εικ. 39. Θαλάσσια σκηνή από χώρο στον κήπο του S. Gregorio Magno, Ρώμη
Αποδίδεται στον Cristoforo Giannetti ή Giovanetti (Christopher Johnson?) 1639
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11395
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
24,0x42,3 εκ.



Εικ. 40. Ζωγραφισμένος θόλος και πλευρικοί τοίχοι από χώρο στον κήπο του S. Gregorio
Magno, Ρώμη
17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli
Γλασκόβη, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, *Massimi album*, fol. LXXXIX
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
40,4x60,0 εκ.



Εικ. 41. Λεπτομέρεια από τη θαλάσσια σκηνή από χώρο στον κήπο του S. Gregorio Magno, Ρώμη 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11395
μαύρη κιμωλία
22,5x18,9 εκ.



Εικ. 42. Η «Ρώμη Barberini» 1^ο μισό 4ου αιώνα μ.Χ.
Ρώμη, Palazzo Massimo alle Terme, αρ. 124506
χρωματισμένο κονίαμα



Εικ. 43. Η «Ρώμη Barberini»
1655 (άγνωστος) Ιταλός,
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ.
11391
ακουαρέλα και gouache, ενισχυμένη με
λευκό, πάνω από γραφίτη
37,7x24,6 εκ.



Εικ. 44. Η «Ρώμη Barberini»
1655 (άγνωστος) Ιταλός,
Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη,
Franks no.421
ακουαρέλα πάνω από γραφίτη
20,2x16,6 εκ.



Εικ. 45.
Κυνήγι
αγριόχοιρου
Pietro Santi
Bartoli, 1680,
*Le pitture
antiche del
sepolcro de'
Nasonii nella
Via Flaminia,*
χαρακτικό



Εικ. 46. Κυνήγι αγριόχοιρου
Pietro Santi Bartoli (1635-1700)
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11390
Μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία
13,7x21,8 εκ.



Εικ. 47.
«Τοπίο
Barberini»
17^{ος} αιώνας,
Pietro Santi
Bartoli,
*Picturae
antiquae
cryptarum
Romanarum
et sepulcri
Nasonum
delineatae,
& expressae
in
archetypa,*
χαρακτικό



Εικ. 48. «Τοπίο Barberini»
17^{ος} αιώνας (άγνωστος)
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19226
ακουαρέλα και gouache, ενισχυμένη με λευκό, πάνω από μαύρη κιμωλία
35,9x48,0 εκ.



Εικ. 49. «Τοπίο Barberini»
17^{ος} αιώνας,
Αποδίδεται στον
Pietro Testa
Windsor,
Βασιλική
Βιβλιοθήκη, αρ.
19227
μελάνι και
καστανή
λαζούρα, πάνω
από μαύρη
κιμωλία
32,9x55,8 εκ.



Εικ. 50. Θρησκευτική τελετή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός
Βιβλιοθήκη Βατικανού, BAV, Barb. Lat. 4423, fol.22
ακουαρέλα ενισχυμένη με λευκό, πάνω από μαύρη κιμωλία
24,0x32,0 εκ.



Εικ. 51. Θρησκευτική τελετή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19231
μελάνι και καστανή λαζούρα, πάνω από μαύρη κιμωλία
21,0x35,8 εκ.



Εικ. 52. Θρησκευτική τελετή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός
Βιβλιοθήκη Βατικανού, BAV, Barb. Lat. 4423, fol.21
ακουαρέλα ενισχυμένη με λευκό, πάνω από μαύρη κιμωλία
26,0x40,8 εκ.



Εικ. 53. Θρησκευτική τελετή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19232
μελάνι και καστανή λαζούρα, πάνω από μαύρη κιμωλία, διορθωμένο με λευκό
14,6,0x38,7 εκ.



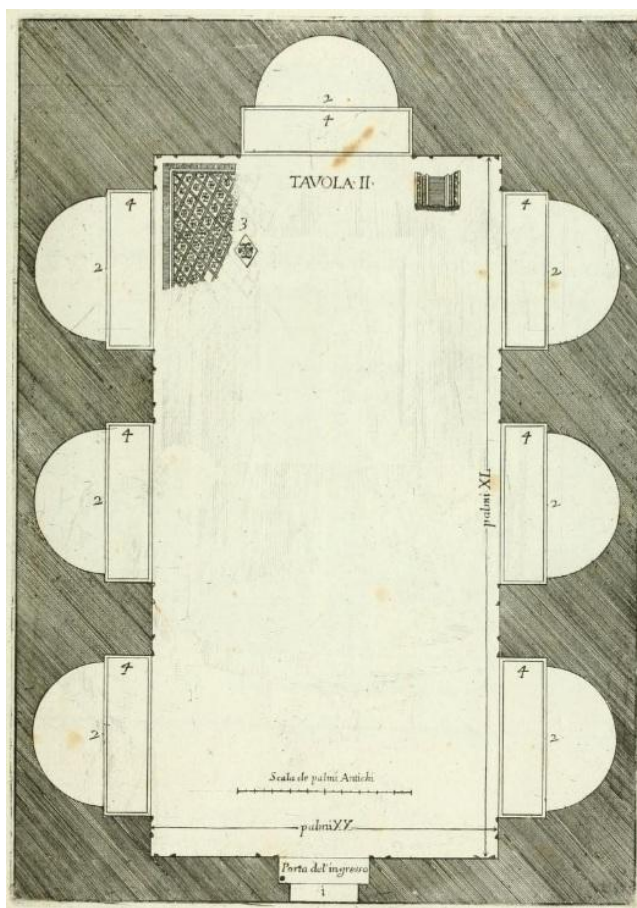
Εικ. 54. Θρησκευτική τελετή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός
Βιβλιοθήκη Βατικανού, BAV, Barb. Lat. 4423, fol.20
ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
22,07x41,2 εκ.



Εικ. 55. Πίνακας
με βακχικά
μοτίβα
17^{ος} αιώνας
(άγνωστος)
Ιταλός
Windsor,
Βασιλική
Βιβλιοθήκη,
αρ. 19230
ακουαρέλα,
gouache και
χρυσό πάνω από
μαύρη κιμωλία,
διορθωμένο με
λευκό
31,2x16,6 εκ.



Εικ. 56. Ο τάφος των Nasonii
1680, Pietro Santi Bartoli,
*Le pitture antiche del sepolcro de'
Nasonii nella Via Flaminia,*
χαρακτικό



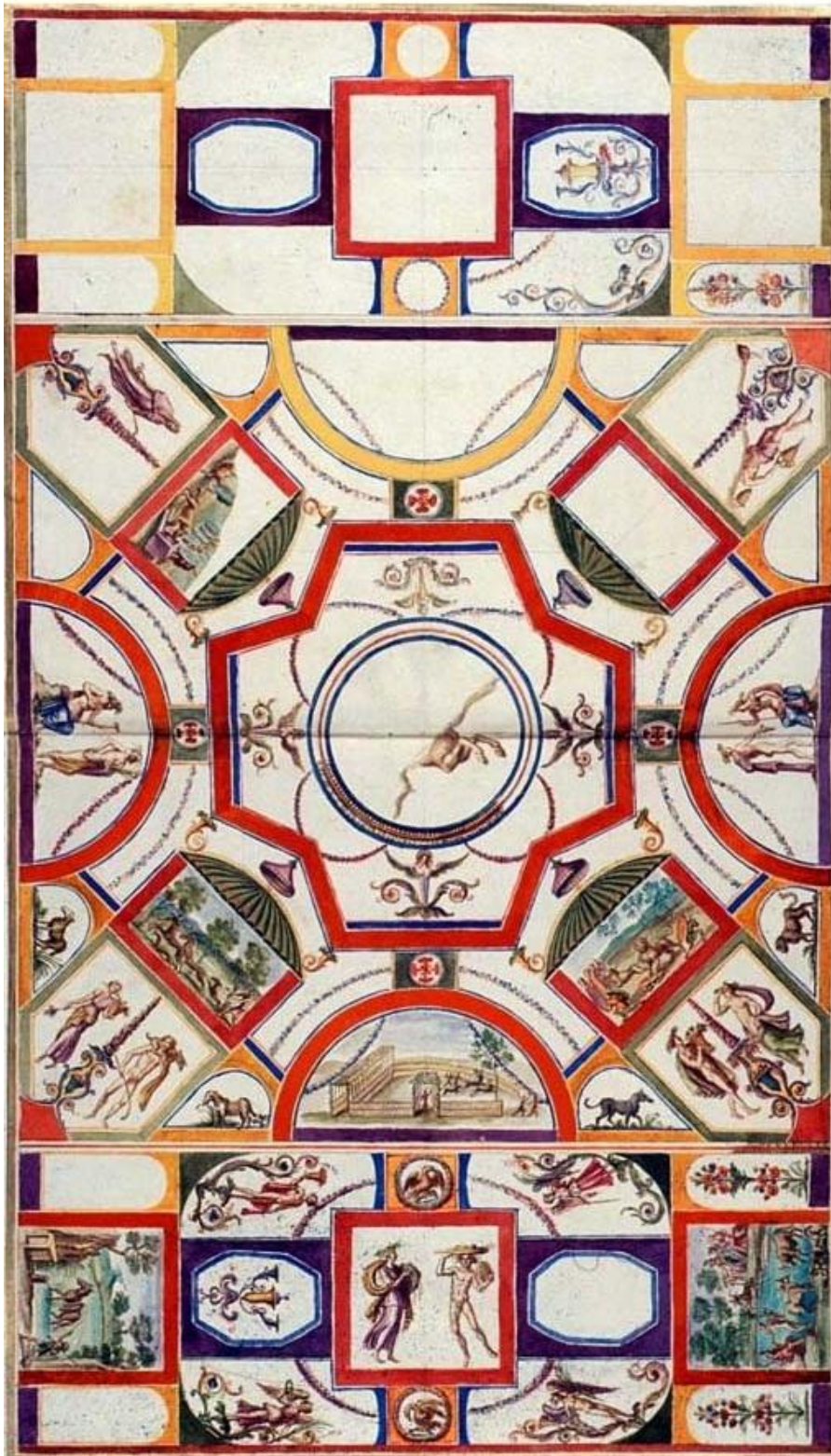
Εικ. 57. Ο τάφος των Nasonii
1680, Pietro Santi Bartoli,
*Le pitture antiche del sepolcro de'
Nasonii nella Via Flaminia,*
χαρακτικό

ΕΙΣΟΔΟΣ

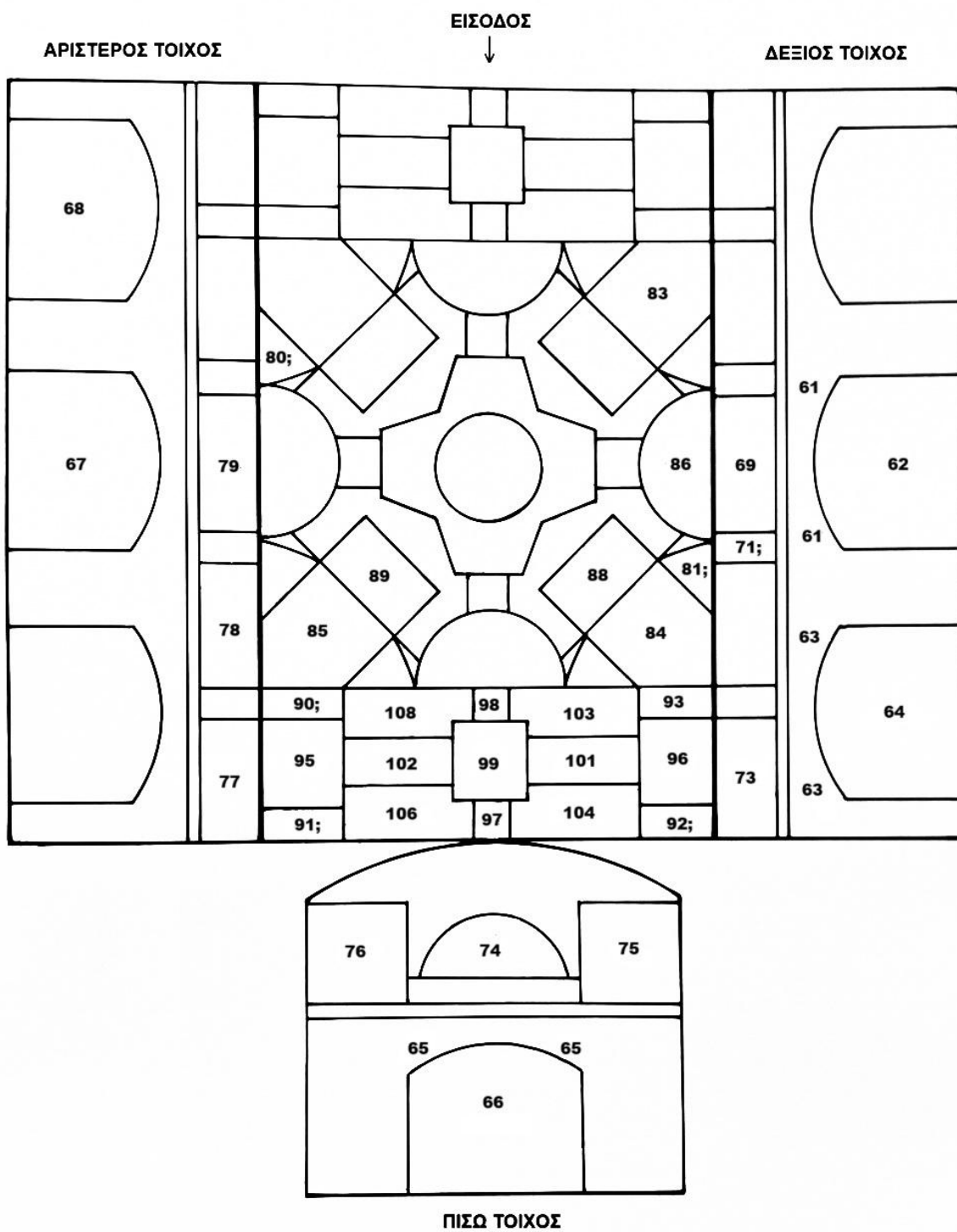


Εικ. 58. Ο τάφος των Nasonii
1680, Pietro Santi Bartoli,
Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella Via Flaminia,
χαρακτικό

ΕΙΣΟΔΟΣ



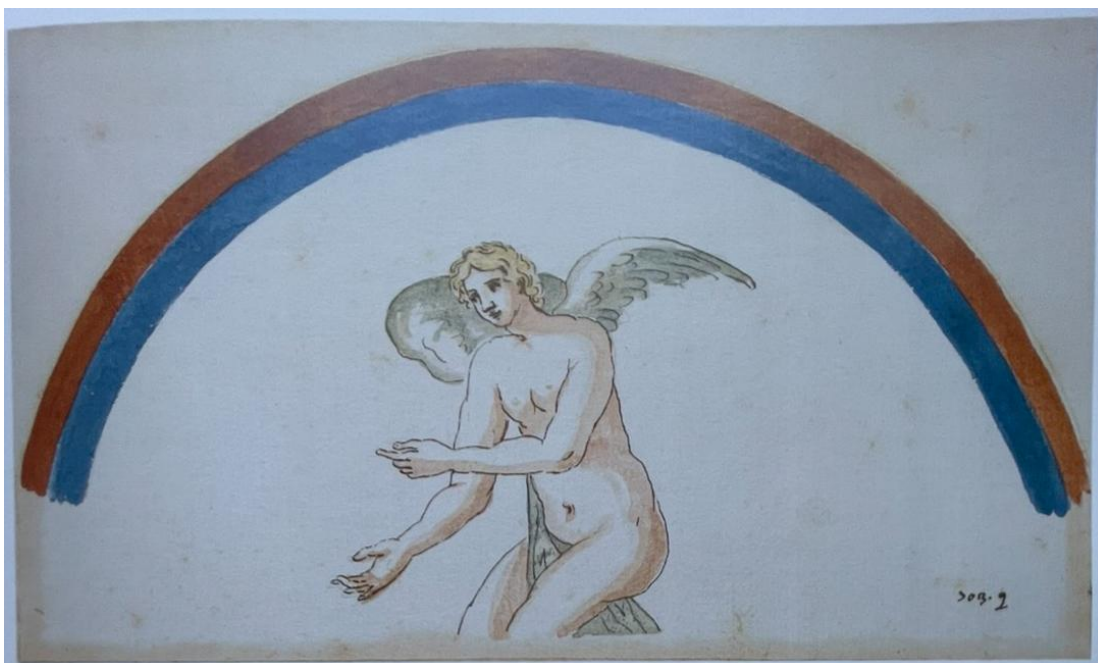
Εικ. 59. Ο τάφος των Nasonii
1674, Pietro Santi Bartoli,
Album of drawings after ancient Roman paintings Rome: 1674 MS Gen 1496, Γλασκόβη,
Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη,
ακουαρέλα και gouache



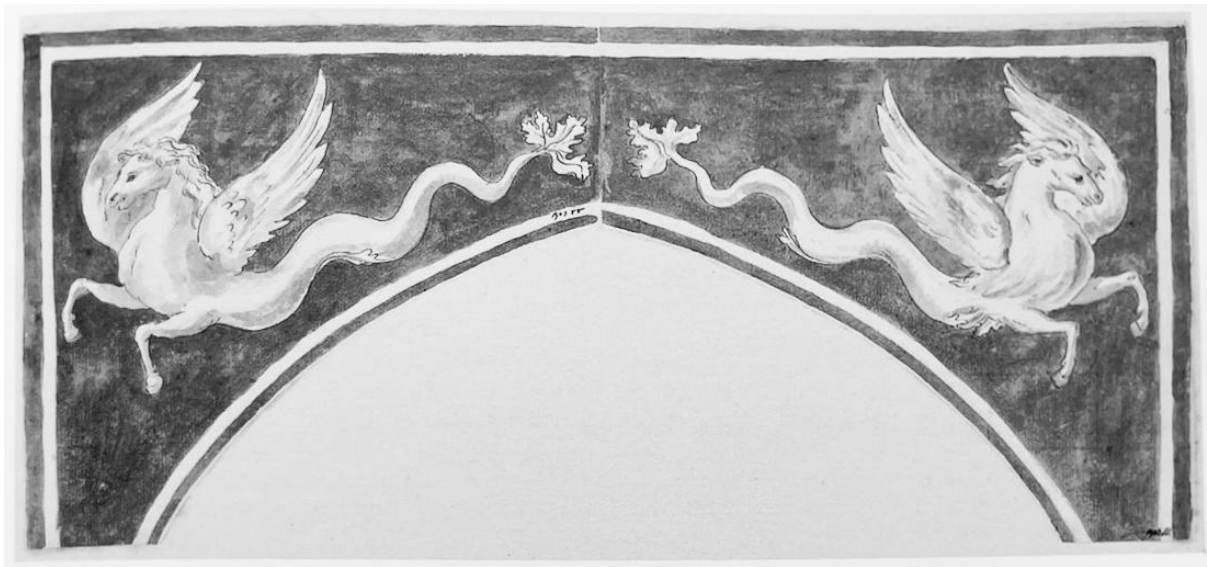
Εικ. 60. Η θέση των εικόνων μέσα στον τάφο των Nasonii



Εικ. 61. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης): Ζεύγος Τριτώνων
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11431
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
23,7x52,5 εκ.



Εικ. 62. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, τύμπανο τόξου δεύτερου αρκοσόλιου): Φτερωτή ανδρική μορφή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11444
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
14,5x25,5 εκ.



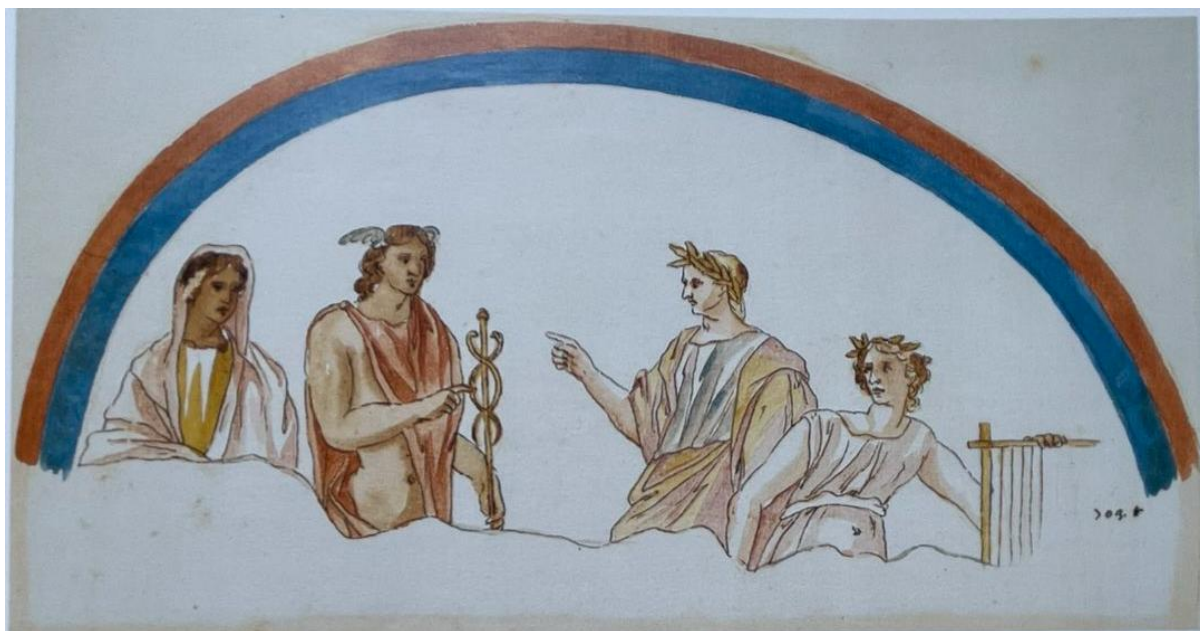
Εικ. 63. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης): Ζεύγος φτερωτών ιππόκαμπων
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11430
μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
22,2x49,4 εκ.



Εικ. 64. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, τύμπανο τόξου του τρίτου αρκοσόλιου): Ο Ερμής μπροστά στον Πλούτωνα και την Περσεφόνη
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11462
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
17,2x28 εκ.



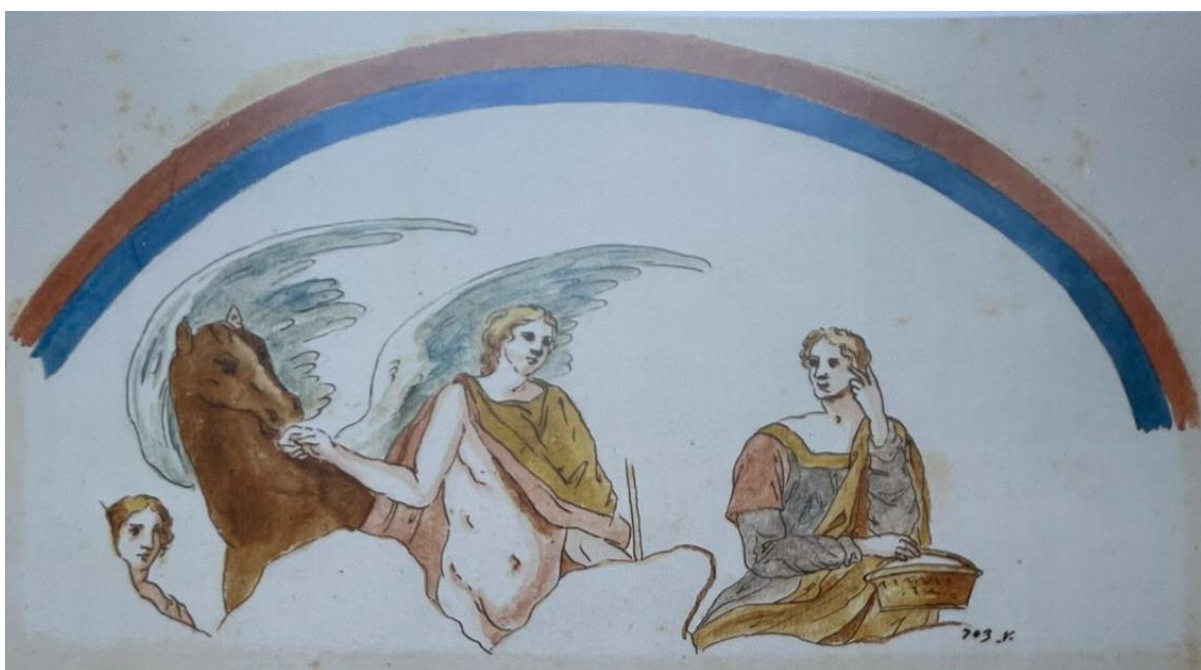
Εικ. 65. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθιος τοίχος, τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης): Ζεύγος φτερωτών ερωτιδέων
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11433
 μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 21,0x41,5 εκ.



Εικ. 66. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω τοίχος, τύμπανο τόξου του αρκοσόλιου): Ο Ερμής με τον Ορφέα και την Ευρυδίκη
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11463
 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 17,3x33,6 εκ.



Εικ. 67. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, τύμπανο τόξου δεύτερου αρκοσόλιου): Καθιστή γυναικεία μορφή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11446
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
15,1x28,1 εκ.



Εικ. 68. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, τύμπανο τόξου πρώτου αρκοσόλιου): Βελλεροφόντης και Πήγασος
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11445
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
16,5x30,4 εκ.



Εικ. 69. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, 3^ο πίνακας στην πάνω ζώνη):
 Η αρπαγή της Περσεφόνης
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11473
 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
 17x26,6 εκ.



Εικ. 70. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, 3^ο πίνακας στην πάνω ζώνη):
 Η αρπαγή της Περσεφόνης
 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας
 Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο,
 αρ. 1883,0505.1



Εικ. 71. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (επάνω δεξιός ή αριστερός τοίχος, διάχωρο της ζωφόρου): Φτερωτός ερωτιδέας που κρατά σφαίρα 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11449 μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 11,8x9,1 εκ.



Εικ. 72. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (επάνω δεξιός ή αριστερός τοίχος, διάχωρο της ζωφόρου): Φτερωτός ερωτιδέας που κρατά σφαίρα 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11452 μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 11,4x8,1 εκ.



Εικ. 73. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, 5^ο πίνακας στην πάνω ζώνη): Ο Ηρακλής παλεύει με τον Ανταίο
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11465
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
16,6x27,9 εκ.



Εικ. 74. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, τύμπανο τόξου στο κέντρο δεξιά): Πλοχμοί και ρόδα
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11461
ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
17,6x28,8 εκ.



Εικ. 75. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω τοίχος, πάνω δεξιά): Οιδίπους και Σφίγγα
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11472
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
21,6x20,1 εκ.

Εικ. 76. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω τοίχος, πάνω αριστερά): Ο καλλωπισμός του Πήγασου
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11470
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
19,1x19,9 εκ.





Εικ. 77. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, 5^{ος} πίνακας στην πάνω ζώνη): Σκηνή κρίσης
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11464
 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 14,9x23,9 εκ.



Εικ. 78. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, 4^{ος} πίνακας στην πάνω ζώνη): Η αρπαγή της Ευρώπης
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11467
 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 17,6x25,6 εκ.



Εικ. 79. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, 3^{ος} πίνακας στην πάνω ζώνη): Ο Ερμής και άλλες μορφές
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11471
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία
15,5x26,4 εκ.



Εικ. 80 & 81. Τοιχογραφίες από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, πλευρικά διάχωρα):
Αμνοί
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11436 & 11437
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
18,6x21,4 εκ.





Εικ. 84. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, πίσω αριστερή γωνία): Άνοιξη
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11458
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
22,5x17,1 εκ.



Εικ. 85. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, πίσω δεξιά γωνία): Θέρος
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11459
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
20,7x17,4 εκ.



Εικ. 86. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, τύμπανο τόξου στο κέντρο δεξιά): Νέος και καθιστή γυναικεία μορφή
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11460
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
16,2x29,6 εκ.



Εικ. 87. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, τύμπανο τόξου στο κέντρο δεξιά): Νέος και καθιστή γυναικεία μορφή, 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.2



Εικ. 88. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, δεξιά):
Κυνήγι λιονταριού
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11469
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
22,6x26,6 εκ.



Εικ. 89. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, αριστερά):
Κυνήγι ελαφιού
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11468
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
20,5x25,4 εκ.



Εικ. 90. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο):
 Ανθοφóρος θάμνος
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11438
 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 21,0x10,3 εκ.

Εικ. 91. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο):
 Ανθοφóρος θάμνος
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11439
 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 21,3x10,5 εκ.



Εικ. 92. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο):
 Ανθοφόρος θάμνος
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11440
 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 21,6x10,4 εκ.

Εικ. 93. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο):
 Ανθοφόρος θάμνος
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11441
 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 21,5x10,3 εκ.



Εικ. 94. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο):
Ανθοφόρος θάμνος
2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.6



Εικ. 95. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, αριστερά):
 Τοπίο με άλογο μέσα στο νερό
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11474
 μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη κιμωλία
 19,8x28,9 εκ.



Εικ. 96. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, δεξιά):
 Τοπίο με την κρίση του Πάριδος
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11475
 μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη κιμωλία
 20x29,7 εκ.



Εικ. 97. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Πουλί που κρατά στεφάνι, μέσα σε ανθεμωτό μέταλλιο 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11442 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 22,2x25,1 εκ.



Εικ. 98. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Πουλί που κρατά στεφάνι, μέσα σε ανθεμωτό μέταλλιο 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11443 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 22,3x25,8 εκ.



Εικ. 99. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, κεντρικός πίνακας):
 Βακχικό ζεύγος
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11466
 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 15,4x20,8 εκ.



Εικ. 100. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, κεντρικός πίνακας): Βακχικό ζεύγος
 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας
 Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο,
 αρ. 1883,0505.3



Εικ. 101. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Φυλλώδες διακοσμητικό με αγγείο 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11434 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 28,2x18,6 εκ.



Εικ. 102. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Φυλλώδες διακοσμητικό με αγγείο 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11435 ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 27,9x18,9 εκ.



Εικ. 103. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, εξωτερικό αριστερό διάχωρο): Φτερωτή Νίκη
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11432
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
26,1x23,2 εκ.



Εικ. 104. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή):
Φτερωτός νέος με καλάθι με άνθη
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11455
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
23,3x18,3 εκ.



Εικ. 105. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή):
Φτερωτός νέος με καλάθι με άνθη
2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο,
αρ. 1883,0505.5



Εικ. 106. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή):
 Φτερωτή Νίκη
 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11456
 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
 24,3x19,0 εκ.



Εικ. 107. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή):
Φτερωτή Νίκη
2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο,
αρ. 1883,0505.4



Εικ. 108. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Ερωτιδέας
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11447
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
12,5x9,9 εκ.



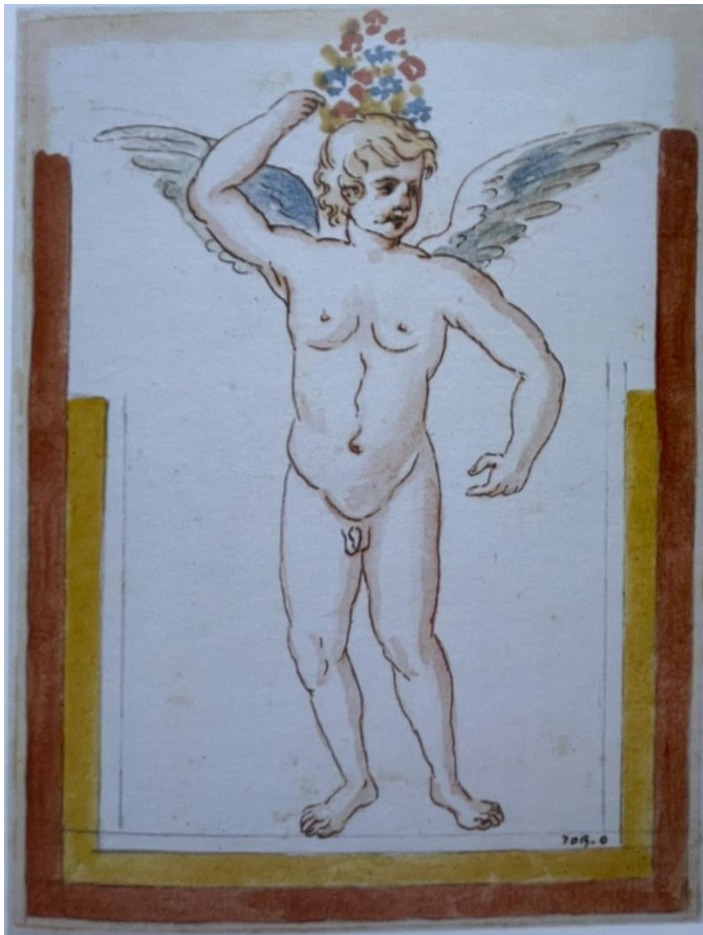
Εικ. 109. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Φτερωτός ερωτιδέας
17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674
Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11448
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία
12,5x10,3 εκ.



Εικ. 110. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Ερωτιδέας με άνθη 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11450 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 15,0x11,1 εκ.



Εικ. 111. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Ερωτιδέας με άνθη 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11451 μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 15,2x10,0 εκ.



Εικ. 112. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Φτερωτός ερωτιδέας με άνθη 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11453
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 18,1x13,7 εκ.



Εικ. 113. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Φτερωτός ερωτιδέας με άνθη 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11454
μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 17,7x13,7 εκ.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1. Χάρτης με το ανάγλυφο της Ρώμης. Ανακτήθηκε από: https://it.wikipedia.org/wiki/Sette_colli_di_Roma#/media/File:Topo_planrome2.png (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25)

Εικ. 2. Άρτεμις Εφεσία, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος), Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Franks αρ. 413, ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, και γραφίτης, 54,3x40,7 εκ. Whitehouse 2001, 245, εικ. 60.

Εικ. 3. Άρτεμις Εφεσία, 1516-1519, Giovanni da Udine, Βατικανό, Στοές του Raffaello, νωπογραφία σε παραστάδα. Whitehouse 2001, 244, εικ. 60.

Εικ. 4. Άρτεμις Εφεσία, Ρωμαϊκό αντίγραφο ενός πρωτοτύπου του 2^{ου} αιώνα π.Χ., Ρώμη, Μουσεία Καπιτωλίου, αρ. MC1182, λευκό μάρμαρο και μπρούντζος, ύψος: 115εκ. Ανακτήθηκε από: Ανακτήθηκε από: Ανακτήθηκε από: Ανακτήθηκε από: Ανακτήθηκε από: Ανακτήθηκε από: <https://museicapitolini.org/it/opera/statua-di-artemide-efesina> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25)

Εικ. 5. Άρτεμις Εφεσία, Ρωμαϊκό αντίγραφο, Ρώμη, Villa Albani Torlonia, αρ. MT483, λευκό και μαύρο μάρμαρο. Ανακτήθηκε από: https://i0.wp.com/the-past.com/wp-content/uploads/2022/02/post-1_image6-7.jpg?resize=507%2C1382&ssl=1 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 6. Ο «Γάμος Aldobrandini», 27 π.Χ. -14 μ.Χ., Ρώμη, Βατικανό – Χριστιανικό Μουσείο, αρ. 79631, νωπογραφία, 95x255 εκ. Ανακτήθηκε από: <https://www.meisterdrucke.ie/kunstwerke/1260px/Roman%20-%20The%20Aldobrandini%20Wedding%2027%20BC-14%20AD%20-%20%28MeisterDrucke-179543%29.jpg> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 7. Ο «Γάμος Aldobrandini», 1626 μ.Χ., Pietro da Cortona, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19228, μελάνι με λαζούρες υδατοδιαλυτών καστανών & κυανών χρωστικών υλών, ενισχυμένη με λευκό, πάνω από μαύρη κιμωλία, 25,5x103,3 εκ. Whitehouse 2001, 224-225, εικ. 53.

Εικ. 8. Ο «Γάμος Aldobrandini», 17^{ος} αιώνας (άγνωστος), Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Franks αρ. 414, μελάνι και πορφυρή λαζούρα, ενισχυμένη με λευκό, 17,3x53,0 εκ. Whitehouse 2001, 227, εικ. 54.

Εικ. 9. Ο «Γάμος Aldobrandini», 17^{ος} αιώνας (άγνωστος), Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Franks αρ. 415, μελάνι και καστανή λαζούρα, ενισχυμένη με λευκό, 17,3x53,0 εκ. Whitehouse 2001, 228, εικ. 55.

Εικ. 10. Ο «Κοριολανός», από την οροφή του χώρου 129, της Χρυσής Οικίας του Νέρωνα. Ανακτήθηκε από: https://colosseo.it/sito/wp-content/uploads/2018/11/domus_aurea_sala_ettore_andromaca.jpg (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 11. Κάτοψη της Χρυσής Οικίας του Νέρωνα, με κόκκινο σημειώνεται ο χώρος 129. Ανακτήθηκε από: <https://colosseo.it/sito/wp-content/uploads/2019/05/1.-Planimetria-Domus-Aurea.jpg> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 12. Ζωγραφική αποκατάσταση των οροφωγραφιών του χώρου 129 της Χρυσής Οικίας του Νέρωνα (σε κόκκινο πλαίσιο σημειώνεται η θέση του «Κοριολανού»), 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli, Γλασκόβη, Εθνική Βιβλιοθήκη, ακουαρέλα. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/81696056/Three_Drawings_of_the_Domus_Aurea_and_the_Colosseum_at_the_Uffizi_Disiecta_membra_from_a_Drawing_book_after_the_Antique_Memoirs_of_the_American_Academy_in_Rome_63_64_2018_2019 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 13. «Κοριολανός», 17^{ος} αιώνας, πιθανόν έργο του Pietro Santi Bartoli, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11392, ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 18,7x17,5 εκ. Whitehouse 2001, 240, εικ. 59.

Εικ. 14. «Κοριολανός», 17^{ος} αιώνας, πιθανόν έργο του Annibale Carracci, Windsor/Vittoria, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 9573, μελάνι και καστανή λαζούρα, 26,0x27,2 εκ. Whitehouse 2001, 242, εικ. 59i.

Εικ. 15. «Κοριολανός», 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli, Γλασκόβη, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, *Massimi album*, fol. LVIII, ακουαρέλα, 18,0x17,0 εκ. Whitehouse 2001, 242, εικ. 59ii.

Εικ. 16. Τοιχογραφία από Μιθραίο, 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli, Norfolk, Holkham Hall, αρ. 36 (100), μαύρη κιμωλία, 18,8x26,4 εκ. Ανακτήθηκε από: https://www.meisterdrucke.ie/kunstwerke/1260px/Pietro_Santi_Bartoli_-_Mithraic_scene_%28pencil%29_-_%28MeisterDrucke-1031158%29.jpg (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 17. Τοιχογραφία από Μιθραίο, 1668 π. (άγνωστος), Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11405, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 22,8x39,7 εκ. Whitehouse 2001, 283, εικ. 76.

Εικ. 18. Κάτοψη κτηρίου 5 χώρων με διάδρομο, 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli, Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, *Caylus*, fol. 33, μελάνι και ακουαρέλα, 42,1x27,7 εκ. Ανακτήθηκε από: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7300358v/f22.double> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 19α. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο, 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli, Ρώμη, Κεντρική Εθνική Βιβλιοθήκη, *Fragmenta vestigij veteris Romae*, p.I, χαρακτηριστικό. Ανακτήθηκε από: https://archive.org/details/gri_33125008695716/page/n7/mode/2up?view=theater (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 19β. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο: η θέση των εικόνων στο χαρακτηριστικό της Εικ. 19α.

Εικ. 20. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο, 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli, Γλασκόβη, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, *Massimi album*, fol. LVII, μελάνι και ακουαρέλα. Ανακτήθηκε

από: <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Pietro-Santi-Bartoli/145680/Harbour-Scene.html> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 21. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): προβλήτα λιμανιού με θριαμβευτικά τόξα και κίονες, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11406, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 39,1x49,9 εκ. Whitehouse 2001, 271, εικ. 65.

Εικ. 22. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): αυλή με στοά «Forus Olitorius», 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11408, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 34,9x49,8 εκ. Whitehouse 2001, 273, εικ. 66.

Εικ. 23. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): πύργος με αυλή και παρακείμενο κτίριο με αυλή με στοά, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11409, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 28,8x46,0 εκ. Whitehouse 2001, 273, εικ. 67.

Εικ. 24. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): κτίριο με τρεις πύργους και αυλή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11410, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία και γραφίδα, 26,2x41,4 εκ. Whitehouse 2001, 274, εικ. 68.

Εικ. 25. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): μεγάλη αυλή με στοά με τέσσερις πύργους, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 1141, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 28,5x43,4 εκ. Whitehouse 2001, 275, εικ. 69.

Εικ. 26. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): ναός και διώροφη στοά, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11412, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 31,2x49,7 εκ. Whitehouse 2001, 276, εικ. 70.

Εικ. 27. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): περιτοιχισμένο συγκρότημα σε νησί, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11413, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 37,0x50,6 εκ. Whitehouse 2001, 277, εικ. 71.

Εικ. 28. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): κτιριακό συγκρότημα με αποθήκες, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11414, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία και γραφίδα, 31,0x47,5 εκ. Whitehouse 2001, 278, εικ. 72.

Εικ. 29. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): κτιριακό συγκρότημα με διπλή αυλή και τρεις πύργους, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11415a, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 25,8x38,9 εκ. Whitehouse 2001, 279, εικ. 73.

Εικ. 30. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): κτίριο με διπλή αυλή και τρεις πύργους, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ.

11416, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 31,7x45,7 εκ. Whitehouse 2001, 280, εικ. 74.

Εικ. 31. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): αυλή με στοά και τρεις πύργους, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1668 π., Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11417, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία και γραφίδα, 31,0x44,2 εκ. Whitehouse 2001, 280, εικ. 75.

Εικ. 32. Λιμενικό τοπίο από τον Εσκουιλίνο λόφο (λεπτομέρεια): κτίριο με διπλή αυλή «Bal. Faustines», Johann Joachim Winckelman, Λονδίνο, Βιβλιοθήκη Βασιλικού Ινστιτούτου Βρετανών Αρχιτεκτόνων, *Monumenti Antichi Inediti* I, pl. 204, χαρακτηριστικό. Ανακτήθηκε από: <https://archive.org/details/monumentiantichi01winc/page/n343/mode/2up> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 33. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Φαίδρα και Ιππόλυτος (Η Αφροδίτη αποτρέπει τον Άδωνι να πάει για κυνήγι / Ο Αινείας εγκαταλείπει τη Διδώ), Pietro Santi Bartoli (1635-1700), Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11419b, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 15,1x15,2 εκ. Whitehouse 2001, 288, εικ. 77.

Εικ. 34. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Διόνυσος και δύο Βάκχες (Ο Άδωνις ως Βάκχος), Pietro Santi Bartoli (1635-1700), Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11420, μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία 14,9x15,1 εκ. Whitehouse 2001, 291, εικ. 78.

Εικ. 35. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Οι τρεις Χάριτες (Οι Ωρες), Pietro Santi Bartoli (1635-1700), Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11421, μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία, κόμμι στο σκούρο κυανό, 14,9x15,0 εκ. Whitehouse 2001, 293, εικ. 79.

Εικ. 36. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Η γέννηση του Άδωνι (Η μυθική καταγωγή του Άδωνι), Pietro Santi Bartoli (1635-1700), Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11422, μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία, διορθωμένο με λευκό, κόμμι στο σκούρο κυανό, 14,9x15,0 εκ. Whitehouse 2001, 295, εικ. 80.

Εικ. 37. Τοιχογραφία από το δωμάτιο VI μιας σειράς χώρων από τον Εσκουιλίνο λόφο: Η γέννηση του Άδωνι (Η μυθική καταγωγή του Άδωνι), 55-65 μ.Χ., Οξφόρδη, Ashmolean Museum, αρ. 480226 χρωματισμένο κονίαμα, 91,0x99,5 εκ. Ανακτήθηκε από: <https://images.ashmolean.org/asset/11559/> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 38. Ζωγραφισμένος θόλος και πλευρικοί τοίχοι από χώρο στον κήπο του S. Gregorio Magno, Ρώμη, Αποδίδεται στον Cristoforo Giannetti ή Giovanetti (Christopher Johnson?) 1639 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11394, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία 40,4x60,0 εκ. Whitehouse 2001, 233, εικ. 56.

Εικ. 39. Θαλάσσια σκηνή από δωμάτιο στον κήπο του S. Gregorio Magno, Ρώμη, Αποδίδεται στον Cristoforo Giannetti ή Giovanetti (Christopher Johnson?) 1639, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11395, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 24,0x42,3 εκ. Whitehouse 2001, 237, εικ. 57.

Εικ. 40. Ζωγραφισμένος θόλος και πλευρικοί τοίχοι από δωμάτιο στον κήπο του S. Gregorio Magno, Ρώμη, 17^{ος} αιώνας, Pietro Santi Bartoli, Γλασκόβη, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, *Massimi album*, fol. LXXXIX, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία 40,4x60,0 εκ. Ανακτήθηκε από: https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2315_11472#&gid=1&pid=S-CL2315_11472 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 42. Η «Ρώμη Barberini», 1^ο μισό 4ου αιώνα μ.Χ., Ρώμη, Palazzo Massimo alle Terme, αρ. 124506, χρωματισμένο κονίαμα. Ανακτήθηκε από: [Fresco Dea Barberini%E2%80%9D_%28%E2%80%9CBarberini_goddess](#) (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 44. Η «Ρώμη Barberini», 1655 (άγνωστος) Ιταλός, Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη, Franks no.421, ακουαρέλα πάνω από γραφίτη, 20,2x16,6 εκ. Whitehouse 2001, 261, εικ. 64.

Εικ. 46. Κυνήγι αγριόχοιρου, Pietro Santi Bartoli (1635-1700), Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11390, Μελάνι, ακουαρέλα και gouache, πάνω από μαύρη κιμωλία, 13,7x21,8 εκ. Whitehouse 2001, 297, εικ. 81.

<https://archive.org/details/picturaeantiquae00bell/page/58/mode/2up?view=theater> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 49. «Τοπίο Barberini», 17^{ος} αιώνας, Αποδίδεται στον Pietro Testa, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19227, μελάνι και καστανή λαζούρα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 32,9x55,8 εκ. Whitehouse 2001, 207, εικ. 49.

Εικ. 51. Θρησκευτική τελετή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19231, μελάνι και καστανή λαζούρα, πάνω από μαύρη κιμωλία, 21,0x35,8 εκ. Whitehouse 2001, 213, εικ. 50.

Εικ. 52. Θρησκευτική τελετή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, Βιβλιοθήκη Βατικανού, BAV, Barb. Lat. 4423, fol.21, ακουαρέλα ενισχυμένη με λευκό, πάνω από μαύρη κιμωλία, 26,0x40,8 εκ. Ανακτήθηκε από: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4423 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 53. Θρησκευτική τελετή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19232, μελάνι και καστανή λαζούρα, πάνω από μαύρη κιμωλία, διορθωμένο με λευκό, 14,6,0x38,7 εκ. Whitehouse 2001, 215, εικ. 51.

Εικ. 54. Θρησκευτική τελετή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, Βιβλιοθήκη Βατικανού, BAV, Barb. Lat. 4423, fol.20, ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 22,07x41,2 εκ. Ανακτήθηκε από: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4423 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 55. Πίνακας με βακχικά μοτίβα, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 19230, ακουαρέλα, gouache και χρυσό πάνω από μαύρη κιμωλία, διορθωμένο με λευκό, 31,2x16,6 εκ. Whitehouse 2001, 217, εικ. 52.

Εικ. 56. Ο τάφος των Nasonii, 1680, Pietro Santi Bartoli, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella Via Flaminia*, χαρακτηριστικό. Ανακτήθηκε από: <https://archive.org/details/picturaeantiquae00bell/page/96/mode/1up?view=theater> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 57. Ο τάφος των Nasonii, 1680, Pietro Santi Bartoli, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella Via Flaminia*, χαρακτηριστικό. Ανακτήθηκε από: <https://archive.org/details/picturaeantiquae00bell/page/98/mode/1up?view=theater> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 58. Ο τάφος των Nasonii, 1680, Pietro Santi Bartoli, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella Via Flaminia*, χαρακτηριστικό. Ανακτήθηκε από: <https://archive.org/details/picturaeantiquae00bell/page/148/mode/2up?view=theater> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 59. Ο τάφος των Nasonii, 1674, Pietro Santi Bartoli, Album of drawings after ancient Roman paintings Rome: 1674 MS Gen 1496, Γλασκόβη, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, ακουαρέλα και gouache. Ανακτήθηκε από: https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/images/exhibitions/month/g1496_39.jpg (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 60. Η θέση των εικόνων μέσα στον τάφο των Nasonii (τροποποιημένη εικόνα). Ανακτήθηκε από: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/andreae1963/0112/image.info> (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 61. Τοιχογραφία από τον τάφο των Nasonii (τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης): Ζεύγος Τριτώνων, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ.

11431, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 23,7x52,5 εκ. Whitehouse 2001, 309, εικ. 83.

Εικ. 62. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, τύμπανο τόξου δεύτερου αρκοσόλιου): Φτερωτή ανδρική μορφή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11444, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 14,5x25,5 εκ. Whitehouse 2001, 323, εικ. 96.

Εικ. 63. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης): Ζεύγος φτερωτών ιππόκαμπων, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11430, μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 22,2x49,4 εκ. Whitehouse 2001, 309, εικ. 82.

Εικ. 64. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, τύμπανο τόξου του τρίτου αρκοσόλιου): Ο Ερμής μπροστά στον Πλούτωνα και την Περσεφόνη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11462, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 17,2x28 εκ. Whitehouse 2001, 347, εικ. 114.

Εικ. 65. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθιος τοίχος, τριγωνική επιφάνεια μετώπου κόγχης): Ζεύγος φτερωτών ερωτιδίων, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11433, μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 21,0x41,5 εκ. Whitehouse 2001, 311, εικ. 85.

Εικ. 66. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω τοίχος, τύμπανο τόξου του αρκοσόλιου): Ο Ερμής με τον Ορφέα και την Ευρυδίκη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11463, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 17,3x33,6 εκ. Whitehouse 2001, 349, εικ. 115.

Εικ. 67. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, τύμπανο τόξου δεύτερου αρκοσόλιου): Καθιστή γυναικεία μορφή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11446, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 15,1x28,1 εκ. Whitehouse 2001, 327, εικ. 98.

Εικ. 68. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, τύμπανο τόξου πρώτου αρκοσόλιου): Βελλεροφόντης και Πήγασος, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11445, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 16,5x30,4 εκ. Whitehouse 2001, 325, εικ. 97.

Εικ. 69. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, 3^ο πίνακας στην πάνω ζώνη): Η αρπαγή της Περσεφόνης, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11473, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 17x26,6 εκ. Whitehouse 2001, 367, εικ. 125.

Εικ. 70. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, 3^ο πίνακας στην πάνω ζώνη): Η αρπαγή της Περσεφόνης, 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.1. Ανακτήθηκε από: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1883-0505-1?selectedImageId=135381001 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 71. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (επάνω δεξιός ή αριστερός τοίχος, διάχωρο της ζωφόρου): Φτερωτός ερωτιδέας που κρατά σφαίρα, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674,

Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11449, μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 11,8x9,1 εκ. Whitehouse 2001, 332, εικ. 101.

Εικ. 72. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (επάνω δεξιός ή αριστερός τοίχος, διάχωρο της ζωφόρου): Φτερωτός ερωτιδέας που κρατά σφαίρα, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11452, μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 11,4x8,1 εκ. Whitehouse 2001, 333, εικ. 104.

Εικ. 73. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (δεξιός τοίχος, 5^ο πίνακας στην πάνω ζώνη): Ο Ηρακλής παλεύει με τον Ανταίο, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11465, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 16,6x27,9 εκ. Whitehouse 2001, 353, εικ. 117.

Εικ. 74. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, τύμπανο τόξου στο κέντρο δεξιά): Πλοχμοί και ρόδα, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11461, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 17,6x28,8 εκ. Whitehouse 2001, 347, εικ. 113.

Εικ. 75. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω τοίχος, πάνω δεξιά): Οιδίπους και Σφίγγα, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11472, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 21,6x20,1 εκ. Whitehouse 2001, 365, εικ. 124.

Εικ. 76. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω τοίχος, πάνω αριστερά): Ο καλλωπισμός του Πήγασου, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11470, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 19,1x19,9 εκ. Whitehouse 2001, 361, εικ. 122.

Εικ. 77. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, 5^{ος} πίνακας στην πάνω ζώνη): Σκηνή κρίσης, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11464, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 14,9x23,9 εκ. Whitehouse 2001, 351, εικ. 116.

Εικ. 78. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, 4^{ος} πίνακας στην πάνω ζώνη): Η αρπαγή της Ευρώπης, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11467, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 17,6x25,6 εκ. Whitehouse 2001, 357, εικ. 119.

Εικ. 79. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, 3^{ος} πίνακας στην πάνω ζώνη): Ο Ερμής και άλλες μορφές, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11471, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη κιμωλία, 15,5x26,4 εκ. Whitehouse 2001, 363, εικ. 123.

Εικ. 80 & 81. Τοιχογραφίες από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, πλευρικά διάχωρα): Αμνοί, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11436 & 11437, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 18,6x21,4 εκ. Whitehouse 2001, 315, εικ. 88-89.

Εικ. 82. Σχέδια των εικόνων **83-85** όπως είναι τοποθετημένα στο φύλλο 187 του άλμπουμ *Disegni di varie antichità/Nettuno, Windsor A 31*, Βασιλική Βιβλιοθήκη, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία. Whitehouse 2001, 340, εικ. 109i.

Εικ. 83. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, άκρο εισόδου, αποσπασματικό διάχωρο στη δεξιά γωνία): Φθινόπωρο, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11457, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 21,6x17,9 εκ. Whitehouse 2001, 341, εικ. 109.

Εικ. 84. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, πίσω αριστερή γωνία): Άνοιξη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11458, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 22,5x17,1 εκ. Whitehouse 2001, 342, εικ. 110.

Εικ. 85. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, πίσω δεξιά γωνία): Θέρος 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11459, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 20,7x17,4 εκ. Whitehouse 2001, 343, εικ. 111.

Εικ. 86. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, τύμπανο τόξου στο κέντρο δεξιά): Νέος και καθιστή γυναικεία μορφή, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11460, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 16,2x29,6 εκ. Whitehouse 2001, 345, εικ. 112.

Εικ. 87. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, τύμπανο τόξου στο κέντρο δεξιά): Νέος και καθιστή γυναικεία μορφή, 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.2. Ανακτήθηκε από: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1883-0505-2 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 88. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, δεξιά): Κυνήγι λιονταριού 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11469, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 22,6x26,6 εκ. Whitehouse 2001, 359, εικ. 121.

Εικ. 89. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (κύρια οροφή, αριστερά): Κυνήγι ελαφιού 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11468, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 20,5x25,4 εκ. Whitehouse 2001, 359, εικ. 120.

Εικ. 90. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο): Ανθοφόρος θάμνος, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11438, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 21,0x10,3 εκ. Whitehouse 2001, 317, εικ. 90.

Εικ. 91. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο): Ανθοφόρος θάμνος, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11439, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 21,3x10,5 εκ. Whitehouse 2001, 317, εικ. 91.

Εικ. 92. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο): Ανθοφόρος θάμνος, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11440, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 21,6x10,4 εκ. Whitehouse 2001, 319, εικ. 92.

Εικ. 93. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο): Ανθοφόρος θάμνος, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11441, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 21,5x10,3 εκ. Whitehouse 2001, 319, εικ. 93.

Εικ. 94. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, γωνιακό διάχωρο): Ανθοφόρος θάμνος, 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.6. Ανακτήθηκε από: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1883-0505-6 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 95. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, αριστερά): Τοπίο με άλογο μέσα στο νερό, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11474, μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη κιμωλία, 19,8x28,9 εκ. Whitehouse 2001, 368, εικ. 126.

Εικ. 96. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, δεξιά): Τοπίο με την κρίση του Πάριδος, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11475, μελάνι και ακουαρέλα με κόμμι πάνω από μαύρη κιμωλία, 20x29,7 εκ. Whitehouse 2001, 369, εικ. 127.

Εικ. 97. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Πουλί που κρατά στεφάνι, μέσα σε ανθεμωτό μετάλλιο, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11442, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 22,2x25,1 εκ. Whitehouse 2001, 320, εικ. 94.

Εικ. 98. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Πουλί που κρατά στεφάνι, μέσα σε ανθεμωτό μετάλλιο, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11443, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 22,3x25,8 εκ. Whitehouse 2001, 321, εικ. 95.

Εικ. 99. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, κεντρικός πίνακας): Βακχικό ζεύγος, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11466, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 15,4x20,8 εκ. Whitehouse 2001, 355, εικ. 118.

Εικ. 100. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή, κεντρικός πίνακας): Βακχικό ζεύγος, 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.3. Ανακτήθηκε από: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1883-0505-3?selectedImageId=135410001 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 101. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Φυλλώδεις διακοσμητικό με αγγείο, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11434, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 28,2x18,6 εκ. Whitehouse 2001, 312, εικ. 86.

Εικ. 102. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, πλευρικό διάχωρο κεντρικού στοιχείου): Φυλλώδες διακοσμητικό με αγγείο, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11435, ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 27,9x18,9 εκ. Whitehouse 2001, 313, εικ. 87.

Εικ. 103. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (οπίσθια οροφή, εξωτερικό αριστερό διάχωρο): Φτερωτή Νίκη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11432, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 26,1x23,2 εκ. Whitehouse 2001, 310, εικ. 84.

Εικ. 104. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή): Φτερωτός νέος με καλάθι με άνθη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11455, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 23,3x18,3 εκ. Whitehouse 2001, 337, εικ. 107.

Εικ. 105. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή): Φτερωτός νέος με καλάθι με άνθη, 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.5. Ανακτήθηκε από: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1883-0505-5 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 106. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή): Φτερωτή Νίκη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11456, μελάνι και ακουαρέλα, πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 24,3x19,0 εκ. Whitehouse 2001, 339, εικ. 108.

Εικ. 107. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (πίσω οροφή): Φτερωτή Νίκη, 2^{ος}-3^{ος} μ.Χ. αιώνας, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1883,0505.4. Ανακτήθηκε από: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1883-0505-4 (τελευταία επίσκεψη: 06/08/25).

Εικ. 108. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Ερωτιδέας, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11447, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 12,5x9,9 εκ. Whitehouse 2001, 329, εικ. 99.

Εικ. 109. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (αριστερός τοίχος, διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Φτερωτός ερωτιδέας, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11448, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 12,5x10,3 εκ. Whitehouse 2001, 329, εικ. 100.

Εικ. 110. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Ερωτιδέας με άνθη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11450, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 15,0x11,1 εκ. Whitehouse 2001, 332, εικ. 102.

Εικ. 111. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Ερωτιδέας με άνθη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11451, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία 15,2x10,0 εκ. Whitehouse 2001, 333, εικ. 103.

Εικ. 112. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Φτερωτός ερωτιδέας με άνθη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674 Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11453, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 18,1x13,7 εκ. Whitehouse 2001, 334, εικ. 105.

Εικ. 113. Τοιχογραφία από των τάφο των Nasonii (διακοσμητική ταινία τοξωτού ανοίγματος κόγχης): Φτερωτός ερωτιδέας με άνθη, 17^{ος} αιώνας (άγνωστος) Ιταλός, 1674, Windsor, Βασιλική Βιβλιοθήκη, αρ. 11454, μελάνι και ακουαρέλα πάνω από μαύρη και ερυθρή κιμωλία, 17,7x13,7 εκ. Whitehouse 2001, 335, εικ. 106.