

5 Iconografia e confronti delle decorazioni pittoriche conservate

Introduzione

Nel capitolo precedente sono stati analizzati i trentaquattro edifici della Necropoli Laurentina di cui è possibile documentare la decorazione parietale antica; tra questi, sono stati inclusi anche i ventuno casi dove della decorazione pittorica, al giorno d'oggi, restano solo dei lacerti o sono note solamente grazie a fonti d'archivio. Tuttavia, nonostante non si possa prescindere dall'evoluzione edilizia delle tombe cui gli apparati pittorici erano pertinenti, nel capitolo precedente sono state tralasciate le analisi stilistiche, ovvero lo studio dei motivi e dei sistemi decorativi.

Nel presente capitolo, mediante confronti tra le testimonianze pervenute nella Necropoli e altri contesti – nello specifico quello ostiense, quello urbano e i siti dell'area vesuviana di cui la datazione è conosciuta –, è stato possibile inquadrare al meglio le correnti stilistiche in voga in diversi momenti storici, nonché il panorama socio-culturale che le ha create ed utilizzate. A tal proposito, si è cercato di collocare il fenomeno decorativo della Necropoli all'interno del panorama pittorico ostiense e urbano coevo, integrando tali dati con l'analisi dei contesti architettonici effettuata nel capitolo precedente.

Per quanto riguarda l'inquadramento stilistico, nonostante i recenti dibattiti sulla validità della classificazione in "stili" pittorici, si deciso di utilizzare comunque tale terminologia, sia per praticità che per convenzione, poiché permette di individuare dei periodi e contestualizzare agilmente le decorazioni pittoriche.

Inoltre, risulta di fondamentale importanza capire la diffusione di temi e modelli a cui le botteghe ostiensi della Laurentina abbiano fatto riferimento. Per tale motivazioni, lo studio e il confronto iconografico non si è limitato alle sole testimonianze pittoriche, ma ha interessato tutte le arti figurative, quali le decorazioni in stucco, le sculture – includendo sculture a tutto tondo, ma anche i sarcofagi, i bassorilievi –, le decorazioni architettoniche fittili, la glittica, la numismatica, i mosaici. Sono state condotte anche indagini sulle tecniche d'esecuzione e caratteristiche degli apparati decorativi rinvenuti.

Pertanto, nel presente capitolo l'analisi verterà solamente sugli edifici di cui è stato possibile studiare i motivi o ricostruirne il sistema decorativo. Anche in questo caso, la suddivisione dei monumenti è stata fatta seguendo criteri cronologici, a partire dai primi monumenti sepolcrali sino a quelli relativi all'ultima fase di occupazione, per un totale di tredici contesti. Gli ambiti cronologici, secondo cui sono stati organizzati e suddivisi gli edifici, sono gli stessi del capitolo precedente: l'età augustea, l'età claudia e neroniana, l'età adrianea e antonina e l'età severiana.

Alcuni casi fortunati, nello specifico le Tombe 18 e 33 e il Recinto 22, presentano più di una fase decorativa, dato il loro utilizzo prolungato nel tempo e per questo sono stati inseriti in più ambiti cronologici mentre le diverse fasi che li caratterizzano sono state analizzate singolarmente. Tali edifici sono particolarmente significativi perché, più di altri, permettono di avere un quadro preciso dell'evoluzione pittorica della Necropoli Laurentina.

5.1 Età augustea e tiberiana

5.1.1 Tomba a camera singola 18 (B1)

I caratteri stilistici degli apparati decorativi della Tomba 18, costituiti dalle pitture parietali e dagli stucchi della volta, consentono di inquadrare la Tomba 18 in un ambito cronologico che va dagli ultimi decenni del I secolo a.C. al primo quarto del I secolo d.C.

Decorazione parietale

La zoccolatura, caratterizzata dall'alternanza di figure geometriche (Figg. 19-21), ricorda la decorazione pittorica della cella del Santuario ostiense della *Bona Dea*⁹²⁸, il vestibolo della Basilica sotterranea di Porta Maggiore⁹²⁹, nonché numerosi esempi dell'area vesuviana inquadrabili nell'ambito della fase matura del "terzo stile" pittorico. In particolare, si ricordano: il triclinio 11 e il cubicolo 12 della Casa del Frutteto (I 9,5-7)⁹³⁰; la decorazione del portico della Grande Palestra (II,7)⁹³¹; il cubicolo g della Casa di Lucrezio Frontone (V 4, a.11)⁹³²; il vestibolo della Casa dei Cinque Scheletri (VI 10,2)⁹³³; il cubicolo 9 della Casa dell'Ancora (VI 10,7)⁹³⁴; il triclinio della Casa VI 14,40⁹³⁵; il triclinio della Casa di *Spurius Mensor* (VII 3,29)⁹³⁶; il triclinio della Casa di Sulpicio Rufo (IX 9,18)⁹³⁷ ed infine, il triclinio della Villa in contrada Pisanella a Boscoreale⁹³⁸. Bisogna precisare che tutti gli esempi citati presentano zoccolature su fondo nero, ad eccezione del vestibolo quadrato il quale dà accesso alla Basilica sotterranea di Porta Maggiore che presenta uno zoccolo a fondo rosso morellone. Proprio l'ipogeo di Porta Maggiore rappresenta il confronto più stingente con la Tomba 18.

Lo zoccolo misura in entrambi i casi complessivamente circa 82-85 cm ed è costituito da una fascia inferiore nero fumo che, nel caso della Tomba 18, è alta 14 cm. Alla fascia nero fumo segue un'ampia decorazione a fondo rosso morellone con riquadri geometrici resi da leggere pennellate in bianco-crema (riquadri che nella Basilica neopitagorica sono occupati invece da scene animate e paesaggi a colori). Probabilmente l'alternanza dei medesimi colori di fondo e la scelta cromatica con cui è stato decorato lo zoccolo furono dovute a motivazioni pratiche e alla natura stessa dei luoghi, caratterizzati da un'illuminazione scarsa ed indiretta.

La parte mediana della tomba è scandita dalle nicchie, a differenza di quella della Basilica che presenta specchiature corrispondenti alle divisioni dei riquadri sottostanti. Il colore dello zoccolo viene richiamato nel sistema decorativo superiore: il contorno delle nicchie e le fasce triangolari che delimitano la volta nel caso della Laurentina; la fascia superiore di coronamento decorata con esili pilastri, ghirlande a festone e bende nella Basilica. In entrambi i casi, il repertorio decorativo è costituito da: paesaggi idilliaci, erme, colonne sormontate da vasi, esili candelabri in cui sono inserite figure frontali⁹³⁹.

928 FALZONE 2006, pp. 422-426; MEDRI, FALZONE 2018, p. 59-61.

929 BENDINELLI 1926 pp. 606-630; BASTET 1958, p. 120; BASTET 1960; BASTET, DE VOS 1979, pp. 51-52, Fig. 7.

930 BASTET, DE VOS 1979, pp. 74-76, Tavv. XXXIX, 71, XXXVIII, 70; *PPM* II, pp. 46-50 Nr. 68-71; pp. 114-115 Nr.140-141; p. 122 Nr. 149.

931 BASTET, DE VOS 1979, p. 94; *PPM* III, p. 315 n. 5.

932 BASTET, DE VOS 1979, pp. 65-66, Tav. XXX, 56

933 BASTET, DE VOS 1979, p. 94, Tav. LIV, 96.

934 BASTET, DE VOS 1979, pp. 43-44, Tav. XIII, 24; *PPM* IV, pp. 1062-1063 Nr. 24-25.

935 *PPM* V, p. 404 Nr. 28.

936 BASTET, DE VOS 1979, pp. 42-43, III, 23; *PPM* VI, pp. 917 Nr. 32; 923-924 Nr. 39-40, 42.

937 BASTET, DE VOS 1979, p. 89, Tav. L, 88.

938 BASTET, DE VOS 1979, p. 68, Tav. XXXIII, 60.

939 I due edifici sono accostabili anche per quanto riguarda il repertorio decorativo degli stucchi: tali elementi verranno analizzati nella sezione relativa alla decorazione della volta.

Per quanto riguarda la cronologia, la tomba ostiense è stata datata tra la fine del I sec. a.C. e l'inizio del I sec. d.C. in base alla stratigrafia, alla tecnica costruttiva e alle testimonianze epigrafiche. La datazione della Basilica, invece, è stata oggetto di un acceso dibattito scientifico: viene datata tra la piena età augustea e l'età claudia⁹⁴⁰. Tuttavia, bisogna precisare che la decorazione dello zoccolo della Tomba 18 è frutto di un restauro, successivo alla sistemazione all'interno della cella di due cassoni per le inumazioni nell'angolo delle pareti B (sud-ovest) e C (sud-est). Come si può ben osservare nelle immagini (Figg. 190a-c), lo zoccolo rosso si sovrappone alla precedente decorazione pittorica. In particolare, al centro della parete B è possibile notare la linea di demarcazione verticale nera (indicata con una freccia) che rende evidente la sovrapposizione cromatica dovuta alla differenza di fase. Tale restauro non ha interessato, invece, l'angolo sud delle pareti B e C dove la parte superiore dello zoccolo è stata lasciata invariata (Figg. 20B, 21C, 190a-b). Studi recenti testimoniano l'esistenza di tracce di colore rosso nel punto di intersezione tra uno dei cassoni e la zoccolatura; pertanto, è possibile ipotizzare che tale accorgimento sia stato effettuato per uniformare la decorazione⁹⁴¹.

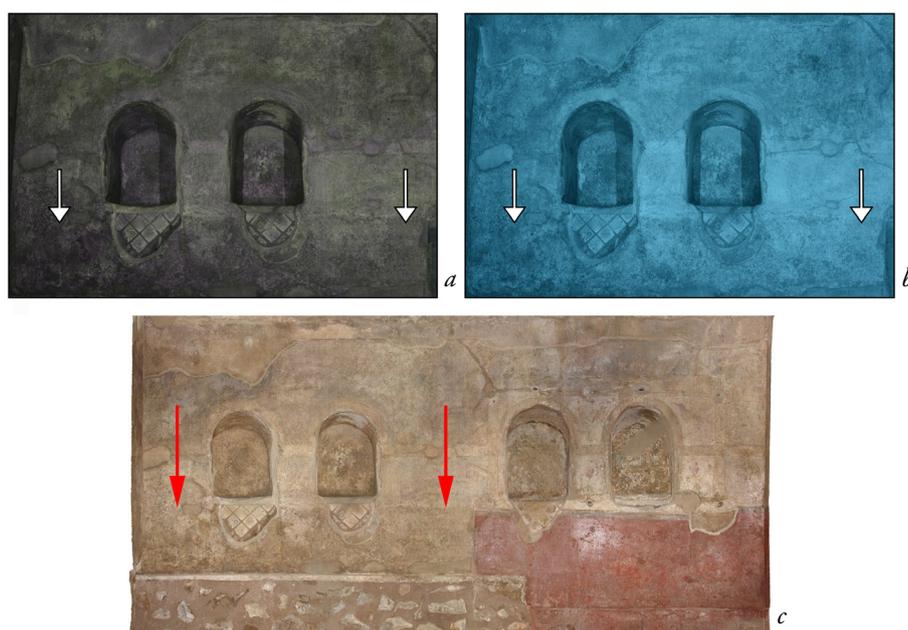


Fig. 190: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, parete B: (a) Immagine nel visibile elaborata in rotazione con rotazione RGB; (b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (fotografie ed elaborazione di R. Deiana); (c) ortofoto. La freccia di sinistra indica la prima fase decorativa, la freccia di destra indica la linea di demarcazione nera tra la prima e la seconda fase (elaborazione grafica dell'autore).

Le differenti fasi decorative, una di progettazione e le altre di riorganizzazione, individuate all'interno della tomba ostiense, ne documentano un utilizzo prolungato nel tempo che ha determinato anche delle modifiche strutturali, decorative e rituali. La zoccolatura farebbe quindi parte di una quarta fase di sistemazione della tomba e, come già accennato in precedenza, trova confronti stilistici con esempi di "terzo stile", in particolare della sua fase matura (I quarto del I secolo d.C.)⁹⁴².

940 Sauron (2009, pp. 46-61) la data alla piena età augustea; Bendinelli (1926, pp. 606-630), Bastet (1960, pp. 1-24), De Vos (1979, pp. 51-52) e Baldassarre (in BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 179-180) all'età augustea-tiberiana; Thomas (1995, pp. 56-58) all'età tiberiana; Carcopino (1927, p. 51) e Mielsch (1975, pp. 118-121) all'età claudia.

941 Si veda la nota 980.

942 BASTET, DE VOS 1979, p. 42.

La buona qualità dei materiali ascrivibili a tale fase decorativa (“terzo stile”) suggerisce una forte interdipendenza e un continuo scambio tra botteghe urbane e ostiensi che potrebbe spiegare, nonostante l’esiguità delle testimonianze, l’adozione di schemi simili e di un repertorio comune per quanto riguarda gli elementi accessori. Tale correlazione intercorre anche tra edifici ostiensi noti e databili a questa fase; basti pensare alla partitura dello zoccolo del Santuario della Bona Dea e della Tomba della “Sacerdotessa Isiaca”. Entrambe le zoccolature sono caratterizzate dall’adozione di figure geometriche alternate, rettangoli e quadrati, pur presentando delle differenze: nel primo caso, infatti, al loro interno vi sono raffigurate nature morte e figure di ambito dionisiaco (Menadi Danzanti e teste di Satiri); nel secondo caso, sono visibili losanghe e quadrati con al centro fiorellini bianchi a quattro petali incorniciati da piccoli motivi circolari. Il motivo del fiorellino bianco, iscritto nel rombo della Tomba di *Caius Iulius Apella* rimanda ad un’ulteriore testimonianza ostiense di “terzo stile”⁹⁴³, ovvero alla decorazione del soffitto a fondo nero delle Terme Bizantine⁹⁴⁴, costituito anch’esso da una partitura geometrica di losanghe ed esagoni e dal motivo del fiorellino bianco inquadrato da motivi circolari ed iscritto in forme geometriche rese con una doppia linea bianca.

Per quanto riguarda la zona mediana della Tomba 18, come già menzionato⁹⁴⁵, essa era occupata dalla decorazione a giardino, oggi scarsamente visibile. Sulla parete A, il lato sinistro dell’ingresso, è dipinto un alberello con fiori o frutti gialli (Tav. 3 in Appendice); sulla parete B, all’interno della seconda nicchia di destra, si distingue un arbusto con frutti gialli (Tav. 5 in Appendice), ai lati delle nicchie boccioli di rose (Fig. 22A, Tav. 4 in Appendice), al centro un arbusto (Tav. 6 in Appendice) e sul lato sinistro della parete racemi con frutti o fiori (Tav. 7 in Appendice).

Nella parete dinanzi l’ingresso (C) troviamo una palma (Tav. 9 in Appendice); mentre nella parete D un ramo di pruno (Tav. 11 in Appendice). Insieme alla decorazione vegetale troviamo raffigurati uccellini (Fig. 22A, Tav. 4 in Appendice) e sui “ripiani” grappoli d’uva bianca e nera (Tav. 10 in Appendice), pomi, fichi bianchi e neri e melagrane (Tav. 1, 2, 6, 8, in Appendice).

Le figurazioni pittoriche a giardino iniziano a diffondersi nell’area mediterranea a partire dall’età ellenistica⁹⁴⁶ ed in ambito etrusco-italico intorno al III secolo a.C.⁹⁴⁷.

Nell’ambito della pittura romana, nelle testimonianze delle città vesuviane di “secondo stile” maturo pervenuteci, appaiono alberi e piante che si inseriscono negli sfondi prospettici⁹⁴⁸. Tuttavia, in questi casi gli elementi vegetali rappresentano un elemento decorativo accessorio, poiché non mostrano una propria indipendenza iconografica: essi vengono concepiti come delle lontane vedute, realizzate tra elementi architettonici, che amplificano lo spazio e portano l’osservatore in un paesaggio lontano⁹⁴⁹. Di conseguenza, non è possibile definire tali testimonianze come l’inizio della pittura a giardino nel mondo romano.

A Roma il primo modello del genere è costituito dalla decorazione dell’ambiente ipogeo della Villa di Livia a Prima Porta sulle cui pareti si staglia una natura rigogliosa: un tappeto di decorazioni floreali, alberi carichi di frutta, bordati da aiuole di fiori e tutt’intorno uccelli che animano il paesaggio.

943 Lo schema del soffitto, ampiamente nella fase IIB del “terzo stile”, trova confronti con i soffitti a fondo nero rinvenuti a Villa Medici (ERISTOV 2009, pp. 104-114, Figg. 76-87; FALZONE 2016, p. 175; CASALE *et alii* 2015); nel cubicolo E della Casa di *C. Iulius Polybius* (IX 13,1-3), nella Casa del Fabbro (I 10,7), nella Casa di Ganimede (VII 13,4) per quanto riguarda l’ambito pompeiano (BARBET 1985, pp. 141-145); nella Villa di Isera (MAURINA 2011, pp. 308-311) e in alcuni ambienti aquileiesi (ORIOLO 2012, p. 405, Fig. 6 a-c) per l’area Cisalpina.

944 FALZONE 2017, pp. 337-338, Fig. 3; FALZONE 2018a, pp. 90-94, Fig.6.

945 Si veda a tale proposito il Capitolo 4,1.1.

946 GRIMAL 1990, pp. 85-88.

947 CRISTOFANI, GREGORI 1987, pp. 1-14; DENTZER 1962, pp. 533-594.

948 Si ricordano l’ambiente 15 della Villa di *Oplontis* (50-20 a.C.), l’esedra 25 nella Casa del Menandro (I 10,4; 40-30 a.C.) il vestibolo di accesso della Villa di P. Fannio Sinistore a Boscoreale (50-40 a.C.).

949 SALVADORI 2018, pp. 23-25; SETTIS 1988, p.12.

Le pitture dell'ambiente, datate tra il 40 e il 20 a.C., sono particolarmente importanti e significative sia per l'alta qualità della realizzazione sia per il loro eccezionale stato di conservazione, ma soprattutto perché provenienti da una villa imperiale, appartenuta a Livia, moglie di Augusto.

Il successivo esempio di decorazione a giardino proviene dalla Villa della Farnesina, di committenza incerta, ma probabilmente riferibile alla figura di Agrippa. I tre lacerti rinvenuti facevano parte della decorazione pittorica del giardino vero e proprio e sono stati datati al 20 a.C.

Segue questa tradizione decorativa l'*Auditorium* di Mecenate che venne commissionato da Tiberio dopo il suo ritorno da Rodi, inquadrabile all'incirca nei primi anni del I secolo d.C.

Come si può ben notare, l'iniziale diffusione del motivo della pittura di giardino a Roma sembrerebbe collegarsi direttamente alla committenza imperiale⁹⁵⁰. I tre esempi urbani rappresentano il modello imposto dalla casa imperiale, il quale viene ben presto diffuso in contesti domestici (di cui si hanno numerose testimonianze in area vesuviana, ascrivibili al "terzo stile"⁹⁵¹) e funerari.

Secondo alcuni studiosi, oltre ad introdurre i primi giardini dipinti dall'Egitto⁹⁵², la corte imperiale avrebbe anche adottato l'impianto architettonico del motivo del giardino e il repertorio iconografico ad essi legato: euripi, statuette egittizzanti, palme, sfingi⁹⁵³. Tuttavia, l'evoluzione e la fortuna del tema iconografico sembrerebbe essere direttamente legato alla diffusione del sistema della villa alla fine del I sec. a.C. e al conseguente passaggio nella mentalità della classe dirigente augustea, ben testimoniato dagli autori antichi⁹⁵⁴, dal concetto di *hortus* a quello di giardino.

In ambito funerario, il primo esempio di decorazione pittorica di giardino è costituito dalla Tomba di Patron sulla via Latina dove, sopra uno zoccolo di finto marmo, s'innalza una serie di pini sui quali sono appollaiati numerosi uccelli; sul fregio superiore, alberi di varia natura scandiscono il corteo funebre. Diversi studiosi inquadrano cronologicamente la Tomba di Patron tra il 30 e 10 a.C.⁹⁵⁵.

Segue in ordine cronologico la cella della "Sacerdotessa Isiaca", costruita dal liberto *Caius Iulius Apella*, il quale commissiona una pittura di giardino su sfondo bianco, seguendo ed imitando le mode urbane. L'iniziale progetto decorativo non prevedeva alcun elemento architettonico a scandire la parete in senso verticale; piuttosto, il giardino si inseriva all'interno dello schema parietale per livelli orizzontali, utilizzando come piano di posa le bordure in stucco, di cui resta l'impronta, che corrono sopra la predella e sulle nicchie. Le bordure costituiscono una maglia che marca le nicchie in senso orizzontale e scandiscono la parete per "ripiani", sui quali si ergono gli alberi o vi sono disposti frutti di varia natura: uva, pomi, melagrane, fichi. Tali ripiani corrispondono ad un tentativo di organizzare prospetticamente la parete, come si può ben evincere dalle proporzioni dei diversi frutti e degli alberi. Questa concezione è figlia delle decorazioni delle ville pompeiane di "secondo stile" dove, su prospetti architettonici vengono alloggiati *xenion*⁹⁵⁶.

950 Dello stesso avviso De Vos (1980, p.89)

951 Ercolano: Casa dello Scheletro (III, 3), Casa del Tramezzo di Legno (III, 11), Area sacra, Sacello A; Pompei: Casa di *Stallius Eros* (I 6,13), Casa di *P. Cornelius Tages* (I 7,10-12.19), Casa dei Cubicoli Floreali (I 9,5-7), Casa di Cerere (I 9,13), Caupona (I 11,16), Caupona di *Sotericus* (I 12,3), Casa (I 12,13), Casa di Sallustio (VI 2,4), Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Casa di *Vesonius Primus* (VI 14,20), Casa di *P. Crusius Faustus* (VI 15,2), Casa del Bracciale d'Oro (VI 17, *Ins. Occ.* 42), Casa del Granduca di Toscana (VII 4,56), Casa VII 6,28, Casa bottega (VII 27, 40-41), Casa di *M. Castricus* (VII 16 *Ins. Occ.*, 17), Casa di *C. Iulius Polybius* (IX 13,1-3).

952 Si ricordano: il palmeto raffigurato nella Tomba V nella Necropoli di Anfushi presso Alessandria, inquadrabile tra il I e il II secolo a.C. (ADRIANI 1966, pp. 195-197; MICHAEL 1980, p. 377; SETTIS 1988, p. 19.); la tomba alessandrina nel quartiere di Wardian (WIETZMANN 1979, p. 273; BARBET 1980, pp. 391-400; VENIT 1998, pp. 86-87; GUMIER-SORBETS 2014, p. 257); le pitture del palazzo di Tell El-Amarna (SCHEFOLD 1962, p. 152).

953 DE VOS 1980, pp. 88-89; BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 123; DE VOS 1983, p. 233.

954 DE CARO 1993, 293-297.

955 SETTIS 1988, p. 20; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 170-173; SALVADORI 2018, p. 80 Fig. 72.

956 Si vedano le note 948-949.

Il giardino immaginato con uno schema a vegetazione continua della Tomba di *Caius Iulius Apella* è modulato verticalmente da alberi posti al centro delle pareti (sono ben visibili sulle pareti C e D, mentre di essi si rilevano labili tracce sulla parete B). Solo nel caso del lato sinistro della parete A, l'intera superficie della zona mediana è occupata dalla decorazione di un arbusto con fiori o frutti gialli⁹⁵⁷. La struttura della decorazione parietale è stata ricostruita nel prospetto generale della tomba (Fig. 191) dove sono stati evidenziati col colore blu i piani orizzontali e col rosso quelli verticali.

Le quattordici nicchie non costituiscono un ostacolo architettonico per l'organizzazione della decorazione, ma diventano anch'esse parte integrante del giardino. Purtroppo, l'ornamentazione interna della maggior parte di esse è andata perduta e si conserva solo l'arbusto dipinto all'interno della seconda nicchia di destra della parete B (Tav. 5 in Appendice). Questa situazione potrebbe essere semplicemente il risultato casuale di un processo di degrado diversificato delle pitture (considerato anche che la decorazione conservata fa parte di un riadattamento); potrebbe tuttavia essere anche la conseguenza del fatto che all'interno di tali nicchie vi erano deposte le ossa del committente e quindi tale decorazione sarebbe potuta servire a dare maggiore importanza e rilevanza al proprietario⁹⁵⁸. Quest'ultima ipotesi è avvalorata dal fatto che pochi anni dopo la deposizione delle urne, si procedette all'allestimento di un'edicola in stucco che decorava tale nicchia e l'adiacente.

In ogni caso, le labili tracce all'interno di ogni nicchia suggeriscono che fosse presente anche qui una decorazione floreale o vegetale, che accoglieva le ossa dei defunti. Il motivo a giardino, quindi, correva lungo le pareti e non veniva interrotto dalle rientranze delle nicchie.

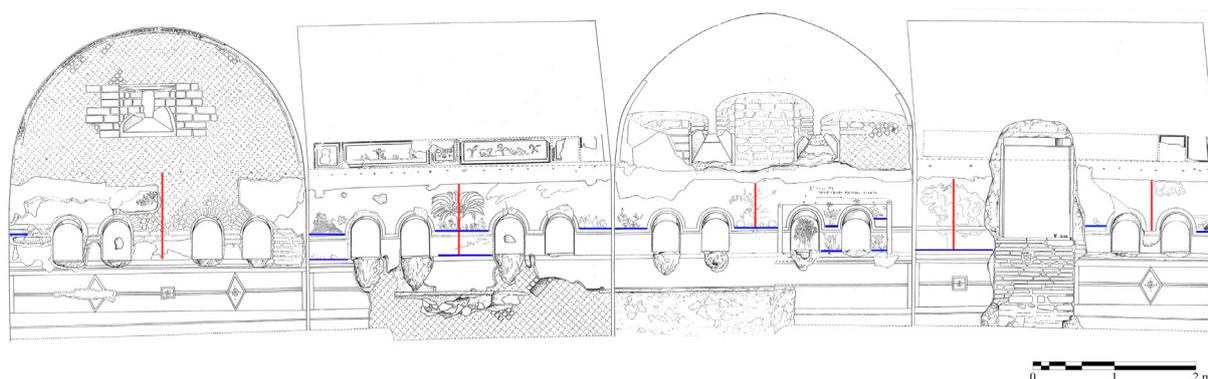


Fig. 191: Ostia, via Laurentina, Tomba 18 ricostruzione grafica della parete. Le linee blu indicano i piani orizzontali. Le linee rosse la scansione verticale della parete (rielaborazione grafica dell'autore da Bedello Tata 2005).

Gli alberi raffigurati nella tomba sono di diverso tipo: compaiono pruni (*prunus domestica*) e una *phoenis dactylifera* con frutti, simbolo di rinascita e fecondità. Quest'ultima si trova raffigurata sia negli esempi urbani della Villa di Livia e dell'*Auditorium* di Mecenate sia nei contesti vesuviani di "terzo stile": a Pompei, la Casa del Frutteto (I 9,5-7), la Casa di Cerere (I 9,13-14) e la Casa del Bracciale D'Oro (VI 17 *Ins. Occ.*, 42); ad Ercolano, il *Sacellum* A nell'area sacra. Sempre da Pompei provengono due esempi di "quarto stile": l'Osteria a Giardino (II 9, 5-7) e la Casa delle Amazzoni (VII 2,14)⁹⁵⁹.

957 Come è stato notato da Settis (2002, p.11) e confermato da Salvadori (2018, pp. 41-43), gli schemi a vegetazione continua obbediscono a criteri di organizzazione dello spazio che scandiscono la parete per assi verticali ed orizzontali. Tali artifici potevano essere costituiti da alberi, come nel caso della Villa di Livia a Prima Porta, o da erme, nel caso delle pareti del cubicolo della Casa del Bracciale d'Oro (VI 17, *Ins. Occ.* 42).

958 Un ulteriore elemento a sostegno di questa ipotesi è il fatto che la parete B sia l'unica allineata alla via Laurentina.

959 Di tutti gli esempi citati l'unico che presenta una decorazione con frutti è quello visibile sulle pareti laterali delle fontane dell'Osteria a Giardino; questo perché a causa del clima mite della penisola italiana i frutti non arrivavano a maturazione (SALVADORI 2018, p. 51).

Per quanto riguarda la resa delle nature morte, gli esempi della omba della “Sacerdotessa Isiaca” denotano, nonostante la scarsa visibilità, una buona capacità tecnica del pittore, grazie al sapiente utilizzo di lumeggiature ed ombreggiature.

Le nature morte costituiscono una tematica largamente attestata in pittura, a partire dal “secondo stile”⁹⁶⁰. Dall’ambiente L della Villa della Farnesina proviene un frammento con pittura di giardino (*MNR*, Inv. 59626) in cui si riconosce il medesimo motivo del grappolo d’uva posto su un ripiano marmoreo⁹⁶¹. Le nature morte ben si adattano a spazi conviviali, come tablini e triclini, proprio perché rappresentano un chiaro richiamo al rituale del banchetto e stanno ad indicare la ricchezza, il benessere e l’opulenza del proprietario. Non mancano esempi nei coevi colombari urbani: Colombario Maggiore Doria Pamphilj, Colombario di *Scribonius Menophilus*, Vigna Codini II e Vigna Codini III⁹⁶².

Un altro motivo presente all’interno del giardino è costituito dagli uccellini, posti ai lati delle prime due nicchie di destra della parete B; purtroppo, a causa del pessimo stato di conservazione, non è possibile eseguire un’indagine più puntuale per identificarne la specie (Fig. 22e-f).

Sul registro inferiore, sempre ai lati delle due nicchie di destra della parete B, si riconoscono boccioli di rose e fiorellini di *Myosotis* (“non ti scordar di me”).

I fiori isolati o in serie, insieme agli uccellini e alle nature morte, sono un motivo costante nell’iconografia funeraria, proprio per il loro significato intrinseco di offerta⁹⁶³. In particolare, il colore purpureo delle rose “simboleggia il rinvigorismento dell’anima del defunto”⁹⁶⁴. Sin dai tempi di Omero, le rose sono legate al culto dei morti: nell’Iliade, Afrodite cosparge giorno e notte la salma di Ettore con olio di rose per preservarlo⁹⁶⁵. D’altronde, l’abitudine di adornare i monumenti funebri con corone e mazzi di fiori era tipica della cultura greca: Sofocle lo testimonia nell’Elettra⁹⁶⁶, Euripide nelle Fenicie⁹⁶⁷, Luciano nell’opera *De Luctu*⁹⁶⁸.

Anche nella cultura romana si possono annoverare alcune festività collegate ai fiori tra le ricorrenze legate al culto dei morti. In occasione del giorno delle *Rosalia*, festa legata alla fioritura delle rose, i sepolcri venivano cosparsi di fiori (solitamente tale celebrazione avveniva tra l’undici maggio e il quindici luglio, in base al periodo di fioritura delle rose)⁹⁶⁹; un simile rito avveniva anche durante i *Dies violae* o *Violaria*⁹⁷⁰. Tali usanze facevano parte del culto privato dei defunti ed erano associate frequentemente a libagioni e aspersioni. Inoltre, molto spesso attorno alle tombe, venivano piantati roseti o esistevano veri e propri *horti* lussureggianti con fiori e frutta (*kepotaphia*), mentre le ossa dei defunti venivano adagate su un letto di rose⁹⁷¹. Il mito attribuisce la valenza funeraria delle rose ad Adone, in quanto simbolo della rinascita e dell’amore che supera la morte⁹⁷².

960 Si ricordano Villa di Poppea ad *Oplontis* (PAPPALARDO 2009, pp. 80-81, GUZZO, FERGOLA 2000, Figg. 57, 60) e la Villa di P. Fannio Sinistore a Boscoreale (BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 94-95).

961 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 123-124, Tav. 34.

962 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-45, 92-96; FRÖHLICH 2008, pp. 22-49; FRÖHLICH 2009, pp. 381-401.

963 JASHEMSKI 1979, p.151.

964 *Cit.* CIANFRIGLIA *et alii* 1985, p. 231.

965 *Hom.*, *Il.* XXIII, 186.

966 *Sof.*, *El.*, 894-896.

967 *Eu.*, *Ph.*, 1632-1633.

968 *Luc.*, *De luctu*, 11.

969 TOYNBEE 1971, p. 63.

970 *CIL* III, 703; VI, 10239, *ILS*, 7235, 8370, 8374.

971 *PROP.*, *Eleg.*, 1,17,22.

972 *Ov.*, *Met.* X, 520-739; Bione di Smirne, *Epitaffio di Adone*, 77-78; CIARALLO 2000; CIARALLO 2004; CIARALLO 2006; DE CAROLIS *et alii* 2016.

I motivi decorativi appena descritti sulla parete B (boccioli di rose ed uccellini, inquadrati dall'edicola in stucco) sembrano siano stati dipinti da un diverso pittore in un secondo momento. Gli elementi a supporto di tale ipotesi sono molteplici: in particolare, la scialbatura di calce sul quale sono stati dipinti; l'eleganza e la stilizzazione, rispondente ai canoni del periodo; infine la differente resa qualitativa dei colori, grazie all'utilizzo di una tavolozza cromatica più ricca rispetto a quella adoperata per gli altri elementi decorativi. Dall'analisi dei temi e dei motivi decorativi emerge come questi siano utilizzati nelle *Domus* e nelle ville contemporanee dalla fine del "secondo stile", e vengano riproposti in ambito funerario. Grazie ai confronti citati, si può notare come l'esempio ostiense segua il *fil rouge* di una tradizione decorativa di fine "secondo" e inizio "terzo stile". Probabilmente tale scelta deriva dall'ipotesi che anche in questo luogo, il committente non abbia voluto rinunciare a riproporre l'iconografia domestica, col fine di veicolare il medesimo significato. Il motivo della tomba come *locus amoenus*, decorato di alberi carichi di frutti e popolato da uccelli, rappresenta infatti una chiara forma di ostentazione del prestigio sociale. Come già detto, in ambito funerario esso rappresenta anche il giardino degli Elisi, dove il proprietario spera di godere dei piaceri ultraterreni, e costituisce anche un riferimento ai *kepotaphia*, i giardini funerari che sorgevano nelle vicinanze di sepolcri⁹⁷³. Questa concezione del mondo ultraterreno avrà ampio successo nel repertorio funerario, tanto da essere "esteriorizzata" nelle tombe pompeiane attribuibili alla fase decorativa di "quarto stile"⁹⁷⁴.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

Le decorazioni di uccelli, alberi, arbusti e frutti di varia natura sono resi con una notevole ricchezza cromatica di toni pastello: rosso, giallo, rosa, verde, grigio, violetto, blu, nero fumo. Nonostante la pessima visibilità, è possibile notare un sapiente uso del chiaro scuro nella resa dello schema decorativo insieme ad un elevato gusto calligrafico ed un sapiente uso della prospettiva.

Tra i pigmenti utilizzati si possono riconoscere: un ampio utilizzo di ocre (gialla e rossa), morel di ferro, nero di vite, blu egizio, utilizzato puro o in mescolanza con pigmenti di origine vegetale⁹⁷⁵.

Tracce preparatorie, dette anche sinopia, sono state rinvenute durante i restauri⁹⁷⁶ sulle pareti A (nord-ovest) e D (nord-est); esse consentono di puntualizzare l'accuratezza con cui è stato disposto il progetto decorativo e indicano l'alto valore delle pitture⁹⁷⁷.

Conclusioni

In base all'accurato lavoro di analisi e restauro si è potuto osservare come l'interno della cella abbia subito diversi interventi di restauro, legati al riadattamento degli spazi.

In un primo momento, in fase con la decorazione della volta e con la pavimentazione in *crustae* policrome, vennero decorate la zona dello zoccolo e la zona mediana, quest'ultima con pittura di giardino.

973 SETTIS 2008, pp. 28-31. VON HESBERG 1994, pp. 262-264: precisa che tali giardini hanno avuto un'ampia diffusione a partire dal I sec. d.C. con la funzione di isolare il sepolcro dall'esterno. SALVADORI 2018, pp. 110-111.

974 Parete interna della Tomba di *Vestorius Priscus* presso Porta Vesuvio (JASHEMSKI 1979, pp. 150-151; JASHEMSKI 1983, p. 369; MOLS, MOORMANN 1993-94, p. 32; SALVADORI 2018, pp. 80-81, 207-208.); pareti interne del triclinio funebre di *G. Vibius Saturninus* a porta Ercolano, dove decorazioni di giardino si alternano a pannelli monocromi (JASHEMSKI 1979, p. 153, Fig. 241; SALVADORI 2018, pp. 80-81; SALVADORI 2018, pp. 80-81, 208); sulla facciata della Tomba 19 ES a Porta Nocera (SALVADORI 2018, pp. 80-81, Fig. 75, p. 208); ed infine la decorazione, purtroppo perduta, della Tomba di Castricia Prisca a Porta Nocera (D'AMBROSIO, DE CARO 1983).

975 Durante i restauri che interessarono la tomba negli anni 1994-1999, Bedello Tata, per conto dell'ex Sovrintendenza di Ostia effettuò delle analisi mineralogiche su campioni, relativi alla decorazione parietale e della volta, che hanno permesso di verificare i pigmenti utilizzati. Nel caso del blu risultò essere la fritta egiziana, nel caso del rosso morel di ferro (*Archivio Storico PAOA, Analisi chimiche "ARTELAB"*, 23/02/1994; BEDELLO TATA 2005).

976 I restauri avvennero tra il 1995 e il 1999 ad opera della ditta "Enrico Leoni".

977 ALLAG, BARBET 1972, pp. 985-986; BARBET 1995, p. 70; BEDELLO TATA 2005; *TECT 1* 2015, pp. 23-24.

In questa fase vennero applicate anche delle cornici di coronamento in stucco tra parete e soffitto, desumibili dalle tracce visibili sulle pareti.

Poco tempo dopo venne progettata l'edicola in stucco nella parete B e all'interno dell'edicola, su uno stato di scialbatura di calce, vennero dipinti boccioli di rose e uccellini⁹⁷⁸. Nello stesso momento vennero poste tra parete e soffitto delle cornici di coronamento, sostenute da grappe in ferro.

In un secondo tempo, la porta venne sopraelevata e si procedette all'impianto dei cassoni per l'inumazione. Quest'ultimo cambiamento modificò significativamente il progetto originario, sia dal punto di vista dell'organizzazione degli spazi sia culturale⁹⁷⁹. Il rifacimento interessò soprattutto lo zoccolo (I quarto I secolo d.C.), essendo la fascia inferiore più esposta all'usura rispetto alle altre, e parte della zona mediana⁹⁸⁰. Nella realizzazione, è probabile che il *pictor* abbia voluto richiamare le forme decorative del soffitto, losanghe e quadrati.

Ad un'ultima fase di utilizzo della camera appartengono le tracce di scialbatura bianca percorsa da fasce rosso-arancio che si possono intravedere nell'angolo nord della tomba, tra le pareti A e D. Tali testimonianze decorative, purtroppo indatabili, sono tuttavia utili per documentare la continuità d'uso della camera sepolcrale e una decadenza del gusto decorativo⁹⁸¹.

Decorazione della volta

La decorazione della volta, realizzata nella prima fase decorativa della tomba, è conservata per circa un terzo della superficie. Lo schema decorativo e l'iconografia delle raffigurazioni⁹⁸² presentano notevoli analogie con le volte dei celebri cubiculi E, B e D della Villa della Farnesina⁹⁸³. Le corrispondenze tra le decorazioni in stucco delle due volte sono numerose, in particolare le scenette e paesaggi idillico sacrali e il repertorio decorativo dionisiaco (costituito da erme, colonne sormontate da vasi, elementi fitomorfi). In particolare, un busto raffigurato nel primo quadrato della prima fascia (Figg. 24a-b) è stato identificato come Dioniso⁹⁸⁴. Tale attribuzione, nonostante della figura siano rimasti solo i contorni a causa della caduta delle parti in aggetto, sembra plausibile grazie ai confronti istituibili con altre rappresentazioni note del dio. Si ricorda, ad esempio, il Dioniso di bronzo rinvenuto nella Villa dei Papiri ad Ercolano (*MANN*, Inv. 5618)⁹⁸⁵, anche se il parallelo più stringente resta ancora una volta il profilo del dio raffigurato nel soffitto dell'anticamera del cubicolo B della Villa della Farnesina (*MNR*, Inv.1072)⁹⁸⁶.

Anche il secondo campo della prima fascia (Figg. 25-26) presenta oggetti che richiamano il culto dionisiaco. Un parallelo diretto proviene proprio dalla Casa di Augusto, in particolare la decorazione dell'edicola centrale della Stanza delle Maschere (31-14 d.C.)⁹⁸⁷.

978 BEDELLO TATA 2005, pp. 7-8.

979 Riadattamenti simili avvengono anche altrove, si ricorda il Sepolcro 1B, 1A, 2A-C, della Necropoli di Pianabella, per citare un esempio, dove tra il II-III secolo d.C. il rito dell'inumazione diviene prevalente rispetto all'incinerazione: CARBONARA *et alii* 2001, pp. 141-142; GIALANNELLA, DI GIOVANNI 2001, pp. 161-162.

980 Nel corso dei restauri svoltisi nel 1998-1999 ad opera della ditta "Enrico Leoni", venne evidenziato un lacerto di colore rosso nel punto di congiunzione tra uno dei cassoni e lo zoccolo, forse perché si cercò di dare uniformità all'interno della cella cercando di mimetizzare i rifacimenti. Per approfondimenti si veda BEDELLO TATA 2005, p. 20, nota 24.

981 BEDELLO TATA 2005, pp. 6-7.

982 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 85-91; MIELSCH 1975a, pp. 25-26, 115, K11; LING 1979, p. 55.

983 BEYEN 1948; BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 30-31. Recenti studi hanno anticipato la datazione della decorazione di qualche decennio, negli anni intorno al 30 a.C., al culmine del "secondo stile", rispetto alle precedenti considerazioni cronologiche che la datavano alla fine degli anni Venti del I secolo a. C., per ulteriori approfondimenti si veda: LA ROCCA 2008, 223-242.

984 Si fa riferimento, in particolare, ad una tipologia arcaistica del dio. Per approfondimenti si veda: LIMC III, 1-2, s.v. "Dionysos/Bacchus" (C. GASPARRI), p. 546, Nr. 67.

985 DE CARO 1994, p. 297; GUIDOBALDI 2008, p. 233, Fig. 110.

986 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 62, Figg. 53 e 55; RONCZWESKI 1903, Tav. XII.

987 IACOPI 2007, Fig. 23.

Un altro confronto in ambito urbano è costituito da alcuni motivi parietali del monumento di Porta Maggiore, in particolare della zona alta delle pareti est ed ovest della sala basilicale⁹⁸⁸.

In ambito vesuviano, invece, elementi simili sono raffigurati sulla lunetta del tepidario della Casa del Labirinto (VI 11, 8-10) ascrivibile al “terzo stile”⁹⁸⁹.

Le decorazioni geometriche, arricchite da elementi fitomorfi contenute nel campo quadrato centrale della prima fascia (Fig. 27a-b), così come nel rettangolo sovrastante e nel quadrato della quinta fascia (Figg. 37a-b, 38a), costituivano probabilmente un artificio compositivo utilizzato per meglio scandire e alleggerire le decorazioni in stucco, altrimenti popolate da scenette in cui l’elemento figurativo umano o animale era preponderante. Tali ornamentazioni ricorrono anche nella coroplastica e nella toreutica della prima età imperiale⁹⁹⁰, nonché nelle volte in stucco coeve, quali la Tomba degli Arrunzi⁹⁹¹, i soffitti delle anticamere dei *cubicula* B (*MNR*, Invv. 1071, 1072)⁹⁹² e D (*MNR*, Invv. 1037, 1041) della Villa della Farnesina⁹⁹³, il vestibolo della Basilica sotterranea di Porta Maggiore⁹⁹⁴.

Un elemento di originalità della volta della Laurentina, rispetto agli stucchi coevi, è la scena nilotica raffigurata nel quarto campo della prima fascia (Figg. 28a-b). Tuttavia, bisogna precisare che essa fa parte di un repertorio diffuso nella pittura sepolcrale coeva; basti pensare ai dodici paesaggi acquatici con anatre rappresentati nel Grande Colombario di Villa Pamphilj (20-30 a.C.)⁹⁹⁵.

Inoltre, il filone paesistico caratterizzato da animali antagonisti era ampiamente utilizzato anche nelle pitture domestiche di “terzo stile”, di cui uno dei temi dominanti era proprio lo scontro tra animali antagonisti (parete est del *cubiculum* g della Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4, a.11)⁹⁹⁶; predella della parete est della Villa dei Misteri⁹⁹⁷) nonché in una serie di mosaici con pesci di età tardo-ellenistica (Casa del Fauno VI 12,2)⁹⁹⁸. Il campo quadrato che segue raffigurava un busto femminile di profilo, noto grazie alla documentazione fotografica (Fig. 30). La caratteristica acconciatura a piccola crocchia è tipica delle raffigurazioni femminili della famiglia di Augusto: Ottavia, Livia, Giulia. Tale iconografia doveva essere in voga nell’età augustea e primo tiberiana, tanto da essere riprodotta in numerose rappresentazioni. Troviamo ancora una volta un parallelo nei ritratti femminili che decorano la volta del cubicolo E della Villa della Farnesina (*MNR*, Inv. 1096)⁹⁹⁹; sempre in stucco, si ricorda il ritratto di donna sul secondo pilastro nella navata sinistra della Basilica di Porta Maggiore¹⁰⁰⁰. Come esempi in pittura, invece, si ricordano il personaggio femminile dipinto sulla destra del fregio nero della parete S dell’*Auditorium* di Mecenate¹⁰⁰¹, le figure femminili interpretate come Livia e Giulia nella parete nord del cubicolo 15 della Villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase (*MET*, Inv. 20.192.1)¹⁰⁰². Infine, non si può non menzionare il dupondio con l’iscrizione “*Salus Augusta*” (22/23 d.C.)¹⁰⁰³.

988 BENDINELLI 1926, pp. 741-751, Tavv. X, XIV.

989 STROCKA 1991, p. 145, Fig. 396.

990 Per approfondimenti si veda RONCZEWSKI 1903, Tav. IV.

991 RONCZEWSKI 1903, Tav. XIV.

992 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 138-139, Tavv. 71-75.

993 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 193-194, Tavv. 110-121.

994 BENDINELLI 1926, pp. 635-636, Tavv. VI-VII.

995 FRÖHLICH 2008, pp. 22-49.

996 DE VOS 1980, p. 81, Fig. 38.

997 DE VOS 1980, p. 82, Fig. 39, Tav. VIII.

998 DE VOS 1980, p. 85; MIELSCH 2001, p. 26, Fig. 13.

999 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 62 fg. 52, p. 325, Tav. 195.

1000 BASTET 1960, pp. 5-6, Fig. 6.

1001 DE VOS 1983, pp. 235, 238 ; Tav. VI.

1002 KLEINER, MATHESON 1996, p. 36, Fig.6.

1003 BASTET 1960, pp. 6-7, Fig. 7.

Il primo rettangolo della seconda fascia, identico per grandezza e decorazione al corrispondente riquadro dell'ottava fascia, recava una testa maschile. Tale figurazione, perduta in entrambi i campi ma conosciuta grazie a documentazione d'archivio (Fig. 32)¹⁰⁰⁴, mostra stretti paralleli con maschere e figurazioni del repertorio augusteo. Si accosta in particolare alle statue di Giove Ammone raffigurate nell'alcova e nell'anticamera del cubicolo B della Villa della Farnesina (*MNR*, Inv. 117, B3)¹⁰⁰⁵. Somiglianze si hanno anche con le decorazioni in stucco di Giove Ammone sulla volta del vestibolo della basilica di Porta Maggiore; lo stesso motivo viene ripetuto otto volte nella volta della navata centrale¹⁰⁰⁶. Tuttavia, le raffigurazioni della Laurentina sono paragonabili anche alle decorazioni di Pan sulle specchiature della zona mediana della parete ovest della sala basilicale del monumento sotterraneo di Porta Maggiore¹⁰⁰⁷. Non mancano altresì similitudini con il fregio marmoreo della Fonte di Giuturna al Foro Romano, recante maschere derivate da teste di Bes, datato in età augusteo-tiberiana¹⁰⁰⁸, e con la cornice stuccata della Tomba presso Porta Nocera di *L. Cellius* inquadrabile in età augustea¹⁰⁰⁹. L'inserimento di maschere o di figure fitomorfe, come parte di un'ornamentazione floreale, è tipico della pittura di età augustea¹⁰¹⁰; si ricordano a questo proposito le decorazioni della Casa di Augusto¹⁰¹¹. Le maschere come motivo ornamentale vengono adottate anche nel repertorio decorativo della ceramica aretina¹⁰¹². Il rettangolo che segue, secondo campo della seconda fascia, mostra un paesaggio idillico sacrale (Figg. 31,32, 33b), motivo ampiamente utilizzato nelle decorazioni di stucco e pittoriche dell'Urbe. Tra le volte in stucco si ricordano nuovamente i cubicoli della Farnesina, la volta del Sepolcro degli Arrunzi, conosciuto grazie alla sola documentazione grafica del Piranesi e del Ghezzi¹⁰¹³ e le successive decorazioni delle Terme di Venere a Baia¹⁰¹⁴. In pittura, il motivo dei paesaggi idillico sacrali torna nel fregio giallo della Casa di Livia sul Palatino¹⁰¹⁵, nel fregio dell'ambulacro F (*MNR*, Invv. 1230-1235) e nelle rappresentazioni nei pannelli a fondo nero del triclinio C (*MNR*, Invv. 1078-1088) della Villa della Farnesina¹⁰¹⁶. In ambito funerario, i paesaggi idillico sacrali costituiscono un *leitmotiv* nei colombari di Villa Pamphilj: nel fregio più alto del Grande Colombario vengono ripetute, con leggere variazioni, per ben trentaquattro volte¹⁰¹⁷, e nel Colombario di Scribonio Menofilo costituiscono la decorazione "monotematica" del terzo fregio (scena F20, *MNR*, Inv. 1230-1235)¹⁰¹⁸. Tuttavia, rispetto a questi esempi sia funerari che domestici, si nota, come nella Tomba 18, nonostante l'accuratezza del disegno, una totale mancanza di interesse da parte del decoratore per elementi che consentano la determinazione di una profondità spaziale e di riferimenti paesaggistici, motivo per cui lo sfondo resta neutro.

1004 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, Tav. XIV,1.

1005 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 133-135, p. 157, Tav. 52; pp. 162-163, Tavv. 57-58.

1006 BENDINELLI 1926, pp. 634, 664-665, Tavv. VI-VII; WINNEFELD, p. 75, Fig. 151, Tav. CIII,2.

1007 BENDINELLI 1926, pp. 776, Fig. 43.

1008 DE VOS 1980, p. 64, Tav. XLV.

1009 DE VOS 1980, p. 64, Tav. XLVI,2.

1010 DE VOS 1980, pp. 63-64.

1011 IACOPI 2007, pp. 20-21,24, 26, 27, 53, 68.

1012 DRAGENDORF 1948, p. 215, Tav. 29, 411; p. 237, Tav. 39, 611-618.

1013 RONCZEWESKI 1903, Tav. XIV; LINDSAY 2011.

1014 MIELSCH 1975a, pp. 115-116, K12.

1015 RIZZO 1936, p. 60, Tavv. V-X.

1016 FRÖHLICH 2008, pp. 22-49.

1017 *Ibidem*.

1018 FRÖHLICH 2009, pp. 381-401.

Inoltre, come sottolineato da Bedello Tata, i «pochi personaggi fissati in azioni puntuali e non narrative»¹⁰¹⁹ e la scelta dei temi è più limitata e semplificata rispetto alla Farnesina, dove l'elemento narrativo e mitologico è preponderante. Infatti, nella Tomba della "Sacerdotessa Isiacca" manca l'operosità e il numero delle figure della Farnesina: le scene contengono al massimo due personaggi cristallizzati in un determinato momento. Tali modalità compositiva verrà riproposta nel repertorio figurativo delle decorazioni in stucco consecutive, come nel caso della Basilica sotterranea di Porta Maggiore¹⁰²⁰.

La raffigurazione, contenuta nel primo quadrante della terza fascia (Figg. 35a-b), in pessimo stato di conservazione, doveva essere corrispondente e speculare al campo quadrato conservato nella settima fascia. Come precedentemente descritto, i campi quadrati contenevano un genio funerario alato gradente verso destra. Geni alati funerari (eroti) con fiaccola rappresentano un motivo ricorrente in ambito sepolcrale¹⁰²¹ che compare nel repertorio figurativo contemporaneo o di qualche decennio successivo. Si ricordano a tale proposito il soffitto del Sepolcro degli Arrunzi¹⁰²², quello dell'edificio delle Terme di Venere a *Baiae* (databile alla fine del I a.C. e l'inizio del I d.C.)¹⁰²³ e la volta della navata della Basilica sotterranea di Porta Maggiore¹⁰²⁴. Le palmette sui lati esterni del rombo ricordano nuovamente alcune figurazioni della Villa della Farnesina¹⁰²⁵, nonché alcune lastre Campana¹⁰²⁶.

Per quanto riguarda la raffigurazione centrale contenuta nel campo a T (quinta fascia), di cui restano le sole tracce preparatorie praticate dall'artigiano a causa della perdita delle parti in oggetto, si riconosce la sagoma di un personaggio femminile di prospetto (Fig. 192a). Tale figura si potrebbe interpretare come un'offerente (raffigurate spesso come cariatide), oppure come Iside o una sua officiante. Quest'ultima ipotesi potrebbe costituire il *trait d'union* con la figurina di Iside dipinta un secolo più tardi sulla nicchia esterna (Figg. 129-130).

Per quanto riguarda la prima interpretazione non mancano esempi nel repertorio figurativo delle decorazioni a stucco inquadabili cronologicamente alla fine del I secolo a.C. e all'inizio del I d.C. Si ricordano infatti le raffigurazioni di cariatidi nella volta in stucco della Tomba degli Arrunzi¹⁰²⁷, nel Colombario di *Sempronius Atratinus* sulla via Latina¹⁰²⁸, nella stanza ipogea della Villa di Livia *ad gallinas albas*¹⁰²⁹, nella volta del vestibolo e nel fregio parietale della navata sinistra dell'aula basilicale del monumento sotterraneo di Porta Maggiore¹⁰³⁰. Tuttavia, tali figure si ritrovano nelle contemporanee rappresentazioni parietali residenziali urbane, come ad esempio nella zona superiore del triclinio C¹⁰³¹ (*MNR*, Inv. 1080), delle alcove dei cubicoli B¹⁰³² (*MNR*, Inv. 1118) ed E¹⁰³³ (*MNR*, Inv. 1174) della Farnesina, dove le cariatidi sono collegate al cornicione superiore mediante esili elementi architettonici sulla testa; esse indossano un lungo chitone e un *hymation*, e nelle mani recano offerte: una patera e un'*oinochoe*.

1019 Cit. BEDELLO TATA 2005, p. 16.

1020 BENDINELLI 1926, Tav. X, ed in particolare i motivi illustrati nella Tav. XIV.

1021 Tali geni funerari sono spesso identificati con *Hypnos* e *Thatatos*, per una digressione su tale iconografia si veda il Capitolo 5,3.2.

1022 RONCZEWSKI 1903, Tav. XIV.

1023 MIELSCH 1975a, pp. 26, 115-116, K12; LING 1979, plate XIV, p. 50, Fig. 9; p. 62 "Vault-decoration of room 2".

1024 BENDINELLI 1926, pp. 757-758, Figg. 35-36, Tav. XXXIV.

1025 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 291-293, in particolare p. 324, Tavv. 194a e b.

1026 VON ROHDEN 1911, Band IV, 1, p. 223, Fig. 453a.

1027 RONCZEWSKI 1903, Tav. XIV; BASTET 1960, p. 16, Fig. 15.

1028 MIELSCH 1975a, p. 116, K14, Tav. 9, Fig. 2.

1029 MIELSCH 1975a, p. 114, K9.

1030 BENDINELLI 1926, Tavv. VI-VII; Tav. XXXIII, Figg. 1-3;

1031 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 234-239, pp. 256, Tav. 138-140, pp. 275-276, Tavv. 157-158.

1032 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 137, pp. 166-167, Tavv. 61-62, p. 175, Tav. 70.

1033 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 284-286, 296-297, Tavv. 166-167.

Non mancano esempi coevi di cariatidi dipinte nella zona superiore della parete in area pompeiana, come nella stanza A della Villa Imperiale; tale somiglianza è probabilmente ascrivibile al fatto che la medesima committenza si sia rivolta alla stessa bottega urbana¹⁰³⁴.

Tali rappresentazioni di offerenti, interpretabili anche come sacerdotesse, non mancano nel repertorio figurativo sepolcrale; in particolare, si menziona la figurina dipinta al centro del pannello nella parete sud della Piramide di Caio Cestio¹⁰³⁵.

Per quanto riguarda la seconda interpretazione, cioè la possibile identificazione della figurina come sacerdotessa di Iside o Iside stessa, essa è supportata da diversi elementi. Una prima suggestione è offerta, come precedentemente accennato, dalla decorazione della “Sacerdotessa Isiaca” della nicchia esterna, dipinta in una fase successiva rispetto alla decorazione della volta.

Il filone artistico egittizzante¹⁰³⁶ risulta particolarmente in voga durante la fase finale del “secondo” e gli inizi del “terzo stile” pittorico ed è fortemente legato alla committenza imperiale. Infatti, numerose sono le rappresentazioni di motivi ornamentali, tra cui Iside ed oggetti legati al suo culto, in contesti pittorici proto-augustei a scopo celebrativo e non religioso: la Casa di Augusto, la Casa di Livia e l’Aula Isiaca sul Palatino, la Villa della Farnesina¹⁰³⁷.

Tornando alla decorazione in stucco della Tomba 18 ed osservando attentamente la silhouette della figura al centro della volta, nel riquadro a T, di cui resta la sola incisione preparatoria (Fig. 192a), si può notare che essa reca nella mano sinistra proprio una patera, uno degli attributi del culto isiaco. Lo stesso oggetto lo ritroviamo proprio in una delle raffigurazioni di Iside nell’anticamera del *cubiculum* B (MNR, Inv. 1128; Fig. 192b) o in quella dell’anticamera del *cubiculum* D (MNR; Inv. 1187) della Villa della Farnesina¹⁰³⁸. Infine, sul capo della figura ostiense si intravede un triangolo che lascia presupporre che probabilmente la figura in stucco fosse provvista del tipico copricapo isiaco, il fiore di loto, elemento ben noto grazie ad altre raffigurazioni, come per esempio quella che decorava il triclinio D della Casa di Livia (MANN, Fig. 192c).



Figg. 192: (a) Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18: particolare della cariatide (fotografia di M. Bedello Tata); (b) Roma, MNR, Villa della Farnesina, *cubiculum* B, parete dell’anticamera, zona mediana, particolare di Iside (Inv. 1128, da Bragantini, De Vos 1982); (c) Napoli, MANN, Casa di Livia, Triclinio D, particolare di Iside o sacerdotessa isiaca (Inv. 9303, fotografia dell’autore).

1034 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 30-64; PAPPALARDO 1995.

1035 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 136, Fig. 122.

1036 Per una disamina sull’introduzione dei motivi egittizzanti in ambito ostiense si veda DIANI *c.s.*

1037 DE VOS 1980, pp. 60-64. Alcuni autori (RODDAZ 1979, p. 127; BRAGANTINI, DE VOS, 1982, pp. 30-31) sottolineano proprio come la decorazione di questi complessi sia riconducibile per motivi storici e stilistici ad un’unica bottega.

1038 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 142, Tav. 37 (Inv. 1128); p. 207, Tav. 95 (Inv. 1187).

A questo proposito, è interessante soffermarsi sul momento in cui le pitture con motivi ornamentali ellenistico-alessandrini vennero adottate nel repertorio figurativo della corte imperiale, per poi diffondersi nelle classi emergenti, tra cui liberti, come nel caso della Necropoli Laurentina, che emulano e riproducono tale modello. L'accoglienza di tale repertorio da parte della classe libertina sottintende un ulteriore aspetto culturale e religioso: oltre ad essere una semplice imitazione del linguaggio di corte, l'adozione di motivi egittizzanti sottolinea la grande importanza del culto di Iside come Fortuna (*Isityche*)¹⁰³⁹.

La dea con la sua magia era capace di sconfiungere temporaneamente la morte e di liberare l'iniziato dalla tirannia della sorte e degli astri. Inoltre, rispondeva a specifiche esigenze di gruppi sociali protagonisti della vita economica della colonia ostiense, in quanto protettrice del commercio e dei naviganti. Spesso, infatti, sulle navi era presente un simulacro di Iside (Iside Pelagia) che aveva la funzione di proteggere i marinai. Si può concludere quindi che il proprietario della tomba ostiense fosse verosimilmente un iniziato al culto isiaco¹⁰⁴⁰ e che per questo motivo avesse scelto di inserire la dea all'interno del progetto iconografico della sua sepoltura. Allo stesso modo, i suoi discendenti, o coloro che comunque occuparono la tomba nel II secolo d.C., decisero di sottolineare la loro appartenenza alla medesima compagine sociale e l'adesione alle stesse credenze culturali riproponendo un'immagine riferibile al culto della dea nella decorazione della nicchia esterna (Figg. 129-130)¹⁰⁴¹.

Tale ipotesi trova un ulteriore argomento di supporto nei disegni dei reperti egittizzanti provenienti dal Colombario dei liberti di Livia realizzati da Pier Leone Ghezzi: in particolare, la terracotta con figura femminile di prospetto su fiore di loto (altezza figura ca. 64 cm) potrebbe essere identificata come Iside¹⁰⁴². Anche in questo caso, quindi, abbiamo una figura di Iside e altri reperti con motivi egittizzanti associati ad un contesto sociale libertino.

Tali elementi decorativi, quali paesaggi nilotici, ricorrono anche nelle decorazioni pittoriche dei Colombario di Villa Pamphili a Roma (Colombario Maggiore e Colombario di Scribonio Menofilo), ascrivibili anch'essi al ceto libertino¹⁰⁴³; nel primo, addirittura, costituiscono il 20% delle 135 scene conservate¹⁰⁴⁴.

Si è visto come spesso i riferimenti alla sfera dionisiaca, anch'essa religione misterica come il culto isiaco¹⁰⁴⁵, vengano solitamente associati ad elementi egittizzanti nell'ambito del repertorio decorativo urbano, ad esempio: *cubicula* B e D della Villa della Farnesina; sala del Monocromo nella Casa di Livia¹⁰⁴⁶.

Questo è un ulteriore indizio di come i decoratori ostiensi e la committenza conoscano e si riconoscano nel panorama figurativo urbano. Infatti, nella volta della tomba ostiense, le scenette alludenti alla sfera dionisiaca vengono riprodotte nei campi superstiti per ben sette volte (Figg. 24-26, 31-32, 33b, 40, 42-43).

1039 FRÖHLICH 1991, pp. 41-42.

1040 MALAISE 1972a, p. 87, Nr. 118.

1041 Per un *excursus* di esempi più tardi di cultura materiale legata al culto di Iside in ambito ostiense si veda il Capitolo 5,3.4.

1042 GROTHAUS 1979, p. 334, Fig. 5.

1043 FRÖHLICH 2008, pp. 22-49; FRÖHLICH 2009, pp. 381-401.

1044 VERSLUYS 2002, pp. 79-80: ipotizza che tali scenette, in contesti funerari, costituissero un messaggio augurale di rinascita.

1045 Elementi collegati alla sfera dionisiaca e al culto isiaco sono spesso associati nell'arte figurativa per la forma sincretistica che Osiride-Dioniso assume nel mondo ellenistico e romano. Per ulteriori approfondimenti si veda Plut., *De Iside et Osiride*, XXXIV-XXXVII; OTTO 1933, pp. 176-178; SCAPINI 2016, pp. 139-174.

1046 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 128-233; RIZZO 1936 p. 41-51. Tale associazione è frequente anche in area pompeiana, per una disamina si veda SCAPINI 2016, in particolare pp. 131-176.

Un'ulteriore prova di tale rapporto proviene dalla stretta connessione tra motivi egittizzanti (come erme, statuette e quadretti) e pitture di giardino, che molto spesso appaiono correlati soprattutto in contesti dell'area vesuviana appartenenti al "terzo stile" pittorico¹⁰⁴⁷. Non sorprende quindi che anche nella decorazione mediana della Tomba 18 sia rappresentato proprio un giardino. Tale ricorrenza di motivi consente di comprendere ancora meglio il clima storico e culturale che è proprio del "terzo stile" pittorico, all'interno del quale si colloca la decorazione della la tomba ostiense.

Infine, le sporgenze a T presentano la decorazione di due maschere prospicienti con terminazioni a volute (Figg. 37, 38a); confronti di esseri fantastici con simili terminazioni si hanno nel soffitto del *cubiculum* superiore della Casa di Augusto¹⁰⁴⁸, nelle volte delle anticamere dei *cubicula* B, D, E della Villa della Farnesina (MNR, Invv. 1072, 1037, 1069, 1074)¹⁰⁴⁹ e nella volta della seconda stanza delle Terme di Venere a Baia¹⁰⁵⁰.

In ambito urbano, un tale decorativismo si può riconoscere: nel fregio egittizzante che corre tra la zona mediana e superiore e in quello della lunetta nell'Aula Isiaca¹⁰⁵¹, negli eroti posti sull'architrave nella cosiddetta Stanza delle Maschere nella Casa di Augusto¹⁰⁵² e nella Sala dei Fregi Alati della Casa di Livia¹⁰⁵³. Per quanto riguarda il secondo quadrato ai lati del campo a T¹⁰⁵⁴, questo presenta la decorazione di una maschera raggianti ed elemento vegetale sottostante (Fig. 39). Ancora una volta, elementi di confronto si hanno con la Villa della Farnesina: in particolare, i *gorgoneion* in stucco all'estremità dell'asse longitudinale del *cubiculum* E (MNR, Invv. 1069, 1074)¹⁰⁵⁵ e le teste femminili diademate, dipinte nell'attico dell'anticamera del *cubiculum* B (MNR Inv. 1126)¹⁰⁵⁶. La raffigurazione in stucco della Laurentina sembrerebbe una mescolanza di questi due motivi: in comune con la decorazione in stucco del *cubiculum* E aveva elementi vegetali che si dipartivano negli assi trasversali e diagonali (attualmente poco visibili ma attestati dai restauratori negli anni novanta), mentre con la pittura del *cubiculum* B la raggiera e gli orecchini pendenti. Nel repertorio figurativo della prima età imperiale sono frequenti decorazioni fittili che presentano *gorgoneion* circondate da volute e viticci, prive di qualunque intento terrificante¹⁰⁵⁷, caratteristica tipica invece dall'arte figurativa precedente¹⁰⁵⁸.

Il campo rettangolare della sesta fascia, in parte lacunoso, presenta la decorazione di un erote nell'atto di cacciare un artirodattile (Figg. 40a-b).

-
- 1047 Nel triclinio della Casa del Bracciale D'oro (VI 17 *Ins. Occ.*, 42) troviamo raffigurato il bue *Apis*, nel cubicolo, il triclinio della stessa casa è ornato con due sfingi prospicienti; nella Casa del Frutteto (I 9,5-7) vi sono elementi egittizzanti nel cosiddetto *cubiculum* (a) e (b) (SALVADORI 2018; DE VOS 1980). Nel primo (a), nella zona mediana della parete si trovano alternate statuette faraoniche su piedistallo e nella parte alta, il bue *Apis* è rappresentato all'interno di piccoli quadri a fondo bianco che si alternano a scene di offerta a divinità. Nel secondo cubicolo a fondo nero (b) sulla zoccolatura sono raffigurati l'*hydria* di Osiride e la situla d'oro per il latte di Iside. Ulteriori citazioni egittizzanti, più tarde ("quarto stile"), si hanno nel tempietto con le raffigurazioni di Iside, Osiride e Arpocrate nella Casa delle Amazzoni (VI 2,14) e nel Sacello A dell'area sacra suburbana di Ercolano (I d.C.).
- 1048 IACOPI 2007, Fig. 48, Fig. 53
- 1049 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 181, Tav. 76; p. 222, Tav. 110; p. 228, Tav. 116; p. 229, Tav. 117; p. 322, Tav. 132.
- 1050 MIELSCH 1975a, pp. 115-116, K12; LING 1979, p. 46, Fig. 7, campo A10, Plate XVI c-d., Fig. 11.
- 1051 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 36, Fig. 15; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 149.
- 1052 IACOPI 2007, Fig. 48, Fig. 28.
- 1053 RIZZO 1936, p. 9, Fig. 7, p. 10, Fig. 8, p. 12, Fig. 9; BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 34, Figg. 10-13.
- 1054 Il primo quadrato è stato analizzato contestualmente all'analisi del campo quadrato centrale della prima fascia.
- 1055 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 291-293, p. 324, Tav. 194a-194b.
- 1056 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 291-293, pp. 134-135, Tav. 60.
- 1057 VON ROHDEN 1911, Band IV, 2, Tavv. XIX; XXVI; XXXIV, 2; XXXV, 2; XXXVI; XL; XLI, 2; XLII, 2; XLIII; XLVII; LVIII; LXII, 2; LXV, 1; LXIX; LXX; LXXI; CXIII; CXV; CXVI, 1, 3; BORBEIN 1968, p. 26, nota 113, pp. 179-181, Tavv. 35-37.
- 1058 Il *gorgoneion*, infatti, motivo iconografico molto antico, rivestiva nell'arte figurativa un pregnante significato orrorifico e apotropico, tanto da ritrovarsi raffigurato nelle tombe etrusche: Tomba della Pulcella, fine V secolo a.C. (STEINGRÄBER 1985, p. 344, Fig. 196.); Tomba del *Gorgoneion*, primo quarto IV secolo a.C. (STEINGRÄBER 1985, p. 319.); ma anche nella tomba macedone III ad Agios Athanasion, 325-300 a.C. (BRECOULAKI 2006, Tav. 97) e nell'Ipogeo dei Cristallini di Napoli databile tra la fine del IV e la prima metà del III secolo a.C. (POTRANDOLFO, VECCHIO 1985, p. 288; BALDASSARRE 1988).

In genere, rappresentazioni con episodi di caccia di animali esotici da parte di figure mitologiche, quali eroti o arimaspi, sono spesso correlati a tematiche dionisiache, come si può ben vedere nei coevi soffitti in stucco della Villa della Farnesina (*cubiculum* B, *MNR*, Inv. 1071; *cubiculum* D, *MNR*, Inv. 1037)¹⁰⁵⁹ e nella volta della navata centrale della Basilica neopitagorica di Porta Maggiore, inquadrabile nella prima età imperiale¹⁰⁶⁰. Una simile composizione figurativa con un amorino che caccia un cervo, si intravede nel frammento con scena di caccia proveniente da una *domus* dell'*Insula Occidentalis* di Pompei ascrivibile al "quarto stile"¹⁰⁶¹, e in una tomba puteolana, presso il Fondo Caiazzo, databile all'età di Vespasiano¹⁰⁶². Il primo rettangolo dell'ottava fascia, purtroppo perduto, era identico per dimensioni e iconografia, allo speculare riquadro della seconda fascia (Figg. 23, 32)¹⁰⁶³. Il rettangolo sulla seconda fascia presenta una scenetta d'iniziazione dionisiaca con lo svelamento della *cysta* mistica (Fig. 42a-b); ancora una volta il confronto diretto è proprio con i soffitti in stucco della Villa della Farnesina: anticamera del *cubiculum* B (*MNR*, Invv. 1071, 1072)¹⁰⁶⁴, anticamera del *cubiculum* D (*MNR*, Invv. 1037, 1041)¹⁰⁶⁵ e un quadretto dipinto nella parte mediana della parete del criptoportico A (*MNR*, Inv. 1195, A 14)¹⁰⁶⁶. Scenette simili trovano ampia diffusione in tutte le arti figurative d'età augustea: nella scultura¹⁰⁶⁷, nella toreutica¹⁰⁶⁸, nelle emissioni monetali¹⁰⁶⁹ ed infine nella produzione fittile¹⁰⁷⁰. L'ultimo rettangolo, correlato tematicamente al primo, ma oggi purtroppo scomparso, riportava anch'esso una scenetta dionisiaca: un corteo bacchico composto da una menade danzante e da un satiro, entrambi gradienti verso destra (Fig. 43a-b). Il motivo trova numerosi confronti nella produzione artistica augustea, come nelle lastre Campana¹⁰⁷¹ e nella ceramica aretina¹⁰⁷². Un ulteriore confronto è costituito da un rilievo proveniente da Ercolano ed ora conservato al *Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (*MANN*, Inv. 6726) che presenta una disposizione analoga: una menade con tamburello avanza verso destra, seguita da due satiri, uno con doppio flauto ed un altro con tirso¹⁰⁷³. Una simile riproduzione delle vesti e del movimento della menade ricorda le vittorie alate che ricorrono nelle decorazioni in stucco delle anticamere dei cubicoli B (*MNR*, Inv. 1072)¹⁰⁷⁴, D (*MNR*, Inv. 1037)¹⁰⁷⁵ ed E (*MNR*, Invv. 1069, 1074)¹⁰⁷⁶ della Villa della Farnesina, ma anche un'amazzone incisa su un *calathus* rinvenuto a Pompei (*MNR*, Inv. 1546)¹⁰⁷⁷.

1059 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 180, Tav. 75, p. 228, Tav. 116.

1060 BENDINELLI 1926, pp. 806-820; BASTET 1958; BASTET 1960; BASTET 1970; SAURON 2009, pp. 46-61.

1061 FERGOLA 1997, p. 102; RAVARA MONTEBELLI, pp. 73-74, Fig. 15.

1062 MIELSCH 1975a, pp. 148-149, K58, Tav. 57; RAIMONDI 1997, pp. 275-277; BLANC 1998, p. 76.

1063 Per confronti sull'iconografia si veda *supra*.

1064 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 138-139, Tavv. 71, 73-74, 78-79.

1065 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 193-194, Tavv. 110, 112-113, 119-120.

1066 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 91-92; il criptoportico era decorato con un ciclo ispirato ai riti misterici, che si sviluppava con singole *pinakes* al centro delle pareti, alcuni autori (MAIURI 1936, RIYYO 1908, pp. 39-102; ROSTOVITZ 1927, pp. 113-188) hanno ipotizzato una diretta correlazione tra questi e il fregio continuo della Villa dei Misteri a Pompei.

1067 MATZ 1975, Tavv. 268, 303-304, sgg.

1068 Si ricordano: uno specchio etrusco (GERHARD 1843, I, Tav. I, 1,2), due coppe d'argento provenienti dalla Casa del Menandro di Pompei (I 10,4), conservate al *MANN* (Invv. 145508, 145509), databili tra la seconda metà del I secolo a.C. e l'inizio del I d.C. (STEFANI 2006, p. 201); un elmo di bronzo da Pompei, conservato anch'esso al *MANN* (Inv. 5672; NILSSON 1957, pp. 84-88, Fig. 17a-b; AMEDICK 1988, Tav. 80,2).

1069 *DictAnt* I,2, s.v. *Cistophori*, pp. 1211-1213, Fig. 1561-1564; *LIMC* III, 1-2, s.v. "Dionysos/Bacchus" (C. GASPARRI), p. 544, Nr. 35.

1070 In particolare: lastre Campana (VON ROHDEN 1911, Band IV,1, pp. 52-54; Band IV, 2, Tav. XLV, XLVI; BORBEIN 1968, p. 19 nota 65.) e ceramica aretina (NILSSON 1957, pp. 93-95, Figg. 21-22.).

1071 VON ROHDEN 1911, Band IV, 1, pp. 36-49, Figg. 78-87; Band IV,2, Tav. XVI, XLVIII, 2, XCVIII, XCIX; BORBEIN 1968, p. 19, nota 65.

1072 MATZ 1938, Tav. 3, fig.1.

1073 CANTILENA *et alii* 1989, p. 150, scheda Nr. 265: gli autori datano il rilievo in età augusteo-tiberana e ipotizzano la derivazione da un prototipo greco del IV secolo a. C., probabilmente lo stesso al quale si ispira il cratere di Salpion (Nr. 264 del medesimo catalogo).

1074 RONCZEWESKI 1903, Tav. XII; BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 181, Tav. 76, Inv. 1072.

1075 RONCZEWESKI 1903, Tav. XII; BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 222, Tav. 110, pp. 226-227, Tavv. 114-115.

1076 RONCZEWESKI 1903, Tavv. X-XI; BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 322-323, Tavv. 192-193, p. 326, Tavv. 196a-b.

1077 BORRIELLO *et alii* 1986, p. 210, Nr. 36.

Si ricordano, inoltre, le Menadi danzanti scolpite su un altare conservato al *Museo Nazionale Romano* (*MNR*, Inv. 124514), databile in età tiberiana¹⁰⁷⁸. Occorre sottolineare che Dioniso e i suoi attributi ricorrono frequentemente all'interno della decorazione dell'edificio proprio alla luce della sua funzione sepolcrale. Il dio, infatti, è da mettere in relazione con i culti misterici e il mondo ultraterreno, seguendo una visione positiva dell'aldilà dove il corpo, elemento oscuro e materiale, si separa dall'anima, elemento luminoso e celeste, dionisiaco¹⁰⁷⁹. Si è può sostenere quindi che i proprietari del sepolcro fossero seguaci di correnti religiose di tradizione orfico-pitagorica. Infine, la fascia triangolare rossa, che raccorda la volta sul lato nord-est (cd. parete D), presenta in modo frammentario una decorazione in stucco bianco costituito da due cerchi ed elementi filiformi che si dipartono da questi ultimi (Fig. 45). Tale fantasioso ed esuberante decorativismo ricorre ancora una volta nella Tomba degli Arrunzi sulla Prenestina, conosciuta grazie ai disegni del Piranesi¹⁰⁸⁰, e nella Basilica di porta Maggiore (nella zona superiore della parete del vestibolo, nella volta della navata centrale e nel catino absidale¹⁰⁸¹).

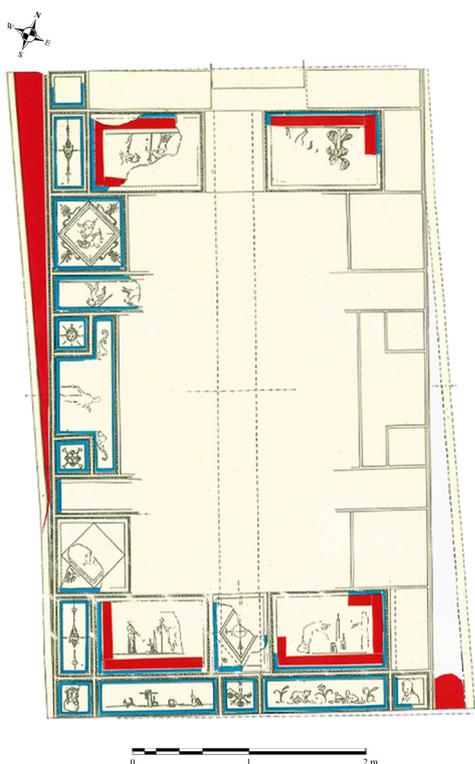


Fig. 193: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, restituzione grafica della volta con le parti dipinte in antico (da Bedello Tata 2005).

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

Come già illustrato, la decorazione della volta a botte si sviluppa in uno spazio irregolare. Per ovviare a tale anomalia, il soffitto venne suddiviso in uno schema geometrico, avente come base un rettangolo e due triangoli sui lati prospicienti le pareti B e D (Fig. 193). L'interno del rettangolo venne suddiviso a sua volta in figure geometriche, che risultano multiple del quadrato più piccolo, il cui lato misura in media circa 30 cm. Secondo quanto osservato da recenti studi, l'unità di misura di riferimento è il piede romano e i suoi multipli, in particolare il palmo¹⁰⁸². Ad un esame attento dei singoli campi, si può meglio analizzare la tecnica che il *tector* ha impiegato per realizzare la decorazione: i contorni e i disegni preparatori delle figure sono stati graffiati prima dell'applicazione dello stucco (Figg. 24-28, 30-43).

Per quanto riguarda le figure geometriche, la precisa divisione degli spazi è stata ottenuta grazie all'utilizzo di fili e compassi, come si può ben osservare nel terzo campo della seconda fascia (Fig. 33a) e nella partizione triangolare prospiciente la parete D (Figg. 44a-b, 45).

Da notare sono anche la precisione del disegno e l'attenta partizione di ogni spazio. Inoltre, per esaltare la decorazione interna di ogni quadrante, l'artigiano si servì

dell'espedito cromatico, stendendo fasce di colore azzurro e rosso tra le cornici (Fig. 193)¹⁰⁸³. Ogni campo è inquadrato, a sua volta, da una cornice, a *kyma* ionico, a linguette, a ovuli. Le cornici vennero realizzate a stampo quando lo stucco era ancora fresco, con l'ausilio di matrici in legno (Figg. 46a-c).

1078 BOSCHUNG 1987b, pp. 74, 108, Tav. 44, 848c.

1079 OTTO 1933, pp. 171-182.

1080 RONCZEWSKI 1903, Tav. XIV.

1081 BENDINELLI 1926, Tavv. II, XI XV-XVI, XXIII; BASTET 1960, p.2, Fig. 1; p.4, Fig. 4; p.8, Fig.8; p. 18, Fig.17.

1082 BEDELLO TATA 2005, pp. 8-9, Figg. 23-24.

1083 Si veda *supra* nota 171.

Conclusioni

Come è stato notato più volte nel corso dell'analisi iconografica della volta, numerosi e continui sono i paralleli con Roma, soprattutto con la Villa della Farnesina, la Tomba degli Arrunzi (purtroppo scomparsa e conosciuta solamente grazie ai disegni del Piranesi), e la Basilica neopitagorica di Porta Maggiore¹⁰⁸⁴. Sia nella Tomba della "Sacerdotessa Isiaca" che nella Farnesina e nella Tomba degli Arrunzi, infatti, si nota una tendenza alla creazione di spazi "privilegiati"¹⁰⁸⁵, per la fruizione delle scene figurate, che in tutti e tre i casi sono poste nella parte più in vista della volta, ovvero la zona più bassa. Tuttavia, nella Villa urbana viene posto maggior accento sul contenuto narrativo e mitologico che nella Laurentina viene meno. In quest'ultima, le figure e gli oggetti sono di numero inferiore e oltretutto appaiono piatti ed isolati, non essendovi tracce di sfondo e di elementi architettonici di edifici, ma solamente una riga sulla quale essi poggiano. Come è stato osservato da Mielsch, tali accorgimenti, adoperati nella Tomba della "Sacerdotessa Isiaca", contribuiscono a creare una rigidità nella composizione, aumentando lo spazio libero e diminuendo di conseguenza quello figurato¹⁰⁸⁶. Sullo stesso filone, si pone la decorazione della Basilica di Porta Maggiore, di poco posteriore alla tomba ostiense: anche qui, infatti, il rilievo appare più rigido e appiattito, senza alcun fine illusionistico, con figure che appaiono sospese in una composizione che si potrebbe definire "manieristica"¹⁰⁸⁷.

Il modello, a cui i decoratori della Laurentina si sono direttamente ispirati, è inoltre ravvisabile nella griglia con cui è stata suddivisa la volta che risulta essere molto più simile all'ornato della Farnesina e della Tomba degli Arrunzi rispetto alla Basilica neopitagorica¹⁰⁸⁸.

Un altro elemento in comune tra gli esempi urbani della Villa della Farnesina, della Tomba degli *Arruntii*, della Basilica di Porta Maggiore con la Tomba ostiense di *Caius Iulius Apella* è il fantasioso ed esuberante decorativismo: tralci vegetali che si dipartono dalle figure, composizioni floreali con la combinazione di fiori di loto e palmette. Tuttavia, nel primo esempio tale decorativismo appare delicato e contenuto, mentre negli esempi successivi diviene di un rigido manierismo che imita la toreutica.

Una questione interessante degli esempi urbani è la committenza. In tutti e tre i casi si tratta di *homines novi*, legati strettamente alla figura dell'imperatore: Agrippa nel caso della Farnesina, *L. Arruntius* console del 6 d.C. nel caso della Tomba sulla Prenestina, e T. Statilio Tauro¹⁰⁸⁹, nel caso della Basilica neopitagorica. Tale osservazione, congiunta all'onomastica del titolare *Caius Iulius Apella* indurrebbe a pensare che anche il liberto della tomba ostiense fosse strettamente legato alla famiglia *Iulia*. Sorprende, infatti, l'alta qualità delle maestranze che hanno lavorato al suo sepolcro, i modelli urbani da cui esse hanno preso spunto, sia per la decorazione in stucco della volta che per quella parietale, e la capacità di riadattarli in un contesto funerario ostiense. A proposito della decorazione parietale, si ricorda che i modelli a cui l'*atelier* ha fatto riferimento sono da ricercarsi tra gli edifici superstiti collegati alla committenza imperiale: per quanto riguarda lo zoccolo, il rifacimento della cella del santuario ostiense della Bona Dea; per la decorazione a giardino della zona mediana, la stanza ipogea della Villa di Livia a Prima Porta o all'*Auditorium* di Mecenate¹⁰⁹⁰.

1084 Con quest'ultima ha in comune anche la decorazione pittorica dello zoccolo, per ulteriori approfondimenti si veda *supra*.

1085 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 61-64.

1086 MIELSCH 1975a, pp. 25-26.

1087 MIELSCH 1975a, p. 31; LING 1979, p. 55.

1088 RONCZEWESKI 1903, Tavv. X, XII, XIV.

1089 Si concorda con l'ipotesi di Sauron (2009, pp. 46-61) sull'attribuzione della Basilica a Statilio Tauro, console all'epoca del triumvirato e poi sotto Augusto, descritto da Velleio Patercolo (II, 127,1) come *homo novus* ricoperto di onori da parte di Augusto. Per approfondimenti si veda anche BASTET 1958, BASTET 1960 e BASTET 1970.

1090 Per ulteriori approfondimenti riguardo quest'ultimi due esempi si veda *supra*.

Un ulteriore aspetto da considerare è il potere d'acquisto del quale disponeva la committenza. Quest'elemento emerge chiaramente dall'utilizzo del prezioso pigmento del blu egizio con il quale sono state ornate le cornici della volta e alcuni elementi della decorazione a giardino delle pareti. Infine, non deve sorprendere che per l'intero apparato decorativo della tomba ostiense le maestranze abbiano attinto al repertorio figurativo dettato ed utilizzato dalla casata imperiale. Viste le scarse testimonianze che la città di Roma ha restituito, la Tomba della "Sacerdotessa Isiaca" è utile per fornire un chiaro quadro sull'evoluzione stilistica di quel periodo a cui si rifaceva la ricca classe libertina, fortemente dipendente dal modello ufficiale.

5.1.2 Recinto in *opus reticulatum* 22 (C1)

Decorazione edicola

La decorazione parietale dell'edicola, costituita da una scansione geometrica della parete ottenuta attraverso sottili partiture e caratterizzata dalla mancanza di profondità e dall'inserimento di eleganti motivi calligrafici (Figg. 47a-c), ricorda schemi pittorici diffusi durante il "terzo stile".

Prima di tutto richiama la parte bassa della Tomba 18 (Figg. 19-21) che era strettamente correlata al Recinto 22 in quanto le due strutture facevano parte di un'unica area sepolcrale riferibile al medesimo proprietario, *Caius Iulius Apella*. Inoltre, sappiamo da Calza che la suddetta edicola nel Recinto 22 era decorata con intonaco rosso e pure lo zoccolo della Tomba 18 è in rosso morellone¹⁰⁹¹.

Altri esempi di decorazione con figure geometriche disposte in modo paratattico contenenti motivi animalistici o altre figurazioni si ritrovano: nello zoccolo della cella del Santuario ostiense della *Bona Dea* (V,X,2)¹⁰⁹², in un edificio residenziale nei pressi di via Flavia¹⁰⁹³ e nel vestibolo della Basilica sotterranea di Porta Maggiore¹⁰⁹⁴, entrambi databili nell'ambito del "terzo stile".

Tale partitura geometrica della superficie contenenti oggetti o figurazioni ricorda anche la parte bassa di alcuni sistemi parietali pompeiani di "terzo stile": ad esempio diversi ambienti della Villa Imperiale¹⁰⁹⁵, il triclinio della Casa di *Spurio Mensor* (VII 2,29)¹⁰⁹⁶, un ambiente della Casa dell'Ancora (VI 10,7)¹⁰⁹⁷, il cubicolo 18 della Casa del Centauro (VI 9,3-6)¹⁰⁹⁸, la Casa di Sulpicio Rufo (IX 9,18)¹⁰⁹⁹.

L'associazione di animali con vasi miniaturistici o nature morte si ha nell'edificio presso il porto fluviale di San Paolo, inquadrabile nelle testimonianze di "terzo stile" urbano¹¹⁰⁰.

In ambito pompeiano, animali associati a nature morte compaiono secondo una disposizione paratattica sia nella predella che nel fregio.

Del primo caso si ricordano il tablino 7 della Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4,a,11)¹¹⁰¹ e la cd. Accademia di Musica (VI 3,7)¹¹⁰²; del secondo, il calidario della Casa del Labirinto (VI 11,10)¹¹⁰³. In entrambi i casi, le testimonianze sono inquadrabili nella fase finale del "terzo stile".

1091 Si vedano il Capitolo 4,1.1 e il Capitolo 5,1.1. Purtroppo dell'edicola nel Recinto 22 abbiamo solamente una testimonianza fotografica e poche righe che Calza scrisse in *Notizie degli Scavi di Antichità* (CALZA 1938, p. 60).

1092 FALZONE 2006, pp. 422-426; MEDRI, FALZONE 2018, p. 59-61.

1093 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 180-181.

1094 BENDINELLI 1926, pp. 628-630; BASTET 1958; BASTET 1960; BASTET 1970; DE VOS 1979, pp. 51-52, Fig. 7.

1095 BASTET, DE VOS 1979, p. 180 Tav. VIII, 15; Tav. X,19; PAPPALARDO, GRIMALDI 2018, pp. 162-168, 170-171, 176-177, 182.

1096 BASTET, DE VOS 1979, p. 185 Tav. XIII, 23.

1097 BASTET, DE VOS 1979, p. 185 Tav. XIII, 24.

1098 BASTET, DE VOS 1979, p. 196 Tav. XXIV, 45.

1099 BASTET, DE VOS 1979, p. 221 Tav. XLIX, 86.

1100 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 181-182.

1101 *PPM* III, pp. 1010-1011 Nr. 83a-b, 1014-1016 Nr. 87-90, 1019 Nr. 91; DE VOS 1979, pp. 64-67 p. 203, Tav. XXXI, 57.

1102 BASTET, DE VOS 1979, p. 85, p. 217, Tavv. XX, 80-81.

1103 BASTET, DE VOS 1979, pp. 53-54, p. 192, Tavv. XX, 38-39.

Animali e oggetti vari, così come una suddivisione in forme geometriche dello zoccolo¹¹⁰⁴, si ritrovano anche in sistemi parietali di “quarto stile”, con la differenza che in quest’ultimo i motivi sono incorniciati dalle tipiche bordure a giorno¹¹⁰⁵.

Il motivo delle ghirlande filiformi, simili a candelabri, che si dipartono verticalmente da una figura geometrica in cui è iscritto un animale o altre figure, si ritrova nella zona mediana di diversi sistemi parietali domestici di “terzo stile” maturo: nell’*oecus* della Casa del Principe di Montenegro (VII *Ins. Occ.* 15)¹¹⁰⁶; nei pannelli laterali del cubicolo 18 della Casa del Centauro (VI 9,3-6)¹¹⁰⁷, nel triclinio 10 della Villa in contrada Pisanella a Boscoreale¹¹⁰⁸.

Dal comparto ostiense, in particolare dal Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18), provengono diverse decorazioni frammentarie la cui decorazione floreale risulta essere alquanto simile alla parte superiore della ghirlanda filiforme dell’edicola: un gruppo a fondo giallo¹¹⁰⁹, uno a fondo rosso¹¹¹⁰ e uno a fondo nero¹¹¹¹. I frammenti fanno parte di un insieme di materiali pittorici inquadrabili secondo recenti studi ad un repertorio ascrivibile al “quarto stile”¹¹¹².

Conclusioni¹¹¹³

Nel caso dell’edicola della Laurentina, vista la ridotta superficie parietale, le maestranze non potevano di certo eseguire schemi parietali complessi, come nel caso di alcune testimonianze pompeiane sopraelencate; pertanto tale linguaggio formale, tipico della fase matura del “terzo stile”, risulta qui schematizzato e adattato al ridotto spazio dell’edicola. Dall’analisi dei motivi decorativi emerge come questi siano utilizzati principalmente nel repertorio del “terzo stile” maturo e alcuni, come quello della ghirlanda filiforme, rientrano nel “quarto stile”.

Quest’ultimo motivo, attestato in testimonianze ostiensi di “quarto stile”, permette di ipotizzare che le officine pittoriche presenti in città lavorassero indifferentemente sia negli edifici funerari che in quelli domestici; vi erano quindi una grande diffusione e una interscambiabilità di temi e motivi. Un altro aspetto interessante, che si può dedurre dai motivi ornamentali scelti, è che i committenti non sembrerebbero interessati a decorare l’edicola con elementi propri di un repertorio di specifica destinazione funeraria, ma che attingessero a figurazioni presenti nelle *domus* dell’epoca.

La cura miniaturistica e la finezza con cui sono stati realizzati i singoli dettagli ornamentali, permettono di attestare un elevato livello delle botteghe ostiensi dell’epoca.

Inoltre, viste le somiglianze tipologiche e formali della decorazione parietale dell’edicola e l’appartenenza al medesimo Complesso sepolcrale della Tomba della “Sacerdotessa Isiaca”, si ritiene che essa sia stata effettuata contemporaneamente o poco dopo il restauro dello zoccolo della contigua Tomba 18 (B1), inquadrabile quest’ultimo nel primo quarto del I secolo d.C.; pertanto risulta logico supporre una datazione tra la fine dell’età tiberiana e la prima claudia.

1104 Secondo la tipologia 2 individuata da Barbet, si veda a tale proposito BARBET 1985, pp. 196-197, Figg. 136-137.

1105 BARBET 1985, pp. 194-197.

1106 BASTET, DE VOS 1979, p. 193, Tav. XXI, 41.

1107 BASTET, DE VOS 1979, p. 196, Tav. XXVI, 45.

1108 BASTET, DE VOS 1979, p. 205, Tav. XXXIII, 60.

1109 TOMASSINI in CONTE *et alii* 2017, p. 346, Fig. 3; TOMASSINI 2016, p. 6, Fig. 7; TOMASSINI 2019b, p. 83, Fig. 4; TOMASSINI 2022, pp. 238-239, Figg. 300, 302.

1110 MARANO, TOMASSINI 2021b, p. 186, Fig. 7a; TOMASSINI 2022, p. 241, Figg. 306, 308.

1111 TOMASSINI 2016, p. 6, Fig. 7; TOMASSINI in CONTE *et alii* 2017, p. 346, Fig. 3; TOMASSINI 2022, pp. 234-235, Figg. 291, 293.

1112 TOMASSINI 2016, p. 6; TOMASSINI in CONTE *et alii* 2017, pp. 346-347; TOMASSINI 2022, pp. 234-235, 238-239, 241.

1113 In questa analisi relativa alla decorazione pittorica dell’edicola del Recinto 22 (C1) manca la sezione relativa alla “Tecnica d’esecuzione e caratteristiche tecniche”, poiché la pittura è conosciuta solamente grazie a documentazione fotografica d’archivio in bianco e nero, in cui non è possibile scorgere particolari e fornire un’analisi più dettagliata.

5.1.3 Recinto in *opus reticolatum* 23 (C2)

Decorazione edicola

L'esterno dell'edicola nei pressi dell'angolo orientale del recinto, seppur di piccole dimensioni, è organizzato su diversi registri, secondo una scansione verticale, per ospitare diverse scene figurate.

Come precedentemente descritto¹¹¹⁴, nel registro superiore si intravedono in stato lacunoso cinque figure che si dirigono verso la parte centrale dell'edicola (Figg. 52, 53b-c). Tale schema pittorico ricorda le figure in toga disposte ai lati dell'edicola centrale della parete di fondo della Tomba di Pomponio Hylas¹¹¹⁵.

Tuttavia, è più probabile che in questo caso si tratti di un corteo funebre, visto lo schema iconografico costituito da figure gradienti verso un punto centrale, come quello raffigurato nella Tomba di Patron sulla via Latina, inquadrabile negli ultimi decenni del I secolo a.C.¹¹¹⁶. Non è un caso che entrambi i confronti siano riferibili a tombe di personaggi di rango libertino databili alla prima età imperiale. Purtroppo, a causa della perdita di tale decorazione pittorica, probabilmente staccata dopo gli scavi Calza e non più rintracciabile, l'unica testimonianza è data dalla fotografia scattata durante gli scavi degli anni Trenta (Fig. 52). Pertanto risulta alquanto problematico stabilire ulteriori paralleli iconografici e stilistici.

Nel registro mediano, sul lato destro dell'edicola, si conserva la raffigurazione di un *convivium*, con sette personaggi posti dietro uno *stibadium* ad arco (Figg. 52, 53c). Il convivio è un tema frequentemente utilizzato nella pittura funeraria. Questa iconografia è ampiamente documentata in area etrusca¹¹¹⁷, a partire dal VI secolo a.C., e nel mondo greco¹¹¹⁸. L'importanza del convivio funerario in ambito romano è ribadito anche dalle numerose occasioni in cui i parenti del defunto festeggiavano presso il sepolcro: il *silicernium* (nell'immediato della sepoltura)¹¹¹⁹; il *novemdiale* (nove giorni dopo la deposizione)¹¹²⁰; le feste dei *parentalia*, che includevano le *feralia* e le *caristia* (21 e 22 febbraio)¹¹²¹; il *dies natalis* del defunto ed infine, i giorni delle rose e delle viole¹¹²².

Riguardo alle testimonianze pittoriche provenienti dal contesto urbano, sembra utile menzionare il convito raffigurato sulla parete A (scena A9) del Colombario Maggiore di Villa Doria Pamphilj, databile alla prima età augustea¹¹²³.

La stessa tematica del convivio viene riproposta, con alcune variazioni, nelle coeve raffigurazioni di sculture funerarie, come ad esempio su un'urna cilindrica di Aquileia, su un rilievo di *Amiternum*, e su un altro da *Sentinum* ed infine, su un'ara parallelepipedica del *Museo di Este*¹¹²⁴. Infatti, tale tema è alquanto diffuso nell'iconografia funeraria sino al I secolo d.C.¹¹²⁵.

In tal senso, il fatto che partecipanti al convivio siano sette è esemplificativo, poiché questo numero di invitati torna frequentemente in tali figurazioni¹¹²⁶.

1114 A tale proposito si veda il Capitolo 4,1.3.

1115 FAEDO 1997, p. 787, Fig.3; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 99, Fig. 98.

1116 SETTIS 1988, p. 20; BALDASSARRE *et alii* 2002, Fig. a p. 170-172; SALVADORI 2018, p. 80, Fig. 72, p. 110, p. 212.

1117 STEINGRÄBER 1985.

1118 DENTZER 1982; l'argomento viene approfondito nel Capitolo 5,1.4, in particolare nelle note 1176-1186.

1119 Serv., *Ad Aen.* V, 92; Donat., *Ad Ter. Ad.*, 587; Fest., s.v. *silicernium*; Non., 48, 4; Ap., *Flor.*, XIX; Tert., *Apol.*, 13,7.

1120 Petr., *Sat.*, LXV-LXVI; Tac., *Ann.*, VI,5.

1121 Ov., *Fast.*, II, 34, 486, 533 ss, 543 s, 617; V. Max., I, 1,8; Tert., *De spect.*, 13, 3-4; Auson. *Parent., praefatio*; *CIL*, VI, 10239; IX, 5047; *ILS* 8370.

1122 *CIL* III, 703; VI, 10239, *ILS*, 7235, 8370, 8374.

1123 BENDINELLI 1941; JASTRZEBOWSKA 1979, p. 43; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-43; FRÖHLICH 2008, p. 37, Fig. 28.

1124 GHEDINI 1990, pp. 38-39, Figg. 2-6; COMPOSTELLA 1992, pp. 666-669, 673, 675, 684-686.

1125 GHEDINI 1990, pp. 38-39; COMPOSTELLA 1992, p. 678-679, 681-682. Per approfondimenti relativi alla diffusione di tale iconografia dopo il I secolo d.C. si veda il Capitolo 5,4.3.

1126 GHEDINI 1990, p. 41.

La gestualità dei personaggi è anch'essa tipica dello schema iconografico: la maggioranza dei commensali presenta infatti le mani protese verso le vivande e lo sguardo è posto sulla tavola dinanzi; il terzo invitato sulla sinistra sembrerebbe tenere il braccio alzato; quello che segue, invece, il quarto personaggio da sinistra, si porta il bicchiere alla bocca. La medesima gestualità si riconosce nei personaggi centrali del convivio del Colombario Maggiore di Villa Pamphilj o in alcuni banchettanti raffigurati nel Recinto di Vestorio Prisco e nell'ara di Este¹¹²⁷.

Per quanto riguarda la decorazione dell'arco esterno della nicchia, la resa della ghirlanda ricorda alcuni frammenti della Collezione Gorga che mostrano proprio una ghirlanda di foglie lanceolate ornata con fiori a quattro petali su fondo cinabro¹¹²⁸. Tali frammenti rientrano pienamente nel repertorio dell'ultima fase del "terzo stile"¹¹²⁹.

Il motivo, che decora l'estremità dell'edicola, ovvero la cornicetta conservata nell'angolo destro dell'edicola, è costituito da una decorazione di foglie a forma di cuoricini, anche dette motivo a "V"¹¹³⁰, con un punto in basso, che rimanda a ornamentazioni dell'area vesuviana di "terzo stile", inquadrabili tutte nella fase IIb (35-46 d.C.) quali: le fasce laterali divisorie dalla zona mediana della parete dell'*apoditerium* della Villa in contrada Pisanella¹¹³¹; la cornice dei pannelli laterali del triclinio *l* e la cornice che inquadra i candelabri del cubicolo *b* della Casa di Orfeo (VI 14,20)¹¹³²; le fasce ornamentali della zona mediana del triclinio della Casa VI 14,40¹¹³³; la fascia che decora il pilastro centrale del triclinio 6 della Casa dei Cinque scheletri (VI 10,2)¹¹³⁴; le fasce delle edicole laterali poste nella zona superiore del triclinio *e* della Casa di Sulpicio Rufo (IX 9,18)¹¹³⁵; le cornicette rinvenute nei frammenti d'intonaco di "terzo stile" (fase IIb) della Casa di Ganimede a Pompei (VII 13,4)¹¹³⁶; le cornici che inquadrano il fregio del triclinio *e* della Casa dei *Ceii* (I 6,15)¹¹³⁷; le colonnine interne ed esterne della zona superiore delle *fauces a*, ma anche dell'atrio *b*, dove però assumono più la forma di triangolini, della Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4,a.11)¹¹³⁸. Unica eccezione è costituita dalla Villa dei Misteri, le cui pitture sono riferibili alla fase IIa, datata qualche decennio prima (25-35 d.C.)¹¹³⁹ rispetto alla IIb; in particolare, tale ornamentazione si trova nella cornicetta inferiore della predella¹¹⁴⁰ e nel fregio sopra la zona mediana¹¹⁴¹ del tablino (stanza b), nella cornicetta del fregio della stanza 11¹¹⁴², stanza 14¹¹⁴³.

Dall'Urbe si ricordano alcuni frammenti di decorazione parietale pertinenti alla Collezione Gorga (conservati presso il *MNR*) di "terzo stile", riconducibili anche questi alla fase IIb¹¹⁴⁴.

Un ulteriore confronto è istituibile con dei frammenti provenienti dalla Villa romana di Cottanello (RI) databili anche questi alla prima metà del I secolo d.C.¹¹⁴⁵.

1127 GHEDINI 1990, Fig. 2; COMPOSTELLA 1992, p. 664, Fig.6.

1128 MAURINA 1999a, pp. 237-238, Figg. 25-26.

1129 MAURINA 1999a, p. 237.

1130 BASTET, DE VOS 1979, p. 128.

1131 BASTET, DE VOS 1979, p. 69, p. 206, Tav. XXXIV, 62.

1132 BASTET, DE VOS 1979, pp. 62-64, p. 197, Tavv. XXV, 47, 48; EHRHARDT 1987, Tav. 116, Nr. 539; *PPM V*, p. 277 Nr. 20b, pp. 300-307, Nr. 58-72.

1133 BASTET, DE VOS 1979, pp. 69-70, p. 207, Tav. XXXV, 63; *PPM V*, pp. 404-405, Nr. 28.

1134 BASTET, DE VOS 1979, p. 94, p. 226, Tav. LIV, 96; *PPM IV*, p. 1038, Nr. 16.

1135 BASTET, DE VOS 1979, p. 89, p. 222, Tav. L, 88; *PPM IX*, pp. 11-16, Nr. 15, 7, 20, 26.

1136 DE VOS 1982, pp. 329-330, Fig. 10, Tav. a colori 2.1, 2.2; Tav. 121, Nr. 1-3.

1137 BASTET, DE VOS 1979, pp. 96-99; EHRHARDT 1987, pp. 108-111, Tav. 114, Nr. 516; THOMAS 1995, p. 102 nota 264; *PPM I*, pp. 442-446, Nr. 53a-e, 54, 56, 58.

1138 BASTET, DE VOS 1979, pp. 64-65; *PPM III*, p. 973, Nr. 13, p. 979, Nr. 28; PETERS 1993, p. 230, a4; p. 233, b5a, b6b.

1139 BASTET, DE VOS 1979, pp. 56-57; EHRHARDT 1987, pp. 145-148.

1140 EHRHARDT 1987, Tav. 96, Nr. 374; Tav. 118, Nr. 558; MIELSH 2001, p. 73, Fig. 75.

1141 EHRHARDT 1987, Tav. 118, Nr. 556.

1142 EHRHARDT 1987, Tav. 98, Nr. 384.

1143 EHRHARDT 1987, Tav. 117, Nr. 522.

1144 MAURINA 1999a, pp. 237-238, Figg. 9-12.

1145 SFAMENI *et alii c.s.*

Conclusioni¹¹⁴⁶

Gli elementi decorativi raffigurati nell'edicola orientale del Recinto 23 (C2) sono resi con particolare finezza e precisione, denotando un'elevata qualità dal punto di vista tecnico. Come sopra esposto, i confronti istituibili con i sistemi parietali rinvenuti hanno evidenziato che il tipo di ornamentazioni, varie ed articolate, così come la ricchezza di motivi, sono riferibili al repertorio decorativo della fase IIb del "terzo stile" (35-45 d.C.). Pertanto, è ipotizzabile che tale edicola sia stata realizzata proprio nella tarda età tiberiana. È probabile che le due scene descritte, ovvero la processione nel registro superiore e il convivio in quello inferiore, siano le attività rituali svolte proprio per commemorare il defunto. La scelta di tradurle in pittura risponderebbe quindi all'esigenza di renderle eternamente fruibili, in una sorta di imperitura ripetizione del rito.

5.1.4 Edicola 39 (F1)

Decorazione parietale

L'interno della nicchia, seppur di ridotte dimensioni, è abilmente organizzato per ospitare singoli soggetti e scene figurate. I confronti stilistici fanno propendere per una datazione dell'edicola tra la fine del I secolo a.C. e la prima metà del I sec. d.C., facendo rientrare tale pittura nell'ambito delle testimonianze pittoriche urbane di età augustea e giulio-claudia¹¹⁴⁷. Le pitture dei colombari di questo periodo, infatti, ripropongono le figurazioni presenti nelle *domus* e nelle ville contemporanee, come ampiamente dimostrato dalle numerose nature morte, dagli uccelli e dai vari oggetti appesi a ghirlande¹¹⁴⁸. Tuttavia, le ghirlande a festone sembrano continuare una consolidata tradizione funeraria, riscontrabile a largo raggio in ambito ellenistico ed etrusco¹¹⁴⁹ a partire dal IV secolo a.C. Le testimonianze parietali provenienti da contesti funerari rientrano in un filone stilistico largamente diffuso nel III secolo a.C. e convenzionalmente definito "ghirlandomania"¹¹⁵⁰, in cui le ghirlande a festone vengono costantemente rappresentate nelle tombe e spesso vengono arricchite da bende o oggetti pendenti, tra cui strumenti musicali, ciste, coroncine, grappoli d'uva.

A partire dall'età giulio-claudia le figurazioni di festoni di frutta e foglie, a cui sono appesi piccoli oggetti dionisiaci come *kymbala* e *thympana*, *auloi*, *rhyta* e *cistae*, fanno la loro comparsa in ambito urbano; infatti, si ritrovano nel Colombario di Scribonio Menofilo, sul primo fregio delle pareti degli ambienti A e B¹¹⁵¹, e nei Colombari I, II e III di Vigna Codini¹¹⁵².

1146 In questa analisi manca la parte relativa alla "Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche", poiché la decorazione pittorica del Recinto 23 (C2) è conosciuta solamente grazie a documentazione fotografica d'archivio in bianco e nero, di cui non è possibile scorgere particolari.

1147 BALDASSARRE *et alii* 2002, pp. 168-180; tale datazione è confermata anche dagli studi sulle pitture dell'area pompeiana; Feraudi-Gruénaïs (2001, pp. 203-205) e Bragantini (2003, pp. 517-518) sottolineano come gran parte dell'iconografia sepolcrale sembra derivare dalle decorazioni domestiche e che pochi temi hanno originariamente una valenza esclusivamente funeraria. I motivi figurativi sarebbero quindi gli stessi in entrambi i luoghi.

1148 Colombario Maggiore Doria Pamphilj; Colombario di *Scribonius Menophilus*, Vigna Codini II, Vigna Codini III. Per ulteriori precisazioni si veda: FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-45, 92-96; FRÖHLICH 2008, pp. 22-49; FRÖHLICH 2009, pp. 381-401.

1149 Si ricordano a tale proposito la Tomba dei Festoni a Tarquinia (STEINGRÄBER 1985, Fig. 67; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 64-65), la Tomba della Tassinaiia a Chiusi (STEINGRÄBER 2006, pp. 277, 306; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 64), l'Ipogeo dei Cristallini di Napoli (BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 50-54), le tombe a camera di Taranto (TINÈ BERTOCCHI 1964, pp. 61-120, Nr. 1654, Tav. V; STEINGRÄBER 2001, p. 46, Tav. 38,2, Figg. su CD-Rom 65-68; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 55.), di Reggio Calabria (BARBET 2009, p. 22), nonché le tombe macedoni di Lyson e di Kallikles, a Lefkadia (MILLER 1993, Tavv. IIa e IVa; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 64-66.)

1150 BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 55.

1151 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 43-45; FRÖHLICH 2009, pp. 394-395.

1152 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 91-96.

Tale iconografia sembrerebbe proseguire in età tiberiana, come dimostrano gli altari funerari impreziositi con ghirlande e bende rinvenuti nelle Necropoli dell'Urbe¹¹⁵³.

È importante sottolineare che questi motivi sono diffusi sia nell'ambito culturale-ufficiale che in quello privato-domestico: infatti costituiscono un modello ornamentale ricorrente a partire dalle decorazioni parietali della prima fase di "secondo stile" (90-50 a.C.) e probabilmente, come proposto da Grimal, rappresentano un'alternativa decorativa pittorica alla reale affissione di ghirlande su supporti architettonici durante le festività¹¹⁵⁴; l'aggiunta di tale ornamentazione rappresentava un artificio utile a spezzare un sistema parietale chiuso¹¹⁵⁵.

In ambito ostiense si ricordano la decorazione del peristilio della *Domus* dei Bucrani (IV,V,16), riferibile ad una fase di "secondo stile" (60-40 a.C.) dove, in base alla ricomposizione proposta da Morard, ghirlande con uccelli pendevano da colonne tuscaniche scanalate¹¹⁵⁶ e il fregio a fondo rosso proveniente dal Portico delle Corporazioni (II,VII,4) ascrivibile ad una fase di "terzo stile"¹¹⁵⁷.

Una diffusione di tali motivi in ambito residenziale si ritrova a partire dagli inizi del I secolo a.C. in contesti di "secondo stile" sia in area siceliota¹¹⁵⁸ che in area vesuviana¹¹⁵⁹. L'esempio urbano più rilevante è costituito dalle ghirlande impreziosite di bende e simboli dionisiaci della Casa di Livia al Palatino, Sala del Monocromo (30 a.C.)¹¹⁶⁰.

Probabilmente, come già notato da Fröhlich per l'ambito funerario: «i simboli dionisiaci non classificano necessariamente i sepolti come iniziati ai misteri bacchici, ma fanno presumere che almeno i committenti del monumento avessero una certa affinità con questo culto e sperassero nella sua promessa oltremondana»¹¹⁶¹. Rappresentazioni di ghirlande, decorazioni floreali, insieme ad immagini di giardini con alberi e paesaggi idillico-sacrali fanno parte di un repertorio figurativo ricorrente nei sepolcri di Roma inquadrabili nell'età augustea e nella prima metà del I secolo d.C.¹¹⁶². Si ricordano a tale proposito: il Colombario Maggiore, il Colombario di Scribonio Menofilo e il Piccolo Colombario presso Villa Pamphilj, il Sepolcro dell'Esquilino, il Colombario I di Vigna Codini, il Colombario di Pomponio Hylas, la Tomba di Patron sulla via Latina, il Monumento presso largo Talamo ed il Sepolcro XXX sulla via Ostiense.

1153 BOSCHUNG 1987b, schede catalogo 743-744, p. 102, Tavv. 29, 743-744; schede catalogo 768-769, p. 103, Tav. 32,768.

1154 GRIMAL 1969, pp. 281-284; MULLIEZ 2014, p. 48.

1155 Si rimanda ad esempio alla decorazione dello zoccolo dell'aula esterna con parete del santuario repubblicano di Brescia, datato al secondo quarto del I sec. a.C. (BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 81-85).

1156 MORARD 2007, pp. 55-79, Fig. 89; FALZONE 2007, pp. 33-38; FALZONE 2008, pp. 66-70.

1157 POHL 1978, pp. 331-335; FALZONE 2007, pp. 39-41, Fig. 8; FALZONE 2017, p. 340, nota 16: sorgono dubbi sulla datazione in età claudia, dato che tale attribuzione è basata su materiali molto lacunosi.

1158 Si ricorda il triclinio della Casa delle Maschere a Solunto ("secondo stile", fase Ia); per approfondimenti si veda: BORDA 1958, pp. 16, 22; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 85-87.

1159 Si ricordano: l'esedra della Villa di *Publius Fannius Synistor* a Boscoreale datata nella fase Ic tra il 40 e il 30 a.C. (BARBET 2009, pp. 54-55; BORDA 1958, p. 28; PAPPALARDO 2009, pp. 44-45); a Pompei, il triclinio della Casa di *Gavius Rufus* (VII 2,16) datato tra l'80 e il 30 a.C. (BARBET 2009, p. 67); la Casa del Criptoportico (I 6,2-16) inquadrabile negli anni 40-30 a.C. (MIELSCH 2001, p. 49, Fig. 45; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 108-111) e l'*oecus 4* e l'*exedra Y* della Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i) databile nel I sec. a.C. (BARBET 2009, p. 121).

1160 RIZZO 1936, pp. 41-43, Tav. B, Tav. IV. Inoltre, non bisogna dimenticare che le ghirlande a festoni con bende pendenti fanno parte del programma propagandistico figurativo di età augustea, sono poste a decorare monumenti ufficiali (facciata interna del recinto dell'*Ara pacis Augustae*, portale dell'edificio dell'Eumachia a Pompei), per sottolineare l'abbondanza dell'*aurea aetas* augustea. In base a recenti studi (LA ROCCA 2008, pp. 223-242) la datazione della Casa di Livia insieme alla Casa di Augusto sono state recentemente anticipate al 42-36 a.C.

1161 *Cit.* FRÖHLICH 2009, p. 397.

1162 FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 40-45, 80-83, 91-92, 97-103, 143-144.

Il *Leitmotiv* della pittura funeraria è il defunto eroizzato banchettante su *kline* (Fig. 58)¹¹⁶³, iconografia con radici molto antiche, documentata già dalla fine del VIII secolo in ambito siriano¹¹⁶⁴, a partire dal VI secolo in area etrusca¹¹⁶⁵, e in Misia e Licia dal VI al IV secolo¹¹⁶⁶. Tuttavia, la raffigurazione dell'Edicola 39 si discosta dalla tradizione etrusca del defunto banchettante disteso con la moglie sulla *kline* circondato da altri convitati e da giovani inservienti, danzatori, musicisti, e si avvicina piuttosto a modelli iconografici funerari greci. Il motivo appare in Grecia per la prima volta in rilievi votivi dedicati ad eroi, precisamente in Attica nella seconda metà del V e del IV secolo. Verrà frequentemente adottato sui monumenti funerari attici (*stelae*) del IV secolo, seppur in forme più modeste, e diventerà un tema largamente utilizzato con notevoli varianti nei rilievi ellenistici¹¹⁶⁷, nelle rappresentazioni musive, pittoriche e scultoree dell'area microasiatica (II-I a.C.)¹¹⁶⁸ e tracce (metà IV- III sec. a.C.)¹¹⁶⁹. Nel mondo greco il protagonista del banchetto era rappresentato in un'atmosfera più "intimista" rispetto al mondo etrusco: sedeva solitario dinanzi alla mensa ed in alcuni casi era accompagnato dalla moglie e da un fanciullo¹¹⁷⁰. Il tema del banchetto nell'aldilà viene riproposto costantemente nell'immaginario funerario greco¹¹⁷¹, come ci ricordano anche alcune fonti letterarie tra cui: il passo dell'Alcmeonide citato da Ateneo, in cui viene descritto un banchetto nei Campi Elisi, dove i convitati hanno corone al capo e coppe in mano¹¹⁷², e Aristofane, che pone l'accento sulla beatitudine¹¹⁷³, aspetto che diventerà «un'espressione dell'ideologia aristocratica» nella tradizione greca¹¹⁷⁴. Il *perideipnon* greco è ricordato anche dai pitagorici, secondo i quali i morti siedono costantemente ebbri alla tavola di Plutone¹¹⁷⁵. Durante l'impero il tema del banchettante non perderà di popolarità, ma avrà una notevole diffusione a partire dalla prima età imperiale sino al III secolo d.C., soprattutto nella classe degli *equites*. Le prime attestazioni plastiche sono costituite da sculture a grandezza naturale, mentre successivamente questa iconografia è ripresa su urne, rilievi, altari¹¹⁷⁶. L'importanza della rappresentazione decorata sull'Edicola 39 è che essa costituisce una delle prime testimonianze pittoriche di defunto a banchetto nel mondo romano.

- 1163 Il motivo base del cosiddetto *Totenmahl* consiste in una figura maschile distesa su *kline* che indossa una tunica o un mantello e tiene nella mano una coppa. Di fronte vi è un piccolo tavolo rotondo con cibo, mentre una figura femminile siede ai piedi del letto o dinanzi su una sedia. Inoltre, è raffigurato un fanciullo che porta del cibo. Una rassegna completa sull'iconografia dei banchetti romani è costituita da DUNBABIN 2003.
- 1164 CUMONT 1942, pp. 376-377.
- 1165 PALLOTTINO 1952; STEINGRABER 1985: Tomba della Tarantola (520 a.C.), Tomba delle Leonesse (520 a.C.), Tomba del Topolino (520-510 a.C.), Tomba della Caccia e della Pesca (intorno al 510 a.C.), Tomba del Frontoncino (510-500 a.C.), la Tomba dei Leopardi (480-470 a.C.), la Tomba del Triclinio a Tarquinia (intorno al 470 a.C.), Tomba del Colle Casucci (prima della metà del V sec. a.C.), Tomba del Letto Funebre (intorno al 460 a.C.), Tomba 5513 (metà V a. C.), Tomba Maggi (terzo quarto del V sec. a.C.), Tomba della Scrofa Nera (metà- fine V a.C.), Tomba della Pulcella (fine V a. C.), Tomba Querciola I (fine V- prima metà IV a.C.), Tomba del Guerriero (II metà IV sec. a.C.), la Tomba degli Scudi (340 a.C.), Tomba del Triclinio presso la Necropoli della Banditaccia (fine IV sec. a.C.), tanto per citarne alcune.
- 1166 Per quanto riguarda la Misia si ricordano le stele in stile greco-persiano da Daskyleion e da tutta la regione; per la Licia le tombe dipinte di Kizibel e Karaburun II ad Elmali. Per ulteriori approfondimenti si veda DENTZER 1982, pp. 224-230, 265-295.
- 1167 Per approfondimenti si veda l'opera di FABRICIUS 1999.
- 1168 Per approfondimenti sul tema del banchetto su stele funerarie e sarcofagi nell'area microasiatica si veda: FIRATLI 1964, pp. 52-90; 118-127, Tavv. VIII-XXVII, XLVIII-LXII. Sono tutti esempi databili tra il II sec. a.C. e il I sec. a.C., pochissimi casi riconducibili al I sec. d.C.
- 1169 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 30-34: sulla cupola della Tomba a camera di Kazanlâk, al centro della composizione, è presente una coppia a banchetto, ed in questo caso tutta la rappresentazione diviene simbolo di autorappresentazione e *status* sociale.
- 1170 DENTZER 1982 pp. 301-362.
- 1171 DENTZER 1982, pp. 529-530; CUMONT 1942, p. 291, Tav. XXV, I: rilievo ateniese proveniente dalla stoà di Adriano e conservato al *Museo Archeologico di Atene* (Inv. 1433).
- 1172 Ath., XI, 460 b.
- 1173 Arist. *Ran.*, 85.
- 1174 *Cit.* GHEDINI 1990; Plat. *Phedr.*, 247 a b.
- 1175 Plat. *Resp.*, II, 363 c d.; Diog. Laert., VIII, 38.
- 1176 ZANKER, EWALD 2008, pp. 188-193; Altari: BOSHUNG 1987, pp. 15, 18, 27, 34; Sarcofagi: AMEDICK 1991, pp. 11-45; Urne: SINN 1987, pp. 66-67.

Esempi successivi si avranno sempre in ambito ostiense con l'edicola all'interno del Recinto 17 (B1) della stessa Necropoli Laurentina (II sec. d.C.), nella Necropoli di Porto-Isola Sacra in pittura nelle Tombe 16 (realizzata in stucco a leggero rilievo, datata al 160-170 d.C.) e 57 (metà II sec. d.C.), in mosaico policromo nella Tomba 88 e in scultura sul sarcofago della tomba 11 (135-140 d.C.)¹¹⁷⁷. Le testimonianze provenienti dall'Urbe si limitano a pochi e tardi esempi: la Tomba C della via Portuense (seconda metà II sec. d.C.)¹¹⁷⁸ e la pittura del Sepolcro dell'Esquilino (193-235 d.C.)¹¹⁷⁹. La scelta di tale motivo da parte del committente evidenzia il carattere intimistico e familiare dell'ambiente sepolcrale, ma rappresenta anche un chiaro indizio del proprio benessere economico.

Nell'edicola ostiense non è possibile determinare l'ambiente in cui si svolge la scena, in quanto la notazione paesistica è molto scarsa: lo sfondo è neutro e non vi sono tracce di alberi o edifici, anche se ciò potrebbe sottintendere un significato escatologico, con riferimento al banchetto negli Elisi.

La suddetta scena del banchettante su *kline* è arricchita dalla presenza di un amorino al lato destro del soggetto centrale, mentre sull'altro lato della parete si possono scorgere labili tracce di una figura stante intenta a suonare una lira (Fig. 194)¹¹⁸⁰. Entrambe le figure convergono verso il centro della scena. Il musicista e l'amorino pongono l'accento sull'aspetto edonistico e dionisiaco del banchetto a cui prende parte il defunto eroizzato, ma anche sulla diretta derivazione della pittura ostiense da modelli greci. Si ricorda a tal proposito il rilievo conservato al *Museo Barracco* (Inv. 118)¹¹⁸¹ inquadrabile cronologicamente alla fine del V secolo a.C., di probabile manifattura magnogreca, che richiama il medesimo schema compositivo del banchettante e del musicista a cui si aggiungono in questo caso anche la moglie del defunto ed un fanciullo al posto dell'amorino. Per tale rilievo alcuni studiosi hanno ipotizzato un'imitazione di rilievi greci eseguiti per collezionisti romani¹¹⁸².



Fig. 194: Ostia, Antiquarium, Edicola 39, parete "a", le frecce rosse indicano il suonatore di lira, modificata con filtri Camera Raw di Photoshop (fotografia ed elaborazione grafica dell'autore).

1177 BEDELLO TATA 1999, pp. 209- 218; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 173-174, precisa che scene di banchetto funebre si trovano anche come decorazione musiva nella Tomba 88 e in scultura sul sarcofago della Tomba 11.

1178 FELLETTI MAJ 1953, pp. 54-55; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 38-40.

1179 NASH 1962, p. 368, Fig. 1152; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 81-83; DUNBAMBIN 2003, p. 109.

1180 I nuovi dettagli sono emersi grazie all'utilizzo dei filtraggi effettuati con "Camera Raw" di Adobe Photoshop.

1181 DENTZER 1982, pp. 389-390, Fig. 678.

1182 *Ibidem*.

Tuttavia, è importante precisare che anche in alcune raffigurazioni funerarie etrusche, inquadrabili nell'ambito del IV secolo a.C., il banchetto sembrerebbe assumere una forma "privata" cui prendono parte il proprietario della tomba e sua moglie, accompagnati da giovani inservienti e musicisti intenti a suonare la lira o la cetra e l'*aulos*¹¹⁸³.

Un altro aspetto che riconduce la pittura ostiense alla tradizione greca, sono gli amorini¹¹⁸⁴, che rievocano quelli raffigurati su un rilievo ateniese conservato al *Museo Archeologico Nazionale di Atene* (Inv. 1433) e rinvenuto nella stoà di Adriano, datato alla metà del III secolo a.C.¹¹⁸⁵. Ricordano inoltre un passo degli *Idilli* di Teocrito in cui gli amorini svolazzano sopra le pergole del giardino di Adone¹¹⁸⁶.

Infine, in base ad un'attenta analisi del volto del personaggio, si suppone si tratti di un ritratto maschile idealizzato¹¹⁸⁷ che rimanda anch'esso al mondo greco ed in particolare a prototipi ellenistici: l'acconciatura dei capelli (una folta e mossosa chioma tenuta da una tenia), i grandi occhi spalancati che guardano altrove e la leggera torsione del volto sono tutte caratteristiche che rievocano i ritratti di Alessandro Magno¹¹⁸⁸ e degli Attalidi¹¹⁸⁹.

Si potrebbe ipotizzare che il pittore abbia attinto ad iconografie appartenenti a tradizioni culturali precedenti, in particolare al mondo greco ed etrusco, ma che le abbia reinterpretate secondo il gusto del committente. Non bisogna dimenticare infatti che l'epigrafe pertinente l'edicola faceva proprio riferimento ad un cognome d'origine greca, "*Hordeonius*". Di conseguenza, si può immaginare che il proprietario ben conoscesse la tradizione funeraria ed iconografica greca, cui era più legato.

Il motivo più ripetuto nell'Edicola 39 sono gli uccelli, resi non sempre in modo anatomicamente corretto, che nella simbologia funeraria rappresentano le anime dei defunti¹¹⁹⁰: un cigno in volo sulla volta, due uccellini¹¹⁹¹ stanti ed affrontati sulla parete sinistra e, secondo lo stesso schema decorativo, un pavone e un pappagallo sulla parete di destra.

Anche se tarda, la rappresentazione dell'Edicola 39 sembra corrispondere a quanto narrato da Luciano nell'*Historia Vera* a proposito del banchetto nell'aldilà, a cui il protagonista partecipa con i suoi compagni d'avventura: usignoli e altri uccelli melodiosi svolazzano sui commensali e dovunque prosperano alberi da frutto, tra cui meli e melograni¹¹⁹². Come si è detto in precedenza, tuttavia, a differenza di quest'ultimo esempio, nell'edicola ostiense è dato poco rilievo all'ambientazione e il fondo neutro ha il compito di esaltare il valore simbolico della rappresentazione, escludendo ogni intento naturalistico. Gli uccellini, raffigurati nella cosiddetta parete "a", posti simmetricamente nella parte concava delle ghirlande (Fig. 58), sono resi con una limitata gamma cromatica e ad un'attenta analisi presentano delle grandi differenze, probabilmente perché vennero eseguiti da due mani diverse.

1183 Viene posto l'accento solo su banchetti funerari a cui prendono parte il defunto e la consorte per differenziarli da quelli in cui il convito è esteso a più invitati, si ricordano la Tomba dell'Orco I, la Tomba dell'Orco II e la Tomba degli Scudi a Tarquinia, la Tomba Golini I ad Orvieto.

1184 Lo schema figurativo di amorini attorno al defunto disteso su *kline* verrà ripreso agli inizi del III secolo d.C. nei mosaici tunisini di Thenae, conservati al *Museo di Sousse*. In questo caso gli amorini sono impegnati a servire e intrattenere il defunto. Per approfondimenti si veda FANTAR 1995, pp. 2-3.

1185 CUMONT 1942, pp. 291-292, Tav. XXV; GHEDINI 1990, pp. 45-46, Fig.21.

1186 Theocr., *Idill.*, 15, 120 ss.

1187 Si suppone sia un personaggio maschile sulla base di diversi elementi: il colore dell'incarnato, l'abbigliamento e soprattutto dal fatto che nelle raffigurazioni di personaggi femminili su *kline*, esse appaiono dormienti o nell'atto di riposarsi, poiché prendere parte attiva in un banchetto rappresentava un'attività riservata ai soli uomini.

1188 Si ricordano il busto di Alessandro Magno conservato al *British Museum* di Londra (1872,0515.1; SMITH 1991, Tav. 9) e una copia romana di età imperiale conservata ai *Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala del Gallo Morente* (Inv. 732).

1189 Per approfondimenti si veda GANS 2006.

1190 BARBET 1994, p. 149.

1191 Il motivo dell'uccellino colto nell'atto beccare due ciliegie ricorda una pittura conservata al *MANN* (Inv. 8686) rinvenuta nell'area vesuviana prima del 1779; per approfondimenti si veda DE CARO 2001, p. 82 Fig. 71.

1192 Luc. *Hist. Ver.*, II, 5.

L'uccellino di sinistra è realizzato con pennellate frettolose e corsive rispetto a quello di destra che al contrario risulta essere più raffinato ed anatomicamente corretto. Le differenze fondamentali che si notano sono le ombreggiature del corpo a rendere il piumaggio, le proporzioni delle teste e le zampine. Il pavone maschio dipinto nella parete "c" dell'edicola (Fig. 59) è realizzato con una grande maestria decorativa e spicca per la raffinatezza e l'accuratezza della resa pittorica in cui tutti i particolari sono sapientemente calibrati tra loro. Il piumaggio cangiante, ad esempio, è realizzato sfruttando diversi espedienti tra cui un sapiente gioco di lumeggiature ed ombreggiature ottenute con l'uso di un pennello più fine che permette di evidenziare al meglio le sfumature. Oltre a ciò, è stata utilizzata un'ampia gamma cromatica costituita da pennellate di colore blu per la testa e il sottopancia, macchie di giallo e verde per il dorso ed infine rapide pennellate lilla per la coda chiusa, sulla quale posano i caratteristici "occhi", resi con pennellate concentriche di colore giallo, rosa e blu. Il pavone, *Pavo cristatus*, è sicuramente la specie ornitologica più diffusa nel repertorio figurativo funerario: attributo di Giunone, simbolo solare e d'immortalità, assume il significato allegorico di rinascita e di eternità, vista la leggendaria incorruttibilità delle sue carni e la capacità di rigenerare le piume annualmente, in concomitanza alla rinascita della natura in primavera¹¹⁹³. Per questo, tale motivo sarà ampiamente ripreso nella simbologia funeraria cristiana¹¹⁹⁴. Tuttavia, il pavone è legato anche, a partire dal III secolo a.C., alla sfera dionisiaca in quanto parte della fauna del giardino paradisiaco di Dioniso¹¹⁹⁵, così come risulta connesso al culto misterico del dio¹¹⁹⁶. Uno schema compositivo costituito da pavoni affrontati in ambito urbano è visibile nella decorazione dell'*Auditorium* di Mecenate, in cui sono raffigurati su candelabri vegetali, non a caso costituiti proprio dalla vite, pianta sacra a Dioniso¹¹⁹⁷. La rappresentazione del pavone trova confronti con sepolcreti dell'Urbe datati tra l'età augustea e tiberiana: Codini I sulla via Latina¹¹⁹⁸, il Colombario Maggiore¹¹⁹⁹, il piccolo Colombario¹²⁰⁰ e il Colombario di *Caius Scribonius Menophilus* presso Villa Doria Pamphilj¹²⁰¹. Seppur ascrivibile alla seconda metà del I secolo d.C., non si può non citare la Tomba di Vestorio Prisco presso Porta Vesuvio a Pompei dove si distinguono rappresentazioni di pavoni sia sulla nell'angolo sud-est del recinto sia ai lati della rappresentazione conviviale¹²⁰². Da non dimenticare i famosi pavoni di bronzo dorato posti a guardia del Mausoleo di Adriano attualmente conservati ai *Musei Vaticani* (*Braccio Nuovo*, Inv. 5117, 5120)¹²⁰³.

1193 Plin., *Nath. Hist.* X, 43-44: «Ammirato spande i colori scintillanti, soprattutto verso il sole, perché così splendono più brillantemente. Contemporaneamente con la coda a forma di ruota ricerca certi riflessi d'ombra, che brillano con gli altri più chiaramente all'oscuro e riunisce in un fascio tutti gli occhi delle penne che gode a mostrare. Questo persa la coda durante le mutazioni annuali insieme alle foglie degli alberi, finché non è rinata un'altra insieme ai fiori, cerca un nascondiglio vergognoso e triste. Vive per 25 anni. Comincia a spandere i colori nel terzo anno».

1194 LOTHER 1929, pp. 12-56, BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 151-152; GERMONI 2000, pp. 508-509; FORTUNATI 2015a, p. 449; Sant'Agostino *Civ. Dei* XXI, 4.

1195 A dimostrazione di ciò, si ricorda come nella campagna di Alessandro in India venisse spesso menzionato insieme al pappagallo e alla fenice (Ael., *Hist. An.* XIII, 18; Curt. IX 1,13): nelle credenze indiane, aveva la fama di immortalità ed era simbolo del perpetuo impero del sovrano. L'appartenenza dell'animale alla sfera dionisiaca è ribadita nel monumentale gruppo scultoreo tolemaico esposto nel Serapeion di Menfi dove due pavoni compaiono in posizione frontale e sono cavalcati da Dioniso fanciullo, per approfondimenti si veda LAUER, PICARD 1955, pp. 194-209.

1196 HORN 1972, pp. 28-36.

1197 DE VOS 1983, p. 241; CANEVA 2014, pp. 336-340.

1198 CAMPANA 1852, pp. 61-114; Tavv. XI-XII; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 91- 92

1199 BENDINELLI 1941: parete A, p. 6, 8, parete C 19, parete F, p. 28; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 40-43; FRÖHLICH 2008, pp. 22-49.

1200 FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, p. 45.

1201 FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 43-45; FRÖHLICH 2009, pp. 382-383.

1202 SPANO 1943, p. 278, Fig.11 MOLS, MOORMANN 1993-94, pp. 27-28, 32-33, Fig. 20a, 24-25.

1203 VACCA 1998, pp. 27-28; MERCALLI 1998, pp. 150-151.

Non è un caso che proprio nel clima culturale dell'età adrianea aumentano le attestazioni di rappresentazioni pittoriche di pavoni nei sepolcri urbani¹²⁰⁴ e tale motivo continuerà ad essere utilizzato nell'iconografia funeraria urbana della tarda età imperiale¹²⁰⁵ e verrà ampiamente ripreso nell'ambito dell'arte cimiteriale cristiana¹²⁰⁶.

Nella tomba ostiense, dinanzi al pavone giacciono sul piano di posa, costituito da una fascia verde, due melagrane¹²⁰⁷, che rimarcano l'accezione funeraria della composizione, considerate anch'esse simbolo di fertilità e spesso associate a Venere e ad Era, nonché allegoria della rinascita, tanto da divenire ricorrenti nell'iconografia paleocristiana¹²⁰⁸. Il frutto della *Punica granatum* evoca il celebre mito di Persefone, alla quale Ade diede da mangiare «il seme del melograno, cibo dolce come il miele»¹²⁰⁹. Il melograno era anche l'albero che Afrodite aveva piantato nell'isola di Cipro e ciò consolida, insieme alla connessione con Demetra, il significato simbolico della rigenerazione e della fertilità. Vista l'accezione ultraterrena, non potevano mancare come rappresentazione in numerosi contesti funerari urbani coevi: il Colombario Maggiore di Villa Doria Pamphilj¹²¹⁰, il Colombario di Scribonio Menofilo¹²¹¹, il Colombario I a Vigna Codini¹²¹², il Colombario di Pomponio Hylas (datato tra l'età augustea e tiberiana) e il pavimento musivo del Colombario dei liberti di Livia, oggi giorno completamente distrutto e conosciuto esclusivamente grazie a documentazione d'archivio¹²¹³. Non mancano esempi dall'area vesuviana, come la già citata Tomba di Vestorio Prisco presso Porta Vesuvio che presenta al suo interno due decorazioni di melograno, sia nell'angolo sud-est (prospicienti al pavone in forma di natura morta) che nell'angolo nord-ovest (in forma di albero)¹²¹⁴.

- 1204 Nella Necropoli Vaticana, nel Sepolcro B di «*Fannia Redempta*» il pavone è rappresentato associato a fiori e frutti (I fase decorativa; MIELSCH, VON HESBERG 1986, p. 21, Fig. 1; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 60-63; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 46-49). Nella stessa Necropoli lo si ritrova: nel Sepolcro C di «*Lucius Tullius Zethus*» (MIELSCH, VON HESBERG 1986, p. 48; LIVERANI, SPINOLA 2010, p. 65; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, p. 48); nel Sepolcro E «degli *Aelii*» (MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 71-91; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 72-77; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, p. 49); nel Sepolcro G «del Docente» (MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 123-142, LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 89-93; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 50-52); nel Sepolcro I «della Quadriga» (MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 209-221; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 108-113; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 53-56) e nel Colombario 21 dell'Annona (LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 198, 203, Fig. 54). Altri esempi urbani sono costituiti dalla Tomba di Fadilla sulla via Flaminia (FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 66-67); dalla Tomba presso l'arco di S. Bibiana all'Esquilino (ANNIBALDI 1948, p. 133; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, p. 84) e dalla Tomba C di via Portuense (FELLETTI MAJ 1957, p. 349; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 38-40.).
- 1205 FERAUDI-GRUÉINAIS 2001: Tomba dei *Pancratii* sulla via Latina (fine II-inizio III d.C.); i Mausolei A-B della via Appia (inizio III d.C.); il Sepolcro rinvenuto presso gli *horti Manliani* (IV sec. d.C.); le pitture del Sepolcro Ostiense della «Rocca di San Paolo» (I metà III sec. d.C.); la Tomba ipogea di via Ravizza (fine II- Inizio III d.C.). In ambito ostiense si ricordano gli esempi tardi delle Tombe 16 (150-160 d.C.), 25 (210-220 d.C.) e 34 (fine II-inizi III sec. d.C.) dell'Isola Sacra. Baldassarre (in BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 174): precisa che nella Tomba 16 il pavone era raffigurato in stucco, nel catino di una nicchia sulla parete sinistra dell'edificio, con coda aperta e girato verso sinistra. Nella Tomba 25 i pavoni sono rappresentati in coppia su un arcossolio della parete di fondo; per ulteriori approfondimenti si veda: CALZA 1940, p. 53, Fig. 77; BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 152, Fig. 1; GERMONI 2000, pp. 508-509; FORTUNATI 2015a, p. 449.
- 1206 LOTHER 1929, pp. 12-56; Sant'Agostino *Civ. Dei XXI*, 4.
- 1207 Uccelli associati a melagrane sono rappresentati sul pavimento del Colombario dei liberti di Livia (*terminus post quem* 41 d.C.), successivo all'esempio ostiense.
- 1208 IMPELLUSO 2004, pp. 145-148; JASHEMSKI, MEYER 2002, pp. 152-154: il frutto della *Punica granatum* assume il valore di fertilità grazie ai suoi numerosi semi. Infatti, è spesso associato proprio a Venere o ad Era. In età cristiana, invece, il frutto rappresenterà la resurrezione.
- 1209 *Inno a Demetra* 372 ss.; *Ov. Met.* V, 534 ss.
- 1210 BENDINELLI 1941 pp. 6, 14, 16, 21-23; FRÖHLICH 2008, pp. 22-49.
- 1211 FRÖHLICH 2009, pp. 381-401.
- 1212 CAMPANA 1852, pp. 61-114; Tavv. XI-XII
- 1213 KAMMERER GROTHAUS 1979, pp. 321, 333, Fig.4.
- 1214 MOLS, MOORMANN 1993-94, pp. 32-33, Fig. 25, p. 46, Fig. 32.

Tuttavia, il melograno è uno dei soggetti maggiormente presenti nelle raffigurazioni pittoriche e musive di nature morte anche in ambito domestico, a partire dal “secondo stile”, come ampiamente dimostrato dai numerosi rinvenimenti di Pompei¹²¹⁵ e di Roma¹²¹⁶.

La parete destra dell'edicola è chiusa dalla rappresentazione di un pappagallo (*psittacula krameri*), dal piumaggio smeraldo e dal becco purpureo, sorpreso nell'atto di beccare una mela¹²¹⁷ (Fig. 59). Come per il pavone, dipinto sulla stessa parete, sorprende la dovizia e finezza dei dettagli con i quali è stato reso il volatile, opera di un decoratore “esperto”. Anche se in questo caso la tavolozza dei colori è limitata al verde smeraldo, non mancano lumeggiature e ombreggiature che risultano in un'accurata resa del piumaggio. La prima citazione sui pappagalli risale alla prima metà del IV secolo a.C. da parte dello storico Ctesia di Cnido che nella sua opera *Indika*¹²¹⁸ lo menziona come uccello considerato divino, tanto essere parte, insieme a fagiani e pavoni, dei giardini (*παράδεισοι*) del sovrano¹²¹⁹. Tuttavia, tale volatile divenne famoso solo dopo la campagna di Alessandro Magno in India, tanto da essere omaggiato dal comandante Nearco¹²²⁰ ed essere ricordato da Athenaios in occasione di una solenne processione sotto il regno di Tolomeo Filadelfo¹²²¹. Risalente all'età ellenistica è il famoso mosaico conservato a Berlino (*Staatliche Museen*, Inv. Mos. 71), proveniente dalla stanza da banchetto dell'altare del palazzo di Pergamo dove l'animale è raffigurato isolato all'interno di quadretto ed è contornato da elementi dionisiaci, ovvero ghirlande a festone cariche di frutta con bende pendenti e uccellini svolazzanti (150 a.C.)¹²²², altro motivo ricorrente nell'edicola ostiense.

In ambito romano, tale volatile era considerato l'uccello esotico per eccellenza, dono raffinato nell'alta società, ed era ricercato per la sua capacità di ripetere le parole, come ricorda il poeta Orazio nei suoi *Epigrammi*¹²²³. Omaggi al pappagallo si trovano in altri componimenti di poeti elegiaci di età augustea e nella tradizione letteraria del I secolo d.C.¹²²⁴.

1215 JASHEMSKI, MEYER 2002, pp. 152-154, il melograno viene rappresentato come frutto isolato o con qualche foglia, o con uccelli, in ciotole o cesti di frutta assortiti, come offerta sull'altare, in ghirlande e sull'albero sia in contesti pompeiani di “terzo stile”: Casa di *P. Paquius Proculus* (I 7,1.20), Casa dell'Efebo (I 7, 10-12), Casa delle Nozze D'Argento (V 2,i), Casa del Frutteto (I 9,5-7); che di “quarto stile” Casa del Menandro (I 10,4), Casa degli Amanti (I 10, 10-11) Casa di Achille (IX 5,2), Casa della Fontana Piccola (VI 7,23), Complesso dei Riti Magici (II 1, 12), *Praedia* di *Iulia Felix* (II 4,2-14), ora al *MANN* (Inv. 8611 B), Casa dei Vettii (VI 15,1), Casa di *M. Obellius Firmus* (IX 14, 4-2); Casa del Frutteto (I 9,5-7), Casa di Adone (VI 7,18), Casa della Venere in conchiglia (II 3,3); ed infine ad Ercolano, sempre di “quarto stile”, la Casa dei Cervi (IV, 21).

1216 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 152-153, 234-239: Villa di Livia a Prima Porta e rappresentazioni di giardino; Mols, Mormann (1993-94, p. 44) affermano che rappresentazioni di giardini in contesti tombali sono scarsi ed individuano come esempi solamente la Tomba di Vestorio Prisco a Porta Vesuvio e la Tomba 19 ES di Porta Nocera. In realtà Salvadori (2017, pp. 80-81 e 208, 212) ne individua altri esempi: la Tomba di *G. Vibius Saturnius* nella Necropoli di Porta Ercolano a Pompei, la Tomba di Patron sulla via Latina e la Tomba di Via Genova. Si segnala anche la Tomba 18 della Necropoli Laurentina di Ostia, oggetto della presente trattazione, per approfondimenti si vedano il Capitolo 4,1.1 e il Capitolo 5,1.1.

1217 Come è stato ben osservato da Østergaard (1996a), il primo problema che si incontra quando si inizia a studiare l'iconografia relativa a tale volatile è una confusione terminologica: il termine scientifico per indicare questo tipo di uccelli è *psittacula krameri*, volgarmente noto come parrocchetto dal collare. Tuttavia, la letteratura archeologica e filologica lo indica semplicemente con il nome generale dell'ordine, pappagallo, che comprende in realtà un gran numero di specie.

1218 Ktesias, *Ind.* 3.

1219 Ael., *Hist. An.* XIII, 18.

1220 Arrian., *Ind.* I, 15,8.

1221 ATHENAIOS V, 201B.

1222 ANDRAE 2003, pp. 40-44, Figg. 40, 42. Il mosaico misura m 1,70 di altezza e m 3,03 di larghezza.

1223 Hor. *Epigr.*, XIV, 73: «Io, un pappagallo, apprendereò da voi i nomi degli altri. Da me ho imparato a dire: Ave Cesare».

1224 Ov. *Amor.* II, 6; *Eleg.* VI; Stat. *Silvae*, II,4; Pers. *Prol.*8; Plin., *Nath. Hist.* X, 117: «soprattutto imitano le voci umane, i pappagalli che sanno anche certamente parlare. L'India produce questo uccello, lo chiama siptace, verde in tutto il corpo, segnato solo da un collare sul collo. Saluta gli imperatori e pronuncia le parole che ha afferrato, petulante soprattutto col vino. La durezza della sua testa la stessa che quella del becco. Questo, quando impara a parlare, è colpito con una bacchetta di ferro; diversamente non sente i colpi. Quando vola in giù, si poggia sul becco, si sostiene a quello e così si rende più leggero per la debolezza dei piedi».

In contesti sepolcrali coevi¹²²⁵ si trova raffigurato nel Colombario di *Scribonius Menophilus* (primi anni principato di Augusto)¹²²⁶, ma bisogna sottolineare che la maggior parte di esempi proviene da ambienti domestici, quali triclini o tablini, che ne sottolineano l'aspetto edonistico e dionisiaco¹²²⁷. L'iconografia di tale volatile in contesti funerari, associato ad una vegetazione rigogliosa, rievoca l'idea e la speranza di una *vita felix* nell'aldilà e, qualora associata ad elementi dionisiaci come nell'edicola ostiense, tale accezione risulta ancor più rimarcata¹²²⁸. Esempi di pappagalli in contesti funerari tardi verranno affrontati nell'analisi della Tomba 4a¹²²⁹.

Decorazione della volta

Concludendo, al centro della volta si riconosce la raffigurazione di un cigno, animale che allude propriamente all'apoteosi dell'anima liberatasi dai legami corporali (Fig. 60). È importante sottolineare come il volatile al centro della volta dell'edicola ostiense sia stato variamente interpretato: per Calza si trattava di un airone, anche se la forma del becco, la mancanza del caratteristico ciuffo erettile sulla testa e le zampine sembrano smentire tale lettura; Heinzelmann è incerto tra un airone e un'aquila, ma quest'ultima ipotesi sembra smentita totalmente dalla forma del collo e il becco¹²³⁰. È certo, tuttavia, che la raffigurazione presenta alcune particolarità che ne rendono complessa l'interpretazione. Anche ad una osservazione superficiale, si può notare come l'attaccatura del collo al resto del corpo sia particolarmente sgraziata, tanto da sembrare qualcosa a sé stante. Tale anomalia potrebbe indicare un ripensamento in corso d'opera o la non padronanza nel dipingere tale soggetto, suggerendo che l'esecutore del cigno non ne avesse ben chiara l'anatomia. Inabilità che non traspare invece nella resa del pavone, del pappagallo e dell'uccellino di destra. Un altro elemento piuttosto singolare sono le zampine, che, trattandosi di un *anatidae*, dovrebbero essere corte e palmate, per permettergli un buon adattamento agli ambienti lacustri. Nell'edicola, invece, sono raffigurate come se avessero degli artigli per poter afferrare il ramoscello: evidentemente, le necessità compositive erano avvertite come prioritarie rispetto alla reale fisionomia del volatile. Nel sottolineare il mancato realismo del cigno della Laurentina, non si vuol negare la chiara abilità del pittore nell'esecuzione, evidente soprattutto nella sapiente resa delle lumeggiature ed ombreggiature e nell'uso anche in questo caso di un pennello più fine per i particolari, ma piuttosto la non corretta conoscenza della specie.

1225 Per approfondimenti sui pappagalli in contesti funerari si veda: ØSTERGAARD 1996a, pp. 159-168. IMPELLUSO 2004, pp. 302-303: in base a studi sul significato simbolico del pappagallo, esso rappresenta generalmente un animale esotico senza alcuna specifica connotazione, in alcuni casi invece, vengono attribuite a tale animale caratteristiche tipiche come il chiacchiericcio, ma anche la purezza e l'innocenza.

1226 FRÖHLICH 2009, pp. 381-401: si trova raffigurato nella parete sud della stanza A del colombario; il complesso in base ad analisi epigrafiche è stato datato ai primi anni del principato di Augusto.

1227 De Caro (2001 pp. 87-88) sottolinea che i pappagalli fanno la loro comparsa in pittura affiancati da motivi esotici ed egittizzanti dal terzo stile in poi: nel tablino della Villa dei Misteri (I a.C.) si può riconoscere un pappagallo affrontato da un verdone comune, entrambi intenti nell'atto di beccare delle noci; Jashemski, Meyer (2002 p. 323 Fig. 269) mostrano uno schizzo di una pittura di Ercolano non più esistente in cui un pappagallo tira un carretto guidato da un grillo. Nel triclinio del Complesso dei Riti Magici o Casa di Biria (II I,12) nella zona superiore della parete nord è raffigurato un pappagallo prospiciente ad un cesto di frutta. Una coppia di pappagallini, che bevono da una fontana, si riconosce nel mosaico proveniente da Santa Maria Capua Vetere, datato al I sec. a.C. e attualmente conservato al *MANN* (Inv. 9992). Nella Casa di *M. Fabius Rufus* (VII 16,17.20-22), inquadrabile tra il I a.C. e il I d.C., è stato rinvenuto un piatto da portata in bronzo (*Pompei, Depositi*, Inv. 14114) il cui manico è adornato da un pappagallo dal becco adunco e dalla lunga coda. Da Santa Maria Capua Vetere proviene un mosaico, ascrivibile al I secolo a.C., attualmente conservato al *MANN* (Inv. 9992), in cui si riconosce una coppia di pappagallini che bevono da una fontana; infine, uno schizzo di una pittura di Ercolano, ormai perduta, ci mostra un pappagallo che traina un carretto guidato da un grillo.

1228 HORN 1972, pp. 38-39; ØSTERGAARD 1996a.

1229 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,3.1.

1230 CALZA 1938, p. 72; HEINZELMANN 2000, p. 273.

Nell'iconografia il cigno è stato sempre considerato un simbolo di buon auspicio, in quanto animale sacro ad Apollo, ma anche attribuito delle muse Erato e Clio. In altri casi, invece, risulta essere un'evidente allusione al mito di Leda¹²³¹. Nel mito conclusivo della Repubblica di Platone, Er riconosce l'anima di Orfeo intenta a scegliere la vita di un cigno, così come un cigno scelse la vita di un musicista¹²³². Sempre Platone, nel dialogo del Fedone, ricorda Socrate paragonare sé stesso all'uccello sacro ad Apollo, poiché le sue parole erano belle come il canto che il cigno intona prima di morire: qui, l'animale non piange il proprio lutto, ma canta pensando ai beni che lo aspettano nell'Averno¹²³³. Il canto luttuoso del cigno è ricordato anche da Plinio nella sua opera¹²³⁴. Si può quindi dedurre che la sua rappresentazione in ambito funerario alluda alla vita felice dopo la morte. In Virgilio sono anche citati come simbolo di fortuna e buon augurio: Afrodite, per rincuorare il figlio appena giunto sulle coste libiche, indica ad Enea dodici cigni minacciati da un'aquila e che volavano intonando canti¹²³⁵. Sembra utile segnalare un passo degli *Amores* di Ovidio in cui l'autore descrive il bosco alle pendici del colle Elisio dove dimorano gli «uccelli buoni ed è interdetto a quelli di malaugurio», tra cui figurano proprio i cigni, il pavone e il pappagallo¹²³⁶.

In contesti funerari dell'Urbe, tale volatile si può individuare sulla porzione restaurata della volta del Colombario III di Vigna Codini¹²³⁷. Nello specifico, occorre sottolineare che tale soggetto è prediletto nelle decorazioni tombali della II metà del II sec. d.C., anche se i cigni di Apollo e l'iconografia legata al dio divengono motivi ricorrenti nell'età augustea, in quanto tale divinità era considerata il nume tutelare del *princeps*¹²³⁸.

Nella pittura ostiense, il cigno si staglia su un cielo azzurro (Fig. 60), reso con il prezioso pigmento del blu egizio, ed è contornato da decorazioni floreali, tra cui rose (Fig. 195c), racemi con fiorellini bianchi non meglio identificabili (Fig. 195d), quadrifogli, e mele cotogne (Fig. 195b)¹²³⁹. Tale tipologia decorativa, caratterizzata da elementi vegetali e floreali disposti con assoluta libertà compositiva, è particolarmente adatta alla decorazione di cupole, absidi e coperture di forme irregolari¹²⁴⁰. Ad ogni modo, i fiori isolati o in forma di pioggia di petali sono un altro motivo costante in ambito sepolcrale: essi rappresentano una «floreale offering»¹²⁴¹ e simboleggiano la fugacità, l'eterno perpetuarsi della vita, ed in particolare il colore purpureo delle rose «simboleggia il rinvigorismento dell'anima del defunto»¹²⁴².

1231 RE sv. "Schwan", pp. 782-792; IMPELLUSO 2004, pp. 304-305; JASHEMSKI, MEYER 2002, p. 377, Leda e il cigno è un soggetto molto popolare nelle pitture pompeiane: Casa degli Amanti (I 10,10-11), Casa della Venere in conchiglia (II 3,3), Casa della Regina Margherita (V 2,1); dei cigni sono stati utilizzati come decorazione acroteriale nella pittura presso la Casa (I 16,4) e nella Casa di D. Octavius Quartio (II 2,2). In ambito funerario l'animale diviene un chiaro riferimento al mito di Leda, almeno dal "quarto stile".

1232 Plat. *Resp.* X, 620a.

1233 Plat. *Phaed.* 84e-85b.

1234 Plin. *Nath. Hist.* X, 63.

1235 Verg., *Aeneid.* I, 393.

1236 Cit. *Ov. Amor.* II, 6.

1237 FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 94-96. Il restauro della volta venne effettuato agli inizi del Novecento, probabilmente è frutto di una libera composizione del restauratore che cercò di mantenersi il più possibile fedele all'originale.

1238 Si ricordano in particolare: il fregio vegetale che corre su tutto il recinto dell'*Ara Pacis* in cui si riconoscono eleganti cigni posati sugli steli dei fiori, e il rilievo della *Tellus* dove l'*Aura* di terra si libra nell'aria seduta su cigno, sotto il quale è raffigurato l'alloro, arbusto sacro ad Apollo; i cigni dipinti sul fregio sopra l'edicola del cubicolo superiore della Casa di Augusto che reggono nel becco ghirlande di perle, similmente riprodotti nel cubicolo 15 della Villa di Boscotrecase; ed infine l'altare con i cigni rinvenuto presso il teatro di Arles (25-1 a.C.). Il cigno, le ghirlande e la natura rigogliosa simboleggiavano in questi casi la prosperità del *saeculum aureum*. Come osservato da De Vos (1976, p.62): "dopo la loro comparsa nella vegetazione dell'*Ara Pacis* i cigni saranno poi sempre presenti nel repertorio pittorico, a cominciare dalla fase Ic del "terzo stile".

1239 Tuttavia, altre possibili interpretazioni restano aperte: nel caso dei fiori bianchi potrebbe trattarsi di semplici fiorellini stilizzati, mentre le mele cotogne potrebbero essere interpretate anche come pere.

1240 TECT 2 2015, pp. 28, 62.

1241 Cit. JASHEMSKI 1979, p.151.

1242 Cit. CIANFRIGLIA *et alii* 1985, p. 231. Per un'analisi approfondita sull'iconografia delle rose si veda il Capitolo 5,1.1.



Figg. 195: Ostia, Antiquarium, Edicola 39, volta, particolare decorazioni in senso orario: mele cotogne, rose e quadrifoglio, racemi (fotografie ed elaborazioni grafiche dell'autore).

Gli esempi più antichi di decorazione floreale sulla volta di edifici funerari sono da ricercarsi ancora una volta in ambito etrusco¹²⁴³. Un simile ornato di decorazione floreale a composizione libera, cosiddetta a “fiori sparsi”, costituita da rose, crisantemi e fiordalisi, è visibile sulla volta cerulea delle nicchie quadrangolari dell'*Auditorium* di Mecenate datato ai primi decenni del I secolo d.C., in piena fase di “terzo stile”¹²⁴⁴. In base ai pochi dati a disposizione, risulta difficile indicare quale delle due pitture sia stata eseguita per prima e possa essere indicata come capofila di tale tipologia decorativa¹²⁴⁵. È possibile stabilire un altro confronto con dei frammenti di un soffitto, rinvenuti in giacitura secondaria, provenienti da un contesto domestico ostiense, il Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18) inquadrabile nel “quarto stile” maturo. Il soffitto presentava la medesima decorazione vegetale a “fiori sparsi” costituita da: rose, fiori bianchi a quattro petali, foglie e frutti gialli.

1243 Tomba dei Fiorellini (seconda metà del V sec. a.C.) e Tomba del Guerriero (350-300 a.C.). per approfondimenti si veda: STEINGRÄBER 1985, Grab 63, 64, p. 169, Fig. 69, p. 189, Fig. 95-96: STEINGRÄBER 2006, pp. 309.

1244 CANEVA 2014, pp. 336-340; SALVADORI 2018, pp. 21-22, Fig. 7.

1245 Tale tipologia decorativa diverrà caratteristica dei larari campani ascrivibili al “quarto stile” pittorico: *Taberna vasaria* (I 8,10); Casa (I 13,11); Casa degli Archi (I 17,4; fig.37); Casa del Larario del Sarno (I 14, 6-7); Casa del Larario Isiacco (I 13, 12-14; Fig. 37), dove i fiori sparsi sono dipinti insieme ad oggetti di culto della dea, un sistro, una situla e un caduceo; Casa di *N. Popidius Priuscus* (VII 2, 20-40); la Villa dei Minori ad Amalfi. E sarà tipica di decorazioni tombali delle provincie orientali dell'impero a partire dal II secolo sino al IV d.C.: Romania (Costanza); Ukraina (Kertch), Turchia (Nicea, Sardi, Pergamo, Efeso), Bulgaria (Silstira, IV sec. a.C.), Siria (Masyaf, II-III sec. d.C.) e Palestina (Bramieh, Sidon, Gerusalemme, Ascalon, Queibeh, Som), ricomparirà a Roma nel IV sec. nelle catacombe dei Giordani. Verrà impiegata anche in ambito residenziale come decorazione pittorica o musiva: Palazzo Arpesella (Rimini, I sec. d.C.), Efeso H2, W1, W2, W3, W4 (III sec. d.C.). Un esame approfondito di tali decorazioni si trova in BARBET 2014.

Inoltre, grazie alle analisi dei pigmenti, si è visto come nella miscela dei colori sia stato ampiamente utilizzato il blu egizio¹²⁴⁶.

Se i frutti gialli con lumeggiature senape raffigurati sulla volta della edicola ostiense venissero interpretati come mele cotogne (*Cydonia oblonga*), vi si potrebbe leggere il profondo significato simbolico di cui sono portatrici. Difatti esse avevano nella tradizione greca un valore benaugurante e tutelare contro le cattive influenze. Tali piante erano dedicate ad Afrodite ed Era ed erano il simbolo dell'amore e della felicità, ma erano anche i frutti dorati dei *mala aurea* del giardino delle Esperidi, luogo posto alla fine del mondo antico, simboleggianti la speranza d'immortalità e il superamento dei propri limiti. In ambito urbano, si ricorda la rappresentazione di giardino della Villa di Livia *ad Gallinas Albas* dove i meli cotogni compaiono alternati a piante di melograno, altro frutto che appare nell'edicola ostiense¹²⁴⁷. Si potrebbe ipotizzare che, nonostante lo spazio angusto dell'edicola, che conferiva una dimensione più familiare ed intimistica rispetto ai recinti e alle grandi sepolcri del piazzale coevi della stessa Necropoli, il committente non abbia voluto rinunciare al privilegio di possedere anch'egli una raffigurazione di natura rigogliosa che richiamasse quella dei giardini lussureggianti che cingevano i sepolcri contemporanei. Di conseguenza, avrebbe intenzionalmente commissionato una decorazione "libera", arricchita da "fiori sparsi", ghirlande, frutti, uccellini, proprio per alludere alla fecondità e al perpetuo rinnovarsi della natura.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

La tavolozza utilizzata per la decorazione dell'edicola sepolcrale presenta una gamma molto ricca di colori: bianco, grigio, giallo, senape, rosso, bordeaux, verde, viola, rosa, nero, nonché il prezioso blu egizio. Inoltre, è da porre l'accento sulla grande finezza nell'esecuzione e l'alta qualità delle decorazioni sia dal punto di vista della realizzazione tecnica che della resa stilistica. Questi elementi evidenziano un grande potere d'acquisto del liberto che ha commissionato l'opera.

Si può ipotizzare che abbia preso parte alla realizzazione una squadra composta da due o al massimo tre pittori: un "maestro" o *pictor imaginarius* ed uno meno esperto, il quale era incaricato della preparazione dei colori e nella stesura del colore di fondo.

La campitura delle pareti è avvenuta iniziando con la stesura del bianco e successivamente è stato applicato il blu sulla volta; prassi alquanto anomala, in quanto solitamente la decorazione procedeva dall'alto verso il basso¹²⁴⁸. Una conferma di tale ipotesi è data dall'osservazione degli strati pittorici in prossimità del fiocco centrale della ghirlanda sulla parete cosiddetta "c"; infatti, la fascia viola che sostiene la ghirlanda è disegnata sopra l'azzurro della volta.

Il pittore esperto ha quindi proseguito il lavoro realizzando le decorazioni della volta: il cigno, i racemi, i "fiori sparsi" e i frutti. In seguito, è stato impostato lo schema di ripartizione delle pareti con linee violacee, a cui sono state applicate le ghirlande. Dopo tali operazioni, il "maestro" ha decorato la parete laterale denominata "c", visto il maggior utilizzo di colori e, solo dopo aver dipinto la scena figurata sulla parete "a", ha realizzato l'uccellino destro, la cui decorazione è appena percettibile.

Probabilmente il colore, che campiva questo volatile, si è sovrapposto ad intonaco già secco e di conseguenza si è mal conservato. La decorazione è stata ultimata dal secondo decoratore che però non è stato in grado di eseguire l'opera, come si può ben notare nelle correzioni fatte dal pittore principale sull'uccellino di sinistra (Fig. 58).

1246 TOMASSINI 2019a, pp. 71-74, Tavv. XXVII.1, XXVII.2a; TOMASSINI 2022, pp. 220-223, Figg. 271, 275-276.

1247 CANEVA 2014, pp. 301-356.

1248 BARBET 2000, pp. 16-17, Fig.8.

Conclusioni

In conclusione, i singoli motivi tipologici raffigurati nell'edicola ostiense (festoni, uccelli, defunto su *kline*, eroti) offrono diversi spunti di riflessione sulla derivazione e sulla formazione del repertorio iconografico funerario. Prima di tutto si deve notare come la pittura funeraria "saccheggi" la contemporanea iconografia riscontrabile nei monumenti ufficiali o nelle *domus* e le conferisca un nuovo significato¹²⁴⁹. Come si evince dai confronti sopracitati, gli uccelli appaiono sempre in associazione a nature morte sia in ambito funerario che domestico. I pittori attingevano, quindi, ad un repertorio decorativo comune per contesti di diversa funzionalità. D'altronde, secondo la cultura romana, quello che piaceva ed era apprezzato da vivi doveva essere presente anche nel luogo di sepoltura: ciò può spiegare il desiderio che la tomba fosse destinata al banchetto e ai festeggiamenti nonché rappresentasse il *locus amenus* per eccellenza¹²⁵⁰, aspetto ben ricordato da Trimalcione durante il suo celebre *convivium*¹²⁵¹.

Soprattutto è importante notare come una deposizione funeraria di liberti riutilizzasse lo stesso programma figurativo in voga nelle *domus* delle classi elevate. Come è stato già osservato da Feraudi-Gruénais, le fasce più alte non riservano particolare interesse per la formazione di un repertorio ad esclusiva destinazione funeraria¹²⁵², e di conseguenza i pittori attingono al repertorio domestico.

Il processo in atto era correlato al profondo meccanismo di trasformazione socio-economica diffusosi in quel periodo, corrispondendo alle esigenze di autorappresentazione di questo nuovo ceto emergente¹²⁵³.

Un esempio singolare è costituito dal programma propagandistico utilizzato durante la guerra civile tra Ottaviano ed Antonio: gli elementi dionisiaci e apollinei erano stati impiegati in modo contrapposto tra i due contendenti, secondo una vera e propria battaglia di immagini. Solo in un secondo tempo, dopo la vittoria di Ottaviano nella battaglia di Azio (31 a.C.) e la presa di Alessandria (30 a.C.), viene elaborato un nuovo sistema iconografico da parte del *princeps* che risemantizza le figure delle due divinità: Apollo posa la faretra e diventa citaredo, mentre Dioniso viene accolto nel repertorio figurativo augusteo insieme al filone di elementi egittizzanti¹²⁵⁴. Tale repertorio figurativo viene assimilato dai ceti alti e riutilizzato per le esigenze di autorappresentazione della classe libertina; questo perché quest'ultima classe non crea ed innova le mode ma le copia¹²⁵⁵.

La teoria del sociologo Everett Rogers "Diffusion of innovations" può ben spiegare questo fenomeno. Gli innovatori (*Innovators*), costituiti da personaggi eminenti della società, nel nostro caso Augusto, trasmettono un nuovo modello. Tale modello viene adottato dalla sua ristretta cerchia (*Early Adopters*), dalle classi elevate (*Early Majority*), per poi diffondersi tra la maggioranza della popolazione (*Late Majority*), sino ad essere utilizzato dai cosiddetti ritardatari (*Laggards*)¹²⁵⁶.

Il repertorio iconografico dell'Edicola 39 sembra, quindi, rientrare nella sfera di una "*Late Majority*", rappresentata dalla classe libertina che adotta la moda delle classi elevate.

Nello specifico del nuovo sistema iconografico augusteo, la sfera dionisiaca sembra evocata dal pavone, dal pappagallo, dall'*oscillum*, dalla *capsa* e dalle bende che pendono dalle ghirlande. Altri elementi, invece, come il cigno e la cetra sono ascrivibili all'ambito apollineo.

1249 GHEDINI, SALVADORI 1999, p. 86; BRAGANTINI 2003, pp. 517-518.

1250 A tale proposito si veda l'analisi iconografica della Tomba a camera collettiva con *atrium* 32 (E1) nel Capitolo 5,2.1.

1251 Petr. Sat. 71,7.

1252 FERAUDI-GRUÉNAIS 2002, pp. 15, 154, 157.

1253 BRAGANTINI 1995, pp. 186-187.

1254 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 131-151; DE VOS 1980; ZANKER 2009, pp. 52-73.

1255 Come è stato definito da Bragantini (1995, p. 187, nota 65) «si tratta di una sorta di acculturazione al quadrato».

1256 EVERETT ROGERS 2003, pp. 245-251.

Il banchetto e le melagrane portano invece l'attenzione sulla valenza funeraria della rappresentazione, anche se per alcune scene di convivio raffigurate su colombari urbani è stata proposta una lettura in chiave mistico-culturale¹²⁵⁷.

Si potrebbe supporre che sia passato un paio di decenni dal trionfo di Augusto prima di poter ritrovare questo "mondo di immagini" nell'uso comune sia nelle decorazioni domestiche che funerarie, e che quindi il passaggio non sia stato immediato. Alla luce di ciò, si propone un inquadramento cronologico dell'Edicola 39 nella prima metà del I sec. d.C. Inoltre, il confronto con i frammenti di soffitto a "fiori sparsi" provenienti dal Caseggiato delle Taberne Finestrate permette di evidenziare ancora una volta come in età giulio-claudia determinate decorazioni non fossero limitate esclusivamente all'ambito funerario, ma che le botteghe le riponessero anche in contesti domestici.

Si è consapevoli che alcune caratteristiche stilistiche di certe figure dipinte nella nicchia, quali la sproporzione del cigno e i due uccellini sulla parete "a", potrebbero suggerire una datazione diversa rispetto a quella proposta in questa sede: tuttavia, l'ipotesi proposta sembra supportata dall'estensivo utilizzo di blu egizio, per l'elevatissima fattura del pavone e del pappagallo e per la complessiva omogeneità dell'apparato decorativo, che non mostra segni di rifacimenti o restauri. Ulteriori elementi a sostegno di questa datazione sono forniti dalla stratigrafia, dalla tecnica edilizia e dall'onomastica del titolare¹²⁵⁸. Indicazioni più risolutive potrebbero essere fornite in futuro da analisi archeometriche, che potrebbero far emergere eventuali restauri successivi particolarmente localizzati.

5.2 Età claudia e neroniana

5.2.1 Tomba a camera collettiva con *atrium* 32 (E1)

Decorazione parietale

I motivi ornamentali, che decorano la grande nicchia della parete sud-est del vestibolo (*PAOA*, Inv. 10870A; Figg. 70a-b) si accostano a quelli delle nicchie della cella per motivi e temi iconografici – pertinenti al repertorio dionisiaco¹²⁵⁹ – nonché per la tecnica. In particolare, si riscontrano somiglianze rispetto: alla seconda nicchia superiore della parete sud-ovest (*PAOA*, Inv. 39871; Figg. 74-75); alla nicchia rettangolare superiore della parete nord-est (*PAOA*, Inv. 39878; Figg. 85a-b). A queste decorazioni devono essere associate anche quelle relative alla prima nicchia superiore sulla parete sud-ovest (*PAOA*, Inv. 39872; Figg. 72a-b) e il frammento (*PAOA*, Inv. 39875; Figg. 73a-b) rinvenuto in prossimità delle reni della volta. Per quanto riguarda la figurazione con mezzaluna della nicchietta della parete sud-est del vestibolo (Figg. 71a-b), essa verrà trattata in seguito, in quanto rappresenta un *unicum* all'interno della tomba. Dei lacerti pittorici sopraelencati, in ben tre casi pertinenti alla parete sud-ovest, ovvero la prima nicchia (*PAOA*, Inv. 39872), la seconda nicchia (*PAOA*, Inv. 39871) e il frammento della volta (*PAOA*, Inv. 39875), recano la medesima decorazione a bordo di tappeto, caratterizzata da due linee parallele sulle quali trovano posto una serie di palmette stilizzate.

1257 Si fa riferimento alla scena proveniente dal Colombario di Vigna Codini I, interpretata da Ghedini in chiave funerario-dionisiaca, secondo la studiosa si tratterebbe di un *covinivium* di seguaci del dio: «il capo dei banchettanti è cinto di corone d'edera e di vite e un folto pergolato ricco di grappoli dai grossi acini tondeggianti si dispone ad arco sopra di loro» *cit.* GHEDINI 1990 p. 41.

1258 Per approfondimenti si veda il Capitolo 4,1.4

1259 *LIMC* III, 1-2, s.v. "Dionysos" (C. GASPARRI), pp. 414-415; *LIMC* III, 1-2, s.v. "Dionysos/Bacchus" (C. GASPARRI), p. 534, Nr. 5-7, Nr.12-14.

Tale motivo trova numerosi confronti a Pompei, in particolare con i tipi 30a¹²⁶⁰, 30b¹²⁶¹ e 33b¹²⁶², inseriti nel gruppo V (“Linee con motivi ripetitivi”) nella classificazione di Barbet sulle *bordures ajourées* di “quarto stile”¹²⁶³. Inoltre, la stessa tipologia di bordure (Barbet V gruppo 30b) è stata recentemente individuata in un insieme di frammenti (gruppo 27) provenienti dal Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18) di Ostia, sia a fondo rosso che a fondo giallo, nero e bianco¹²⁶⁴.

Riguardo la seconda nicchia della parete sinistra della cella della tomba ostiense (PAOA, Inv. 39871; Figg. 74-75), la ghirlanda con palmette stilizzate che ne decora la parte centrale trova un confronto con quella del registro superiore dell'*oecus C* della Villa Imperiale a Pompei dove, su fondo giallo, accanto alle ghirlande, vi sono raffigurazioni tratte dal mondo dionisiaco, quali satiri, menadi, maschere, *vannus* con bende¹²⁶⁵. La stessa nicchia presenta nella parte bassa, al di sopra della fascia rosso-viola, una cornicetta in giallo costituita da gocce che si alternano a puntini.

Tale ornamentazione ricorda: la fascia di colore rosso che divide i pannelli della zona mediana del triclinio estivo della Casa di Meleagro (VI 9,2.13)¹²⁶⁶; la fascia che divide lo zoccolo del cubicolo Q della Casa degli Amorini Dorati (VI 16,7.38)¹²⁶⁷ e la bordura inferiore dello zoccolo del passaggio dell'atrio C della Casa IX 5,6.17¹²⁶⁸. La maschera tragica, che decora il centro della nicchia, ricorda le gorgoni baroccheggianti di “quarto stile”¹²⁶⁹.

1260 Esempi di bordura di tipo 30a si possono ritrovare nella Casa del Centenario (IX 8,3.6.a), nello zoccolo del cubicolo 35 (PPM IX, pp. 1024-1025, Nr. 237-238. In questa testimonianza, grazie alla descrizione della Sampaolo sappiamo che nella zona mediana era raffigurata una maschera con diadema) e nella parte bassa del cubicolo 43 (PPM IX, p. 1066, Nr. 306).

1261 La tipologia 30b è realizzata su fondo bianco nella Casa di *P. Cornelius Tages* (I 7,10-12.19), sulle pareti nord e sud dell'atrio A (PPM I, p. 621, Nr. 3, p. 626, Nr. 9) e nel tablino 4 (PPM I, p. 633, Nr. 23) dove nella decorazione parietale sono raffigurate maschere pendenti e ghirlande; infine le bordure si trovano associate a crateri colmi di frutta e ghirlande nella parte alta della parete di fondo del cubicolo 9 (PPM I, p. 644, Nr. 45.). Si intravede la medesima ornamentazione su fondo bianco nell'edicola della zona mediana della parete di fondo della Tomba di *Fabius Secundus* (Tomba sud 18) di Porta Ercolano, ai cui lati si sviluppa un motivo dei delfini (KOCKEL 1983, pp. 85-90, Tav. 22 a-b). A fondo rosso si ritrova: nella Casa IX 5,6.17, sullo zoccolo dell'ala E (PPM IX, p. 420, Nr. 31, p. 424, Nr. 37), dove oltre alle bordure vi sono anche elementi di rimando alla sfera dionisiaca, quali *rhyton* e ghirlande; nella Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), sullo zoccolo dei cubicoli N (PPM V, p. 814, Nr. 178; nella parte alta della parete si trovano vasi, *oscillum* e una serie di ghirlande), Q (PPM V, p. 832, Nr. 212; nei campi laterali di quest'ambiente vi sono dei tirsi giallo-oro a cui si avviluppano tralci di vite), R (PPM V, p. 835, Nr. 216; la decorazione parietale presenta delle nature morte con *kantharos* rovesciato e ghirlande). Su fondo nero negli zoccoli del triclinio f della Casa IX 5,14-16 (PPM IX, p. 625, Nr. 41, p. 628, Nr. 44) e del peristilio F (PPM V, p. 750, Nr. 70) della Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38). Infine, la bordura 30 b su fondo giallo delimita i pannelli della zona mediana del *cubiculum* 6 (PPM III, p. 1000, Nr. 68, pp. 1002-1003, Nr. 72a-b, p. 1007, Nr. 78a-b) della Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4,a.11).

1262 Il tipo 33b, invece, si ritrova nella Casa del Principe di Napoli (VI 15,7-8), nella parte bassa delle pareti ovest ed est dell'Esedra M (PPM V, p. 670, Nr. 32, p. 672, Nr.34). In questo caso, tali bordure si associano a iconografie dionisiache: nel pannello centrale della parete sono infatti rappresentati Bacco e Venere nudi e la parete è decorata con *rhyton*, *oscilla*, ghirlande e capridi. La bordura 33b è stata individuata nel triclinio estivo della Casa di Meleagro (VI 9,2.13; PPM IV, pp. 794-795, Nr. 254, 256). In quest'ambiente vi sono raffigurate nello zoccolo, alcune figure, tra cui si ricorda una femminile con *rhyton*, nella zona mediana un satiro e in quella superiore menadi e amorini (PPM IV pp. 795, 798, 800-803).

1263 BARBET 1981, pp. 949-951, 953.

1264 TOMASSINI 2022, pp. 250-254. In particolare a fondo rosso p. 251, Fig. 325b; a fondo nero p. 251 Fig. 325f; a fondo giallo p. 251, Fig. 325i; a fondo bianco p. 253 Fig. 326r.

1265 PAPPALARDO, GRIMALDI 2018, pp. 112-114, Fig. 2.197, p. 182, Fig. 2.193.

1266 PPM IV, p. 796, Nr. 258.

1267 PPM V, pp. 819-820, Nr. 186-187.

1268 PPM IX, p. 412, Nr.18.

1269 DE VOS 1976, p. 56: la studiosa fa un *excursus* sull'evolversi del motivo figurativo del *gorgoneion* nelle decorazioni parietali: il motivo compare a partire dal “secondo stile”, insieme ad ornamenti floreali ed è rappresentato a tre quarti secondo la tradizione ellenistica; nel “terzo stile” è di prospetto “alla romana”; ed infine, nel “quarto” si evolve in una forma baroccheggiate.

La somiglianza di motivi riscontrati nelle nicchie della Tomba 32 con testimonianze di “quarto stile” pompeiane torna anche nelle bordure inferiori del frammento pertinente la volta (PAOA, Inv. 39875; Figg. 73a-b)¹²⁷⁰ e nella seconda nicchia della parete sinistra della cella (PAOA, Inv. 39871; Figg. 74-75)¹²⁷¹. Ancora più rilevante è il confronto con materiali frammentari provenienti dal Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18) di Ostia. Si è visto come la bordura inferiore presente nel lacerto di pittura pertinente la volta (PAOA, Inv. 39875; Figg. 73a-b) sia una decorazione ampiamente utilizzata anche in contesti domestici di “quarto stile” ostiensi¹²⁷².

Infine, la seconda nicchia superiore della parete sinistra della cella (PAOA, Inv. 39871; Figg. 74-75) presenta notevoli somiglianze con elementi decorativi provenienti sempre dal suddetto Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18), in particolare i delfini contrapposti e la bordura inferiore costituita da gocce e punti¹²⁷³. I confronti con i contesti pompeiani, meglio conosciuti rispetto a quelli ostiensi, risultano importanti oltre che per l'inquadrimento stilistico delle decorazioni anche perché mostrano come tali bordure siano nella maggior parte dei casi associate a motivi propri del repertorio dionisiaco. Si può inoltre supporre l'esistenza di programmi decorativi che circolavano attraverso dei cartoni e che questi venissero utilizzati indifferentemente in ambito domestico che funerario.

L'analisi di altri contesti ostiensi, sia pubblici che privati, ascrivibili al medesimo ambito cronologico (“quarto stile”), permette di notare la ricorrenza del medesimo motivo di palmette stilizzate, come ad esempio nella bordura che delimita la parte mediana dello zoccolo del portico del Santuario della Bona Dea (V, X,2)¹²⁷⁴. A tale testimonianza bisogna aggiungere la decorazione di due pareti del Caseggiato dei Lottatori (V,III,1), dove le palmette, seppur inserite all'interno di una trama di triangolini, ornano la bordura inferiore e superiore del pannello sinistro della parete a fondo rosso (cd. parete 1)¹²⁷⁵ e di alcuni frammenti a fondo nero pertinenti ad un altro ambiente (cd. parete 2)¹²⁷⁶.

Si è più volte accennato ai motivi decorativi pertinenti alla sfera dionisiaca raffigurati nelle nicchie della Tomba 32¹²⁷⁷. In particolare, si fa riferimento ad una serie di elementi presenti nella nicchia esterna: un *kantaros*¹²⁷⁸, a cui è poggiato un tirso, un cervo¹²⁷⁹, un *phallus*¹²⁸⁰ e un *oscillum*.

1270 Le bordure trovano un confronto con il gruppo IX, tipologie 71 m e 71n, in BARBET 1981 pp. 968, 971. Decorazioni simili si riscontrano a Pompei, in particolare: nell'ala E (PPMVIII, p. 36 Nr. 13) della Casa di Championnet (VIII 2, 1); nell'ala 7 (PPMIV, p. 634, Nr. 19-20) della Casa della Fontana Piccola (VI 8,23); ed infine nel cubicolo C (PPMV, p. 730, Nr. 28) della Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38). Per De Vos (1977b, p. 38, Tav. 44.59) tale tipologia di bordure di tappeto è caratteristica della raffinata fase iniziale di “quarto stile”.

1271 La bordura di tappeto a gocce e puntini trova un confronto con il gruppo V, tipo 33f, in BARBET 1981 pp. 951, 953. Esempi simili si trovano a Pompei: nel *cubiculum* 12 (PPMI, pp. 658-661, Nr. 72-75) della Casa di P. Cornelius Tages (I 7,10-12.19); nel passaggio C della Casa IX, V,6.17 (PPMIX, p. 413, Nr. 18); nel *cubiculum* Q (PPMV, pp. 819-820, Nr. 186-187) della Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38). Nella casa di Casa di P. Cornelius Tages (I 7,10-12.19) e nella Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38) le bordure sono associate a motivi dionisiaci.

1272 Le bordure della volta trovano un confronto con il gruppo 27, in particolare per quelle mediane si veda *supra* nota 1266, per quelle inferiori p. 251, Fig.327j.

1273 TOMASSINI 2022, pp. 244-245, Figg. 313, 315, pp. 253-254, Fig. 326q.

1274 MEDRI *et alii* 2017, pp. 19-20; MEDRI, FALZONE 2018, pp. 57, 61; MARANO, TOMASSINI 2018, pp. 507, Fig. 4.

1275 MARANO 2017a, p. 350, Fig. 2.

1276 MARANO 2018, Fig.9.

1277 Per una descrizione approfondita si veda il Capitolo 4,2.1.

1278 LIMCIII, 1-2, s.v. “Dionysos” (C. GASPARRI), p. 415: la coppa a due manici è tipica di Dioniso. EAA, s.v. “Dioniso” (E. HOMANN WEDEKING), p. 113.

1279 LIMC III, 1-2, s.v. “Dionysos”, p. 415; LIMC III, 1-2, s.v. “Dionysos/Bacchus” (C. GASPARRI), p. 534, Nr. 5-7, Nr. 12-14. Il cervo è l'animale sacro a Dioniso che si veste della sua pelle (*nebris*).

1280 LIMC III, 1-2, s.v. “Dionysos” (C. GASPARRI), p. 415: aspetto fallico del dio

La seconda nicchia di sinistra, invece, reca al centro della composizione una maschera tragica¹²⁸¹ pendente sotto la quale trovano posto due delfini contrapposti¹²⁸².

La nicchia di destra della cella, infine, è ornata da cembali, timpani e un corno potorio¹²⁸³.

Anche nell'architettura funeraria urbana, a partire dall'età augustea e per tutta l'età giulio-claudia, si ritrova il medesimo repertorio decorativo, costituito da: ghirlande, crateri, tenie, corone, pampini¹²⁸⁴, rotuli, *oscilla*, *gorgoneia*, maschere e timpani¹²⁸⁵. La tipologia dei sepolcri è alquanto varia: dai colombari di fondazione imprenditoriale¹²⁸⁶ – ossia il Colombario Maggiore di Doria Pamphili¹²⁸⁷, il Colombario di Scribonio Menofilo¹²⁸⁸, i tre Colombari di Vigna Codini (I, II, III)¹²⁸⁹, il Colombario di Pomponio Hylas¹²⁹⁰ – alle tombe private – la Tomba di Caio Cestio¹²⁹¹ e la Tomba 8 della via Appia¹²⁹² –.

Si ricorda anche la Tomba pompeiana di *Cn. Vibius Saturnius*, nella Necropoli di Porta Ercolano, ascrivibile al “quarto stile”, dove le pareti interne del recinto sono decorate da animali, uccelli, vedute di giardino, sopra le quali pendono degli *oscilla*¹²⁹³. Tali motivi, oltre che una valenza esornativa, veicolano anche un forte valore simbolico. Ad esempio, nel caso della maschera o del fallo, hanno progressivamente assunto, attraverso superstizioni e credenze popolari, anche valore apotropaico¹²⁹⁴.

Come si è visto precedentemente dalle testimonianze pompeiane elencate, tale repertorio non è proprio dell'ambito funerario, ma è diffusissimo anche in contesti domestici¹²⁹⁵, spesso in relazione a luoghi di svago quali giardini, peristili e viridaria, considerati *loci ameni*. Il tema si riproponeva anche in altri ambienti della casa dove si voleva ripetere e ricreare tale concetto: si pensi, ad esempio, a quelle stanze decorate con pittura di giardino e motivi dionisiaci¹²⁹⁶. In genere, i luoghi della casa più ricchi di immagini di repertorio dionisiaco erano il *triclinium*¹²⁹⁷ o i più intimi *oeci*¹²⁹⁸; in quanto in tali ambienti venivano celebrati i simposi e i banchetti e si godeva dei piaceri della vita¹²⁹⁹. Pertanto, questo legame tra elementi dionisiaci e giardini domestici risulta riflettersi nel motivo del *locus amenus* nelle tombe.

1281 LIMC III, 1-2, s.v. “Dionysos” (C. GASPARRI), pp. 418-419: il dio è strettamente connesso al mondo del teatro e agli artisti.

1282 Si ricorda l'Inno a Dioniso, Inni Omerici (VII), in cui i pirati che rapiscono il dio vengono da egli trasformati in delfini. Ma anche la celebre coppa di Exekias (in LIMC III, 1-2, s.v. “Dionysos”, C. GASPARRI, p. 489); EAA, s.v. “Dioniso” (E. HOMANN WEDEKING), p. 113.

1283 Si ricorda che il timpano è ritenuto un oggetto orgastico

1284 La vite rappresenta proprio la pianta che in primavera si rigenera e simbolizza il perpetuarsi della vita.

1285 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 195, in particolare le note 1485, 1490 e 1495.

1286 MELONI 2016-2017, pp. 149-151.

1287 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-43, K10; FRÖHLICH 2008, pp. 22-49.

1288 In particolare, sul primo fregio delle pareti degli ambienti A e B. FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 43-45; FRÖHLICH 2009, pp. 394-395.

1289 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 91-96. Si veda a tale proposito l'analisi della decorazione dell'Edicola 39 (F1) nel Capitolo 5,1.4.

1290 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 97-101; GHEDINI, SALVADORI 1990, pp. 83-84.

1291 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 135-137.

1292 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 199.

1293 VON HESBERG 1994, p. 83; GHEDINI, SALVADORI 1999, pp. 82-90; SALVADORI 2018, pp. 80-81, Fig. 74, p. 208.

1294 SCHEFOLD 1972, pp. 63-66, notava come tali motivi, maschere e falli, si trovassero spesso in contesti sociali medio-bassi come botteghe e taverne e fulloniche; SCAPINI 2016, pp. 47-48.

1295 Per approfondimenti si veda WYLER 2004.

1296 GRIMAL 1990, pp. 319-320; SCAPINI 2016, pp. 62-66; SALVADORI 2018, pp. 106-109.

1297 Si vedano le note 1369 e 1377.

1298 Si veda la nota 1378.

1299 ZANKER 1998, p. 585; SCHEFOLD 1972, p. 53.

Questa stretta relazione è testimoniata da fonti letterarie storiche come Petronio nel celebre banchetto di Trimalcione¹³⁰⁰ e Cicerone in una lettera ad Attico per la tomba della figlia Tullia¹³⁰¹, così come da evidenze epigrafiche quale l'epigramma della Tomba di Patron¹³⁰².

Il desiderio della committenza di avere all'interno della propria tomba decorazioni di motivi dionisiaci potrebbe avere diverse motivazioni, poiché tali immagini all'interno delle *domus* non avevano solo una valenza iniziatica, religiosa o tutelare, ma anche ideologico-rappresentativa¹³⁰³. Quest'ultimo aspetto sembrerebbe proprio delle decorazioni di età medio-repubblicana, mentre con l'avvento dell'impero prevalse sempre di più una valenza mistico-religiosa¹³⁰⁴. Se si pensa anche all'etimologia del nome di Dioniso, proposta dal poeta Apollonio Rodio, «nato due volte» (da *di-genes*) o «il fanciullo dalla doppia porta»¹³⁰⁵; si può ben capire come il dio rappresentasse per i fedeli una speranza ultraterrena della vittoria della vita sulla morte, in quanto è il dio che muore e rinasce, la divinità della vegetazione rinascente, capace, appunto, di resuscitare i suoi iniziati e permettere loro una vita nell'aldilà¹³⁰⁶. Immagini o simboli legati alla sfera dionisiaca all'interno degli edifici funerari non avevano altra funzione che quella escatologica ed evocativa del paradiso dei Campi Elisi¹³⁰⁷. Pertanto, sembrerebbe che il repertorio funerario, per utilizzare un'espressione di Ghedini, sia stato «creato saccheggiando da quello sacro e profano»¹³⁰⁸. Pertanto, la riproposizione del giardino con elementi dionisiaci come motivo decorativo nelle tombe dimostra che i committenti dei sepolcri volessero godere anche dopo la morte di un luogo di piacere e di ostentazione del prestigio sociale¹³⁰⁹, come avevano fatto con i giardini reali in vita.

Come già evidenziato, le decorazioni delle nicchie della Tomba 32 sono legate ai restauri e rifacimenti effettuati in età claudia dai servi e liberti di Claudio per aumentare il numero delle deposizioni funerarie¹³¹⁰. Tale dato è confermato, oltre che dalla documentazione pittorica, dalle testimonianze epigrafiche, ovvero dalla tabula che ricorda Tiberio Claudio¹³¹¹ come colui che ha acquistato la parte interna del sepolcro – che corrisponde appunto alla metà dell'edificio – nonché da tutte le altre iscrizioni relative ai servi e liberti di Claudio¹³¹².

Per quanto riguarda la grande valva di conchiglia, che decorava la nicchia centrale della parete di fondo della Tomba 32 (*PAOA*, Inv.108; Figg. 78a-b), in base alla stratigrafia muraria e alle caratteristiche tecniche della decorazione in stucco sembrerebbe ascrivibile alla prima fase di impianto¹³¹³.

1300 Petr., *Sat.* 71,7: “[...] omne genus enim poma volo sint circa cineres meos, et vinearum largiter [...]”.

1301 Cic., *Att.*, 12, 19, 1: “[...] est hic quidem locus amoenus et in mari ipso qui et Antio et Circeus aspice possit [...]”.

1302 «Non rovi, non trifogli spinosi circondano la mia tomba, / né svolazza intorno, ululando, il pipistrello; / ma alberi graziosi s'ergono da ogni parte intorno a me, al mio loculo, / che tutt'intorno s'allieta di ramoscelli carichi di frutti. / E vola in giro il soave usignolo dal flebile canto, / e la cicala che dalle dolci labbra spande suoni delicati. / E la saggia rondine cinguettante e la stridula / locusta che si cava dal petto un dolce canto. / Io, Patron, tutto quel ch'è caro ai mortali ho compiutamente vissuto, / fino ad avere anche in morte un luogo piacevole; / e ogni altra cosa ho lasciato, [tutto ciò che] ho avuto in gioventù / se n'è andato, salvo i frutti che già in vita ho colto», traduzione da SETTIS 1988, p. 16.

1303 WYLER 2006.

1304 Aspetto desunto dallo studio di M. Scapini “Le stanze di Dioniso”. Per approfondimenti si veda la Tav. sinottica in SCAPINI 2016, pp. 333-341.

1305 Apoll. Rhod., IV, 1137.

1306 In alcune iconografie funerarie, ai motivi dionisiaci sono affiancati anche immagini di banchettanti, proprio a sottolineare ulteriormente la speranza di vita ultraterrena. Si veda a tale proposito il Capitolo 5,1.4.

1307 GHEDINI, SALVADORI 1999; GHEDINI, SALVADORI 2001. Il concetto del *paradeisos* sarà fatto proprio del repertorio funerario e verrà ancora utilizzato nei secoli a venire, come ampiamente dimostrato all'interno delle catacombe, per approfondimenti si veda SALVADORI 2018, pp. 139-148.

1308 *Cit.* GHEDINI, SALVADORI 1999, p. 86.

1309 GHEDINI, SALVADORI 1999, pp. 82-90; GHEDINI, SALVADORI 2001, pp. 93-97; SALVADORI 2018, pp. 110-114.

1310 Per approfondimenti si veda il Capitolo 4,2.1.

1311 Si veda il Capitolo 4,2.1, iscrizione *CIL* XIV 821= *EDR* 130257.

1312 Si veda Capitolo 4,2.1, iscrizioni: *CIL* XIV 483= *EDR* 127433; *CIL* XIV 484= *EDR* 147090; *CIL* XIV 485= *EDR* 147092; *CIL* XIV 486= *EDR* 147091; *CIL* XIV 487= *EDR* 147093; *CIL* XIV 488= 147094; *CIL* XIV 489= *EDR* 147095. Seppur frammentaria, potrebbe rientrare nel gruppo anche *CIL* XIV 4854= *EDR* 108090.

1313 Si veda il Capitolo 4,2.1.

La tecnica di campire il fondo con rifiniture policromatiche aveva l'effetto di esaltare il disegno e far emergere il motivo delle parti in rilievo dello stucco¹³¹⁴. Tale artificio doveva essere particolarmente efficace in ambienti poco illuminati, come ad esempio celle funerarie e stanze ipogee¹³¹⁵. Solitamente i colori utilizzati dai decoratori erano sempre gli stessi: blu, rosso vermiglio o rosso bordeaux¹³¹⁶. L'ornato ricorda le cornici che delimitano i campi della volta della Tomba 18¹³¹⁷ e meglio ancora quelle dell'edificio delle Terme di Venere a *Baiiae*¹³¹⁸, databili alla fine del I secolo a.C. e l'inizio del I secolo d.C.¹³¹⁹.

Recentemente, durante lavori di archeologia preventiva effettuati per la costruzione della linea elettrica nel suburbio sud-orientale di Ostia Antica, sono stati rivenuti diversi edifici sepolcrali¹³²⁰. In un saggio effettuato in uno di questi edifici (S. 19), tra la stazione ferroviaria Roma-Lido (fermata di Ostia Antica) e la Necropoli Laurentina¹³²¹, è stata rinvenuta una tomba datata al I secolo d.C. che presentava su una delle pareti una nicchia quadrangolare con «un intonaco di colore azzurro con gli angoli rimarcati da una banda di colore rosso e da listelli di stucco modanato»¹³²². Purtroppo, oltre queste poche informazioni non si dispone di alcuna foto d'archivio ma, in base alla descrizione fornita dagli archeologi che hanno scavato la tomba, sembra possibile riscontrare una somiglianza con la nicchia rettangolare della parete di fondo della Tomba 32.

Sempre dalla parete di fondo, in corrispondenza dell'angolo sud, è pervenuta un'altra decorazione in stucco dalla nicchia rettangolare superiore destra (*PAOA*, Inv. 39869; Figg. 80-81). La nicchia presenta nella parte alta una cornicetta con un'ornamentazione fiori di loto alternati a calici floreali¹³²³. La decorazione è pertinente ad ornamentazioni in stucco di “quarto stile”. Si ricordano ad esempio il fregio del peristilio *s* della Casa dei *Vettii* (VI 15,1.27)¹³²⁴, dall'Urbe invece, alcune cornici in stucco di “quarto stile” provenienti dalla Collezione Gorga¹³²⁵, ma anche i recenti materiali dell'ex Falegnameria di Villa Medici¹³²⁶ ascrivibili all'età claudia¹³²⁷.

La singolare decorazione, che orna la nicchietta della parete sud-est del vestibolo (Figg. 71a-b), rappresenta, come accennato in precedenza, un *unicum* all'interno della tomba. Infatti, all'interno della nicchia è raffigurata una mezza luna rivolta verso l'alto e nella parte concava della luna è disegnata una stella. Questa composizione è circondata da piccole stelle. La mezzaluna, o meglio il crescente lunare, accompagnato da una o più stelle, era uno degli attributi della dea Iside. Tale aspetto viene ricordato durante l'iniziazione ai culti isiaci di Lucio, in quel momento sotto forma di asino, nell'XI libro delle *Metamorfosi* di Apuleio.

1314 Il medesimo artificio decorativo venne utilizzato nella volta in stucco della Tomba 18 (B1); si veda a tale proposito il Capitolo 4,1.1 e il Capitolo 5,1.1, ma anche BEDELLO TATA 2019, p. 34.

1315 Si ricorda tra tutte, l'esempio, seppur tardo, costituito dalla Tomba dei Pancrazi sulla via Latina.

1316 BLANC 1995, pp. 12-13; CENCI, LAURIA, VIOLANTE 2013, p. 131.

1317 Si veda a tale proposito la figura 46b nel Capitolo 4,1.1.

1318 LING 1979, plate XII.d, XIII.a-d.

1319 MIELSCH 1975a, pp. 26, 115-116, K12; LING 1979, plate XIV, p. 50, Fig. 9; p. 62: “Vault-decoration of room 2”.

1320 Per approfondimenti si veda PANNUZI 2007.

1321 PANNUZI 2007, pp. 51-54; Tav. 1.

1322 *Cit.* PANNUZI 2007 p. 54.

1323 RIEMENSCHNEIDER 1986, p. 569: corrisponde al Gruppo XIII, fregio Nr. 125. L'autrice precisa che tale gruppo di ornamentazioni non è stato riscontrato ad Ercolano e che a Pompei è presente soprattutto nella *Regio VI*, per approfondimenti si veda: RIEMENSCHNEIDER 1986, pp. 367, 369.

1324 RIEMENSCHNEIDER 1986, pp. 264-265, 348. L'autrice puntualizza che il fregio Nr. 125 compare a Pompei solo in questo caso (RIEMENSCHNEIDER 1986, p. 348).

1325 MAURINA 1999a, p. 257, Fig. 61i; CENCI, LAURIA, VIOLANTE 2013, pp. 126-127, Fig. I.2.

1326 CHIAVELLI *et alii* 2000, Fig.4.

1327 Per un inquadramento del contesto si veda CASALE *et alii* 2015, pp. 176-180; FALZONE 2015, pp. 169-175.; CARDARELLI *et alii* 2015, pp. 147-168; FALZONE 2018b, pp. 448-449; CHIAVELLI *et alii* 2019, pp. 217-221; FALZONE *et alii* 2019, pp. 13-18.

Qui si ricorda che la veste della dea era cosparsa di stelle e in mezzo ad esse trovava posto una mezzaluna infuocata¹³²⁸. Questa testimonianza trova riscontro diretto in diverse evidenze archeologiche, quali statue¹³²⁹, rilievi¹³³⁰ e mosaici¹³³¹ che attestano la presenza su vesti e stole isiache dell'iconografia descritta da Apuleio della mezzaluna circondata da stelle, in un periodo compreso tra il I e il III secolo d.C.¹³³². Il crescente lunare è stato interpretato da alcuni studiosi come il simbolo dell'aspetto uranico di Iside e si ritrova in numerose raffigurazioni della dea: nella statuaria¹³³³, nella glittica, nonché in alcuni bronzetti e statuine fittili¹³³⁴. In pittura si ricordano la decorazione di un larario pompeiano dal peristilio della Casa IX 3,15, dove si rappresenta la dea seduta in trono con il crescente lunare sul capo e lo sfondo cosparso di piccole stelle di colore azzurro¹³³⁵. Il larario è stato datato nell'ambito del "quarto stile" pompeiano¹³³⁶. Una decorazione simile a quella della nicchietta ostiense, con le stelle sullo sfondo bianco al centro un busto femminile – interpretato dagli studiosi come la personificazione della Luna – con crescente lunare e frusta, proviene dalla volta di un altro larario pompeiano, rinvenuto nell'atrio B della Casa del Triclinio (V 2,4)¹³³⁷. Un ulteriore confronto viene sempre da Pompei, ovvero dal larario del triclinio estivo dell'*Hospitium* (I, XII,15), inquadrabile tra la fase finale del "terzo" e il "quarto stile"¹³³⁸. Qui il crescente lunare decora lo sfondo della nicchia, circondato anche qui da stelline di colore azzurro; sulle pareti laterali, invece, vi sono rappresentati due cervi, attributo di Artemide. Non è un caso che in queste ultime due testimonianze vi siano degli aspetti che riconducano sia alla dea Artemide che ad Iside, poiché normalmente vi era una vera e propria forma di sincretismo tra le due dee¹³³⁹. In ambito funerario si ricorda l'altare di *Iulia Victorina* (*Musée du Louvre*, Inv. MA1443), datato in età neroniana-primo flavia, che presenta su un lato il ritratto scolpito della fanciulla, deceduta all'età di dieci anni e cinque mesi, sormontato dalla falce lunare¹³⁴⁰.

1328 Apul., *Met.* XI, 4.

1329 Su una statua acefala proveniente da Hermopolis e attualmente conservata presso l'*Ägyptisches Museum* di Berlino, datata al I secolo d.C., sono rappresentati sulla *Palla Contabulata* gli attributi di Iside: il crescente lunare, le stelle, la doppia corona del basso e dell'alto Egitto, l'ureo, l'*atef* (Inv. 19581). Si vedano a tale proposito: ZUCKER 1910, p. 254; EINGARTNER 1991, pp. 138-139, Nr. 85, Tav. LV).

1330 AMELUNG 1908, pp. 738-739, Tav. 82, Nr. 19.

1331 LEVI 1947, I, p. 50; II, Tav. 8b.

1332 GWYN GRIFFITHS 1975, pp. 130-132.

1333 Si ricordano: una testa conservata presso il *Palazzo Nuovo, Musei Capitolini* (Inv. 1770; EINGARTNER 1991, p. 137, Nr. 80, Tav. LII), inquadrabile nel 100 d.C.; un'altra testa proveniente dalla collezione Albani e conservata ai *Musei Capitolini* (Inv. 362), datata al 150 d.C. (EINGARTNER 1991, p. 138, Nr. 83, Tav. LIV); una statua della dea da Roma e conservata al *Museo Barberini* (EINGARTNER 1991, Nr. 47, pp. 126-127, Tav. XXXII), datata al 120-130 d.C.; un busto rinvenuto presso via Labicana e conservata nella *Sala dei Busti dei Musei Vaticani* (Inv. 697; EINGARTNER 1991, pp. 135, Nr. 74, Tav. XLIX), inquadrabile nel 150-180 d.C.; un'altra statua di Iside sempre da Roma (ARSLAN 1997, p. 407), datata al II secolo d.C.; una statua della dea rinvenuta nei pressi di porta Latina e conservata al *MNR* (Inv. 125412), datata al 220-230 d.C. (EINGARTNER 1991, pp. 121-122, Nr. 33, Tav. XXIV). Molte testimonianze provengono anche dalle provincie: un busto da Tomi, conservato a Bucarest, al *Museo Nazionale* (Inv. L665), datato tra il 70 e il 90 d.C. (EINGARTNER 1991, p. 137, Nr. 79, Tav. LII); una statua di Iside da Laodicea, del II secolo d.C. (EINGARTNER 1991, pp. 120-121, Nr. 30, Tav. XXII); un'altra da Leptis Magna (EINGARTNER 1991, p. 122, Nr. 48, Tav. XXXII). In alcuni casi, al posto del crescente lunare, si scorge un foro sulla fronte, perché spesso il diadema era applicato in metallo. Per approfondimenti si veda FONTANA 2010, p. 144.

1334 Per la glittica si veda FONTANA 2010, p. 181, nota 221; per i bronzetti e le statuine fittili si veda FONTANA 2010, p. 181, nota 219.

1335 *PPM*, IX, pp. 328-345, in particolare p. 335, Nr. 12; FRÖHLICH 1991, p. 294, L101, Tav. 47,1; GIACOBELLO 2008, pp. 284-285, V79. L'affresco è stato staccato e si trova attualmente al *MANN* (Inv. 8836).

1336 FRÖHLICH 1991, p. 294, L101.

1337 *PPM* III, p. 801, Nr. 8-9; FRÖHLICH 1991, p. 267, L42, Tav. 35,2; GIACOBELLO 2008, pp. 237-238, A11.

1338 DE VOS 1976, p. 56; FRÖHLICH 1991, p. 260, L27, Tav. 4,21.

1339 Una delle caratteristiche di Iside durante l'età ellenistica è proprio la pluralità di nomi o mirionimo ("dai mille nomi") e la sua associazione a diverse divinità: Demetra, Sothis, Bubasti, Artemide, Fortuna, Afrodite, Hestia, Hera, Atena, Maia, Kore. Per approfondimenti sull'argomento si veda: Plut., *De Iside et Osiride*, LIII; Apul., *Met.* XI, 5; MALAISE 1997, pp. 86-95; SENA CHIESA 1997, pp. 151-159. Per l'associazione ad Artemide si veda in particolare MALAISE 1997, p. 94; GIUMAN 1999, pp. 427-446; FONTANA 2010, p. 181.

1340 CUMONT 1942, p. 243, Tavv. 21-22; BOSCHUNG 1987b, pp. 111-112, Tav. 51, 918b.

Nicchie decorate con stelle ricorrono anche in tre tombe dell'Isola Sacra, in particolare: una nicchia inferiore sulla parete sinistra nella Tomba 14 (datata tra il 150-160 d.C.); una nicchia superiore della parete posteriore nella Tomba 18 (170-180 d.C.); ed infine in alcune nicchie rettangolari della Tomba 29 (160 d.C.)¹³⁴¹. Tuttavia, in questi ultimi esempi il crescente lunare non è raffigurato¹³⁴².

Inoltre, come è stato osservato da Gwyn Griffiths, le stelle ricorrono ampiamente nel simbolismo funerario dei culti egizi di epoca greco-romana, ricordando in particolare la divinità celeste Nut. Essa veglia sui fedeli, i quali entrano, dopo la morte, nella sfera celeste, diventando essi stessi degli astri. A questa funzione di Nut richiamano le raffigurazioni di volte stellate nei soffitti delle camere sepolcrali o nei coperchi dei sarcofagi¹³⁴³. Tale aspetto funerario si ricollega ai larari di Pompei – che non sono altro che il culto dei morti familiari¹³⁴⁴ – e anche alla decorazione della nicchia della Tomba 32. A ciò, quindi, si può ben associare la descrizione della veste di Iside fatta dall'asino Lucio durante l'iniziazione ai culti¹³⁴⁵. Infine, la stella singola raffigurata in numerose testimonianze accanto alla dea, ricorda Sothis, ovvero la stella Syrio, rappresentata a volte in forma di cane¹³⁴⁶. È molto probabile che la nicchietta del vestibolo, come quelle della cella ascrivibili ai liberti di Claudio, fosse stata acquistata in un momento successivo alla costruzione dell'edificio funerario, a partire cioè dalla metà del I secolo d.C. Bisogna precisare che il culto di Iside si diffonde ad Ostia a partire dal II secolo a.C. in ambito privato¹³⁴⁷ e continua ad essere praticato sino a quando, nel II secolo d.C., momento di massima diffusione, viene costruito nella colonia un Serapeo, affiancato probabilmente ad un Iseo¹³⁴⁸. Nella stessa Necropoli Laurentina si ricorda l'edicola esterna della Tomba 18 (B1) che reca proprio la rappresentazione di una sacerdotessa o iniziata isiaca¹³⁴⁹. Purtroppo, in mancanza di analisi archeometriche non è possibile stabilire con esattezza il momento in cui venne eseguita la decorazione. I confronti con le testimonianze dei larari pompeiani inducono ad ipotizzare una datazione nell'ambito del "quarto stile".

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

Per quanto riguarda la nicchia della parete di fondo, ad un'attenta analisi della superficie in stucco si può osservare la tecnica con cui sono state realizzate le piccole costolature della valva. Infatti, vennero impiegati stampi in legno che recavano in negativo il motivo decorativo e che venivano premuti sull'impasto di stucco ancora fresco, lasciando delle tracce ancora visibili¹³⁵⁰. Oltre a ciò, si nota come il fregio a linguette sia stato definito con precisione calligrafica e come la decorazione segua un preciso schema modulare. Il fascione laterale, campito di rosso bordeaux, e le costolature del fondo, decorate di azzurro, a differenza del motivo in rilievo lasciato volutamente acromo, non aveva altro scopo che evidenziare la plasticità e il contrasto tra le due superfici. La raffinatezza e la precisione con cui sono resi i particolari delle raffigurazioni delle nicchie di "quarto stile", la sapiente abilità nell'uso del chiaroscuro e il gioco di tonalità pastello denotano una grande maestria del decoratore e sono indizio di una bottega di alto livello. Inoltre, la tavolozza utilizzata per la decorazione delle nicchie appare particolarmente ricca di colori: giallo, senape, rosso, rosso-bordeaux, rosso violaceo, rosa, verde, nero fumo, azzurro.

1341 BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 137-142, 170-171, 182-183.

1342 È possibile consultare documentazione fotografica relativa alle due tombe sul sito: <http://www.ostia-antica.org/valkvisuals/index.htm>.

1343 GWYN GRIFFITHS 1975, pp. 131-132.

1344 GIACOBELLO 2008, pp. 37-49.

1345 Apul., *Met.* XI, 4.

1346 Si veda a tale proposito il Capitolo 5,3.4.

1347 DE CARO 2006, pp. 60-65: nel sacello di un edificio, sede di una corporazione commerciale, venne rinvenuta una statuetta in terracotta di Iside.

1348 GALLO 1997, pp. 293, 296, precisa che ad Ostia è stata rinvenuta una grande concentrazione d'iscrizioni e frammenti architettonici che testimoniano l'esistenza di un santuario dedicato alla dea.

1349 Per approfondimenti sulla nicchia si vedano il Capitolo 4,3.4 e il Capitolo 5,3.4.

1350 Si veda a tale proposito la nota 300.

Conclusioni

In base a quanto si è potuto osservare dallo studio e dall'analisi dei manufatti pittorici della Tomba 32, si può affermare che l'edificio abbia subito diversi interventi di restauro, legati al succedersi di nuovi proprietari. Le diverse fasi decorative possono circoscriversi nell'ambito del I secolo d.C.

Alla prima fase decorativa, ascrivibile alla fase d'impianto avvenuta nella media-tarda età augustea avvenuta ad opera di *Caius Iulius Potbus*¹³⁵¹, è riconducibile presumibilmente la nicchia centrale della parete di fondo (*PAOA*, Inv.108; Figg. 78a-b).

In una fase di poco successiva, inquadrabile in età claudia, la parte interna del sepolcro, ovvero la cella, viene acquistata dal liberto Tiberio Claudio per il proprio entourage di servi e liberti¹³⁵².

In questo momento vengono creati nuovi spazi di sepoltura all'interno della cella, predisponendo una fila superiore di nuove nicchie. La decorazione pittorica pertinente alle pareti laterali e alle nicchie della cella (lato sinistro: *PAOA*, Inv. 39872, Figg. 72a-b; Inv. 39871; Figg. 74-75; lato destro: *PAOA*, Inv. 39878, Figg. 85a-b) e della grande nicchia del vestibolo (*PAOA*, Inv. 10870A, Figg. 70a-b), sembra essere stata eseguita da un gruppo di pittori che utilizzano il medesimo repertorio dionisiaco e motivi riconducibili al "quarto stile" decorativo, riscontrati anche in contesti domestici ostiensi. Non è escluso, che proprio in questo periodo i nuovi proprietari abbiano ridecorato completamente la cella, come testimoniano alcuni lacerti di decorazione parietale conservati presso i *Depositi* ostiensi (*PAOA*, Inv. 39875, Figg. 73a-b; Inv. 39876, Figg. 86a-b) e le fotografie d'archivio eseguite prima degli stacchi (Figg. 68-69).

La decorazione in stucco della nicchia rettangolare superiore destra della parete di fondo, in corrispondenza dell'angolo sud (*PAOA*, Inv. 39869; Figg. 80-81) potrebbe essere contemporanea o di poco successiva.

Le altre decorazioni in stucco della cella (lato sinistro: *PAOA*, Inv. 39810, Fig. 76b; parete di fondo: Inv. 39868, Figg. 79a-b; lato destro: Inv. 39877; Figg. 83-84) risultano difficilmente databili per la mancanza di elementi diagnostici. Potrebbero essere avvenute nel medesimo periodo, data la paletta cromatica utilizzata; tuttavia, in mancanza di analisi archeometriche risultano mere ipotesi.

Tali testimonianze decorative sono utili per documentare la continuità d'uso della camera sepolcrale e una decadenza del gusto decorativo.

Invece, per quanto riguarda la nicchietta del vestibolo, questa presenta un'ornamentazione che rimanda alla sfera isiaca e dal punto di vista stilistico ed iconografico copre un orizzonte cronologico più ampio. Grazie al confronto con i larari pompeiani si dispone di una datazione *ante quem*, ovvero la realizzazione della pittura non dovrebbe essere avvenuta prima della metà del I secolo a.C.

1351 *CIL* XIV 482; BLOCH 1953, pp. 300-301; BARBIERI 1958, pp. 154-155, Tav. XXVII,1; HEINZELMANN 2000, p. 259; MARINI RECCHIA 2014, p. 72; *EDR* 147088.

1352 *CIL* XIV 821; BARBIERI 1958, p. 155; HEINZELMANN 2000, p. 260; *EDR* 130257.

5.2.2 Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3)

Decorazione parietale

La zona inferiore della cella, caratterizzata da uno zoccolo campito di nero in cui sono stati dipinti cespi vegetali con fiorellini tra sottili linee bianche (Figg. 97-99, 102-103), richiama esempi dell'area vesuviana di "quarto stile"¹³⁵³. Bisogna precisare che zoccolature con tale ornamentazione si iniziano a diffondere anche prima del terremoto che colpì l'area pompeiana nel 62 d.C. e sono attribuibili agli anni 20-50 d.C., nella fase di "terzo stile"¹³⁵⁴.

È probabile che la decorazione del vestibolo della Tomba di *Folius Mela* (33) seguisse tali esempi; purtroppo, a causa dell'umidità di risalita e dell'esposizione alle intemperie, si conserva solamente un lacerto nell'angolo sud che non permette di riconoscere con certezza tale ornamentazione (Figg. 94a-b). Tuttavia, per quanto riguarda lo schema parietale del vestibolo, viste le somiglianze tipologiche con quello della cella, si può supporre che sia stato realizzato nella medesima fase decorativa¹³⁵⁵.

Riguardo la decorazione della cella, una simile partizione della zoccolatura, le medesime tonalità cromatiche ed il motivo accessorio dei cespi vegetali caratterizzano anche esempi ostiensi di "quarto stile" pervenuti, datati tra l'età giulio-claudia e l'età vespasiana: le pitture del portico del Santuario della *Bona Dea* (V,X,2) in cui i cespi vegetali si presentano inquadrati all'interno di cornici in corrispondenza delle edicole della zona mediana¹³⁵⁶, il Caseggiato dei Lottatori (V,III,1) dove cespugli fioriti in verde-giallo decorano i pannelli laterali¹³⁵⁷ e il Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18) dove i cespi sono incorniciati da edicole¹³⁵⁸.

Purtroppo, nel caso dell'edificio della Laurentina il motivo dei cespi vegetali è caratterizzato da ampie lacune e, dove visibile risulta parzialmente evanido (Figg. 97-98, 101-102); ciononostante, ad un'attenta osservazione si può confermare la testimonianza offerta da Floriani Squarciapino negli anni Cinquanta la quale osservava come i cespi fossero realizzati con delle foglie verdi e decorati con fiorellini rossi¹³⁵⁹.

1353 Esempi simili su fondo nero provengono: dal *cubiculum* F, *triclinium* K, *tablinum* E (THOMAS 1995, pp. 87-95, Figg. 38, 40-41, 44) della Casa del Principe di Napoli (VI 15,7-8); dalla stanza M (THOMAS 1995, p. 99, Abb. 48) della Casa di *Trebius Valens* (III 2,1); stanza G (THOMAS 1995, p. 103, Fig. 51) della Casa di *P. Pasquius Proculus* (I 7,1.20); dal peristilio (PPM V, pp. 510-512, Nr. 72-73, 77; BARBET 1985b, pp. 194-195, Fig. 135) e dalle *alae* I e H (PPM V, p. 474, Nr. 7, p. 495, Nr. 42; THOMAS 1995, p. 114, Fig. 61; MIELSCH 2001, p. 87, Fig. 94.) della Casa dei *Vettii* (VI 15, 1.27); dal peristilio (BARBET 1985b, p. 195, Fig. 134) della Casa del Menandro (I 10,4); dal *triclinium* F (BARBET 1985b, p. 194, Fig. 132) della Casa dell'Ara Massima (VI 16,15.17); dal *triclinium* 6 (AOYAGI, PAPPALARDO 2006, pp. 86-90, Fig. p. 89; Fig. p. 90) della Casa del Bracciale d'Oro (VI 17, *Ins. Occ.*, 42); dall'ambiente 64 (AOYAGI, PAPPALARDO 2006, pp. 393-399, Fig. p. 395, Fig. p. 396) della Casa di *M. Fabius Rufus* (VII 16,17.20-22); dal portico 2 (AOYAGI, PAPPALARDO 2006, pp. 431-435, Fig. p. 433, Fig. p. 435) e dal *triclinium* 25 (p. 463-474, Fig. p. 464; Fig. p. 466, Fig. p. 467, Fig. p. 469, Fig. p. 470, Fig. p. 471, Fig. p. 472, Fig. p. 474) della Casa di *Mainus Castricius* (VII 16, *Ins. Occ.*, 17); dalle stanze 36, 38, 66 della Villa di Poppea ad Oplontis (GUZZO, FERGOLA 2000, pp. 63, 78). Sempre da Pompei non mancano testimonianze di simili decorazioni su zoccolature a fondo rosso: dalla parete ovest del portico a S del giardino (PPM I, p. 457, Nr. 75) della Casa dei *Ceii* (I 6,15); dal *cubiculum* 7 (AOYAGI, PAPPALARDO 2006, pp. 91-96, Fig. p. 96) della Casa del Bracciale d'Oro (VI 17, *Ins. Occ.*, 42); dall'ambiente 17 (GRIMALDI 2006, p. 104, Fig. 31) della Casa di *M. Fabius Rufus* (VII 16,17.20-22); dal peristilio (BARBET 1985b, p. 194; PPM IV, pp. 423-425, Nr. 31-32) della Casa di Adone ferito (VI 7,18,1-2).

1354 Si ricordano: il *cubiculum* celeste (CERULLI IRELLI *et alii* 1990, Tav. 23) della Casa del Frutteto (I 9,5-7); la stanza *t* (BASTET, DE VOS 1990, fig.11) della Casa di *Epidius Sabinus* (IX 1,22.29); nella cripta (BASTET, DE VOS 1990, Tav. XVIII, 34) dell'Edificio di *Eumachia* (VII 9,1); il *viridarium* della Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4,a.11) e sempre da quest'ultima *domus* si ripresenta la medesima decorazione ma su fondo rosso nel *cubiculum* con il quadro di "Narciso che si mira in uno specchio d'acqua" (MAZZOLENI, PAPPALARDO 2005, pp. 276-277, 279).

1355 BEDELLO TATA 2017, p. 364.

1356 FALZONE 2006, pp. 427-430; MARANO, TOMASSINI 2018, pp. 506-507, Fig. 4.

1357 MARANO 2017a, p. 350, Fig. 2; MARANO, TOMASSINI 2018, pp. 504-505, Fig.2.

1358 TOMASSINI 2022, pp. 232-234, Figg. 289-290.

1359 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123.

Pertanto, grazie a tali dati si può affermare che l'ornamentazione della cella si inserisce perfettamente nel filone decorativo che caratterizza gli edifici ostiensi, sia pubblici che privati, in un periodo compreso tra la metà e la fine del I secolo d.C.¹³⁶⁰. Recenti studi di pittura ostiense hanno ipotizzato per questo periodo, incrociando diversi dati quali il ricorso di determinati motivi e un generale gusto per la tricromia (nero, rosso, giallo), la presenza all'interno della città di vere e proprie botteghe locali le quali non è escluso siano le stesse che abbiano operato anche nella tomba ostiense¹³⁶¹.

Riguardo le nicchie situate nella zona mediana delle pareti laterali (nord e sud), erano comprese all'interno di un pannello di colore rosso brillante e presentavano all'interno la consueta ornamentazione di fiori sparsi, melagrane e uccellini. Tale repertorio torna anche nella decorazione delle edicole della parete di fondo. Queste ultime, però, sono caratterizzate da un maggiore decorativismo, soprattutto nelle voltine. Infatti, tranne che nel caso della nicchia inferiore sinistra (*PAOA*, Inv. 39884; Figg. 106a-b) la cui ornamentazione risulta fortemente compromessa a causa di un'ampia lacuna nella volta, le altre conservano una decorazione di racemi vegetali in cui si distinguono: un medaglione centrale che nel caso della nicchia superiore destra inquadra una testina di medusa (*PAOA*, Inv. 39885; Figg. 110a-b); negli altri due casi, ovvero la nicchia inferiore destra (*PAOA*, Inv. 39879; Figg. 107a-b) e la nicchia superiore sinistra (*PAOA*, Inv. 39880; Figg. 108a-b) trovano posto degli elementi circolari. Tali motivi centrali sono fiancheggiati da girali e racemi vegetali sui quali posano degli uccellini.

Tale viluppo di tralci vegetali ricorda la volta del Sepolcro di Pomponio Hylas, datata tra il 19 e il 37 d.C.¹³⁶². Bisogna precisare che in quest'ultimo caso, come indicato da Ghedini e Salvadori, si tratta di «non directional ceilings», cioè di una soluzione compositiva completamente svincolata da schemi geometrici¹³⁶³. Invece, nelle voltine della Tomba 33, in particolar modo nella nicchia inferiore destra (*PAOA*, Inv. 39879, Figg. 107a-b), a causa del minor spazio, la composizione risulta dominata da un elemento centrale da cui si dipartono viluppi vegetali sui quali sembrerebbero posarsi anche uccellini. La volta del *cubiculum* nero delle Casa del Frutteto (I 9,5-7), inquadrabile nel «terzo stile», presenta una simile composizione: un quadrato centrale intorno al quale si dipartono elementi vegetali ai quali sono appesi elementi legati al mondo dionisiaco, ovvero uno *skypos*, un corno potorio, ciste mistiche, frutta, tamburelli, cetra, siringa e crotali¹³⁶⁴. Si ricorda che nella nicchia superiore destra (*PAOA*, Inv. 39885, Figg. 110a-b) si osservano sul lato sinistro della voltina un *kantharos* dipinto e sul fondo della parete un *oscillum*.

Dal comparto ostiense si menzionano i frammenti di un soffitto a fondo rosso provenienti dal Caseggiato dei Lottatori (VII,III,1)¹³⁶⁵ e quello di altro soffitto, sempre a fondo rosso, dal Caseggiato delle Taberne Finestate (IV,V,18), di cui è stato possibile ricostruire lo schema decorativo¹³⁶⁶; tali testimonianze sono state inquadrate in un «quarto stile» maturo, ovvero nell'ambito della seconda metà del I secolo d.C.

1360 FALZONE 2006, pp. 417-418, 427-430; MARANO 2017a, p. 352; MEDRI, FALZONE 2018, p. 61.

1361 FALZONE 2018a, pp. 94-97; FALZONE *et alii* 2018, pp. 200-202; MARANO, TOMASSINI 2018.

1362 EHRHARDT 1987, p. 7; THOMAS 1995, p. 14; FAEDO 1997 p. 774, p. 778, nota 22.

1363 GHEDINI, SALVADORI 1999; GHEDINI, SALVADORI 2001.

1364 *PPM* II, p. 113, Nr. 139; SALVADORI 2018, pp. 173-174.

1365 MARANO, TOMASSINI *c.s.*

1366 TOMASSINI 2019a, pp. 72-73, Tav. XXVI, 1, 2-b; TOMASSINI 2022, pp. 224-225, Figg. 227-228.

Altri esempi di volte, caratterizzate da tale ornamentazione vegetale, si diffondono soprattutto tra quelle realizzate in stucco, inquadrabili fra il secondo e il terzo quarto del I secolo d.C.¹³⁶⁷, come testimoniano tali rinvenimenti: il corridoio di accesso al calidario nella Casa del Menandro (I 10,4)¹³⁶⁸; i frammenti di Castelporziano indicati come “K 33d” da Mielsch (*MNR*, Inv. 27210)¹³⁶⁹ o quelli provenienti dalle terme di *Herdonia*¹³⁷⁰. Un esempio in pittura proviene dal cubicolo 12 della Casa del Frutteto (I 9,5-7) a Pompei¹³⁷¹.

Incrociando tali testimonianze con quelle relative allo schema decorativo della zona mediana e all’ornamentazione delle nicchie si può ipotizzare che la decorazione parietale della Tomba 33 (E3) avvenne in un periodo compreso tra la prima e la seconda metà del I secolo d.C.

Decorazione della volta: prima fase

La decorazione del soffitto a fasce e bordure concentriche, resa con colori contrastanti (Figg. 111-112), rimanda ad esempi dell’area vesuviana¹³⁷²,

Lo schema della volta è riconducibile a quella che è stata definita come «composizione mista a incastro e quadrettatura di bande»¹³⁷³, ovvero un elemento centrale circolare inquadrato da quadrati e rettangoli ai cui lati sono disposti due pannelli rettangolari, al centro dei quali trova posto un’edicola. Tuttavia, rispetto agli esempi vesuviani, la volta della tomba ostiense appare in una forma più semplificata e meno “baroccheggiate”, perché meno sovraffollata di motivi; ad esempio, le edicole si trovano solo sulle pareti lunghe e non su tutti e quattro i lati.

La seguente disamina dei confronti iconografici dei motivi decorativi della volta procede, come per la descrizione nel Capitolo 4, dal basso verso l’alto.

Sulle reni della volta, sulla parete nord-est, in corrispondenza dell’angolo ovest del quadrato centrale bianco (Tav. 12 motivo 3, Tav. 22 in Appendice) si conserva la sagoma di una figurina isolata seduta. Una simile rappresentazione ricorda la figura di suonatore dipinta nella parte alta del *calidarium* della Villa di Poppea ad Oplontis, inquadrata da bordure di tappeto¹³⁷⁴; ma anche le figurazioni di poeti seduti nell’esedra rettangolare della Casa del Menandro (I 10,4): il cosiddetto Euripide, sulla parete est e Menandro sulla parete ovest, datate queste ultime subito dopo la metà del I secolo d.C.¹³⁷⁵.

Nella parte superiore delle reni della volta della Tomba 33 è conservata una cornicetta resa con una sottile linea bianca, formante dei boccioli terminanti in riccioli contrapposti; i boccioli posano su una fascia che segue l’andamento ondulato del ricciolo (Tav. 12 motivo 7, Tav. 20 in Appendice).

1367 GHEDINI, SALVADORI 1999, p. 83.

1368 *PPM* II, p. 384, Nr. 229, in cui Ling suggerisce una datazione nel “quarto stile”; contrariamente Mielsch (1975a, pp. 109-110, K3) propone una datazione nel 40 a.C.

1369 MIELSCH 1975a, pp. 127-128, K33, Tav. 27.

1370 MERTENS 1995, pp. 216-217.

1371 *PPM* II, pp. 113, 119-120, Nr. 139, 145-147.

1372 In particolare si menzionano: ad Ercolano l’*oecus* A (BARBET 1985b, pp. 225-226, 160-161) della Casa dei Cervi (IV,21); a Pompei sia il triclinio HH (BARBET 1985b, pp. 237-238, 172-3; *PPM* X, pp. 294-296, Nr. 174-177) che l’ambiente GG (BARBET 1985b, p. 241, Figg. 176-178.) della Casa di *C. Iulius Polybius* (IX 13,1-3); il cubicolo 49 (BARBET 1985b, pp. 243-244, Figg. 181-182; *PPM* VII, p. 1048-1049, Nr. 204-206) della Casa di *M. Fabius Rufus* (VII 16,17.20-22); l’*oecus* 12 (BARBET 1985b, pp. 231-233, Figg. 169-170; *PPM* II, pp. 498, Nr. 86) della Casa degli Amanti (I 10,10-11); un soffitto di una Bottega (VAUXION 2015, pp. 101-109) presso via degli Augustali (VII 4,26); il soffitto della rampa 4 e dell’ambiente 30 della Villa di San Marco (BARBET 1985b, pp. 247-249, Figg. 188-190; BARBET, MINIERO 1999, Illustrazioni I, Figg. 651-653, 674, 677); gli ambienti 10 (BARBET 2004b, pp. 303-307, Fig. 3; BARBET 2004b, p. 306, Fig. 10) e 19 (BARBET 1985b, pp. 249-253, Fig. 191; BARBET 2004a, p. 35, Fig.17) della Villa di Arianna a *Stabiae*.

1373 BARBET 2004a, pp. 34-35.

1374 GUZZO, FERGOLA 2000, p. 52.

1375 *PPM* II, pp. 366-367, Nr. 202, 204.

Un simile ornato è stato recentemente rinvenuto tra i frammenti di un soffitto del Caseggiato dei Lottatori (V,III,1)¹³⁷⁶ e nella parte superiore di una parete proveniente dal Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18) di Ostia, anche se in quest'ultima testimonianza al posto dei boccioli vi sono delle palmette¹³⁷⁷. Il motivo di boccioli terminanti in riccioli contrapposti è stato ampiamente utilizzato nelle decorazioni parietali a partire dal “secondo stile” come fregio – ovvero nella fascia di separazione tra la zona alta e quella mediana – ed è riscontrabile in diverse testimonianze pervenute: nella Casa di Livia¹³⁷⁸, nell'Aula Isiacca¹³⁷⁹; nella Villa della Farnesina, qui come ornamentazione dello zoccolo del corridoio F¹³⁸⁰; in una Villa di Bolsena¹³⁸¹; nell'*oecus* 3 della Casa di *M. Obellius Firmus* (IX 14, 4-2)¹³⁸²; nell'*oecus* E della Casa di *P. Paquius Proculus* (I 7,1.20)¹³⁸³; nell'*oecus* 1 della Casa I, 11,14 di Pompei¹³⁸⁴; negli ambienti 8 e 10 della Villa romana della Longarina (fase IIB di Beyen)¹³⁸⁵. Tuttavia, negli esempi di “secondo stile” la decorazione si distingue per l'ornato vario e prezioso di elementi, arricchito da motivi fantastici, miniaturistici e calligrafici.

La cornice appena descritta viene interrotta, in corrispondenza del campo rettangolare centrale campito di giallo, da un motivo a tre quarti di cerchio desinente in volute (Tav. 12 motivo 7, Tav. 20 in Appendice). Il motivo si ritrova ampiamente impiegato nei soffitti della Villa di San Marco a Stabia, ambienti 30 e 60¹³⁸⁶, e in una cornice in stucco dell'*oecus* 11 della Casa del Menandro (I 10,4) a Pompei. Tuttavia, quello della Tomba 33, a differenza degli esempi menzionati, non presenta nessuna ornamentazione all'interno dei tre quarti di cerchio. Risulta più simile ad una cornice in stucco dell'*Apoditerium XI* delle Terme di Stabia, stilisticamente collocabile nel “quarto stile”¹³⁸⁷.

Nell'angolo del riquadro esterno rosso della tomba ostiense, in corrispondenza del riquadro centrale, è presente un animale in corsa (Tav. 12 motivo 5, Tav. 16 in Appendice), identificato presumibilmente con una pantera¹³⁸⁸ che doveva ripetersi in modo speculare su tutti e quattro gli angoli. Il motivo di animali in corrispondenza del tondo centrale ricorre in diversi soffitti inquadrabili nel “quarto stile”: sul soffitto sopramenzionato proveniente dal Caseggiato delle Taberne Finestrate di Ostia (IV,V,18)¹³⁸⁹ e in ambienti dell'area vesuviana¹³⁹⁰.

1376 MARANO, TOMASSINI *c.s.*

1377 TOMASSINI 2016, p. 7, fig.8; TOMASSINI in CONTE *et alii* 2017, pp. 345-346, Fig. 2; MARANO, TOMASSINI 2018, p. 506, Fig.3.

1378 RIZZO 1936, p. 16 Fig.11; p. 19, Fig. 13; Tav. A e I.

1379 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 37, Fig.18.

1380 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 44, Tav. F Nr. 1; pp. 337-338, pp. 342 Tavv. 207-208.

1381 ALLAG 1985, p. 288, Fig.16b.

1382 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 39, Fig. 22, p. 51, Fig.28; EHRHARDT 1987, pp. 20- 23, Tav. 99, Nr. 386, 388, Tav. 100, Nr. 397.

1383 EHRHARDT 1987, pp. 23-27, Fig. 1.

1384 BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 39, Fig. 21 ; DE VOS 1975, pp. 54-55, Tav. 12.9, 13.11 e 14.16.

1385 MAURINA 1999b, pp. 438- 441, Figg. 286, 289, 291, 292; Tavv. 165, 204.

1386 BARBET, MINIERO 1999, Illustrazioni I, stanza 30, Figg. 677, 738 Nr. 30; stanza 60, Fig. 758 Nr. 60.

1387 RIEMENSCHNEIDER 1986, p. 270, p. 514 Fries 60.

1388 La rappresentazione della pantera nella tomba potrebbe essere una delle tante allusioni al mondo dionisiaco. In alcuni frammenti rinvenuti nel *Macellum* (VI, V,2) ostiense è riconoscibile la rappresentazione di una pantera al di sopra di una modanatura. I frammenti sono stati datati in una fase di passaggio tra il “terzo” e il “quarto stile”. Per approfondimenti si veda KOKEL, ORTISI 2000, pp. 358, 359, Fig. 9.

1389 TOMASSINI 2019a, pp. 72-73, Tavv. XVII-XVIII a-c; TOMASSINI 2022, pp. 225-228, Figg. 279, 281, per la ricostruzione della volta si veda pp. 230-231, Figg. 282, 287.

1390 Sulla volta della rampa d'accesso dell'ambiente 4 (BARBET 1985b, pp. 250-251, Fig. 189-190; BARBET, MINIERO 1999, Testo, pp. 294-294; Illustrazioni I, Figg. 649, 651-653) e su quella proveniente ambiente 50 (BARBET, MINIERO 1999, Testo, pp. 304-306; Illustrazioni I, Figg. 687, 693) della Villa di San Marco a Stabia; sul soffitto del corridoio 41 della Villa di Poppea ad Oplotis (BARBET 1985b, pp. 228-231, Figg. 164-165); sulla volta dell'ambiente 7 della Casa dell'Atrio corinzio (V,30) ad Ercolano (BARBET 1985b, pp. 254-255, Figg. 192-193). È da notare tuttavia che tale motivo è presente anche in ambienti datati al “terzo stile”: nell'ambiente f della Casa di *Casca Longus* (I 6,11) a Pompei (BARBET 1985b, pp. 150-152, Figg. 98-99), nel *cubiculum* 2 della Casa del Tramezzo di Legno (III 11;4-6;8-9) ad Ercolano (BARBET 1985b, pp. 156-158, Fig. 105-106).

Come è stato precedentemente descritto nel Capitolo 4¹³⁹¹, in corrispondenza del tondo centrale, sui lati corti della volta, vi sono due rettangoli interpretabili come delle edicole, delineate da un bordo traforato di quadrati che iscrivono dei rombi, al cui interno vi è un motivo circolare¹³⁹².

Dal comparto ostiense si ricordano dei frammenti provenienti dal Caseggiato dei Lottatori (V,III,1) che presentano un simile ornato di quadrati che iscrivono al loro interno ulteriori decorazioni¹³⁹³. Notevoli somiglianze si hanno con le bordure di tappeto in alcuni ambienti della Villa di San Marco¹³⁹⁴, in una parete della Villa romana di Positano¹³⁹⁵, nell'atrio b della Casa di *P. Paquius Proculus* (I 7,1.20)¹³⁹⁶, con l'ambiente 11 della Casa di *P. Cornelius Tapes* (I 7,10-12.19)¹³⁹⁷, con l'ambiente G della Casa dell'Ara Massima (VI 16,15.17)¹³⁹⁸, con l'ambiente 41 della Villa di Poppea ad Oplontis¹³⁹⁹; questi ultimi tre esempi sono ascrivibili alla tipologia di bordure individuata da Barbet nel gruppo VII, al numero 56¹⁴⁰⁰. Dalle edicole si diparte una fascia bordata, costituita da un ornato variamente articolato, caratterizzato da pelte o semicerchi con volute iscritte contrapposte, iscrivente un bocciolo di loto (Tav. 12 motivo 1, Tav. 17 in Appendice).

Il motivo è alquanto singolare: un confronto generico con questa cornicetta si può istituire con il fregio sopra la zona mediana del triclinio A della Villa Imperiale¹⁴⁰¹, anche se in questo caso la peltina iscrive una palmetta. Tale ornamentazione è cronologicamente collocabile negli ultimi decenni del I a.C. Un altro parallelo possibile è con il frammento 54 della Collezione Gorga, iscrivente delle palmette o dei fiori stilizzati; quest'ultima testimonianza è inquadrabile nel "quarto stile"¹⁴⁰².

Tornando alla Tomba di *Folius Mela* (33), il successivo riquadro giallo ocra è decorato da una bordura di grifi opposti, elegantemente stilizzati, con code terminanti in volute, separati da un cratere a calice (Tav. 12 motivo 4, Tav. 15 in Appendice).

La composizione araldica dei grifi affrontati con coda terminante in volute, separati da elemento centrale – un cratere a calice nel caso della Tomba 33 – che decorano il rettangolo color ocra della volta, è un motivo ornamentale impiegato a partire dal "secondo stile" e ampiamente utilizzato nell'ambito del "terzo stile" nelle decorazioni urbane in stucco e pittura¹⁴⁰³.

Si ricordano a tale proposito le attestazioni urbane: della Casa dei Grifi¹⁴⁰⁴, la lunetta nella stanza II; della Casa di Livia, nei fregi e nei pannelli superiori della stanza I (Sala dei fregi alati)¹⁴⁰⁵ della stanza III (Sala del Monocromo)¹⁴⁰⁶, della stanza IV (Sala dei Paesaggi)¹⁴⁰⁷.

1391 Si veda il Capitolo 4,2.2.

1392 Si veda "Appendice-Analisi multispettrali", Tomba 33, Tav. 1 "centro volta", motivo 1 e Tavv. 5,6,7 "destra e sinistra volta".

1393 FALZONE *et alii* 2018, p. 201, Fig.5b; MARANO 2018, Fig. 8.

1394 BARBET, MINIERO 1999, Illustrazioni I, stanza 25, Fig. 738 Nr. 25; stanza 50, Fig. 758 Nr. 50; stanza 57 Fig. 758 Nr. 57; stanza 61, 758 Nr. 61; stanza 63, 758 Nr. 63.

1395 In particolare con la bordura superiore del pannello giallo laterale nella zona mediana della parete; per approfondimenti, si veda JACOBELLI 2018, p. 437, Fig.6.

1396 EHRHARDT 1987, Tav. 110 Nr. 472.

1397 BARBET 1991, p. 965, Fig. 56a, p. 967, type 56a.

1398 BARBET 1991, p. 965 Fig. 56b, p. 967, type 56b.

1399 BARBET 1985b, p. 228, Fig.164; BARBET 1991, p. 965, Fig. 56c; p. 967, type 56c.

1400 Si vedano le tre note precedenti.

1401 EHRHARDT 1987, Tav. 104, Nr. 413; EHRHARDT 2012, p. 325, Fig. 305-306.

1402 MAURINA 1999a, p. 240, 255 frammento 54.

1403 Per una disamina completa delle testimonianze pittoriche e in stucco di età romana, si veda DELPLACE 1990.

1404 MAZZOLENI, PAPPALARDO 2005, p. 65, Fig. in alto.

1405 RIZZO 1936, pp. 9-14, Figg. 8-10.

1406 RIZZO 1936, p. 42, Fig. 30.

1407 RIZZO 1936, p. 56, Fig. 42, p. 59, Fig. 43.

Numerosi paralleli provengono dalla Villa della Farnesina: gli stucchi dei soffitti dei *cubicula* B (*MNR*, Inv. 1072)¹⁴⁰⁸ e D (*MNR*, Inv. 1037)¹⁴⁰⁹, ma anche le pitture della zona superiore nel triclinio C (*MNR*, Inv. 1080, C5), dove appaiono all'interno di un rettangolo bordato, posti di spalle e divisi da un elemento floreale stilizzato¹⁴¹⁰ e le pitture dello zoccolo delle *fauces* I (*MNR*, Inv. 59628)¹⁴¹¹.

Lo stesso motivo decorativo compare contemporaneamente sulle lastre fittili di decorazione architettonica, le cosiddette lastre Campana¹⁴¹².

Un altro confronto in ambito urbano è costituito da alcuni motivi parietali del monumento sotterraneo di Porta Maggiore, databile all'età tiberiana¹⁴¹³, in particolare la volta dell'abside della sala basilicale¹⁴¹⁴. Altre attestazioni inquadrabili nel "terzo stile" provengono dagli edifici dell'area vesuviana: nella parte superiore dei *cubicula* 15 e 19, e nella stanza rossa della Villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase¹⁴¹⁵; nel tratto centrale del triclinio 20 (parete n) della Casa del Bracciale d'Oro (VI 17, *Ins. Occ.* 42)¹⁴¹⁶. Recentemente, nell'ambito di nuovi studi sul "quarto stile" ostiense, è stato presentato un frammento di decorazione pittorica (*PAOA*, Inv. 100055) proveniente dell'*Insula* del *Viridario* (IV,IV, 9).

Il frammento reca un grifone di profilo su un timpano la cui parte posteriore terminante in volute¹⁴¹⁷ è molto simile ai grifi della volta. Motivi di grifi affrontati databili nel "quarto stile" si ritrovano nella stanza di Ettore e Andromaca della *Domus Aurea*¹⁴¹⁸; nel fregio dell'*Apodyterium* delle Terme del Foro di Pompei (VII 5,2.7-8.10.12.24)¹⁴¹⁹ e nella Villa di San Marco a Stabia¹⁴²⁰.

Tuttavia, ad un'attenta analisi, si nota come nelle decorazioni domestiche elencate il motivo del grifo, isolato o a coppia, non abbia alcun valore simbolico, ma sia solo parte di fregi o pannelli, ovvero svolga una funzione puramente ornamentale e riempitiva¹⁴²¹. Come è stato notato da Delplace, i grifi nell'arte figurativa greca compaiono spesso su monumenti o oggetti funerari, perché ricordano il grifone che trasportava Dioniso o Apollo¹⁴²².

Nell'arte figurativa romana tale significato simbolico è stato assorbito e reinterpretato come metafora stessa del viaggio dell'anima del defunto e della sua apoteosi, a partire proprio dal concetto di divinizzazione avviata da Augusto per il defunto Cesare¹⁴²³. Probabilmente, tale tematica divenne poi parte dell'immaginario collettivo funerario e di conseguenza del repertorio figurativo ad essa legato a cui tutti, ma soprattutto la classe sociale libertina, aspiravano.

1408 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 138-139, Tav. 76.

1409 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 193-194, Tav. 110.

1410 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 236-237, Tavv. 134, 136, 139, 142, 154, 157, 160.

1411 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 28-29, Tav. E, pp. 75-76, Tav. 5.

1412 VON ROHDEN 1911, Band IV,2, Tavv. VI, LXIII, LXVI, CXVIII; BORBEIN 1968, p. 25 nota 108, p. 102.

1413 Per approfondimenti si vedano: BASTET 1958, BASTET 1960; BASTET 1970; THOMAS 1995, pp. 56-58; SAURON 2009, pp. 46-61.

1414 BENDINELLI 1926, pp. 737-740, Fig. 26, Tavv. XXVI.

1415 VON BLACKENHAGEN, ALEXANDER 1990, Tavv. 11,1-2, 26, 38.

1416 AOYAGI, PAPPALARDO 2006, p. 128; DERWAELE 2017 p. 115, Fig. 2.

1417 FALZONE 2017, pp. 338-339, Fig. 4a.

1418 IACOPI 1999, p. 48, 76, 78; MAZZOLENI, PAPPALARDO 2005, Figg. 164, 318, 326-327.

1419 MIELSCH 1975a, p. 136, K46a, Tav. 38,2.

1420 BARBET, MINIERO 1999, Illustrazioni, Fig. 588, 599-600, 602, 607a, 609 Nr. 2-3.

1421 DELPLACE 1980, p. 353; ZANKER 2009, pp. 187-188, 268-269: precisa che i pittori che non utilizzavano il motivo dei grifi per celebrare Augusto e il suo potere, ma con fini puramente ornamentali. Inoltre, gli acquirenti mostravano un certo disinteresse per l'iconografia politica.

1422 DELPLACE 1980, pp. 230, 359-360, 417. DELPLACE 1990, p. 92. L'autrice precisa che solitamente le divinità solari venivano spesso rappresentate su un carro trainato dai grifoni. Non bisogna dimenticare che anche nelle tombe macedoni, etrusche o nelle tombe di *Paestum* compare il motivo del grifone. A tale proposito si veda DELPLACE 1980 pp. 214-216.

1423 DELPLACE 1980, pp. 419-420.

Nell'Urbe un'iconografia, simile a quella della tomba ostiense, ricorre nella Tomba di Montefiore, datata al 30 a.C.¹⁴²⁴ e nel soffitto in stucco della Tomba degli Arrunzi, inquadrabile cronologicamente tra la fine del I secolo a.C. e l'inizio del I d.C.¹⁴²⁵.

Nella Tomba di Pomponio Hylas, sulla via Latina, i grifoni affrontati appaiono sia sul fregio dell'arcone sovrastante l'abside, attribuibile alla prima fase di impianto in età giulio claudia, precisamente tra il 14 e il 54 d.C.¹⁴²⁶, sia sulla nicchia a mosaico di Pomponio Hylas, inquadrabile nell'età flavia¹⁴²⁷. Nella prima rappresentazione i grifi affrontati posano sulle volute di una palmetta centrale; sulla nicchia di Hylas, invece, tra i grifi simmetrici trova posto una cetra, richiamo diretto ad Apollo Musagete¹⁴²⁸. Queste ultime attestazioni nella Tomba di Pomponio Hylas, caratterizzata da numerosi ed evidenti riferimenti al mondo ultraterreno e alla vita nell'aldilà, avvalorerebbero l'ipotesi che i grifoni fossero legati sia all'ambito dionisiaco¹⁴²⁹, con particolare riferimento sia al misticismo orfico sia a quello apollineo¹⁴³⁰. A conferma di tale ipotesi accorrono le numerose rappresentazioni, sulla facciata frontale delle urne di marmo, di grifi affrontati con al centro un cratere, una lira, un candelabro, un tripode, con o senza *omphalos*, oppure manufatti in cui grifi appaiono solo sulle pareti laterali; in alcuni casi i committenti sono proprio liberti o schiavi.

Questa tipologia di rappresentazioni si diffonde proprio a partire dall'età tiberiana sino ad avere un picco alla fine del I e per tutto il II secolo d.C.¹⁴³¹. Inoltre, come precedentemente accennato, anche in un altro monumento romano, inquadrabile tra l'età tiberiana e l'età claudia, la Basilica di Porta Maggiore, ed in particolare nella volta dell'abside della sala basilicale, all'interno di un repertorio intriso di motivi orfici e dionisiaci compaiono anche grifoni affrontati, in mezzo ai quali trova posto un cratere¹⁴³². Nella basilica non mancano rappresentazioni del dio solare: Apollo con Artemide¹⁴³³, con Marzia¹⁴³⁴, con una Musa¹⁴³⁵ o figure mitologiche evocanti il dio, quali Chirone e Achille¹⁴³⁶, o la poetessa Saffo sul catino absidale¹⁴³⁷, ma anche gli Arimaspi in lotta con i grifi¹⁴³⁸. Di conseguenza, pare logico affermare che i grifoni siano collegati e fortemente allusivi a determinati culti, in particolar modo quelli che concentrano le loro speculazioni filosofiche su ciò che segue dopo la morte.

1424 LAIDLAW 1964, p. 40, Fig. 9; DELPLACE 1990, p. 92.

1425 RONCZEWSKI 1903, Tav. XIV; BASTET 1960, pag. 16, Fig. 15.

1426 FAEDO 1997, p. 774; BALDASSARRE *et alii* 2006, p.177; Conferma tale datazione un'iscrizione relativa ad un liberto di Tiberio *CIL* VI, 5540.

1427 FAEDO 1997, pp. 774-775; BALDASSARRE *et alii* 2006, p.177.

1428 La cetra non costituisce l'unico riferimento ad Apollo. Si ricordano, infatti, le rappresentazioni di: un suonatore seduto con una cetra, forse Orfeo, e dei due personaggi che tengono una *capsa* nell'architrave dell'edicola centrale dell'abside; e un'immagine in stucco del centauro Chirone con Achille nel timpano nell'edicola vicino la scala. Per quanto riguarda la nicchia in mosaico, il riferimento alla finta grotta sembrerebbe evocativo di un sacello alle Muse. Per approfondimenti si veda FAEDO 1997, pp. 777-779.

1429 Nella tomba, Dioniso è evocato dai viluppi di vite che decorano la volta, dalle raffigurazioni in stucco di danze orgiastiche, ma anche da una piccola erma con testa del dio rinvenuta al momento dello scavo. Per approfondimenti si veda GHEDINI, SALVADORI 1999, pp. 83-84 e GHEDINI, SALVADORI 2001, pp. 93-94.

1430 DELPLACE 1980, pp. 421, 423-424, 428.

1431 SINN 1987, p. 100, Nr. 36, Tav. 14c.d; p. 130, Nr. 154, Tav. 33d; p. 133, Nr.164, Tav. 34 c.d; p. 156, Nr. 259, Tav. 47a.b; p. 156 Nr. 260, Tav. 47 d.c; p. 159, Nr. 271; p. 188, Nr. 404, Tav. 63 c.d; pp. 189-190, Nr. 412. Tav. 65a; p. 190, Nr. 413, Tav. 65b; p. 198, Nr. 446, Tav. 69c; p. 206, Nr. 475, Tav. 73 c.d; p. 217, Nr. 521, Tav. 78 c.d; pp. 219-220, Nr. 529, Tav. 79 e.f; p. 225, Nr. 550. Tav. 82a.b; p. 246, Nr. 637, Tav. 94 a-c; p. 254, Nr. 674, Tav. 97a.b; p. 261, Nr. 699, Tav. 101 e.f; p. 265, Nr. 712, Tav. 104 c.d.

1432 BENDINELLI 1926, pp. 737-740, Fig. 26, Tavv. XXVI.

1433 BENDINELLI 1926, pp. 760-761, Tav. XXXVI,1.

1434 BENDINELLI 1926, pp. 714-717, Tav. XXIX,1.

1435 BENDINELLI 1926, pp. 717-720, Tav. XXX,2.

1436 BENDINELLI 1926, pp. 703-704, Tav. XXV,1.

1437 BENDINELLI 1926, pp. 645-652, Tav. XI-XIII.

1438 BENDINELLI 1926, pp. 666-668; DELPLACE 1980, pp. 347 365-372, sottolinea come gli Arimaspi fossero fortemente allusivi al dio solare, venerato nelle terre degli Iperborei, e di cui Pitagora sarebbe, secondo la leggenda, discendente.

Pertanto sono portatori di un preciso valore simbolico e religioso: per esempio, possono assumere il significato di psicopompi oppure svolgere il ruolo di guardiani del mondo dei Beati¹⁴³⁹.

Inoltre, appare indicativo come nei casi elencati in cui compaiono i grifoni, quali la Tomba degli Arrunzi, il Sepolcro di Pomponio Hylas, così come nella Tomba 33 della via Laurentina, i monumenti funerari siano tutti ricollegabili a personaggi di rango libertino. Infatti, nell'analisi iconografica condotta dalla Delplace sugli altari funerari, un elemento è degno di nota, ovvero che il motivo dei grifoni sia soprattutto in relazione a personaggi di classe sociale inferiore, quali poveri, militari, liberti o discendenti di liberti, e come tra questi, per la maggioranza, vi fossero cognomi di origine greca o orientale¹⁴⁴⁰.

Esempi più tardi di simili decorazioni si trovano sulle volte delle Tombe dei *Valerii* (170 d.C.)¹⁴⁴¹ e dei *Pancratii* (metà II d.C.)¹⁴⁴² sulla via Latina, ma anche sulla Tomba A (prima metà del II secolo d.C.) della via Portuense¹⁴⁴³. Il motivo decorativo dei grifoni e il concetto ad esso legato prendono sempre più piede a partire da II secolo d.C., come testimoniato dal gran numero di rappresentazioni su sarcofagi di età antonino-severiana¹⁴⁴⁴. In ambito vesuviano, l'unica testimonianza pittorica pervenuta è quella della Tomba 9, databile agli ultimi anni di vita della città (età di Vespasiano), della Necropoli di Porta Ercolano a Pompei, dove in un pannello centrale troviamo una rappresentazione di un grifo alato¹⁴⁴⁵.

L'ultimo riquadro a fondo bianco della Tomba 33 è incorniciato esternamente, sui lati corti della volta, da una fine cornice a linguette (Tav. 12 motivo 2, Tav. 15 in Appendice). Tale motivo, imitante una cornice a *kymation* dorico stilizzato, è largamente diffuso nel repertorio ornamentale urbano a partire dal "secondo stile"; si ricordano: la Villa della Farnesina, in particolare un fregio del cosiddetto cubicolo B (*MNR*, Inv. 118)¹⁴⁴⁶; un fregio del cubicolo superiore della Casa di Augusto sul Palatino¹⁴⁴⁷; e grazie a recenti rinvenimenti dei frammenti di intonaco provenienti dagli scavi dalla Vigna Barberini¹⁴⁴⁸ e della *Domus Publica*¹⁴⁴⁹ sul Palatino; ma anche i frammenti di cornice provenienti dall'area della Falegnameria presso Villa Medici, inquadrabili alla fine I secolo a.C.¹⁴⁵⁰.

In area ostiense, invece, una simile ornamentazione è stata rinvenuta sulla sommità del fregio a Bucrani, ovvero un gruppo di frammenti pertinenti al peristilio della cosiddetta *Domus* dei Bucrani (IV,V,16), edificio rinvenuto sotto la *Schola* del Traiano (IV,V,15) inquadrabile nell'ambito del "secondo stile"¹⁴⁵¹. Pertinenti al medesimo ambito cronologico della tomba Laurentina, si citano i frammenti, appartenenti al coronamento di un architrave, rinvenuti nella Villa romana di Lugnano in Teverina¹⁴⁵²; da Pompei si ricorda la parte superiore del fregio nel *cubiculum* 12 della Casa del *Garum* (I 12,8), inquadrabile nella fase matura del "terzo stile" (primo quarto del I sec. d.C.)¹⁴⁵³.

1439 DELPLACE 1980, pp. 424-425, 428.

1440 DELPLACE 1980, pp. 425-426.

1441 FERAUDI 2001, pp. 105-107, K 47.

1442 FERAUDI 2001, pp. 108-114, K 48.

1443 FERAUDI 2001, pp. 35-37, K 8.

1444 Si vedano a tale proposito: DELPLACE 1980, pp. 284-322, 421; MATZ, 1968a: pp. 103-104, Nr. 7, Tav. 7.7; pp. 104-106, Nr. 8, Tav. 12.8; MATZ 1968b: pp. 231-233, Nr. 95, Tav. 120.95; pp. 215-252, Nr. 108, Tav.140.108; pp. 255-256, Nr.115, Tav. 140.115; pp. 258-259, Nr. 118, Tav. 141.118; MATZ 1969, pp. 350-351, Nr. 199, Tav. 217.199; MATZ 1975, pp. 476-477, Nr. 295, Tav. 322.295; pp. 480-481, Nr. 312, Tav. 322.312.

1445 MIELSCH 1975a, p. 115, K70; KOCKEL 1983, pp.159-161; IORIO 2001, p. 61, Tav. XII, 1, 3.

1446 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 44-48, Tavv. F-L, p. 172 Tav. 67.

1447 CARETTONI 1983, pp. 68-69, Fig.10.

1448 MAURINA 2018a, p. 135, Fig. 22d.

1449 MAURINA 2018b, p. 18, Fig. 24d.

1450 FALZONE 2018b, p. 449, Fig. 4a.

1451 FALZONE 2004, p. 35, Fig.4.

1452 MAURINA 1999b, pp. 433, 435, Tav. 166. L'autrice precisa che i frammenti sono inquadrabili nell'ambito della cosiddetta fase IIb elaborata da Beyen (1938/1960).

1453 *PPM* II, pp. 773 n. 19, 781 n. 29; BASTET, DE VOS 1979, p. 42, 44-45, Tavv. XVI, 26, XV, 27.

Per quanto riguarda le palmette bianche a sette lobi aperte, iscritte in tre quarti di cerchio e alternate a boccioli di loto (Tav. 12 motivo 6, Tav. 14 in Appendice) che decorano la fascia esterna del tondo centrale rosso della cella dell'edificio ostiense, esse sono un motivo ornamentale di repertorio utilizzato nella ceramica greca, ma anche sulle sime in terracotta della Tomba di *Lefkadia*¹⁴⁵⁴ o sul fregio interno dell'architrave della Tomba di Euridice a Verghina¹⁴⁵⁵. Tale motivo è ampiamente reiterato nelle decorazioni romane sia in stucco che in pittura; si citano ad esempio le testimonianze recentemente rinvenute in area urbana presso gli *Horti Luculliani* (Villa Medici) e gli *Horti Lamiani* (Piazza Vittorio) inquadrabili nell'ambito della prima età imperiale¹⁴⁵⁶.

Come precedentemente detto (Tav. 13 in Appendice)¹⁴⁵⁷, nel tondo centrale della volta della Tomba 33 si distinguono le incisioni preparatorie di quattro cavalli, disposti frontalmente, che probabilmente facevano parte di una quadriga trionfale, sul cui carro trovavano probabilmente posto una divinità.

Tale schema iconografico attinge ad una tradizione alquanto antica. Infatti si conoscono pitture vascolari a figure nere con un simile motivo, quali ad esempio: un'oinochoe del pittore di Amasi conservata al *British Museum* (Inv. 1842.7-28.785)¹⁴⁵⁸, un'hydria al *Museo Archeologico di Firenze* (Inv. 3825)¹⁴⁵⁹, una kylix proveniente da Orvieto e conservata al *Badisches Landesmuseum di Karlsburg* (Inv. 3825)¹⁴⁶⁰. Lo stesso soggetto ritorna anche in pitture vascolari a figure rosse, per esempio il cratere del *Musée du Louvre*¹⁴⁶¹ raffigurante *Helios* ed *Hemera*, e il cratere conservato a Vienna (*Kunsthistorisches Museum*; Inv. 715)¹⁴⁶², solo per citarne alcune. Inoltre, non mancano esempi: nella glittica, quali uno scarabeo in quarzo datato tra il 600 e il 480 a.C.¹⁴⁶³; nell'architettura funeraria, in quanto numerosi monumenti onorari presentavano sulla sommità una quadriga, ad esempio il Mausoleo di Alicarnasso¹⁴⁶⁴ o il monumento di Agrippa sull'Acropoli di Atene¹⁴⁶⁵; infine si ricorda anche una delle metope del tempio C di Selinunte, raffigurante la quadriga di Apollo¹⁴⁶⁶. Il motivo della quadriga di cavalli disposta frontalmente viene ampiamente assimilato dalla cultura figurativa romana in chiave autocelebrativa: si ricorda la serie di denari conati tra il 29 e il 27 a.C., dopo la vittoria di Azio, in cui Ottaviano compare al comando di una quadriga in posizione frontale al di sopra di un arco trionfale¹⁴⁶⁷; la stessa iconografia di una quadriga, questa volta su un arco trifornice, la ritroviamo anche in una delle lastre Campana¹⁴⁶⁸; una decorazione pittorica di Pompei proveniente dal *vestibulum* 24 dei *Praedia di Iulia Felix* (II 4,2-14)¹⁴⁶⁹; ed infine, molti anni dopo, una quadriga frontale compare sul rovescio in una serie monetale di Nerone¹⁴⁷⁰.

1454 BARBET 1981, pp. 936, 938 Fig. XII, A e B.

1455 BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 13.

1456 FORTUNATI, POLLARI 2018, pp. 459- 462, p. 460 Fig. 10; CHIAVELLI *et alii* 2019, p. 218; CHIAVELLI *et alii* 2000, pp. 291-298.

1457 Si veda il Capitolo 4,2.2.

1458 VON BOTHMER 1985, Fig. 67.

1459 ESPOSITO 1993, p. 35, Fig. 37.

1460 MAAß 2007, p. 11, Fig. 40.

1461 HAFNER 1938, p. 60, Nr. 164; Tav. 3.

1462 NEUGEBAUER 1943, p. 66, Fig. 8.

1463 ZAZOFF 1983, Tav. 30,6.

1464 HOEPFNER 2013, p. 70, Fig. 34, pp. 72-73 Figg. 35-36

1465 KRUMEICH, WITSCHERL 2010, Tav. 73, 28.

1466 PUGLIESE CARRATELLI 1996, Fig. 409.

1467 SIMON 1986, p. 86, Fig. 113.

1468 VON ROHDEN 1911, Band IV,1, p. 131, Fig. 246, BORBEIN 1968, pp. 124-127.

1469 OLIVITO 2013, p. 49 Figg. 28-29.

1470 TOMEI, REA 2011, p. 23, Fig. 11a-b.

Tuttavia, nell'arte romana il motivo appare con qualche variazione dello schema compositivo rispetto alle rappresentazioni greche in cui la quadriga è sempre costituita da cavalli; infatti, negli esempi romani vengono inseriti al posto dei cavalli anche altri animali, come ad esempio elefanti nella cosiddetta Venere Pompeiana sulla facciata della bottega di *M. Vecilius Verecundus* (IX 7,5-7)¹⁴⁷¹, o figure mitologiche marine, come nel Cameo di Azio¹⁴⁷².

Nel caso della raffigurazione della volta nella Tomba 33 (Fig. 196)¹⁴⁷³ i cavalli sono disposti secondo quello che è stato definito da Hafner nella sua dissertazione sulla disposizione frontale di quadrighe nell'arte greca e successiva¹⁴⁷⁴ il tipo C, ovvero una forma di prospettiva inversa dove i punti di fuga convergono verso colui o coloro che sono sul cocchio. Di conseguenza, i cavalli risultano disposti obliquamente e allargati verso l'esterno, a differenza dello schema di tipo A, dove i punti di fuga coincidono con quella che è la prospettiva dell'auriga e la disposizione obliqua è impostata verso un punto di fuga interno, come nel caso della Venere Pompeiana dalla facciata della Bottega di *M. Vecilius Verecundus* (IX 7,5-7)¹⁴⁷⁵.

Purtroppo, nel caso della Tomba di *Folius Mela*, è possibile riconoscere solo i corpi dei quattro cavalli e non si ha idea di chi fosse il personaggio, o i personaggi, alla guida del cocchio (Fig. 196).

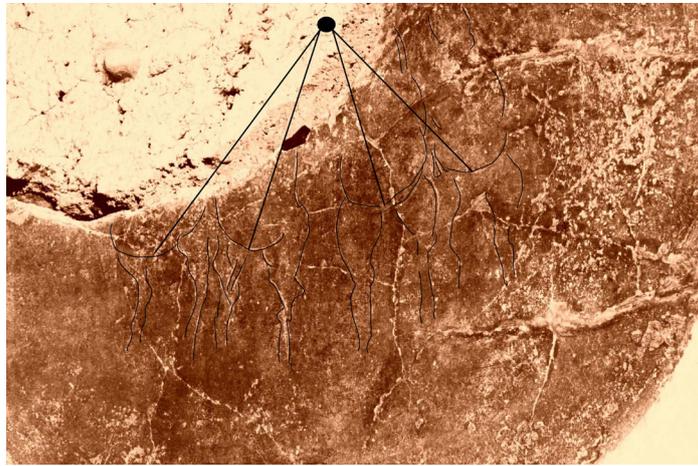


Fig. 196: Ostia, Necropoli della Laurentina, Tomba 33, volta, quadriga elaborazione dell'immagine con rotazione e inversione dei canali RGB della foto nel visibile poi modificata nel colore seppia (fotografia di R. Deiana). In evidenza i punti di fuga dell'immagine, cd. tipologia C (elaborazione grafica dell'autore).

Tuttavia, visto l'ambiente in cui la raffigurazione trovava posto, appare logico correlarla con un'altra rappresentazione di quadriga frontale: quella del trono in marmo rinvenuto nella cosiddetta Tomba di Euridice nella Necropoli regale di Agaia, presso Verghina, inquadrabile nel 340 a.C.¹⁴⁷⁶. Sullo schienale del trono, infatti, è ben visibile, la coppia regale degli inferi, Plutone e Proserpina, ritratta frontalmente su una quadriga. La coppia appare in un'iconografia alquanto insolita: non la solita visione drammatica del ratto¹⁴⁷⁷, bensì il momento dell'epifania, tradizionalmente rappresentato dalla coppia in trono nell'Oltretomba¹⁴⁷⁸.

1471 FRÖHLICH 1991, Tav. 61,1.

1472 ZWIERLEIN DIEHL 2008, p. 93, Fig. 29.

1473 Si veda la nota 1457.

1474 HAFNER 1938, pp. 115-123.

1475 LA ROCCA 2009, p. 114, Fig. 1.

1476 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 12-14; KOTTARIDI 2007, pp. 39-44.

1477 Si veda a tale proposito, sempre nella Necropoli di Aigai la Tomba di Persephone in KOTTARIDI 2007, p. 33, Fig.7.

1478 KOTTARIDI 2007, p. 41; per l'iconografia classica di Plutone e Proserpina in trono nell'Oltretomba si veda MAAß 2007, p. 35, Fig. 120. Dalla stessa tomba è pervenuto anche il dipinto di Orfeo negli inferi, dove sullo sfondo si intravede proprio la coppia divina nel classico schema iconografico; si veda il Capitolo 4,3.6, in particolare la figura 139.

Lo schema iconografico che evidenzia specificatamente l'epifania divina è proprio la frontalità e la gestualità ovvero, la posa rigida delle divinità. Il dio è raffigurato con le redini nella mano sinistra e lo scettro nella mano destra mentre guida il carro; Persefone scopre con la mano destra l'*himation* e con l'altra tiene lo scettro; inoltre, entrambi sono raffigurati con indosso le vesti cerimoniali e, nel caso della dea, la magnificenza è sottolineata dai gioielli¹⁴⁷⁹. È probabile che tale iconografia, che ben si adatta ad un ambiente funerario, fosse nota al committente ostiense, il quale avrebbe quindi deciso di adottarla come decorazione del tondo centrale della volta, proprio per la forte valenza simbolica di speranza e rinascita nell'Oltretomba.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

Grazie alle analisi di laboratorio eseguite dall'ex Soprintendenza di Ostia negli anni 2011-2012 siamo a conoscenza della successione dei diversi strati di preparazione, d'intonaco, delle finiture applicate sulla parete, della tecnica esecutiva e delle ridipiture antiche, nonché dei pigmenti utilizzati¹⁴⁸⁰.

I campioni prelevati sono due: uno sulla parete sinistra, denominato "Campione 1", sulle reni della volta, ad una quota di circa 2 m, in corrispondenza del grifo alato relativo alla terza fase pittorica (Fig. 197); uno sulla parete destra, denominato "Campione 2", presso l'ingresso, nella parte bassa dell'ogiva ad una quota di 1,5 m (Fig. 198). Il criterio seguito per la scelta di prelevare campioni di materiale proprio in questi due punti è stato il fatto che qui si sovrappongono due differenti fasi pittoriche, ovvero quella relativa alla prima fase decorativa, avvenuta tra il secondo e il terzo quarto del I secolo d.C.¹⁴⁸¹, e quella relativa alla terza, realizzata in età severiana¹⁴⁸². Tali indagini hanno permesso di individuare una successione di otto strati pittorici nel "Campione 1" e sei nel "Campione 2".

Gli strati del "Campione 1" sono così costituiti: intonachino di colore biancastro, ottenuto con una malta realizzata con calce (grassello) e un aggregato di calcite spatica – proveniente dalla frammentazione di rocce calcaree –, dallo spessore irregolare (massimo 0.88 mm)¹⁴⁸³; strato pittorico di colore giallo ocre¹⁴⁸⁴, spesso tra 0,025-0,25 mm, applicato con tecnica a fresco; questi due strati sono riferibili alla prima fase pittorica della volta; uno nuovo strato preparatorio bianco a base di calce carbonata, sovrapposto al precedente strato pittorico, spesso tra gli 0,08 e 0,22 mm.

Quest'ultimo è lo strato di preparazione relativo alla ridipintura che ha interessato la volta in età severiana; una sottile stesura pittorica applicata a fresco (0,01-0,002 mm) di colore rosso, realizzata disperdendo in acqua o in acqua di calce finissima ocre rossa-ematite¹⁴⁸⁵.

1479 Per approfondimenti si veda KOTTARIDI 2007, pp. 41, 45, nota 38.

1480 La campagna di prelievo e le analisi vennero eseguite dal laboratorio "ARTELAB". I documenti relativi sono conservati nell'*Archivio Storico* del PAOA. L'indagine eseguita dal laboratorio consiste in uno studio microstratigrafico su un preparato allestito in sezione lucida trasversale con test microchimici secondo le raccomandazioni contenute nei documenti Uni-Normal.

1481 Si veda il Capitolo 4,2.2.

1482 Si veda il Capitolo 4,4.5.

1483 Tale strato preparatorio corrisponde nella composizione a quanto individuato recentemente nei contesti di "quarto stile" studiati da MARANO TOMASSINI 2018 (in particolare p. 508). Tuttavia, nei casi analizzati – ovvero l'Insula di Baccho Fanciullo, il Caseggiato delle Taberne Finestrate e il Caseggiato dei Lottatori – l'intonachino in migliori condizioni di conservazione, supera lo spessore di 1 cm.

1484 Le analisi effettuate dal laboratorio "ARTELAB" hanno individuato l'ocre gialla (composta da ossidi di ferro idratato), tramite il test per l'identificazione del ferro e sulla base delle caratteristiche ottico morfologiche del pigmento, ovvero lucentezza, granulometria, rilievo. L'analisi della granulometria e della colorazione omogenea ha permesso di ipotizzare che il pigmento fosse ben purificato o la provenienza da una "terra preventivamente raffinata".

1485 Anche in questo caso, è stato effettuato il test per l'identificazione del ferro e l'analisi delle caratteristiche ottico-morfologiche.



Fig. 197: Ostia, Tomba 33, ortofoto parete sinistra, in evidenza "Campione 1" (elaborazione grafica dell'autore).

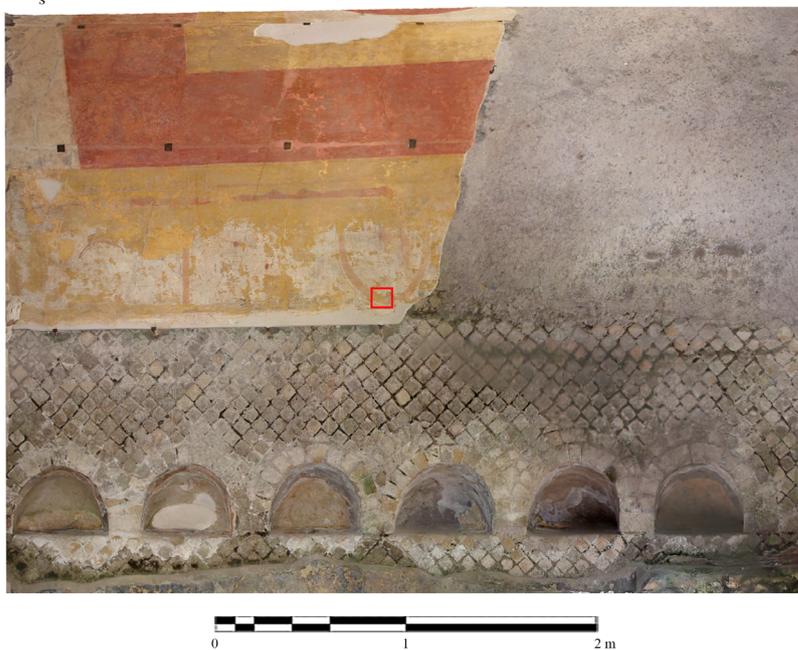


Fig. 198: Ostia, Tomba 33, ortofoto parete destra, in evidenza "Campione 2" (elaborazione grafica dell'autore).

Su questi ultimi strati relativi alla fase antica si sono sovrapposti: uno strato di concrezione calcarea derivato dalla deposizione di carbonato di calcio disciolto dall'acqua piovana, dallo spessore irregolare, tra 0,04 a 0,0125 mm¹⁴⁸⁶; strato a base di nero fumo (0,01-0,02 mm) dovuto alla combustione di oli o altre fonti di luce¹⁴⁸⁷; incrostazione carbonatica, spessa 0,01-0,02 mm; "sbordature" di malta idraulica di tipo cementizio impiegata durante il restauro dei dipinti staccati, spessore irregolare tra 0,02 e 0,11 mm. Per quanto riguarda il "Campione 2", l'intonachino (1) e lo strato pittorico (2) sono molto simili alle stesure del "Campione 1". La differenza è nello spessore: infatti, l'intonachino in alcuni punti raggiunge i 1,75 mm, mentre lo strato pittorico risulta più sottile, tra 0,04 e 0,01 mm. Seguono gli strati relativi alla ridipintura: stesura di uno strato bianco (3) spesso tra 0,08-0,13 mm; e (4), e una pittura applicata a fresco, di tonalità arancione, realizzata stemperando in acqua o acqua di calce, della fine ocre gialla e dell'ematite, in minor quantità. Su questi, come nel "Campione 1", si trova una concrezione carbonatica calcarea (5), spessa 0,025-0,16 mm. Infine, un esile deposito di carbonato di calcio, spesso 0,01 mm. Come detto, tali analisi permettono di comprendere meglio la successione stratigrafica tra le diverse fasi, ma sono anche utili per stabilire confronti relativi alla qualità tecnica delle pitture relative alla fase di "quarto stile", con altri contesti ostiensi inquadrabili in tale periodo¹⁴⁸⁸.

Grazie all'utilizzo della tecnologia multispettrale è stato possibile individuare in diversi punti tracce preparatorie relative alla prima fase decorativa della volta (Tavv. 13, 14d, 15d, 18d, 20d in Appendice). Queste evidenze consentono di apprezzare l'accuratezza e la finezza con cui è stato disposto ed effettuato il progetto decorativo, l'alta qualità delle maestranze che lavorarono al progetto e sono ulteriore indice dell'alto valore delle pitture.

Conclusioni

In base all'accurato lavoro di studio e analisi degli apparati pittorici, si è potuto osservare come la Tomba di *Folius Mela* (33-E3) sia stata interessata da diverse fasi decorative¹⁴⁸⁹. Nella prima fase vennero decorate la volta e le pareti della cella e del vestibolo. Grazie all'analisi e al confronto iconografico con altre testimonianze provenienti dall'area vesuviana e ostiense, inquadrabili in una fase matura di "quarto stile", è stato possibile effettuare alcune considerazioni sulle botteghe ostiensi e sulla circolazione all'interno della colonia di temi e motivi decorativi. Per quanto riguarda i confronti con altri contesti ostiensi, ascrivibili alla medesima fase decorativa, l'indagine è supportata anche dai recenti studi e analisi archeometriche sulle malte¹⁴⁹⁰.

Il confronto tra i dipinti della Tomba 33 della Necropoli Laurentina e quelli del Caseggiato delle Taberne Finestrate, del Caseggiato dei Lottatori e del portico del Santuario della Bona Dea permette di evidenziare notevoli somiglianze stilistiche e compositive, che potrebbero far presupporre che fossero opera del medesimo *atelier*, che lavorava contemporaneamente in diversi cantieri della città, o che fossero stati realizzati quantomeno da pittori che attingevano al medesimo repertorio decorativo. Basti pensare alla paletta cromatica, caratterizzata dall'uso di fondi neri per lo zoccolo e da fondi gialli e rossi per la parte mediana e superiore della parete nonché per la decorazione delle volte.

Inoltre, l'analisi chimica ha rilevato come per questi ultimi colori venisse utilizzata dell'ocra gialla e rossa e tale pigmento fosse ben purificato o che derivasse da una "terra preventivamente raffinata".

1486 Nel rapporto del laboratorio "ARTELAB", questo strato viene indicato con il numero 3, precisando in nota però che tale concrezione si sarebbe formata dopo l'applicazione degli strati di ridipintura. Pertanto, vista la posteriorità di tale livello stratigrafico, si è deciso di indicarlo in tale disamina con il numero 5.

1487 Tale strato potrebbe essere attribuito, come nel caso della Tomba 18, all'occupazione durante la Seconda guerra mondiale da parte delle truppe russe a seguito dell'esercito tedesco. Per approfondimenti si veda BEDELLO TATA 2005, pp. 6, 20.

1488 Si vedano le analisi effettuate da MARANO TOMASSINI 2018, p. 508.

1489 L'analisi e il confronto delle relative fasi 2 e 3 saranno effettuate nel Capitolo 5,3.6 e nel Capitolo 5,4.5.

1490 MARANO, TOMASSINI 2018; FALZONE et alii 2021, pp. 49-63.

Per quanto riguarda gli schemi parietali, in ben tre esempi ostiensi, ovvero la Tomba di *Folius Mela* (33), il Caseggiato dei Lottatori e il portico del Santuario della Bona Dea, vi è la stessa scansione parietale. Per di più, vengono utilizzati dagli *atelier* di pittori i medesimi colori e motivi decorativi. Questi ultimi sono caratterizzati da un abbondante uso delle cosiddette *bordures ajourées* che evidenziano una grande varietà, raffinatezza e ricchezza decorativa.

Tali osservazioni sono importanti anche per evidenziare come non esistessero dei modelli impiegati e applicabili solo in ambito pubblico e domestico, ma come questi venissero indifferentemente utilizzati anche in ambito funerario.

Si è visto come un solo caso di motivo decorativo, ovvero quello dei grifoni contrapposti, abbia una valenza propriamente funeraria, derivata da una lunga tradizione iconografica. Per quanto riguarda gli altri motivi adoperati, sembrerebbe che il pittore abbia attinto dal comune repertorio decorativo utilizzato in contesti sia pubblici che domestici. Pertanto, in base a tali considerazioni risulta logico includere la decorazione della Tomba 33 nel medesimo filone decorativo ostiense delle testimonianze sopraelencate, in un ambito cronologico compreso tra il secondo e il terzo quarto del I secolo d.C. e ipotizzare che fosse opera di un *atelier* locale, impegnato in diversi cantieri ostiensi.

Infine, preme sottolineare come i risultati ottenuti dal confronto iconografico della Tomba 33 con le altre attestazioni coeve ostiensi siano un'ulteriore riprova di come l'isolamento della Necropoli sia solamente concettuale e moderno, dato probabilmente dall'attuale situazione topografica che ne ha accentuato l'emarginazione. Anche in questo caso, quindi, lo studio delle attestazioni pittoriche della Necropoli risulta fondamentale per arricchire ed integrare la conoscenza della pittura coeva ostiense.

5.3 Età adrianea e antonina

5.3.1 Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 4a (L4c)

Decorazione pittorica

Il parrocchetto dal collare (Figg. 117-118), comunemente noto come pappagallo, non è un'iconografia nuova nella Necropoli Laurentina: lo stesso motivo si ritrova nella decorazione pittorica dell'Edicola 39 (F1) datata in età augustea (Figg. 59)¹⁴⁹¹.

In contesti funerari coevi urbani è raffigurato nella Tomba di *Clodius Hermes* sotto San Sebastiano (metà II-III sec. d.C.)¹⁴⁹²; nelle Necropoli Vaticane, precisamente nei Sepolcri E «degli *Aelii*» (fine età adrianea- inizi età antonina)¹⁴⁹³ ed I «della Quadriga» (160-170 d.C.)¹⁴⁹⁴; ed infine nel Sepolcro presso l'arco di San Bibiana (120-130 d.C.)¹⁴⁹⁵.

Da una tomba della via Casilina è stata rinvenuto un pilastro in marmo (ora conservato ai *Musei Vaticani*) su cui sono scolpiti due pappagalini all'interno di una rigogliosa cornice di rose; anche questo manufatto è stato datato tra l'età tardo traiana e primo-adriana¹⁴⁹⁶.

1491 Per l'iconografia relativa a tale fase si veda l'Edicola 39 (F1) nel Capitolo 5,1.4.

1492 MANCINI 1923, pp.3-79, in particolare p. 55, Tav. XII; MIELSCH 2001, p. 203, Fig. 242: attribuito ai primi anni di Antonino Pio (138-161); FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 121-126.

1493 MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 84-85, Fig. 12-13; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 72-77: la datazione del sepolcro si basa sullo stile e sulla sequenza delle tombe, venne costruito dopo il Sepolcro D ma prima del Sepolcro F; tra gli ultimi anni dell'età adrianea e ai primi dell'età antonina.

1494 MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 210-221, Fig. 255, 26; LIVERANI, SPINOLA 2010, p. 111, Fig. 64: attribuiscono le pitture della seconda fase intorno agli anni 170 d.C.

1495 ANNIBALDI 1948, pp. 133-134; MIELSCH 1975, p. 82; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 83-84.

1496 VORSTER 2004, pp. 89-92, Tav. 42-44.

Si ricorda, infine, un altare funerario di marmo, attualmente conservato alla *Ny Carlsberg Glyptotek* di Copenhagen (Inv. 860), recante due pappagallini sui lati corti; anche quest'ultimo è inquadrabile nello stesso ambito cronologico, precisamente nella prima metà del II secolo d.C.¹⁴⁹⁷.

Come già sottolineato nell'analisi iconografica dell'Edicola 39, anche in questa fase più tarda il pappagallo appare spesso circondato da una vegetazione rigogliosa, rievocante l'idea di beatitudine dopo la morte. Il fiore di loto, su cui poggia il pappagallo, ricorda le stilizzazioni floreali sui quali erano dipinte figure antropomorfe che fanno la loro comparsa a partire dal "secondo stile finale-inizio terzo stile" in area urbana¹⁴⁹⁸.

Nelle testimonianze di "quarto stile", caratterizzate da una maggiore esuberanza decorativa, i fiori di loto ed altri elementi vegetali divengono dei veri e propri candelabri o elementi ornamentali sulla cui sommità sono raffigurati animaletti: cigni¹⁴⁹⁹, uccellini, ma anche creature fantastiche¹⁵⁰⁰; in alcuni casi si possono ben riconoscere delle piccole sfingi¹⁵⁰¹. Tale decorativismo, ispirato a esempi di "quarto stile", permane nelle decorazioni residenziali ostiensi di età adrianea.

Si ricordano a tale proposito gli uccellini sulla sommità di steli vegetali nell'ambiente 6 dell'*Insula* delle Volte Dipinte (III,V,1) e nell'ambiente 9 dell'*Insula* delle Muse (III,IX,22) ad Ostia databili tra l'età adrianea e la prima età antonina¹⁵⁰². Una simile ornamentazione di steli vegetali che sorreggono altri elementi decorativi si riscontra nei frammenti rinvenuti nel Caseggiato delle Taberne finestrate (IV,V,18), datati all'età adrianea¹⁵⁰³.

In ambito funerario si ricorda la decorazione della Tomba 12 nel settore «dell'Autoparco» della Necropoli *Triumphalis*¹⁵⁰⁴, dove su un sottile candelabro vegetale a due braccia sono appollaiati due uccellini; una simile decorazione è stata realizzata nella Tomba 3 nel settore «dell'Annona» della stessa Necropoli; entrambe sono databili alla prima metà del II secolo d.C.¹⁵⁰⁵.

Anche nel caso della nicchia ostiense il fiore di loto è un'evoluzione dello «stile a candelabri»: non risulta essere parte di un paesaggio nilotico, come nel caso di numerose altre decorazioni musive o parietali, piuttosto sembra svolgere una funzione puramente ornamentale e riempitiva a complemento del pappagallo¹⁵⁰⁶.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

La decorazione pittorica dell'edicola nord-orientale della Tomba 4a, seppur in precario stato di conservazione, permette di notare come i motivi decorativi siano stati realizzati mediante un rapido disegno con l'accostamento di poche e veloci pennellate di colore (Figg. 117-118). La tavolozza pittorica è limitata a poche tonalità: rosso, verde, giallo e bianco-crema.

1497 ØSTERGAARD 1996a, pp. 159-168; ØSTERGAARD 1996b, pp. 46-48.

1498 Si richiamano a tale proposito: la Villa della Farnesina, in particolare la decorazione della zona mediana della parete laterale sud e nord dell'alcova del cubicolo B (MOLS, MOORMANN 2008); e il soffitto dello studiolo della Casa di Augusto (IACOPI 2007). Tale motivo decorativo sarà ampiamente utilizzato anche nelle decorazioni di "terzo stile maturo", in particolare nel soffitto del Complesso del Ninfeo della *Domus Transitoria* e nella Casa del Gran Portale (V, 34-35) ad Ercolano dove sopra dei fiori di loto sono state pitturate delle maschere (BALDASSARRE *et alii*, 2006, p. 207).

1499 Una decorazione simile si trova nel *cubiculum* della Casa di *P. Cornelius Tapes* (I 7,10-12.19), per approfondimenti si veda *PPMI*, p. 654, Fig. 66.

1500 Si richiamano le decorazioni: nella stanza q (EHRHARDT 2004, p. 285, Fig. 352) della Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i) a Pompei, nell'esedra (CERULLI IRELLI *et alii* 1990, Tav. 123) della Casa dell'Attrio a Mosaico (IV, 2) ad Ercolano.

1501 Si ricordano: la decorazione mediana del triclinio (CERULLI IRELLI *et alii* 1990, Tav. 129) della Casa dei Cervi (IV, 21) ad Ercolano, il portico (STROCKA 1984, Tav. 91) della Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8) a Pompei.

1502 FALZONE 2007, pp. 66-67, Figg. 26-27, 87-88, Figg. 41-42.

1503 TOMASSINI 2022, pp. 246-249, Figg. 317, 319.

1504 LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 180-184, Fig. 26-28.

1505 LIVERANI, SPINOLA 2010, p. 199.

1506 Il tema decorativo costituito da elementi vegetali stilizzati associati a piccoli animali, è stato approfondito in uno studio condotto da C. Cesaretti e C. Ravara Montebelli, per approfondimenti si veda CESARETTI, RAVARA MONTEBELLI 2007.

Conclusioni

In base alla stratigrafia – la tomba venne costruita sul livello pavimentale adrianeo¹⁵⁰⁷ – ai confronti e alla tecnica pittorica, la decorazione della Tomba 4a sembrerebbe perfettamente rientrare nel panorama decorativo della prima metà del II secolo d.C.

5.3.2 Recinto in *opus reticolatum*/ Tomba a camera collettiva con *atrium* 9 (K4)

Decorazione pittorica

La tipologia della rappresentazione pittorica dell'edicola (Fig. 120) rimanda alla testa di *Hypnos* in marmo lunense, conservata al *Museo Nazionale Romano* (Inv. 124680) e rinvenuta nel 1928 a Villa Adriana nel criptoportico tra Piazza d'Oro e la Valle di Tempe¹⁵⁰⁸.

In entrambi i casi *Hypnos* è rappresentato come un giovane con la testa inclinata verso alto o verso il basso, la bocca leggermente socchiusa come una persona dormiente¹⁵⁰⁹; gli occhi presentano un profilo allungato sottolineato dalle lunghe e folte sopracciglia. Il capo cinto da una tenia, aderente alla calotta del cranio, evidenzia la folta capigliatura del dio. Nell'esemplare del *Museo Nazionale Romano* le ali aderiscono alle tempie, caratteristica ricorrente nelle rappresentazioni plastiche del dio; nella Laurentina, invece, viene ripresa la tradizione della pittura vascolare dove le ali sorgono sulle spalle¹⁵¹⁰. La testa è stata datata in età adrianea, in base alla lavorazione della capigliatura, all'espressione del volto e al luogo di rinvenimento; probabilmente essa era la copia di un esemplare bronzeo di età tardo-classica¹⁵¹¹. Inoltre, bisogna sottolineare che proprio nel pieno del II secolo d.C. (quindi in età antonina) vi fu un'ampia diffusione dell'iconografia del *Somnus*¹⁵¹². Ad esempio, in ambito sepolcrale tale tema si riconosce dipinto: sulla volta della Tomba di Fadilla¹⁵¹³, dove un *Hypnos* Psicopompo è la figura centrale della decorazione; in una tomba di Roma, oggi perduta ma nota grazie ai disegni di Bartoli¹⁵¹⁴; ed infine nella decorazione a stucco di una nicchia del Mausoleo H «dei Valerii», in Vaticano, dove si distingue chiaramente la sagoma del dio¹⁵¹⁵.

1507 Per approfondimenti sulla datazione si veda il Capitolo 4,3.1.

1508 PAPADOPULOS 1979, p. 202, Fig.125.

1509 Il dio è quasi sempre rappresentato con la testa inclinata o verso l'alto o verso il basso, tale posa tende ad evidenziare l'atteggiamento dormiente del personaggio e l'appartenenza ad un mondo ultraterreno.

1510 Probabilmente nella statuaria le ali sono rese sulla testa (*LIMCV*, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus", C. LOCHIN, pp. 597-598, schede Nr. 7, 9, 40a,40b, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 55, 56), altrimenti avrebbero dato instabilità all'intera figura, nei rilievi, invece, le ali appaiono quasi sempre all'altezza delle spalle (*LIMCV*, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus", C. LOCHIN, pp. 593-606, schede Nr. 1, 2, 5, 6, 8, 12, 15, 17, 20, 22, 23, 25, 26, 29a, 30, 31a, 32, 33, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 91, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 116, 118, 124, 129, 131, 137,152, 153, 159). Anche in pittura e sui mosaici sono sempre rappresentate sulle spalle (*LIMCV*, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus", C. LOCHIN, pp. 597-598, schede Nr. 36, 37, 92, 93, 108, 109, 110, 111, 112,113,114, 157) tranne in due casi: *LIMCV*, sv. "Hypnos-Somnus", (C. LOCHIN), p. 604, schede Nr. 134, 136.

1511 ZANKER 1974, p. 115; PAPADOPULOS 1979, pp. 201-202; confronti si hanno con altre statue contemporanee, ad esempio le statue di marmo di età adrianea (*LIMCV*, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus", C. LOCHIN, p. 597, schede Nr. 41 e 42) e il gruppo statuario di San Idelfonso, I sec. d.C., conservate al *Museo del Prado* di Madrid.

1512 Tale ipotesi è confermata anche dagli studi condotti da Söldner (1986) e recentemente da Becatti (2018). Quest'ultima infatti sottolinea la grande diffusione di statuette rappresentanti *Hypnos* in piena epoca imperiale rinvenute sia in spazi pubblici che privati, sia in contesti funerari, per approfondimenti si veda p. 87.

1513 BENDINELLI 1927, pp. 298-309, Fig. 6; *LIMCV*, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), p. 596, scheda Nr. 36.

1514 BARTOLI *et alii* 1706, pp. 49-52, Tav. III; BASTET 1970, pp. 156-157, Fig.15; *LIMCV*, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), pp. 596-597, scheda Nr. 37, Fig. 37. Tale decorazione pittorica è stata erroneamente attribuita alla Tomba 9 della via Laurentina di Ostia da Becatti (2018, p. 93).

1515 *LIMCV*, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), p. 595, scheda Nr. 18a; MIELSCH, VON HESBERG 1995, p. 166, Fig. 178.

Inoltre, si ritrovano raffigurazioni del *Somnus* su sarcofagi¹⁵¹⁶ e urne funerarie¹⁵¹⁷, anche se tale iconografia non sembra rimanere limitata all'ambito funerario sepolcrale: infatti, se ne incontrano diverse rappresentazioni anche in statuaria¹⁵¹⁸, su gemme¹⁵¹⁹ e in pavimenti musivi, come quello di una villa a Risan¹⁵²⁰. In ambito funerario *Hypnos* appare assumere le caratteristiche dell'*Hermes* Psicocompo¹⁵²¹, demone benevolo che accompagna l'anima del defunto nella vita dell'aldilà. Tale accezione di genio protettore dei defunti è confermata anche da un passo del *De deo Socratis* di Apuleio, in cui l'autore ricorda il compito dei demoni di condurre e assistere l'anima dinanzi ad un tribunale¹⁵²².

Hypnos viene raffigurato frequentemente nella scultura, nei rilievi, nelle rappresentazioni musive, come singola figura ma in tre varianti: come un bambino, spesso con le sembianze di *Eros* dormiente¹⁵²³; come giovane; e infine come adulto. In pittura è quasi sempre ritratto in contesti mitologici, dove è associato in particolar modo ad Endimione, a Bacco-Dioniso ed Arianna, a Marte, Rea Silvia, Venere e agli eroi Ercole e Teseo¹⁵²⁴. Nelle raffigurazioni pittoriche¹⁵²⁵ dell'area vesuviana pervenute¹⁵²⁶ ed in un recente ritrovamento al seminario Vescovile di Verona¹⁵²⁷, *Somnus* è sempre finemente vestito con una lunga tunica, a volte anche con un mantello; spesso per le vesti viene utilizzato il colore verde¹⁵²⁸.

Hypnos ben si adatta all'ambito funerario, poiché il messaggio ideologico cui si accompagna è una visione consolatrice della morte, rappresentata come sonno perenne e speranza nell'esistenza di un mondo ultraterreno. Il sonno appare quindi come il passaggio necessario per accedere al mondo divino¹⁵²⁹.

-
- 1516 LIMCV, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), pp. 594-605, schede Nr. 12, 66, 67, 71, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 96, 97, 104, 117, 118, 137, 138, 139, 140, 141, 142a, 142b.
- 1517 LIMCV, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), p. 595, scheda Nr. 18a.
- 1518 LIMCV, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), pp. 594-605, schede Nr. 4,15, 16, 19, 22, 23, 26, 27, 28, 29a, 30, 31a, 40a, 41, 42, 59, 147, 148, 149, 150bis.
- 1519 LIMCV, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), p. 598, scheda Nr. 60.
- 1520 DYCZEK 2009, pp. 51-63; LIMCV, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), p. 597, scheda Nr. 37bis.
- 1521 CUMONT 1942, pp. 410-413.
- 1522 Apul. *De deo Socratis*, XVI: «Da questa categoria superiore (di demoni) Platone afferma che, posti come testimoni e custodi di ogni singolo uomo nelle azioni della propria vita, invisibili, sempre presenti, essi sono giudici non solo delle azioni ma anche dei pensieri di tutti. E quando bisogna lasciare la vita, il demone che fu dato a ciascuno di noi, subito lo (l'uomo) trascina via e lo porta davanti ad un tribunale come una sentinella e lo assiste nella difesa, lo redarguisce se mente, se dice il vero lo appoggia, è sulla base della sua testimonianza che la sentenza è emessa», trad. G. Becatti 2018.
- 1523 La contaminazione con l'*Eros* dormiente ha dato vita in epoca imperiale alla figura dell'*Hypneros*. Per ulteriori approfondimenti, si veda SÖLDNER 1986 (pp. 315-316), BECATTI 2018 (Cap. VII).
- 1524 LIMCVIII, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), pp. 643-644.
- 1525 È proprio a partire dal III stile che le tematiche raffigurate sulla parete divengono legate a modelli iconografici mutuati dalla grande scultura, presente a Roma in numerose repliche; per approfondimenti si veda GRIMALDI 2016, p. 122; COARELLI 2014; CELANI 1998.
- 1526 LIMCV, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), pp. 602, 604, 606: Nr. 108, 134, da Pompei, Casa del Citarista (I 4,5.25); Nr. 109 Case dei Vettii (VI 15,1.27); Nr. 110, Casa dell'Ara Massima (VI 16,15.17); Nr. 111, Casa della Fortuna o Casa degli Archi I (IX 7,20); Nr. 112, Casa dei Capitelli Colorati (VII 4,31.51); Nr. 113, Casa di *M. Holconius Rufus* (VIII 4,4.49); Nr. 135 Casa di Tages (I 7,10-12.19); Nr. 136 Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4,a.11); Nr. 156 Casa del Naviglio (VI 10,11); Nr. 157 Casa del Poeta Tragico (VI 8,3-8); da Ercolano, Nr. 114, MANN Inv. 9271.
- 1527 PAGANI *et alii* 2019, pp. 57-67, Fig. 7,9. In base al recente studio condotto al Seminario Vescovile di Verona, la pittura è inquadrabile nel II quarto I sec. d.C.
- 1528 Pompei, Casa dell'Ara Massima (VI 16,15.17), Casa del Naviglio (VI 10,11); Casa del Poeta Tragico (VI 8,3-8); Casa di *M. Lucretius Fronto* (V 4,a.11); Case dei Vettii (VI 15,1.27); Seminario Vescovile di Verona, rinvenuto in cinque frammenti (90x60 cm).
- 1529 LIMCV, 1-2, sv. "Hypnos-Somnus" (C. LOCHIN), pp. 608-609. Non a caso le prime rappresentazioni di tale divinità appaiono proprio in ambito funerario, in associazione al gemello *Thanatos*, si ricordano a questo proposito i riferimenti ai due fratelli nell'Iliade (XVI, 454.455; 671-683), nell'Odissea (XV, 230-231) e nella Teogonia di Esiodo (758-761), nell'arte figurativa l'Arca di Cipselo e i vasi attici del V secolo a.C. Anche nella concezione etrusca nel viaggio verso l'aldilà il defunto veniva accompagnato da divinità infernali: la dea *Vanth* con la torcia e le grandi ali e il demone *Charun* dal naso adunco e il pesante martello; per approfondimenti si veda PALLOTTINO 1984, pp. 338-341; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp.34-39. Il messaggio veicolato da *Hypnos*, come accompagnatore di anime, non è destinata a scomparire nei secoli, infatti, in epoca neoclassica tale figura, ricompare in alcune steli funerarie di Roma (cimitero acattolico, chiesa di San Luigi dei Francesi) seguendo una sorta di *fil rouge* che lega gli artisti di ogni tempo. Per approfondimenti su questi recenti studi iconografici si veda GRIMALDI 2016.

Vista la frequente associazione in ambito romano tra l'erote dormiente e *Somnus*, è anche possibile che la pittura ritragga l'anima del defunto dormiente, liberata dal corpo e provvista di ali, seguendo una tradizione cara alla filosofia greca di cui ci è giunta testimonianza grazie agli scritti di Platone¹⁵³⁰.

Per quanto riguarda la ghirlanda raffigurata dinanzi al *Somnus* (Fig. 120), bisogna sottolineare che in contesti domestici ostiensi di età antonina, in particolare nei sistemi decorativi a fondo bianco, la ghirlanda cosiddetta "filiforme", dipinta secondo una tecnica "a macchia", è l'esito della stilizzazione degli elementi vegetali iniziata nelle fasi finali del "quarto stile"¹⁵³¹; in base allo stile delle pitture di Ostia questa tipologia di ghirlande è stata datata dal Wirth tra il 180 il 200 d.C.¹⁵³². Compagno nei seguenti contesti domestici ostiensi: nelle stanze 7 e 31 dell' *Insula* di Diana (I,III,3)¹⁵³³; in un vano del Mitreo di Lucrezio Menandro (I,III,5)¹⁵³⁴; nel vano 15 dell' *Insula* di Giove e Ganimede (I,IV,2)¹⁵³⁵; in alcuni ambienti dell' *Insula* di Bacco Fanciullo (I,IV,3)¹⁵³⁶, nelle Terme del Buticoso (I,XIV,8)¹⁵³⁷; nell'ambiente 18 del Caseggiato del Sole (V,VI,1)¹⁵³⁸; ed infine in un ambiente del Caseggiato del Temistocle (V,XI,2)¹⁵³⁹. Inoltre, proprio in alcuni di questi contesti, della media-tarda età antonina, si nota una notevole riduzione dell'uso del colore verde per le ghirlande; esse infatti vengono dipinte genericamente in rosso¹⁵⁴⁰.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

La raffinatezza della figura di *Hypnos*, la precisione con cui sono resi i particolari degli abiti, la sapiente abilità nell'uso del chiaroscuro denotano una grande maestria del decoratore e sono indizio di una bottega di alto livello. Inoltre, la gamma cromatica di questa raffigurazione appare particolarmente ricca: il personaggio è dipinto con una viva tavolozza di colori (giallo, rosso, azzurro, verde) e persino i particolari anatomici sono resi con estrema cura e finezza. Lo sfondo bianco-avorio, sicuramente poco dispendioso, è stato probabilmente scelto, oltre che per motivi economici, anche perché più adatto a piccoli vani poco illuminati come quello di una camera sepolcrale.

Conclusioni

Il pittore ostiense mostra, nondimeno, una fantasia ed una libertà nell'esecuzione del dio: infatti, pur conoscendo l'iconografia classica di tale personaggio, egli adatta l'immagine al contesto locale funerario ostiense, presentando caratteri originali e locali, per esempio la posa, i calzari e la scelta di vestirlo all'orientale; si tratterebbe in questo caso di un chiaro esempio di *Lokalstil*¹⁵⁴¹. La veste del dio, infatti, non è un abito appartenente alla tradizione romana, anzi è di origine irano-partica; probabilmente la derivazione di tale motivo è da ascrivere alla temperie culturale diffusasi a Roma alla fine del I sec. d.C. in occasione del culto di Mitra¹⁵⁴².

1530 Plat., *Phaedr.*, 246 cd, 251 b-e, trad. Reale.

1531 FALZONE 2004, p. 187; numerosi esempi di questa stilizzazione degli elementi vegetali compaiono nella *Domus Aurea*, per esempio nella volta del Criptoportico n. 92, per approfondimenti si veda IACOPI 1999.

1532 WIRTH 1934, pp. 116-120; LIEDTKE 1995, pp. 58-60; FALZONE 2004, pp. 187-188.

1533 FALZONE 2004, p. 46, Figg. 9-10.

1534 WIRTH 1934, p. 117, Fig. 55; FALZONE 2004, p. 58, Fig. 18; LIEDTKE 1995, pp. 29-30, Tav. 42, 84.

1535 FALZONE 2004, p. 66, Fig. 22.

1536 WIRTH 1934, p. 116, Fig. 54; FALZONE 2004, p. 78, Fig. 31.

1537 LIEDTKE 1995, pp. 40-41.

1538 FALZONE 2004, pp. 149-150 Figg. 80-81; LIEDTKE 1995, pp. 114-115, Tav. 49, 100.

1539 FALZONE 2004, p. 146, Fig. 79.

1540 LIEDTKE 1995, pp. 58-60; FALZONE 2004, p. 187. Questa tecnica è tipica dei contesti domestici ostiensi, per esempio: la stanza 7 dell' *Insula* di Diana (I,III,3); la stanza 16 dell' *Insula* di Giove e Ganimede (I,IV,2); un ambiente delle Terme del Buticoso (I,XIV,8); alcune stanze del Caseggiato del Sole (V,VI,1) e del Caseggiato del Temistocle (V,XI, 2).

1541 Già nelle case ostiensi è stato individuato uno stile caratteristico, si veda in particolare FALZONE 2014, pp. 113-120, FALZONE 2004, pp. 185-192.

1542 MIELSCH 2001, pp. 175-176.

Il primo esempio di raffigurazione pittorica, che è possibile accostare con il personaggio della Laurentina, si trova in un Mitreo di Capua datato al 180-190 d.C., si può notare come le vesti, i calzari di *Somnus* sono perfettamente simili alle vesti di Mitra e dei suoi due assistenti Cautes e Cautopates¹⁵⁴³. Tuttavia, bisogna sottolineare che anche a Roma e dintorni, nelle rappresentazioni coeve, plastiche e pittoriche, immagini di culto del dio Mitra che uccide il toro, assistito dai due gemelli Cautes e Cautopates, che tengono la fiaccola, chi verso l'alto, chi verso il basso, ritornano seguendo la stessa la tipologia¹⁵⁴⁴. Oltre agli abiti il *Somnus* della Via Laurentina ha in comune con i due assistenti di Mitra anche la postura, le gambe incrociate, la fiaccola rovesciata verso il basso come Cautopates.

5.3.3 Recinto in *opus reticulatum* 17 (B1)

Decorazione edicola

Il defunto banchettante su *kline* (Figg. 127-128) rappresenta un *leitmotiv* della pittura funeraria sin da epoca molto antica¹⁵⁴⁵. Riguardo al contesto urbano sembra utile menzionare le rappresentazioni pittoriche rinvenute nel Sepolcro degli Statili all'Esquilino, inquadrabile tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.¹⁵⁴⁶, e nella Tomba di via Portuense, datata alla metà II secolo d.C.¹⁵⁴⁷.

In ambito locale, scene di convito funebre si ritrovano come decorazione pittorica dell'Edicola 39 (prima metà I secolo d.C.)¹⁵⁴⁸ e della Tomba 30 (III sec. d.C.)¹⁵⁴⁹ della stessa Necropoli Laurentina. Presso la Necropoli di Porto-Isola Sacra il medesimo schema iconografico è presente in diversi contesti: dipinto nella Tomba di *Septimia Tyche* (Edificio 57), datata alla metà II secolo d.C.¹⁵⁵⁰; realizzato in stucco a leggero rilievo nella Tomba di *Publius Cornelius Fortunatus* (Sepolcro 16), inquadrabile tra il 150-160 d.C.¹⁵⁵¹; eseguito in mosaico policromo, nella Tomba di *Iulia Quinta e M. Antonius Hermes* (Tomba 88; *PAOA*, Inv. 10126)¹⁵⁵².

Tale tematica figurativa si riscontra anche in una serie di sarcofagi, rilievi e altari funerari che ne testimoniano ampiamente l'uso in scultura a partire dal 110 d.C.¹⁵⁵³. Dal comparto ostiense si ricordano un sarcofago rinvenuto nella Tomba 11 dell'Isola Sacra¹⁵⁵⁴, datato intorno al 180-190 d.C., nonché una lastra di chiusura di un sepolcro conservata presso il l'*Antiquarium* del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (*PAOA*, Inv. 47825), inquadrabile tra il 130-140 d.C.¹⁵⁵⁵. Bisogna precisare che durante l'età imperiale fanno la loro comparsa dei veri e propri "monumenti a *kline*", ovvero sculture a tutto tondo che raffigurano per l'appunto defunti, a grandezza naturale, vestiti con toga o a busto nudo¹⁵⁵⁶.

1543 LIMCVI, 1-2, sv. "Mithras" (R. VOLLKOMMER), pp. 615-620, 625-626; per il mitreo di Capua si veda LIMCVI, 1-2, sv. "Mithras" (R. VOLLKOMMER), p. 619, schede Nr. 664.

1544 MIELSCH 2001, pp. 175-176; LIMCVI, 1-2, sv. "Mithras" (R. VOLLKOMMER), pp. 615-620, schede Nr. 500, 507, 531, 665.

1545 Si rimanda a tale proposito l'*excursus* tematico affrontato nell'analisi iconografica dell'Edicola 39 (F1) nel Capitolo 5,1.4.

1546 NASH 1962, p. 368, Fig. 1152; GHEDINI 1990, p. 42, Fig. 13; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 81-83.

1547 FELLETTI MAJ 1953, pp. 54-55, Fig.13; FERAUDI-GRUÉINAIS 2001, pp. 38-40;

1548 Si veda la nota 1545.

1549 VALERI 2015, pp. 452-453; si rimanda all'analisi iconografica della Tomba 30 (D6) nel Capitolo 5,4.3.

1550 CALZA 1940, p. 142, pp. 319-320, Tav. I; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 101-103. La decorazione pittorica della tomba è stata interamente staccata e si trova nei Magazzini del *PAOA*.

1551 CALZA 1940, p. 124, pp. 294-297; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 172-180. Purtroppo della decorazione in stucco resta solamente il negativo dell'impronta, poiché la parte in rilievo dello stucco risulta staccata e irrimediabilmente perduta.

1552 BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 69-70.

1553 FELLETTI MAJ 1953, pp. 54-55; AMEDICK 1991, Tavv. 1,2; 2, 1-2; 3,2-3; 9, 1-2; 16,1; 57,2; 66,1; 67,3; 70,1; 71, 1-2; 73,2; HÖLSCHER 2012, p. 42, Fig. 13.

1554 CALZA 1940, p. 200, Fig. 104, pp. 348-349; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 189-192, Fig. 69.

1555 AGNOLI 2001, p. 313; ZANKER, EWALD 2008, p. 189, Fig. 171.

1556 AMEDICK 1991, Tavv. 69,1; 73,1; ZANKER, EWALD 2008, pp. 188-193, Fig. 175.

Per quanto riguarda gli altari funerari, si nota un'ampia diffusione dello schema del defunto banchettante su *kline*, raffigurato sia nella parte centrale delle are che sul timpano, a partire dall'età flavia e per tutto il II secolo d.C.¹⁵⁵⁷.

Tornando alle testimonianze provenienti dalle Tombe 16, 57 e 88 della Necropoli dell'Isola Sacra, ad un'attenta osservazione si nota come esse presentino diversi aspetti in comune con la raffigurazione del defunto su *kline* dell'Edicola *Marius Hermes* (Tomba 17) della Via Laurentina: la prospettiva a volo d'uccello e il tipo di letto, dotato di cuscini e ampia spalliera; la posizione del corpo defunto, con il busto frontale, lo sguardo rivolto a sinistra e i piedi distesi sul letto; infine, la *mensa tripes* dinanzi il letto. In tre casi, nello specifico le Tombe 88 e 57 dell'Isola Sacra e la Tomba 17 della Laurentina, il defunto indossava una tunica¹⁵⁵⁸. In altri due (Tomba 17 della Laurentina e Tomba 16 dell'Isola Sacra) compare accanto al defunto una donna seduta su un tipo di sedile con schienale e braccioli arrotondati. Come è stato notato da Bedello Tata, questo tipo di sedia appare spesso nelle raffigurazioni quotidiane, quali scene di *paideia*¹⁵⁵⁹, di toletta¹⁵⁶⁰ e in quelle funerarie¹⁵⁶¹. Negli altri due casi (Tombe 57 e 88), invece, compaiono delle figure in piedi ai lati del letto. Un'altra somiglianza tra la rappresentazione della Tomba di *Septimia Tyche* (Edificio 57 della Necropoli dell'Isola Sacra) e l'Edicola di *Marius Hermes* (Necropoli Laurentina) è l'ostentazione di abbondanza e ricchezza. A questo scopo, nel caso della tomba portuense, una serie di nature morte decora la parete destra della cella¹⁵⁶², in corrispondenza della raffigurazione della defunta su *kline*; nel caso della Laurentina, invece, ci si affidò alla presenza di mobili domestico, un armadio e un candelabro ai lati del letto del defunto. Tale schema iconografico ricorda il noto dipinto di una nicchia della Tomba di Vestorio Prisco fuori porta Vesuvio a Pompei dove viene rappresentato del vasellame d'argento¹⁵⁶³.

Infine, l'onomastica del personaggio dell'edicola nel Recinto 17 della Laurentina, il già citato *Marius Hermes*¹⁵⁶⁴, e quella dell'iscrizione della Tomba 88 dell'Isola Sacra, che riporta una dedica ai genitori *Iulia Quinta* e *M. Antonio Hermes* da parte dei loro figli¹⁵⁶⁵, lasciano supporre un legame di parentela tra i due personaggi ivi sepolti. L'insieme di questi elementi di confronto risultano utili per indicare la ripetizione e la circolazione del medesimo schema all'interno del contesto sociale libertino nell'area di Ostia e Porto. Lo schema iconografico del defunto banchettante su *kline* sarà ampiamente diffuso ed utilizzato durante l'impero in tutte le province con varianti locali. Esempi significativi provengono dalla Crimea, in particolare dall'area di Kertch, dove è stato rivenuto un sarcofago sulle cui pareti interne, decorate con pittura, vengono illustrate scene di vita del defunto. Tra queste si scorge una scena di banchetto in cui un uomo barbato, vestito con un chitone e un *himation*, tiene nella mano sinistra un *kantharos* e nella destra un grappolo d'uva.

1557 BOSCHUNG 1987b, p. 18, si vedano in particolare le schede del catalogo: Nr. 8 (p. 79, Tav. 1,8), Nr. 327 (p. 87, Tav. 9,327), Nr. 379 (p. 89), Nr. 380 (p. 89, Tav. 11,380), Nr. 381 (p. 89, Tav. 11,381), Nr. 382 (p. 89, Tav. 11,382), Nr. 383 (p.89, Tav. 11,383), Nr. 397 (p. 90, Tav. 12,397), Nr. 775 (pp. 103-104, Tav. 33,775), Nr. 784 (p. 104), Nr. 791 (p. 105), Nr. 823 (p. 107, Tav. 41,823a), Nr. 852 (p. 108, Tav. 45,852 b), Nr. 955 (p. 113, Tav. 56,955), Nr. 956 (p. 113), Nr. 965 (p. 114), Nr. 966 (p. 114, Tav. 57,966), Nr. 968 (p. 114).

1558 Molto probabilmente, anche nella decorazione in stucco della Tomba 16 di Porto sembrerebbe che il defunto indossi una tunica; tuttavia, la caduta delle parti di aggetto in stucco non consente di determinarlo con certezza.

1559 SCHINDLER 1977, Fig. 141.

1560 SCHINDLER 1977, Figg. 334-335, 337.

1561 LIVERSIDGE 1955, Tav. 25-28; BEDELLO TATA 1999, pp. 213-215.

1562 BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 102.

1563 MOLS, MOORMANN 1993-94, pp. 30-32, Fig. 22.

1564 *D(is) M(anibus) | M(arcus) Marius Her | mes et Maria | Philaenis FF(e) | cit (!) Mariae Ma | rullae sibi et | posterisq(ue) eor(um)*. Per approfondimenti si veda: CALZA 1938, p. 55, Nr. 17a; HEINZELMANN 2000, p. 228; ZEVI *et alii* 2018, p. 699, scheda P048.

1565 BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 69.

Lo sguardo è rivolto a sinistra, verso la donna in lutto; dinanzi al defunto è posta una *mensa tripes*. In base a diversi elementi, la pittura è stata datata alla seconda metà del II secolo d.C.¹⁵⁶⁶. Sempre da Kertch, a Dessin Achik, si ricorda la decorazione della cosiddetta “Tomba di Feldstein”, con la sua rappresentazione pittorica di un defunto su *kline* sotto un pergolato di vite, in cui compaiono i consueti elementi di repertorio-*mensa tripes*, un *subsellium*, una donna piangente ai piedi del letto e, in aggiunta ai lati del protagonista, una folla di personaggi¹⁵⁶⁷.

Allo stesso modo, si ricordano dall’area africana i mosaici tunisini rinvenuti nella Necropoli di *Thenae*, conservati al *Museo di Sousse*, dove però i defunti non appaiono in compagnia dei consorti ma sono circondati da eroti, intenti nella preparazione di doni, cesti di fiori o frutta, per il defunto¹⁵⁶⁸.

Per Bedello Tata la differenza tra tali testimonianze e l’esempio della Necropoli Laurentina è data dal fatto che nell’attestazione ostiense è come se il committente volesse raffigurarsi all’interno della propria abitazione, circondato dalle proprie suppellettili¹⁵⁶⁹. Infatti, lo schema consueto prevedeva la donna, la *mensa tripes* – ma non il candelabro¹⁵⁷⁰ – e l’armadio ad ante¹⁵⁷¹ ai piedi del letto. Questi ultimi due elementi, che alludono ad un contesto domestico, avvicinano il manufatto ostiense al Sarcofago di Simpelveld (Leiden, *Rijksmuseum van Oudheden*, Inv. I 1930-12.1), datato anch’esso nel II secolo d.C.¹⁵⁷². In generale, bisogna ricordare come il *topos* della tomba quale casa del defunto non sia una novità nel mondo romano, bensì costituisca un tema ricorrente sia nelle fonti letterarie¹⁵⁷³ che nell’iconografia funeraria¹⁵⁷⁴. Tuttavia, preme sottolineare che il mobilio e gli oggetti raffigurati nell’edicola nel Recinto 17 della Laurentina hanno la funzione di rispecchiare il potere d’acquisto del committente e l’agiatezza della casa¹⁵⁷⁵. Di quest’ultimo aspetto sono una prova: il modo in cui è reso il cuscino giallo, impreziosito da ricami neri; la coperta azzurra che ricopre parte del corpo del defunto; infine, la stoffa verde con righe scarlatte che riveste il materasso. Non è un caso che tutte queste stoffe siano rese con fini accorgimenti per evidenziarne proprio l’alta qualità¹⁵⁷⁶.

Anche in questo caso, il desiderio di ostentazione e le raffigurazioni di banchetti non sono elementi nuovi nel mondo funerario romano, tanto da ritrovarli già nel I secolo d.C. a Pompei, nel celebre Recinto dell’edile Vestorio Prisco¹⁵⁷⁷; tuttavia, con i personaggi appartenenti al ceto libertino, tale caratteristica diventa ancora più evidente, poiché il loro benessere e la loro ricchezza divengono un mezzo di rivalsa sociale. Per citare un episodio famoso, basti pensare ai discorsi e agli atteggiamenti di Trimalcione durante il famoso banchetto descritto da Petronio¹⁵⁷⁸.

1566 NOWICKA 1998, pp. 66-70; BURGUNDER 2014, in particolare p. 691, Tav. CXCIV, Fig.1.

1567 REINACH 1922, p. 272, fig.1. La tomba è stata recentemente presentata dal Dr. P. Burgunder in occasione del XIV Convegno dell’AIPMA “Pareti Dipinte” tenutosi a Napoli il 9-13 settembre 2019, in una comunicazione dal titolo “Un paradigme de la méthode: le tombeau Feldstein à Kertsch”. Il contributo è in corso di stampa.

1568 DUNBAMBIN 1978, p. 273, Tav. 137; FANTAR 1995, Figg. pp. 2-3.

1569 BEDELLO TATA 1999, p. 211.

1570 Esemplici simili sono stati rinvenuti nell’area vesuviana: nella Villa della Pisanella a Boscoreale (DE CAROLIS 1988, p. 66, Nr. 57) e nella Villa di Cava montone ad Ercolano (PAPPALARDO 1986, pp. 95-106, Tav. LXV, Nr. 23-24). Appaiono in pittura nella Casa di Giuseppe II (VIII, 2.39; in *PPMVIII*, p. 356, Fig. 92) e nella Casa de Fabbro (I 10,7; in *PPMII*, pp. 402-403).

1571 Armadi simili a quello raffigurato sull’Edicola di *Marius Hermes* sono stati rinvenuti a Pompei alla Casa del Fabbro (I,10,7; in D’AMATO 1993, p. 100) e ad Ercolano (MOLS 1999, p. 200).

1572 HOLWERDA 1933, pp. 56-75, Figg. 2a-b, 3; BEDELLO TATA 1999, pp. 211-213, Fig.4; ZANKER, EWAN 2004, p. 29, Fig. 19-20.

1573 Stat. *Silv.* 5,1.

1574 Per una riflessione più approfondita su tale concetto si veda WALLACE-HADRILL 2008, pp. 39-77.

1575 In alcune testimonianze, come l’altare funebre di Sacconio Felice (I secolo d.C.), sul retro dell’ara viene illustrato il motivo di tanta fortuna. Per approfondimenti si veda ZANKER, EWALD 2008, pp. 190-191.

1576 BEDELLO TATA 1999, p. 213, ricorda anche alcune fonti antiche, alcune delle quali avanzano critiche verso tali mollezze: *Plin., Nath. Hist.* XXXIV; *Or., Ep., VIII*, 15- 16; *Cic., Tusc.* III 19,46.

1577 MOLS, MOORMANN 1993-94, pp. 46-48.

1578 Petr. *Sat.* 30-71.

Tuttavia, per quanto riguarda il candelabro in prossimità del letto del defunto, più che una connotazione domestica bisogna sottolinearne la valenza simbolica in un contesto funerario, collegata all'idea della luce che spezza l'oscurità della morte. Una simile associazione in ambito funerario non è inconsueta e si possono citare ad esempio testimonianze databili intorno al 120 d.C.: le pitture della "Tomba di Demetra" a Kertch, Asik; il rinvenimento di un candelabro di bronzo nella Tomba di Mezek in Tracia; sempre in Tracia, a Vize, due candelabri nel tumulo A, posizionati in prossimità del letto funerario; infine, la famosa raffigurazione sul rilievo degli Hateri¹⁵⁷⁹.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

I colori utilizzati dal pittore sono costituiti prevalentemente da terre e ocre, ma non mancano nella tavolozza colori freddi, quali il verde e l'azzurro. Come è stato indicato da Bedello Tata, i differenti colori richiamano con precisione il materiale degli oggetti rappresentati: il giallo-ocra è utilizzato per le finiture in bronzo (candelabro, struttura metallica del letto, poggiapiedi, rifiniture dell'armadio); il marrone per il legno (la testata del letto); i colori freddi, invece, come il verde e il ceruleo, per le stoffe (materasso e coperta)¹⁵⁸⁰. Purtroppo, il dipinto presenta diverse lacune e ad un'attenta osservazione si notano numerosi tratteggi verticali sulla superficie pittorica, indice di un'ampia opera di restauro (Figg. 127-128)¹⁵⁸¹.

Conclusioni

In conclusione, i motivi tipologici raffigurati nell'edicola ostiense offrono diversi spunti di riflessione riguardo al repertorio iconografico, in particolar modo su quello utilizzato in ambito funerario dai liberti in questo periodo. Si nota come rispetto alle testimonianze funerarie di età precedente, ad esempio nel caso dell'Edicola 39 della stessa Necropoli Laurentina¹⁵⁸², il committente non si sia ispirato e abbia adottato figurazioni delle classi elevate¹⁵⁸³, quanto piuttosto abbia attinto ad un nuovo repertorio proprio della classe libertina¹⁵⁸⁴. Vi è infatti una vera e propria inversione di tendenza da parte della committenza libertina che è ora in grado di creare ed innovare le mode, senza recepirle passivamente dai ceti alti.

La raffigurazione del defunto banchettante circondato dalla suppellettile domestica è utile per sottolineare un aspetto importante della cultura romana, ovvero che gli elementi che attiravano maggiore interesse nelle abitazioni durante la vita venivano quindi proiettati nel luogo di sepoltura. Questo può spiegare il desiderio di raffigurare nella tomba scene di banchetto e festeggiamenti. Inoltre, come testimoniato da Calza, le pareti laterali di quest'edicola erano decorate da pittura di giardino. Come più volte indicato, rappresentazioni di giardino e banchetti funerari in una tomba erano allusivi proprio alla speranza del committente di godere dei piaceri nei Campi Elisi e costituivano un chiaro riferimento ai *kepotaphia* che sorgevano nelle vicinanze di sepolcri¹⁵⁸⁵.

L'analisi iconografica ha permesso di evidenziare come, in questo periodo, nel comparto ostiense esistessero delle officine pittoriche, che lavoravano tra Ostia e Porto, le quali utilizzavano dei particolari motivi e i medesimi schemi decorativi per la classe libertina.

Inoltre, i confronti con le province dell'impero evidenziano come tali schemi non siano diffusi solamente nelle vicinanze del "centro del potere", ma siano parte della cultura figurativa della *koinè* romana.

1579 BURGUNDER 2005, pp. 43-46, Figg. 2,4, 7-9.

1580 BEDELLO TATA 1998, p. 105.

1581 BEDELLO TATA 1998, pp. 105-106; BEDELLO TATA 1999, pp. 209-218.

1582 Si veda la nota 1545.

1583 BRAGANTINI 1995, pp. 186-187.

1584 HÖLSCHER 2012, pp. 34-35, 39, 43-45, 53.

1585 Petr. *Sat.* 71,7; SETTIS 2008, pp. 28-31; VON HESBERG 1994, pp. 262-264; SALVADORI 2018, pp. 110-111. A tale proposito si veda l'analisi iconografica dei seguenti edifici: Tomba a camera singola 18 (B1) nel Capitolo 5,1.1; Edicola 39 (F1) nel Capitolo 5,1.4; Tomba a camera collettiva con *atrium* 32 (E1) nel Capitolo 5,2.1.

5.3.4 Tomba a camera singola 18 (B1)

Decorazione esterna

I caratteri stilistici della nicchietta esterna appaiono, già a prima vista, di una qualità e di un filone decorativo differenti rispetto all'ornamentazione interna analizzata precedentemente¹⁵⁸⁶.

La figurina della "Sacerdotessa Isiaca" o dell'isiaca si staglia su uno sfondo neutro al centro della nicchia (Figg. 129-130); sfortunatamente la parte superiore della parete di fondo e la calotta della nicchia sono andate perdute. È uno schema iconografico inedito, senza precisi riscontri, costituito da un'abbondanza di elementi figurativi, ma probabilmente portatore di un linguaggio di immediata leggibilità per i contemporanei. Lo schema compositivo adottato e il luogo in cui la nicchia era posta (ovvero la facciata verso la strada) trovano precisi riscontri in alcuni larari pompeiani¹⁵⁸⁷; in particolare, rappresentano un buon parallelo i larari posti sulle facciate di edifici, non solo domestici, ma anche botteghe, caupone, officine, indicati da Fröhlich come «Schutzgötter der Fassaden»¹⁵⁸⁸.

Nel caso di una tomba come quella ostiense, probabilmente tali figurazioni avevano la funzione di mostrare l'orientamento religioso del proprietario. Di conseguenza, la figurina d'Iside o di una sua officiante può essere messa in relazione allo svolgimento di un determinato culto domestico, mentre gli animaletti che la circondano riflettono probabilmente la speranza di sopravvivenza dopo la morte, alludendo ai Campi Elisi¹⁵⁸⁹.

Sin dal momento della sua scoperta, la figurina al centro è stata identificata come Iside o una sua sacerdotessa. La prima ipotesi è smentita dalle numerose attestazioni della dea, soprattutto attraverso la statuaria greca e latina, nonché per la puntuale descrizione nelle *Metamorfosi* di Apuleio¹⁵⁹⁰. Normalmente, infatti, Iside indossava un lungo chitone e un mantello frangiato che si chiudeva sul petto con il nodo peculiare – utilizzato perlopiù nell'iconografia "orientale" – o che le cingeva una spalla – la cosiddetta tipologia "diplax", tipica iconografia "occidentale" –; reggeva il sistro nella mano destra¹⁵⁹¹ e la situla o la patera nella sinistra; l'acconciatura era caratterizzata da riccioli che le scendevano sulle spalle; infine, il capo era coperto da un velo e cinto dal diadema. In particolare questi ultimi due attributi sono esclusivi della dea e ne rendono l'identificazione certa¹⁵⁹².

Le rappresentazioni di sacerdotesse di Iside in ambito funerario, principalmente su steli, sono parte di una tendenza che inizia a diffondersi in epoca ellenistica e continua sino al III secolo d.C., con manifestazioni sporadiche nel IV secolo.¹⁵⁹³ Tuttavia, si ritiene valida l'ipotesi di Eingartner riguardo l'identificazione di alcune raffigurazioni come iniziate piuttosto che come sacerdotesse, dato l'elevato numero di attestazioni: non sembra infatti verosimile avere così tante officianti, mentre era una pratica diffusa assimilare le iniziate alla dea¹⁵⁹⁴. La figurina della Laurentina rientra perfettamente in tale tendenza e, in particolare, vista la mancanza di ornamenti sul capo e l'allusione ad un ambiente ultraterreno, con uccellini e racemi tutt'intorno, sarebbe da interpretare come una sacerdotessa o più probabilmente come un'inziata al culto.

La religione isiaca ben si adatta a tale contesto, poiché una delle peculiarità della dea era proprio il trionfo sulla morte e garantiva ai suoi fedeli una speranza di resurrezione.

1586 Si veda a tale proposito il Capitolo 5,1.1.

1587 FRÖHLICH 1991, pp. 41-42, sottolinea che il 20% dei larari di Pompei sono decorati con divinità egizie.

1588 FRÖHLICH 1991, pp. 48-55.

1589 Della stessa opinione Eingartner (1991, p. 83).

1590 Apul., *Met.* XI, 3.

1591 Per un'esegesi sul significato del sistro si veda Plut., *De Iside et Osiride*, LXIII.

1592 EINGARTNER 1991, pp. 31,71-78.

1593 EINGARTNER 1991, pp. 67-71, 81-90, 98-146.

1594 EINGARTNER 1991, pp. 69-70; 101.

Tale raffigurazione potrebbe essere un richiamo alla decorazione in stucco della cella, in particolare, alla silhouette posta al centro della volta, nel riquadro a T, di cui resta la sola incisione preparatoria (Fig. 192a). Come descritto, essa reca nella mano sinistra proprio una patera, uno degli attributi del culto isiacco¹⁵⁹⁵. Pertanto, si può supporre che i discendenti dei proprietari originari o comunque coloro che occuparono la tomba in questo periodo volessero sottolineare la loro appartenenza alla medesima compagine sociale e l'adesione alle stesse credenze culturali, riproponendo all'esterno un'immagine riferibile al culto della medesima dea.

Inoltre, non deve sorprendere la diffusione di tale culto in una città commerciale come Ostia dove, a partire dal II secolo a.C., è attestato con sicurezza in ambito privato¹⁵⁹⁶, sino ad arrivare alla massima diffusione proprio nel II secolo d.C. con la costruzione del Serapeo ostiense da parte dei liberti *Caltilli* a cui era probabilmente collegato un tempio di Iside¹⁵⁹⁷.

La diffusione del culto non si limita alle sole città commerciali, ma si propaga in tutto il mondo romano. La maggior parte di testimonianze materiali legate alla dea – tra cui un grandissimo numero di bronzetti – risale proprio a quest'ultimo periodo (II sec. d.C.), momento in cui Iside viene assimilata a Fortuna ed entra a far parte del larario domestico. In questo processo di assimilazione perde i suoi tratti specificatamente “egizi”, che la caratterizzavano nelle prime manifestazioni figurative e si confonde sempre di più con altre divinità, assumendo progressivamente una forma sincretista¹⁵⁹⁸. Iconograficamente la dea viene raffigurata sempre di più come molte divinità femminili di gusto ellenizzante, specialmente con il chitone e il mantello panneggiato, ma anche con il mantello a frange e il nodo isiacco¹⁵⁹⁹. Sotto Adriano, infatti, i motivi egizi tornano di moda, ma seguono una corrente più sciolta¹⁶⁰⁰, filtrati da un'interpretazione ellenistico-romana. Questo processo è indice di un fenomeno significativo: il repertorio egizio non era più percepito come “altro”, ma era divenuto parte di quello romano¹⁶⁰¹.

Per quanto riguarda il contesto ostiense, la colonia aveva contribuito alla diffusione del culto sin dalla sua introduzione nel mondo romano, grazie ai numerosi traffici commerciali che intratteneva con l'oriente, e la popolarità della dea nel ceto libertino¹⁶⁰².

Una svolta «nell'affermazione monumentale delle religioni egiziane»¹⁶⁰³ avviene come già detto nell'età adrianea, precisamente nel 127 d.C. con la costruzione del Serapeo¹⁶⁰⁴.

1595 Per la descrizione della figura e approfondimenti si veda il Capitolo 5,1.1.

1596 DE CARO 2006, pp. 60-65: nel sacello di un edificio sede di una corporazione commerciale venne rinvenuta una statuetta in terracotta di Iside.

1597 Gallo (1997, pp. 290-296) precisa che ad Ostia è stata rinvenuta una grande concentrazione di iscrizioni, frammenti architettonici che testimoniano l'esistenza di un santuario dedicato alla dea.

1598 SENA CHIESA 1997, pp. 151-159.

1599 Sena Chiesa (1997, pp. 151-159) precisa che la prima tipologia fa parte di uno schema elaborato a Pergamo nel II secolo a.C. e largamente utilizzato per le divinità femminili.

1600 DE VOS 1980, p. 33.

1601 Per quanto riguarda questa nuova ondata di opere egittizzanti, si ricordano: il Canopo di Villa Adriana, il mosaico di Montebello ora al *Metropolitan Museum*, il bassorilievo di una balaustra conservata a Villa Doria Pamphilj, le due statue fluviali conservate al *Palazzo Senatorio* in Piazza del Campidoglio.

1602 ROSS TAYLOR 1912, p. 67.

1603 *Cit.* SHEPHERD 1997, p. 324.

1604 FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 20-36. Una grande quantità di sculture di soggetto isiacco è stata rinvenuta a Villa Adriana, in particolare nel Canopo, che include il cd. Serapeo, ma anche dal Pecile, dove è stato rinvenuto un Arpocrate, dalla Palestra proviene un busto colossale di Iside, da Roccabruna una base di candelabro con attributi isiaci. Per approfondimenti si veda ADEMBRI 1997.



Fig. 199: Ostia, Casggiato del Serapide (III,X,3), (fotografia di S. Falzone).

La devozione ad Iside si manifesta attraverso numerose testimonianze materiali: iscrizioni di autorevoli personaggi ostiensi – oltre ai *Caltillii*, gli *Egrilii*, gli *Statilii* e i *Caecilii* – che spesso ricoprivano cariche sacerdotali o portavano nomi teofori (*Ision*, *Isio*, *Isias*, *Isiodorus*)¹⁶⁰⁵; sculture¹⁶⁰⁶, lucerne¹⁶⁰⁷, pitture¹⁶⁰⁸. Per quanto riguarda queste ultime, si ricordano l'Iside, raffigurata nel Sacello di Serapide nel Casggiato omonimo¹⁶⁰⁹ (III,X,3; Fig. 199), inquadrabile nel II sec. d.C., l'*Isis Giminiana* nella Tomba 30 della Necropoli Laurentina e la processione della *Navigium Isis* (MV, Sala delle Nozze Aldobrandine, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. 41017) rinvenuta presso porta Laurentina¹⁶¹⁰.

Come è stato evidenziato da Floriani Squarciapino e da Shephard, un'alta concentrazione di oggetti legati alla dea e al suo culto è stata riscontrata in due aree della città: i quartieri attorno a via della Foce, dove probabilmente si trovava il santuario (*Regio III*)¹⁶¹¹, e nei pressi di via Laurentina, dove peraltro vi erano altre sedi di culti orientali¹⁶¹². Inoltre, un elemento interessante evidenziato dalla documentazione epigrafica è proprio la loro datazione: sono tutte iscrizioni inquadrabili in un periodo che va dalla metà del I secolo d.C. al II secolo d.C., momento di massima diffusione dei culti orientali ad Ostia che aumenta probabilmente con la costruzione del vicino Porto di Traiano¹⁶¹³. Non sorprende, infatti, che un epistilio fittile, proveniente da una tomba della Necropoli di Porta Romana (*PAOA*, Inv. 10615; *CIL XIV*, 1044)¹⁶¹⁴, e che ricorda *Flavia Caecilia*, devota o sacerdotessa della dea Iside, sia databile proprio tra il 79 e il 131 d.C.¹⁶¹⁵. Oltre a quest'ultimo, bisogna menzionare un altare funerario iscritto (Inv. 10655; *CIL XIV*, 0320)¹⁶¹⁶, dedicato a *Arruntia Dynamis*, rinvenuto durante gli scavi di Visconti ad Ostia, di cui purtroppo non si conosce la provenienza, inquadrabile anch'esso tra la metà del I secolo d.C. e la metà del II; in quest'ultimo caso, è altamente probabile che esso sia riferibile ad una devota al culto, data la giovane età della defunta¹⁶¹⁷.

1605 *CIL XIV*, 20, 21, 302, 343, 352, 429, 437, 1044, 4249, 4667, 4672. Per una disamina completa delle iscrizioni si veda MALAISE 1972, pp. 66-71 (Nr. 1-14), 75-77 (Nr. 39-54)

1606 MALAISE 1972, statue: p. 83 (nr-93-98); statuette: p. 80, (Nr. 71-76), p. 84 (Nr. 99-102); antefisse: p. 86 (Nr. 116); stele: pp. 86-87 (Nr. 117).

1607 MALAISE 1972, pp. 84-86 (Nr. 105-115).

1608 MALAISE 1972, pp. 87 (Nr. 118, 120-121).

1609 MOLS 2000, pp. 263-267.

1610 Per quanto riguarda la prima si veda la descrizione e la bibliografia relativa della Tomba 30 (D6) nel Capitolo 4,4.3; per la *Navigium Isidis* si veda NOGARA 1907, STERN 1981, BOIN 2013. Elementi che riprendono i culti egizi si trovano anche nella Tomba 30 dell'Isola Sacra, in particolare una testa di Serapide, per approfondimenti si veda: CALZA 1940, p. 135; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 142-145.

1611 PASCHETTO 1912, pp. 165-167, 401-414.

1612 SHEPHERD 1997, pp. 324-325; PAVOLINI 2006, pp. 188-189, 194-196, 207-210.

1613 Bisogna ricordare che proprio nella vicina Porto sono state rinvenute strutture e materiali riconducibili ad un Iseo, per approfondimenti si veda ZEVİ 1997, pp. 322-323.

1614 ((: *Apis accubans dextrorsum; supra eum sistrum, ante eum corbis fructibus plena*) *Flaviae Caeciliae et Q(uinti) [M]aeci Iuvenalis* ((: *Apis accubans sinistrorsum, supra quem sistrum, ante eum situla; in ipsa situla sculpta est imago viri vel pueri*)). L'epistilio è conservato ai *Musei Vaticani*, Museo Gregoriano Profano, settore Ostia.

1615 VISCONTI 1857, pp. 306-307; ROSS TAYLOR 1912, pp. 68-69; FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, p. 31; MALAISE 1972, p. 69 (Nr. 9), p. 87 (Nr. 119); *EDR* 144109.

1616 *D(is) M(anibus) | Arruntiae Dy(namidis) Isiac(ae) | vixit ann(is) XXI, m(ensibus) | II, d(iebus) XII, fecit Ar | runtia Helpis fi | liae pietissimae | et sibi*. L'altare (alt. 0,88 m, largh. 0,51 m, prof. 0,38 m) è conservato ai *Musei Vaticani*, nello specifico al Museo Gregoriano Profano, settore Ostia.

1617 SINN 1991, scheda 65, pp. 91-92.

Tornando alla figura dipinta nella nicchia della Tomba 18 e soprattutto al suo abbigliamento, il colore (probabilmente) rosa utilizzato per la veste è in contrasto con la prescrizione che voleva per gli iniziati e sacerdoti il colore bianco¹⁶¹⁸. Questa scelta, riscontrabile anche in altri esempi provenienti da Pompei – la processione isiaca nel triclinio della Casa del Centenario (IX 8,3.6.a)¹⁶¹⁹ – sembra essere dettata da esigenze ornamentali. Tuttavia, le frange (*fimbria*) del mantello corrispondono alla descrizione di Iside fatta nelle da Lucio nelle *Metamorfosi* di Apuleio¹⁶²⁰.

Per quanto riguarda gli animali dipinti intorno alla figura centrale si possono riconoscere tre uccellini, una libellula e un cane (Figg. 131a-b, 132a). Nelle steli funerarie dell'Egitto romano Iside è spesso affiancata da altre divinità tra cui *Horus*, simbolo della resurrezione, e *Anubis*, il dio dei morti che conduce le anime nell'aldilà¹⁶²¹. In questo caso, i due animalletti alla destra della dea potrebbero essere proprio i due dei rappresentati zoomorficamente da uccello e cane. In genere, le raffigurazioni egizie del mondo dei morti costituiscono un mondo invertito: ciò che è leggero diviene pesante e ciò che è pesante leggero¹⁶²²; in questo caso l'uccellino è rappresentato con proporzioni maggiori al cane ed è in grado di cavalcarlo, a sottolineare ulteriormente l'atmosfera ultraterrena.

Il tema dell'animale più debole che domina il più forte torna nell'arte romana, specialmente nella pittura e nella glittica, raffigurando veri e propri "trionfi invertiti". Un esempio di tale concetto proviene da una pittura di Ercolano dove un pappagallo traina una biga guidata da un grillo¹⁶²³.

Per quanto riguarda l'associazione del cane alla dea, si ricorda l'iconografia di Iside nell'Iseo Campense in cui essa è raffigurata in groppa al cane Sirio. L'animale è frequente nelle rappresentazioni di Isis-Sothis¹⁶²⁴: infatti, per l'aretologia menfita la dea era «celle qui se manifeste dans l'étoile du Chien»¹⁶²⁵. Diverse rappresentazioni, costituite dalla dea vestita con un chitone e un *himation* che cavalca all'amazzone un cane rivolto verso destra, ricorrono nell'iconografia romana del I secolo d.C.: sul timpano dell'Iseo Campense¹⁶²⁶; sul verso di diverse emissioni monetali dei Flavi i sesterzi del 71 d.C. di Vespasiano e i denari di Domiziano – soprattutto nella serie del 95-96 d.C.¹⁶²⁷ –; su un frammento di un rilievo in marmo conservato presso i *Musei Capitolini*¹⁶²⁸; su un bassorilievo di marmo da Cerveteri, appartenente probabilmente ad un'edicola votiva o domestica¹⁶²⁹ ed infine nelle terracotte e nella glittica¹⁶³⁰.

La stessa iconografia ricorre su diverse emissioni monetali del II secolo d.C.: sotto il regno di Traiano per la città di Alessandria; con Adriano, in particolare nel biennio 134-135 d.C.; e con Antonino Pio¹⁶³¹.

1618 Apul. *Met.*, XI, 10.

1619 DE VOS 1980, pp.35-43.

1620 Apul. *Met.*, XI, 3.

1621 CLERC 1978, pp. 274-275; Plut., *De Iside et Osiride*, XLIV.

1622 KENNER 1970.

1623 KENNER 1970, p. 26, Fig. 9

1624 Come già evidenziato, una delle caratteristiche della dea, soprattutto nella sua versione ellenistica, è la pluralità di nomi o mirionimo ("dai mille nomi") e la sua associazione a diverse divinità: Demetra, Sothis, Bubasti, Artemide, Fortuna, Afrodite, Hestia, Hera, Atena, Maia, Kore. Per approfondimenti si veda: Plut., *De Iside et Osiride*, LIII; Apul., *Met.* XI, 5; MALAISE 1997, pp. 86-95.

1625 «Colei che si manifesta nella stella del cane». Tali versi appaiono nelle aretologie di Andros del I sec. a.C., e in quelle di età imperiale di Kymè (*RICIS* 302/0204), Salonico (*RICIS* 113/0545), Cassandrea (*RICIS* 113/1201), Ios (*RICIS* 202/1101); Plut., *De Iside et Osiride*, XXXVIII.

1626 Il tempio venne ricostruito da Vespasiano, tale iconografia potrebbe indicare la nuova età di prosperità del regno dei Flavi. La statua di Iside su cane viene ricordata anche nelle storie di Cassio Dione (LXXIX, 10).

1627 CLERC 1978, pp. 255-256, Tav. XXXI; BRICAULT, VEYMIERS 2018, pp. 144-145.

1628 PIETRANGELI 1951, pp. 28-29, Tav. XIV, il manufatto in questione misura 0,46 m in altezza e 0,58 m in larghezza.

1629 CLERC 1978, p. 257, Tav. XXXII; BRICAULT, VEYMIERS 2018, p. 144, Fig.3.

1630 CLERC 1978, pp. 269-270.

1631 CLERC 1978, pp. 259-261.

Lo schema iconografico non si limita al solo ambito numismatico, ma viene replicato anche sulla facciata dell'Iseo di Szombathely in Ungheria, datato alla fine del II secolo d.C., anche se in questo caso il rilievo mostra la dea di prospetto e il cane di profilo gradienti verso sinistra¹⁶³².

Bisogna precisare che *Sothis* è il nome egiziano della stella Syrio: infatti, nella maggior parte delle testimonianze figurative non manca la raffigurazione di una stella accanto alla dea¹⁶³³. Per quanto riguarda l'iconografia greca, invece, la stella Syrio viene sempre rappresentata con la forma di un cane¹⁶³⁴. In altre rappresentazioni pittoriche di larari sia urbane, come nella *Domus* sotto le Terme di Caracalla¹⁶³⁵, che pompeiane, come nei *Praedia* di *Iulia Felix* (II 4,2-14)¹⁶³⁶ e nella Casa degli Amorini Dorati (VI 16,7.38)¹⁶³⁷, il dio *Anubis* è raffigurato generalmente alla sinistra di Iside, con la probabile funzione di assistente della dea nelle ricerche infernali. In particolare, l'esempio urbano, direttamente correlabile al manufatto ostiense, è legato ad una ridipintura dell'ambiente effettuata nel corso del II secolo d.C., in concomitanza con «la rifioritura di culti esotici, orientali e nilotici, che conformemente alle tendenze misticheggianti si affermava nella società romana contemporanea sullo scorcio del II secolo»¹⁶³⁸.

Tornando al cane, non bisogna dimenticare che era un motivo frequentemente utilizzato all'interno dei larari e, come spiega Ovidio, la sua presenza nella decorazione può essere una conseguenza della qualità tutelare dell'animale che ben si allinea alla prerogativa stessa dei larari¹⁶³⁹.

Nel caso specifico della nicchia ostiense, si potrebbe immaginare una funzione analoga che ben si inserisce nella tipologia della cosiddetta pittura popolare¹⁶⁴⁰.

Per quanto riguarda l'uccellino in groppa al cane nella nicchia in questione (si vedano le Figg. 130, 131a), la correlazione tra la dea e un uccellino (descritto come una rondine, una colomba o un nibbio) non è un soggetto inedito nella letteratura isiaca. Infatti, secondo il mito descritto da Plutarco, Iside, per riappropriarsi della bara del defunto Osiride nascosta in una colonna del tetto della reggia del re di Byblos, si trasforma proprio in un uccellino¹⁶⁴¹.

Di conseguenza, l'ipotesi che nella nicchia ostiense i due animaletti sulla destra della dea siano proprio il cane Syrio e la dea Iside nella sua forma teriomorfa non appare priva di fondamento¹⁶⁴². Gli altri uccellini che attorniano la dea, invece, potrebbero essere interpretati come le anime dei defunti¹⁶⁴³ oppure potrebbero essere evocativi dei Campi Elisi¹⁶⁴⁴. Oltretutto, questo mondo "altro", come è quello ultraterreno, ben si inserisce nel mondo "altro" rappresentato dall'Egitto.

La ghirlanda di rose che contorna la nicchietta nelle pareti laterali (Fig. 133) è anch'essa un attributo della dea. Infatti, una delle indicazioni, che la dea rivolge nel sonno all'asino Lucio, è proprio quella di recarsi verso il sacerdote e di afferrare la corona di rose che porta nella mano destra, grazie alla quale verrà liberato dalla pelle animale e tornerà al suo aspetto umano¹⁶⁴⁵.

1632 CLERC 1978, pp. 257-258, Tav. XXXIII.

1633 La stella Syrio, annunciava in Egitto il momento di inondazione del Nilo, di conseguenza era particolarmente venerata.

1634 CLERC 1978, p. 254.

1635 IACOPI 1985, pp. 605-622.

1636 FRÖHLICH 1991, p. 265, Tav. 30,1; la pittura è conosciuta solamente grazie ad un disegno di Piranesi del 1807, in quanto risulta attualmente perduta.

1637 FRÖHLICH 1991, p. 281, Tav. 38,1-2. Le pitture pompeiane, di cui il secondo esempio è ascrivibile al "quarto stile" pittorico, sono state menzionate in quest'analisi per la somiglianza con lo schema compositivo che prevede Iside al centro, *Anubis* a sinistra della dea e un'altra figura sulla destra.

1638 *Cit.* IACOPI 1985, p. 617.

1639 *Ov. Fast.* 5.133-142; GIACOBELLO 2008, p. 45.

1640 Si veda *infra*.

1641 *Plut., De Iside et Osiride*, XVI.

1642 Negli anni Cinquanta l'uccellino in questione venne interpretato da Floriani Squarciapino come un picchio, tuttavia si potrebbe trattare anche di un pappagallo, vista l'ampia diffusione di tale motivo in ambito funerario.

1643 BARBET 1994, p. 149.

1644 Si veda a questo proposito l'iconografia e confronti dell'Edicola 39 (F1) nel Capitolo 5,1.4.

1645 *Apul. Met.*, XI, 6.

Le rose associate a caducei alati, sistri, cista mystica, situla e uccelli ricompaiono anche nell'iconografia “popolare” dei larari, come si nota in un esempio proveniente da una Casa di Pompei (I 13,12-14)¹⁶⁴⁶.

Tuttavia, in ambito funerario le rose si associano anche alla celebre festività in onore dei morti: i *rosalia*. La corona di rose era anche simbolo di lusso e infatti, in base a quanto viene narrato da Marziale, tali fiori venivano importati in inverno proprio dall'Egitto¹⁶⁴⁷. La valenza funeraria delle rose deriva anche da un mito narrato da Bione di Smirne (I sec- a.C.), la morte di Adone: «[...] e la Pafia tante lacrime versa, quanto sangue versa Adone: e tutto, cadendo al suolo si trasforma in fiore: il sangue genera la rosa, le lacrime l'anemone»¹⁶⁴⁸. In questo caso, le rose simboleggiano la rinascita e l'amore che supera la morte.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

Il manufatto ostiense sembra ascrivibile a quella che è stata definita «arte popolare», un genere figurativo caratterizzato da un linguaggio diverso da quello che si può definire “aulico” o “colto”¹⁶⁴⁹. Solitamente, tali composizioni erano l'espressione dei ceti emergenti *ex plebe* e delle classi subalterne o “arriviste”¹⁶⁵⁰, quali liberti, coloni, soldati, magistrati municipali. Questo filone decorativo si distingue per alcune caratteristiche peculiari ma in particolare non risulta vincolato da prestabiliti schemi. Risulta piuttosto essere un mix di elementi eterogeni, distribuiti senza soluzione di continuità, caratterizzato da relazioni “gerarchiche” tra i soggetti ivi raffigurati in cui la costruzione della composizione è tesa a segnalare tale gerarchia¹⁶⁵¹. Un'altra particolarità di questo tipo di rappresentazioni, che si riscontra anche in questo caso, è la frontalità. Vi è una totale mancanza di prospettiva e di proporzioni naturalistiche tra i soggetti raffigurati. Lo schema delle figure è paratattico e speculare; in più, si osserva una certa frammentarietà compositiva, poiché tutti gli elementi, come nel caso del manufatto ostiense, appaiono isolati tra loro¹⁶⁵². L'importanza per la committenza è data al significato degli oggetti e ai personaggi raffigurati. Il sistema iconografico utilizzato per la rappresentazione della “Sacerdotessa Isiaca” è inedito: il pittore è stato capace di inventare e rielaborare nuove immagini per una rinnovata esigenza comunicativa della committenza. Inoltre, si ricorda che la nicchia è stata ricavata nel muro prospiciente la via Laurentina, cioè in uno spazio “in vista”, ricco di possibilità di ostentazione per la committenza (Fig. 129). La tavolozza cromatica del manufatto è limitata a pochi colori e già dopo un rapido sguardo si intuisce l'adozione di una tecnica rapida ed economica (non vi sono infatti tracce preparatorie) che cerca di ottenere facili effetti compositivi.

1646 DE VOS 1980, pp.70-71. Altri esempi di rose nei larari vesuviani compaiono: in una nicchia nella Casa (I 8,10), si veda Fröhlich (1991, p. 253, Fig. 25,2) e Giacobello (2008, p. 140); nella nicchia del viridario della Casa (I 8,14) attualmente distrutta e conosciuta grazie alla documentazione fotografica (FRÖHLICH 1991, p. 254, Fig. 26,2; GIACOBELLO 2008, p. 141); sulla parete nord della nicchia della cucina della Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2), si veda Fröhlich (1991, p. 261, Fig. 28, 1-2) e Giacobello (2008, pp. 156-157, Figg. 6, 12); nella nicchia della parete ovest del viridario della Casa del Larario del Sarno (I 14, 6-7;) dove è raffigurata una figura femminile distesa dietro ad un tavolino circondato da rose sparse (FRÖHLICH 1991, pp. 263-264, Fig. 29.3; GIACOBELLO 2008, pp. Fig. 4); nella Casa degli Archi II (I 17,4) in cui il genio togato del *dominus* intento a sacrificare, è assistito da un fanciullo (FRÖHLICH 1991, Fig. 19.1); nell'intradosso di una nicchia in un ambiente sotterraneo della Casa di Popidio Prisco (VII 2,20-21.41), si veda Fröhlich (1991, p. 284, Fig. 41, 1-2) e Giacobello (2008 pp. 189-190, Fig. 10); nella Casa del Centenario (IX 8,3.6.a; *MANN*, Inv. 112286), da notare, come anche in questo caso non vengono rispettate le proporzioni tra le Dioniso e gli uccelli (FRÖHLICH 1991, Fig. 11; GIACOBELLO 2008, pp. 211-212, Fig. 10); ed infine nella villa 6 di Terzigno (GIACOBELLO 2008, Fig. 2).

1647 Marz. *Epigr.*, VI,80.

1648 Epitafio di Adone, 77-78. Anche Ovidio narrò la storia del giovane nelle sue *Metamorfosi* (X, 520-739).

1649 Tale dicotomia all'interno dell'arte romana venne individuata per la prima volta da Bianchi Bandinelli nel 1967 in un articolo “Arte plebea”, del primo numero della rivista “Dialoghi di Archeologia”. A questa interpretazione sono seguite diverse critiche da parte del mondo scientifico (HÖLSCHER 1987, SETTIS 1989, ZANKER 2002), articoli (TORTORELLA 2009) ed un Convegno in onore di Paul Zanker tenutosi a Villa Massimo nel giugno del 2007, i cui contributi sono raccolti nella collana *Palilia*, precisamente nel numero 27, a cura del *Deutsches Archäologisches Institut Rom* (DE ANGELIS *et alii* 2012).

1650 Espressione utilizzata da Zanker nel suo saggio sull'arte romana, in particolare il paragrafo sull'arte popolare (2007, pp. 32-34).

1651 BIANCHI BANDINELLI 1967; TORTORELLA 2009; TORELLI 2012, pp. 34- 36, 61-73.

1652 HÖLSCHER 2012, pp. 38-39.

Tali elementi denotano una pittura di un livello qualitativo scarso, imparagonabile con quello della decorazione interna, ed evidenziano i limiti culturali della committenza che si limita ad emulare la classe medio-alta. Infatti, l'iconografia legata al mondo egizio, dopo essere stata introdotta dalla corte imperiale, divenne patrimonio culturale e sociale della classe libertina¹⁶⁵³, soprattutto come modello iconografico, ma anche per le caratteristiche salvifiche della dea che, nel caso del ceto libertino, rappresentava un simbolo di rivalse sociale, un nuovo inizio.

Di conseguenza, appare logico supporre che la pittura fosse stata realizzata in un momento di forte espansione dei culti isiaci che, nel caso di Ostia sembrerebbe riscontrabile nel II secolo d.C., momento in cui si riscontrano una rifioritura e una maggiore diffusione dei culti stranieri.

Conclusioni

Come già evidenziato da Clarke, tale pittura sembrerebbe associabile al fregio con i pigmei del Recinto 22, appartenente al medesimo complesso¹⁶⁵⁴. Entrambe le pitture, per le caratteristiche stilistiche e le tematiche esotiche raffigurate, sono state datate alla metà del II secolo d.C.¹⁶⁵⁵. Inoltre, all'interno della cella (e precisamente nell'angolo nord-est, tra le pareti A e D), sono state rinvenute labili tracce di scialbatura bianca con pennellate rosso-arancio che potrebbero appartenere ad un restauro avvenuto proprio in quest'ultima fase di vita della tomba (Figg. 20A, 21D, 22e-f)¹⁶⁵⁶. Da questi elementi si può dedurre che l'edificio in questione rappresenta un chiaro esempio di riutilizzo da parte dei discendenti dei proprietari originari del sepolcro che apportarono modifiche alla deposizione funeraria e all'arredo della tomba. Analoghe situazioni di riadattamenti e riutilizzi della camera tombale sono normalmente documentabili in epoca tarda, come evidenziano altre testimonianze coeve, ad esempio nella contigua Necropoli di Pianabella (zona che risulta separata dalla Necropoli Laurentina solo dopo la costruzione della moderna Via Ostiense e della Strada Regionale 296 della Scafa), dove grazie a dati di scavo è stato possibile datare gli interventi al II secolo d.C.¹⁶⁵⁷, nonché nella Tomba C di via Portuense¹⁶⁵⁸.

5.3.5 Recinto in *opus reticulatum* 22 (C1)

Scena figurata

La scena figurata del Recinto di Apella (Edificio 22; Figg. 134-135) si accosta per stile e tematica figurativa alla nicchietta esterna della Tomba 18 (B1)¹⁶⁵⁹, soprattutto per quanto riguarda il rimando al mondo egizio del fregio nilotico inferiore (Fig. 138).

Le scene nilotiche, infatti, sono parte integrante del repertorio figurativo *aegyptiaca romana* e si inseriscono in una nuova ondata di "egittomania"¹⁶⁶⁰. Infatti, come già accennato, sotto Adriano tali motivi tornano di moda seguendo una corrente meno rigida rispetto alle testimonianze di "terzo stile", poiché il processo di penetrazione e assimilazione all'interno del repertorio figurativo romano era già avvenuto¹⁶⁶¹.

1653 DE VOS 1980, p. 60.

1654 CLARKE 2001, pp. 86-88; anche Floriani Squarciapino (1958, pp. 95-96) e Heinzelmann (2000, pp. 227-234).

1655 CALZA 1938, p. 62; BORDA 1958, p. 162; CLARKE 2001, pp. 85-91.

1656 Si veda *supra*.

1657 PANNUZI 2007, pp. 28, 33, 51, 54, 56-57, 61.

1658 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 38-39.

1659 Per la descrizione della scena si veda il Capitolo 4,3.5. Per quanto riguarda l'Iconografia e confronti della nicchia esterna della Tomba a camera 18 (B1) è stata trattata nel Capitolo 5,3.4.

1660 DE VOS 1980; VERSLUYS, MEYBOOM 2000.

1661 DE VOS 1980, p. 33. Per quanto riguarda questa nuova ondata di opere egittizzanti, si ricordano: il Canopo di Villa Adriana, il mosaico di Montebello ora al *Metropolitan Museum*, il bassorilievo di una balaustra conservata a Villa Doria Pamphilj, le due statue fluviali conservate al Palazzo Senatorio in Piazza del Campidoglio. Per l'atteggiamento di Adriano verso il mondo egizio e i relativi culti si veda GRIMM 1997, pp. 129-131 e ADEMBRI 1997, pp. 326-331.000

Come indicano diversi autori, l'importanza delle scene nilotiche risiede nel richiamo simbolico della fecondità e dell'abbondanza dionisiaca, entrambe messe in relazione con le piene del Nilo. Il richiamo a questo fiume in ambito funerario, quindi, potrebbe costituire un preciso riferimento alla vita felice nel paradiso dei Campi Elisi. Inoltre, l'immaginario collettivo collocava la vita paradisiaca proprio in ambiente alessandrino, alle foci del Nilo, nella terra benedetta di Iside¹⁶⁶². Clarke ha interpretato tali scene nilotiche come chiaro riferimento alla dea Iside e la contestuale presenza dei pigmei avrebbe, nel caso della Tomba di Apella, una funzione apotropica¹⁶⁶³.

Scene di chiaro riferimento nilotico tornano anche negli edifici della Necropoli di Porto-Isola Sacra, in particolare nel mosaico posto nella zona antistante la cella della Tomba 16¹⁶⁶⁴, nella decorazione pittorica degli arcosoli delle Tombe: 26 (*PAOA*, Inv. 10125)¹⁶⁶⁵, 34 (*PAOA*, Inv. 10802)¹⁶⁶⁶, 43 (*in situ*)¹⁶⁶⁷. Tuttavia, nelle decorazioni parietali dell'Isola Sacra, tutte datate tra la fine del II secolo e l'inizio del III d.C., le scenette appaiono banalizzate rispetto alle tipiche scene nilotiche con pigmei: sembrerebbero infatti semplicemente delle scenette palustri, senza una particolare connotazione nilotica. Vi appare solo qualche amorino e delle anatre e l'elemento egittizzante risulta alquanto sfumato. In generale, il paesaggio enfatizza maggiormente l'accezione di beatitudine immaginata per i Campi Elisi¹⁶⁶⁸, senza riferimenti precisi a luoghi reali. Le figurazioni "nilotiche" propriamente dette appaiono spesso in relazione con scene di caccia, come ad esempio la caccia al leone nella Tomba 43 (*PAOA*, Inv. 10091) o la caccia al cervo nelle Tombe 26 (*PAOA*, Inv. 10804) e 34 (*PAOA*, Inv. 10803, 10123). Vi sono associate anche scenette dionisiache, come nella decorazione pittorica della Tomba 26 (*PAOA*, Inv. 10805a-c)¹⁶⁶⁹ e in quella musiva della Tomba 16; è stato evidenziato come tali raffigurazioni collegate a motivi nilotici rappresenterebbero proprio una lotta contro l'elemento anti-dionisiaco¹⁶⁷⁰.

Nell'Urbe scene a carattere nilotico tornano nel cd. Colombario Maggiore¹⁶⁷¹ e nel Colombario di Scribonio Menofilo¹⁶⁷² presso Villa Doria Pamphilj, entrambi di età augustea; tuttavia, tale raffigurazione torna anche in edifici della Necropoli Vaticana sotto la Basilica e nella Tomba di San Pietro. In particolare, negli arcosoli laterali del Sepolcro *Phi* «dei Marci», si riconoscono delle scene con ambientazione nilotica¹⁶⁷³. Bisogna precisare che non mancano raffigurazioni nilotiche nella scultura funeraria di cui si ricordano diversi esempi dall'area ostiense: un sarcofago scoperto sulla via Ostiense, in località "Montefinocchio" (*MNR*, Inv. 113065), inquadrabile tra il 250 e il 275 d.C.¹⁶⁷⁴; un altro sarcofago scoperto ad Ostia, nella Necropoli di Porta Romana, datato tra la metà e la fine del III secolo d.C. (conservato a *Palazzo Vacari*, attualmente disperso)¹⁶⁷⁵.

1662 VERSLUYS, MEYBOOM 2000, p. 126; LIVERANI, SPINOLA 2010, p. 70, p. 337, nota 58.

1663 CLARKE 2001, pp. 87-88.

1664 CALZA 1940, pp. 172-173, 294-297; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 176-177; VERSLUYS 2002, pp. 49-51, Nr. 04.

1665 CALZA 1940, pp. 150-151, Fig. 74, Tav. V; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 148-151, in particolare p. 149; FORTUNATI 2015b, pp. 449-450.

1666 CALZA 1940, pp. 148-149, Figg. 72-73; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 128-132, in particolare p.131.

1667 BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 114-115.

1668 BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 150; BISCONTI 1990; FORTUNATI 2015b, pp. 449-450.

1669 BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 150.

1670 BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 177; BECATTI 1951, p. 13.

1671 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-43; VERSLUYS 2002, pp. 79-81, Nr. 021: specifica che le scene con motivi egittizzanti costituiscono il 20% delle raffigurazioni del colombario; di queste, tredici sono quelle propriamente nilotiche e altre sei le definisce genericamente egittizzanti; FRÖHLICH 2008, p. 23, 41-42, Fig. 32 (C12), Fig. 34 (E4), Fig.38 (A6): l'autore precisa che raffigurazioni nilotiche appaiono nel colombario per ben sei volte: A6, A15, B19, C12, E4, F13.

1672 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 43-45; FRÖHLICH 2009, pp. 383-385, 394, Fig. 5.

1673 MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 235-255; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 59-62; LIVERANI, SPINOLA 2010, p.70.

1674 VERSLUYS 2002, pp. 81-82, Nr. 022.

1675 MALAISE 1972a, p. 71, Nr. 17; VERSLUYS 2002, p. 82, Nr. 023.

Dall'area dell'Urbe si ricordano: un sarcofago conservato all'*Antiquarium* del Palatino, databile anche questo tra il 250-300 d.C.¹⁶⁷⁶; infine un sarcofago infantile rinvenuto nella Tomba 2 della Necropoli Vaticana sulla *via Triumphalis*, nel settore «della Galea», databile intorno al 300 d.C.¹⁶⁷⁷.

Ad un primo sguardo si nota come, ad eccezione dei colombari augustei di Villa Doria Pamphilj, si tratti sempre di testimonianze inquadrabili tra la metà del II secolo d.C. e il III secolo d.C.

Questo probabilmente è conseguenza della nuova moda egittizzante avvenuta nell'età adrianea cui si faceva riferimento in precedenza. Tale dato sembrerebbe essere pienamente corrispondente a quanto dedotto dallo studio di Versluys, in base al quale risulta che del totale delle testimonianze con soggetto nilotico (26) rinvenute nella *Regio I* augustea, 18 (69,2%,) sono datate tra il II e il III secolo d.C.

Di queste, 13 risultano appartenenti ad edifici di destinazione non funeraria quali edifici termali e civili (7,4%), edifici religiosi (8,5%), o contesti domestici (22,2%)¹⁶⁷⁸.

Per quanto riguarda, invece, la diffusione dei paesaggi a soggetto nilotico nella *Regio I*, essi sono molto frequenti in ambito funerario, in quanto corrispondono ben al 25,9% del totale¹⁶⁷⁹ a cui si vanno ad aggiungere le due testimonianze delle Necropoli Vaticane sopraelencate.

Si deduce che le scene con soggetto nilotico fossero molto amate e diffuse in ambito privato in quanto evocanti la vita esotica in Egitto, sia negli edifici funerari che domestici; in quest'ultimo caso, gli ambienti a cui erano destinate sono i luoghi più privati della casa, quelli dediti all'*otium*, quali peristili, triclini ed *oeci*, giardini e *viridarium*¹⁶⁸⁰. Non sorprende, quindi, che la committenza riproponesse in ambito funerario gli stessi temi dionisiaci tanto diffusi nei luoghi dell'*otium* domestico.

Per quanto riguarda la scena superiore del leone che sbrana la testa ad un toro, è stato proposto anche in questo caso un significato dionisiaco, in quanto collegato al dilaniamento di Zagreo da parte dei titani¹⁶⁸¹. Pertanto, Dioniso incarnerebbe l'idea di fine e rinascita, un'immagine che ben si adatta quindi in un contesto funerario. Clarke ipotizza che tale motivo costituisca un chiaro riferimento al paradiso delle *elite*, in quanto evoca scene di caccia, ma è anche simbolo della morte che attanaglia tutte le cose¹⁶⁸². Lo stesso motivo del leone con una testa di toro sembrerebbe ripetersi a Ostia, nel triclinio della *Schola del Traiano* (IV,V,15) datato tra il 270-280 d.C. e la fine del III secolo d.C.

Anche qui, l'iconografia è associata a motivi dionisiaci¹⁶⁸³. Bisogna precisare che a partire dall'età adrianea si diffondono nel repertorio artistico romano – in rappresentazioni musive, parietali ma anche scultoree, perlopiù su sarcofagi – scene di caccia, quali la caccia al cinghiale, all'orso, al leone, al cervo, così come scene di animali selvatici in lotta tra loro¹⁶⁸⁴. Il tema degli animali selvatici associati a figurazioni nilotiche è ampiamente attestato anche in età ellenistica¹⁶⁸⁵ e non è un caso che proprio durante l'età adrianea le arti figurative attingano in modo preponderante al repertorio ellenistico¹⁶⁸⁶.

1676 VERSLUYS 2002, p. 83, Nr. 024.

1677 LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 153-155.

1678 VERSLUYS 2002, pp. 43-90, 242-243, diagramma 1.

1679 VERSLUYS 2002, p. 249, Tabella 3.

1680 VERSLUYS, MEYBOOM 2000, pp. 123-124; CLARKE 2001, p. 85, Fig.1; VERSLUYS 2002, pp. 253-258, Tabella 9, diagramma 10.

1681 Pr. In *Crat.* 396; Nonn. *Dion.* VI 169; Plut. *De Ei* 9, 388e; cfr. anche Chrys. SVF II 527= Stob. 1.184.8-185.24; SVF II 1095 = Macrob. *Sat.* 1.17.7.

1682 CLARKE 2001, p. 88.

1683 BECATTI 1951, pp. 12-13; BECATTI 1961, pp. 199-202, Tav. LXXXVIII; CLARKE 1979, pp. 90-91, Tavv. 51-52; CLARKE 2001, pp. 87-88; PELLEGRINO 2017, pp. 85-88: l'autore precisa che, grazie a recenti indagini stratigrafiche e all'analisi delle iscrizioni epigrafiche, è stato possibile posticipare la datazione alla fine del III secolo d.C., rispetto alla datazione di Becatti (p. 119) e di Clarke (pp. 90-91), i quali attribuivano al mosaico una datazione in età severiana.

1684 BIANCHI BANDINELLI 2009, pp. 262-263.

1685 ANDREAE 2003, pp. 185-201.

1686 BIANCHI BANDINELLI 2009, pp. 254-261.

Un esempio viene da un mosaico proveniente dal triclinio dell'Accademia di Villa Adriana e conservato nella "Sala degli animali" presso il *Museo Pio Clementino* (MV, Inv. 423) in cui è raffigurato su uno sfondo paesistico un leone che azzanna un toro¹⁶⁸⁷.

La scena è molto simile a quella della tomba ostiense (Fig. 135), anche se purtroppo in quest'ultima il paesaggio è conservato solo parzialmente. Tuttavia, sono ben riconoscibili in entrambe lo schema del leone che afferra il toro con le zampe anteriori, il sangue del toro che cola a terra dalla bocca del leone ed infine l'albero a chiudere la composizione lateralmente, nel caso del mosaico di Villa Adriana sulla destra, nella pittura Laurentina sulla sinistra. Bisogna precisare che, nel caso del mosaico di Villa Adriana, tale raffigurazione è associata ad elementi dionisiaci, come le maschere. Inoltre, un altro elemento che sembra rinforzare l'interpretazione dionisiaca del motivo del leone è il fatto che spesso Dioniso è raffigurato mentre cavalca felini selvatici e che tali felini, per la loro natura selvatica, simboleggiavano il potere del dio¹⁶⁸⁸.

La differenza tra le due scene è soprattutto nell'espressione del leone, che nel caso del Recinto 22 enfatizza la drammaticità, il patetismo, nonché il realismo del momento. Tale effetto è ottenuto grazie a pennellate scure intorno agli occhi dell'animale, ma anche mediante la semplificazione della scena e la torsione della testa del felino verso lo spettatore. Le medesime tecniche sono state ampiamente utilizzate nel corso dell'età antonina, in particolare sulla Colonna Antonina, nei tre rilievi conservati presso il *Palazzo dei Conservatori* in Campidoglio e negli otto rilievi inseriti sull'attico dell'arco di Costantino¹⁶⁸⁹. Pertanto, la raffigurazione del leone rientrerebbe perfettamente nello *Zeitstil* dell'epoca.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

I colori utilizzati dal pittore sono costituiti prevalentemente da terre e ocre, con una prevalenza di tinte pastello nel fregio inferiore. La differenza di tonalità rimarca la differenza tematica tra le due scene: una scena dalla intensa drammaticità e tensione, nel fregio superiore; una scena dall'un'atmosfera più distesa nel fregio inferiore.

Inoltre, come già evidenziato nel Capitolo 4, ad un'attenta osservazione si nota come il pittore abbia finemente realizzato alcuni dettagli per ottenere un marcato effetto naturalistico. Questo è particolarmente evidente nei peli del leone, resi stendendo sottili pennellate sul manto dell'animale utilizzando la stessa tonalità del manto, ma anche grazie all'impiego di lumeggiature ed ombreggiature (Fig. 137). Nel fregio inferiore, invece, si nota come la pittura sia stata realizzata con maggior velocità, con pochi tratti sicuri e precisi, spesso monocromi. Si nota la tecnica "compendiaria" (impressionistica) con cui sono state rese le figure dei pigmei e le anatre sul lato sinistro, grazie ad una pennellata di contorno di colore scuro e raffinate lumeggiature e ombreggiature che evidenziano i dettagli. Inoltre, nella resa del corpo dell'alligatore sul lato destro, si osserva come sia stata utilizzata la stessa tecnica impiegata nel manto del leone sul fregio superiore. Questo suggerisce che le due scene, nonostante le differenze stilistiche, siano opera del medesimo pittore o della stessa bottega.

Infine, questi elementi permettono di affermare che ad Ostia in questo periodo vi fossero ancora pittori e botteghe di alto livello qualitativo.

1687 ANDREAE 2003, pp. 279-293, in particolare 284, Fig. 284 sinistra.

1688 ANDREAE 2003, p. 186, pp. 288-289, Figg. pp. 286-287, 292-293.

1689 BIANCHI BANDINELLI 2009, pp. 281-339.

Conclusioni

In conclusione, in base alle testimonianze correlate al dipinto del Recinto 22, si ipotizza una datazione con *terminus post quem* al regno di Adriano (117-138 d.C.), soprattutto per la presenza di soggetti egittizzanti. Inoltre, nel fregio inferiore non si assiste alla semplificazione delle scene nilotiche che si ha nelle tombe dell'Isola Sacra e l'iconografia della scena del leone si avvicina allo stile dei rilievi dell'età antonina. Pertanto, la pittura è inquadrabile tra la metà e la fine del II secolo d.C.

Infine, è interessante notare la diffusione dello schema iconografico del leone e del toro anche in contesti domestici ostiensi, ad ulteriore riprova che l'iconografia funeraria attingeva anche da quella domestica e viceversa; ma è altresì importante evidenziare la ripetizione di soggetti egittizzanti e nilotici nella Necropoli portuense, a testimonianza della circolazione di temi e motivi nell'area di Ostia e Porto.

5.3.6 Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3)

Decorazione della volta: seconda fase

La Tomba 33 è ampiamente conosciuta nella letteratura archeologica come la "Tomba di Orfeo" per la famosa pittura ivi rinvenuta dagli scavatori ottocenteschi, in cui, dove è raffigurato un famoso soggetto mitologico: la separazione irreversibile tra i due novelli sposi, Orfeo ed Euridice (Fig. 139).

La scena è incorniciata da diverse fasce ornamentali: una fascia viola, seguita da un'altra bianca resa con l'artificio pittorico del *trompe-l'œil*. Gli spazietti di risulta all'interno della fascia bianca sono decorati con piccoli triangoli. Una simile ornamentazione ricorda le cornicette a triangoli testa-base di età augustea, inquadrabili nella fase finale del "secondo stile" e nel "terzo stile"; paralleli con questa cornice si possono individuare in alcuni frammenti rinvenuti recentemente negli scavi della *Domus Publica*¹⁶⁹⁰ e di Vigna Barberini¹⁶⁹¹ sul Palatino, ma anche in alcune pitture frammentarie di Barco Borghese, presso il comune di Monte Porzio Catone¹⁶⁹².

Il mito della discesa di Orfeo negli Inferi costituisce un soggetto alquanto diffuso e ricorrente a partire dal V secolo a.C., soprattutto nella ceramica apula. Orfeo è spesso raffigurato in movimento, quasi danzante, in presenza della coppia degli Inferi, Ade e Persefone, e attrae l'attenzione degli altri abitanti dell'Oltretomba. Il ruolo che Orfeo ricopre in tali raffigurazioni, come Eracle, Teseo o Anfiarao, è quello di mediatore tra il mondo degli umani e quello ultraterreno, poiché, avendo vinto la morte, può confortare i mortali. In alcuni casi, dove la raffigurazione è associata ad *Hermes*, Orfeo potrebbe anche avere una funzione di psicopompo¹⁶⁹³.

Nei sepolcreti di Roma il mito di Orfeo ed Euridice si ritrova dipinto nella lunetta della parete di fondo della Tomba dei *Nasonii* sulla via Flaminia dove la donna viene condotta al cospetto di Orfeo da *Hermes*¹⁶⁹⁴. Un altro esempio dall'Urbe è la raffigurazione in stucco sulla volta della navata centrale della Basilica di Porta Maggiore¹⁶⁹⁵, databile all'età tiberiana¹⁶⁹⁶. Anche qui, come nel dipinto della Laurentina, la donna è raffigurata con i capelli raccolti dietro la nuca. In entrambi i casi, la Tomba dei Nasoni e la Basilica di Porta Maggiore, mancano indicazioni spaziali e paesaggistiche che facciano intuire che la scena sia ambientata nell'Oltretomba.

1690 MAURINA 2018b, p. 18, Fig. 24a.

1691 MAURINA 2018a, p. 135, Fig. 22e.

1692 MARANO 2017b, p. 420, Fig. 3d.

1693 LIMC VII, 1-2, 1994, s.v. *Orpheus* (M. XENI-GAREZOU), pp. 81-83, 88-90, 102.

1694 ANDREAE 1963, pp. 121-122, p. 105, figg. 8, Tav. 46-47; LIMC IV, 1, 1988, s.v. *Eurydike* I (G. SCHWARZ), p. 100, scheda Nr. 8; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 66-73, K 28, in particolare Fig. 49, 52.

1695 BENDINELLI 1926, pp. 688-689, Tav. XXIII, 2; LIMC IV, 1, 1988, s.v. *Eurydike* I (G. SCHWARZ), p. 100, scheda Nr. 9.

1696 Per approfondimenti si veda: BENDINELLI 1926, pp. 806-820; BASTET 1958; BASTET 1960; BASTET 1970; SAURON 2009, pp. 46-61.

Infatti, per quanto riguarda Euridice ed Orfeo negli Inferi, non vi sono giunte molte testimonianze oltre a quella della Laurentina. Si ricorda la rappresentazione pittorica conservata al *Musée du Louvre* (Inv. M.N.D. 1.999), datata al I secolo d.C., in cui è raffigurato Orfeo che suona la lira nell'Oltretomba con il cane cerbero che si frapponne tra lui ed Euridice seduta su un masso¹⁶⁹⁷. È interessante notare come anche in questo caso la figura di Euridice sia particolarmente espressiva grazie alla sua gestualità e come la donna sia raffigurata con i capelli ritirati in uno chignon. Scene caratterizzate da un simile schema e dall'ambientazione nell'Oltretomba si riscontrano nella decorazione in stucco del Sepolcro di *P. Aaelius Maximus* (Edificio N, settore delle Tombe dell'ONC) nella Necropoli di Porto-Isola Sacra datata alla metà del II secolo d.C.¹⁶⁹⁸. È interessante notare che anche in questo caso tali scene costituivano la decorazione interna di riquadri (largh.76 cm, alt. 35 cm) posti sull'imposta della volta e che su ogni personaggio rappresentato vi era indicato il nome. Il quadretto prossimo alla parete di fondo, sulla parete occidentale, raffigura Eracle mentre conduce Laodamia al cospetto di Plutone dietro il quale si intravede la *silhouette* di un personaggio indicato come Protesilao; Laodamia sembrerebbe sulla soglia di una porta¹⁶⁹⁹. Il quadretto contrapposto, sulla parete orientale, presentava il supplizio delle Danaidi, eternamente destinate a riempire una botte dal fondo bucato, e quello di Ocnos, intento nell'inutile lavoro di intrecciare una corda, eternamente mangiata da un'asina. Nel quadretto successivo della parete orientale, in prossimità dell'ingresso della tomba, sono raffigurati Deucalione e Pirra che si dirigono verso una porta posta a destra della composizione, seguiti dagli *homines nati*; chiude il quadretto la dea Minerva, riconoscibile dalla scritta e dagli attributi. La rappresentazione, che doveva trovarsi sulla parete occidentale presso l'ingresso, è andata purtroppo perduta. Pertanto, dei quattro quadretti figurativi se ne conservano solamente tre. Tuttavia, si nota come le due raffigurazioni verso l'interno della tomba rappresentino miti ambientati nell'Oltretomba (Eracle e Laodamia, Ocnos e le Danaidi), mentre quelli verso l'esterno, di cui si conserva il solo mito di Deucalione e Pirra, richiamavano probabilmente miti di speranza e di rinascita.

Un altro aspetto interessante, che hanno le rappresentazioni della Tomba di *P. Aaelius Maximus* e quelle della Tomba di *Folius Mela*, è la riproposizione in entrambe del supplizio di Ocnos; probabilmente esistevano dei modelli a cui i pittori e gli stuccatori ostiensi facevano riferimento.

Nell'Urbe raffigurazioni del mito di *Ocnos* si ritrovano solamente in due contesti: in pittura nel Colombario Maggiore di Villa Doria Pamphilj, della prima età augustea¹⁷⁰⁰, e in stucco nell'edicola sinistra Colombario di Pomponio Hylas, ascrivibile all'età vespasiana¹⁷⁰¹. Nel primo caso costituisce un fregio isolato della parete d (quadro D4); nell'altro è associata ad altre figure, quali il cane Cerbero sull'estremità sinistra, come nella raffigurazione della Laurentina, e una figura femminile variamente interpretata come una Danaide, Proserpina o Euridice stessa. Ashby interpretava tale iconografia come la catabasi di Orfeo¹⁷⁰².

Si nota come in tutte le raffigurazioni di *Ocnos*, lo schema compositivo sia sempre lo stesso: l'eterno penitente siede su una panca o su un masso e volge lo sguardo sconsolato verso terra; l'asino normalmente si trova a destra della composizione sempre, con l'eccezione del caso di Villa Doria Pamphilj.

1697 DEVAMBEZ 1951, pp. 67-76; *LIMC* VII, 1,1994, s.v. *Orpheus* (M. XENI-GAREZOU), pp. 89-90, scheda Nr. 86.

1698 CALZA 1928, pp. 139, 150-164, Figg. 15-18; ANDREAE 1963, pp. 41-45, Figg. 1-3, p. 128, Fig. 11; MIELSCH 1975, pp. 161-162, K 90.

1699 CALZA 1928, pp. 152-154, 156-157, Figg. 15, 18; MIELSCH 1975a, pp. 161-162, K 90.

1700 *LIMC* VII, 1-2,1994, s.v. *Ocnos* (W. FELTEN), p. 34, scheda Nr. 4; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-43, K10, in particolare Fig.23; FRÖHLICH 2008, p. 41, Fig. 33, p. 48.

1701 MIELSCH 1975, p. 156, K 74; *LIMC* VII, 1,1994, s.v. *Ocnos* (W. FELTEN), p. 34, scheda Nr. 9; GHEDINI, SALVADORI 1999, pp. 83-84; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 97-101, K 44.

1702 ASHBY 1910, p. 469, nota 3.

Simili raffigurazioni mitologiche col significato di metafora escatologica si riscontrano anche nella pittura funeraria in ambito provinciale. Si ricorda la raffigurazione della Tomba 16 di Tuna El-Gebel, la Necropoli di Hermopolis, attualmente conservata al *Museo Egizio del Cairo* (Inv. JE 63609), datata dagli scavatori all'età adrianea¹⁷⁰³. Il fregio mitologico è incorniciato da tre fasce che si susseguono dall'esterno secondo tale ordine: rosso, bianco, nero fumo; le cromie utilizzate sono molto simili a quelle della Laurentina; inoltre, anche in questo caso al di sopra d'ogni personaggio raffigurato ne è indicato il nome. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, famosi antecedenti sono costituiti dal fregio del corteo funebre nella Tomba del liberto *Patron*¹⁷⁰⁴ e dal fregio storico con episodi della legenda di Roma del Colombario della *Gens Statilia* sull'Esquilino¹⁷⁰⁵. Probabilmente tale artificio, utilizzato in una raffigurazione mitologica era necessario per un pubblico poco edotto o che desiderasse promuovere le proprie ambizioni sociali, come poteva essere il ceto libertino al quale erano destinate sia le tombe dell'area ostiense e portuense che il Colombario dell'Esquilino. Inoltre, indicare l'identità dei personaggi raffigurati su cicli pittorici caratterizzati da temi legati alla condizione mortale dell'uomo sembrerebbe una caratteristica della pittura funeraria dell'area orientale del mondo romano; si ricordano a tale proposito le decorazioni pittoriche delle Tombe di Tiro, Massyaf, Hermopolis Ouest, datate intorno al II secolo d.C.¹⁷⁰⁶.

Questo tipo di narrazione, utilizzato sia nel fregio dell'Esquilino, sia nel dipinto della Laurentina e anche nella Tomba di Tuna El-Gebel, rientra nel genere definito da Wickhoff come "stile continuo"¹⁷⁰⁷, ovvero una modalità compositiva utilizzata in fregi pittorici o scultorei in cui vi sono raffigurati gruppi di figure disposti in modo paratattico a rappresentare dei singoli episodi che fanno parte della medesima narrazione. Inoltre, tali personaggi sono posti sullo stesso sfondo, in una composizione che non prevede alcuna suddivisione, come cornici o altri elementi¹⁷⁰⁸. Dagli esempi elencati si nota come lo "stile continuo" ricorresse nelle tombe sia per narrare un episodio mitico, quindi in forma escatologica, che un evento storico. Come è stato notato da Salvadori e Zimmermann, tali fregi sono composti alternativamente da scene statiche e dinamiche, legate tra di loro tramite degli espedienti pittorici, come ad esempio lo sguardo o la gestualità dei personaggi¹⁷⁰⁹.

Nel caso della composizione della Laurentina, al centro figurano i personaggi principali della narrazione, i novelli coniugi Orfeo ed Euridice, a cui sembrerebbero puntare lo sguardo gli altri personaggi posti sul lato destro: Plutone e Proserpina, e Ocno. Lo sguardo terrorizzato e la gestualità di Euridice, a cui Orfeo rivolge uno sguardo rassegnato, enfatizzano ancora di più la drammaticità della scena. Nell'angolo sinistro, *Ianitor* e Cerbero, anche se non rivolgono lo sguardo verso Orfeo, chiudono la narrazione scenica sorvegliando la porta degli Inferi come se aspettassero l'uscita di Orfeo. Inoltre, come in altri fregi a "stile continuo", quali ad esempio l'Ipogeo degli *Aurelii* a via Manzoni o l'Ipogeo di Vibia, l'ambientazione, costituita in questo caso dall'Oltretomba, risulta sempre ben definita¹⁷¹⁰.

1703 BARBET 1997, pp. 33-34, p. 320, Fig.6a-d; OLSZEWSKI 2001, p. 156, Tav. XXVII,4; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 310-311; VENIT 2015, pp. 90, 102-108, Tav. XIII.

1704 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 170-173, Fig. p. 172; SALVADORI 2018, p. 80 Fig. 72.

1705 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 81-83, K 35; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 173-177.

1706 BARBET 1997, in particolare p. 32, figg.2-4. Inoltre, si ricorda la recente scoperta effettuata in Giordania dal DoA (Department of Antiquity), ovvero la Tomba di Bayt Ras, datata al medesimo periodo, la quale presenta una stanza completamente decorata. Il ciclo pittorico sembrerebbe costituito da diverse scene di vita quotidiana e di carattere mitologico da mettere in relazione alla fondazione della città di Capitolias. Vicino a molte delle figure sono indicati o i nomi dei personaggi o dei veri e propri dialoghi. La tomba è stata presentata per la prima volta all'*ICHAJ 14*, "Culture in Crisis: flows of people, artifacts & ideas", tenutosi a Firenze dal 21 al 25 gennaio 2019.

1707 WICKHOFF 1895, p. 7.

1708 SALVADORI, ZIMMERMANN 2017, p. 55; ZIMMERMANN, SALVADORI 2017, p. 182.

1709 SALVADORI, ZIMMERMANN 2017, pp. 56-57; ZIMMERMANN, SALVADORI 2017, pp. 182-183.

1710 SALVADORI, ZIMMERMANN 2017, p. 57; ZIMMERMANN, SALVADORI 2017, p. 183.

Nonostante le analisi multispettrali effettuate *in loco*, non è stata riscontrata la presenza di ulteriori scene articolate come fregi continui o discontinui sulla parte bassa della volta. Sarebbe, pertanto, che l'affresco di Orfeo ed Euridice costituisca una composizione isolata, ovvero un vero e proprio “quadretto” mitologico con accezione funeraria (Fig. 139) di cui probabilmente esisteva un quadretto speculare anche nella parete a destra dell'ingresso (lato nord-est), purtroppo andato irrimediabilmente perduto (Fig. 111). Di conseguenza, il quadretto di Orfeo è accostabile più alla Tomba di *P. Aaelius Maximus*, piuttosto che al fregio del Colombario della *Gens Statilia* sull' Esquilino.

Per quanto riguarda lo schema compositivo utilizzato per le divinità degli Inferi, Plutone e Proserpina, la raffigurazione frontale, la gestualità e gli attributi ricordano: una simile rappresentazione sul coperchio di un sarcofago conservato ai *Musei Capitolini* (Inv. 725) inquadrabile nell'età adrianea¹⁷¹¹; un sarcofago scoperto a Velletri, datato alla metà del II secolo d.C.¹⁷¹²; ed infine un rilievo di marmo, datato in età adrianea, rinvenuto ad Ostia ed esposto nel *Museo Gregoriano Profano* (MV, Inv. 1137), con la variante di Proserpina seduta sul lato sinistro¹⁷¹³.

La resa plastica e la ricerca chiaroscurale con cui sono rese le figure, soprattutto Orfeo ed Euridice, è propria della metà del II secolo d.C. Infatti, per stile è associabile ad alcune raffigurazioni pittoriche domestiche ostiensi e urbane, nonché ad alcune pitture funerarie dell'Isola Sacra. Di queste ultime si citano le pitture delle Parche, identificate grazie agli attributi che tengono nelle mani, della Tomba 11 databili nella piena età adrianea¹⁷¹⁴, e la figura di una di queste, *Clotho*, rinvenuta nella Tomba 16, la cui decorazione è inquadrabile tra il 150-160 d.C.¹⁷¹⁵. Quest'ultima, in particolare, conosciuta con il numero di inventario 10806 (*PAOA*), si accosta ad Euridice della Tomba 33 della Laurentina per la resa anatomica, la raffinatezza e l'ampio utilizzo di effetti di chiaroscurali. Sempre da Isola Sacra, dalla Tomba 30¹⁷¹⁶, la pettinatura di Venere ricorda quella di Euridice. Tale acconciatura, caratterizzata da una scriminatura centrale, due bande di capelli ondulati che incorniciano il volto, la chioma che si raccoglie dietro la nuca in una crocchia, sembrerebbe ispirata a quella di Faustina Minore¹⁷¹⁷. Questo accostamento iconografico permette di inquadrare perfettamente la pittura nell'ambito dell'età antonina. La figura di Orfeo, invece, è accostabile ad *Hypnos* della Tomba 9 (Fig. 120), databile nell'età antonina, non solo per l'abbigliamento all'orientale, in quanto entrambi indossano una tunica, dei pantaloni (*anaxyris*) e dei calzari, ma anche per la raffinatezza con cui sono resi gli abiti e l'utilizzo sapiente del chiaroscuro. Come già detto, questi ultimi elementi caratterizzano anche la figura di Euridice.

Tornando alle testimonianze parietali domestiche, dalle *domus* ostiensi si ricordano le figure dipinte negli ambienti 5 e 9 nell'*Insula* delle Muse (III,IX,22), datate tra l'età adrianea e l'età antonina¹⁷¹⁸; i personaggi del ciclo dionisiaco nelle stanze 4 dell'*Insula* delle Ierodule (cd. Casa di Luceia Primitiva, III,IX,6), ascrivibili intorno al 130-140 d.C.¹⁷¹⁹; ma soprattutto le figure nelle stanze 11 e 12 dell'*Insula* delle Volte Dipinte (III,V,1), datate in età antonina¹⁷²⁰.

1711 LIMCIV, 1, 1988, sv. *Hades-Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 55; FITTSCHEN, ZANKER 2014, pp.142-143, Nr. 154, Tav. 147.

1712 ADREAE 1963, pp. 27-32, Tav. 5; LIMC IV, 1-2, 1988, sv. *Hades-Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 56; ZANKER, EWALD 2008, p. 30, Fig. 21.

1713 LIMC IV, 1-2, 1988, sv. *Hades-Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 54.

1714 CALZA 1940, p. 123, Fig. 11, p. 124, Fig. 54, p. 125, Fig. 55; BALDASSARRE *et alii* 1996; pp. 186-187, Fig. 68.

1715 CALZA 1940, p. 127, Fig. 57; BALDASSARRE *et alii* 1996; pp. 175-176. La pittura in miglior stato di conservazione è stata staccata e attualmente si trova nei Depositi del *Parco Archeologico di Ostia* (Inv. 10806).

1716 BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 144-145; BARBET 2002, p. 61, Fig.6.

1717 FITTSCHEN 1970, p. 178, Fig. 7,1-7,2; FITTSCHEN, ZANKER 1983, pp. 21-22, Nr. 20-21, Tavv. 27-30.

1718 Felletti Maj e Moreno (1967, p. 58) e Falzone (2007, pp. 56-67) suppongono una datazione in età adrianea. Una datazione in età antonina su base stilistica delle pitture della stanza 5 è ipotizzata da Mielsch (1981, pp. 214, 224-225; 2001, p. 102), Mols (2001, p. 329; 2002, p. 162-163) e Liedtke (2003, p. 249).

1719 FALZONE 2007, pp. 68-81; FALZONE, PELLEGRINO 2014, pp. 89-111, 176-177.

1720 FELLETTI MAJ 1961, pp. 32-34; FALZONE 2007, pp. 81-85.

Dall'Urbe, invece, si citano: le figure che decorano le pareti del portico e del Larario della *Domus* scoperta sotto le Terme di Caracalla, datate grazie ai bolli sui laterizi tra il 123 e il 134¹⁷²¹; le pitture scoperte presso via Merulana¹⁷²², datate tra il 130 e il 150 d.C.; alcuni ambienti del Complesso di piazza dei Cinquecento rinvenuti nei pressi della stazione Termini, in particolare il corridoio E30, in miglior stato di conservazione, databili intorno al 160-170 d.C.¹⁷²³; alcune pitture provenienti dalla *Domus* di Piazza Sonnino, presso la chiesa di S. Crisogono, inquadrabili nella tarda età antonina¹⁷²⁴; infine il mitreo sotto S. Prisca¹⁷²⁵.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

La raffinatezza e la cura con cui sono resi i personaggi che compongono la scena, la precisione degli abiti, dei particolari anatomici e degli attributi di ognuno, la sapiente abilità nell'utilizzo del chiaroscuro denotano una grande maestria del decoratore e sono indizio di una bottega di alto livello. Inoltre, l'ampia gamma cromatica, particolarmente ricca, mostra un notevole potere d'acquisto della committenza.

Un altro aspetto interessante è la costruzione della scena, scrupolosamente composta come una sorta di piramide alle cui estremità vi erano probabilmente degli elementi inanimati che indicavano l'ambientazione ultraterrena, la porta dell'Averno sul lato sinistro (l'estremità destra è purtroppo perduta); si trovano poi degli animali, Cerbero e un'asina, affianco ai quali vi sono due personaggi seduti su una roccia, *Ianitor* e Ocno. Queste ultime figure, insieme a Plutone e Proserpina sullo sfondo, incorniciano la scena principale di Orfeo ed Euridice che costituiscono il centro della piramide e il fulcro della composizione.

Il dipinto è opera di una mano raffinata che possedeva una grande maestria ritrattistica, tanto da fare trasparire le emozioni dei protagonisti, Orfeo ed Euridice, e lasciar intravedere l'entrata della luce, simbolo di speranza, nell'angolo sinistro, dove è dipinto l'ingresso dell'Averno che collega il mondo dei vivi a quello dei morti.

Conclusioni

I personaggi raffigurati nel dipinto di Orfeo (Tomba 33-E3) sono resi con particolare finezza e precisione, denotando un'elevata qualità dal punto di vista tecnico. Come sopra esposto, i confronti con le decorazioni parietali rinvenute permettono di inserire il dipinto pienamente nel panorama pittorico dell'età antonina. Inoltre, una chiara indicazione cronologica proviene dalla pettinatura di Euridice che richiama i ritratti di Faustina Minore.

Pertanto, le ipotesi circa la datazione del dipinto, attribuito dai primi studiosi al I secolo d.C.¹⁷²⁶, o quelle, che associavano il fregio alla ridipintura delle pareti avvenuta alla metà del III secolo¹⁷²⁷, non risultano verosimili. Solo recentemente, sono stati avanzati dei dubbi verso tali interpretazioni per la raffinatezza con cui sono rese le figure ed è stata proposta una datazione alla metà del II secolo¹⁷²⁸. Gli elementi proposti in questa sede sembrano confermare in modo categorico quest'ipotesi.

1721 MOCHEGGIANI CARPANO 1972, pp. 111-121; MIELSCH 1975b, pp. 118-122, Tav. 17.2, 18; IACOPI 1985, pp. 605-622.

1722 DE VOS 1969, pp. 149-165, 171-172.

1723 BARBERA, PARIS 1996, pp. 149-152, pp. 153-154, Tavv. I-II; BARBERA, PARIS 2008, pp. 27-31, p. 34, Fig. 21; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 286, 288.

1724 DE VOS 1968/1969, pp. 165-170; DONATI 1998, pp. 168-170; SALVETTI 1998, p. 288; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 286.

1725 MIELSCH 1975b, pp. 117-118; BIANCHI 1979, pp. 883-884, Tav. I-X; MIELSH 1981, pp. 206, 213.

1726 VISCONTI 1866, p. 295; BENNDORF, SCHÖNE 1867, p. 400; NOGARA 1907, p. 70, Tav. XLIII; HELBIG 1913, p. 52, Nr. 1237.

1727 LIVERANI 1998, p. 289; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 356.

1728 VALERI 2015, p. 451, Nr. VII.14.1; BEDELLO TATA 2017, p. 367.

5.4 Età severiana

5.4.1 Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 27a (D4b)

Scene figurate

Il pannello rinvenuto nella parete nord-est, angolo nord, reca la raffigurazione di Eracle *libans* e un officiante (Figg. 145b, 146b, *PAOA*, Inv. 155). Il dio è raffigurato adulto e barbato, con una ghirlanda d'edera sul capo, nella sua posa classica¹⁷²⁹ mentre si appresta ad effettuare un sacrificio dinanzi un altare con la clava e la leontea nella mano sinistra a cui si aggiunge lo *skypos* dorato nella mano destra. Tale iconografia di *Heracles domesticus* è spesso presente nei larari e sulle facciate degli edifici vesuviani¹⁷³⁰.

Per quanto riguarda le rappresentazioni dell'eroe dinanzi l'altare con i suoi classici attributi, clava e leontea, si ricordano i seguenti contesti pompeiani: il larario della Casa V 4,3¹⁷³¹ e quello della Casa di *M. Obellius Firmus* (IX 14,4-2)¹⁷³²; le facciate della Casa dei pittori (I 12,11)¹⁷³³, di una Bottega su via di Nola (*Regio IV*)¹⁷³⁴ ed infine l'Edificio IX 11,7¹⁷³⁵.

Per le raffigurazioni che, invece, presentano anche lo *skypos* nella mano destra, si citano i larari rivenuti a Pompei: nella Casa del larario di Ercole con bottega (II 1,9) dove l'eroe appare anche con la testa inghirlandata¹⁷³⁶; nella Casa del Cenacolo (V 2,h) in cui l'eroe, barbato e con una corona di alloro sul capo, è colto nell'atto di compiere un sacrificio dinanzi ad un altare, con la clava e la leontea nella mano sinistra, e lo *skypos* nella mano destra¹⁷³⁷; e nel larario della Casa con bottega VII 4,26-27, non più conservato ma conosciuto grazie ai disegni di Helbig¹⁷³⁸.

La stessa iconografia torna ad Ercolano nel larario della *Taberna vinaria* (*Ins. Or.* II,9)¹⁷³⁹. Sulle facciate di edifici Eracle si ritrova affiancato a Mercurio: sulla Casa I 3,24¹⁷⁴⁰, sul *Thermopolium* II 1,1¹⁷⁴¹; ed infine, presso il Sacello compitale IX 11,1¹⁷⁴², dove Eracle era dipinto sulla parete della casa insieme ai dodici dei. Bisogna ricordare che il culto di Ercole nella colonia ostiense era molto diffuso sin da epoca repubblicana, quando venne costruito nell'area sacra, presso via della Foce, il Tempio di Ercole (I,XV,5)¹⁷⁴³. Il dio aveva nella città di Ostia, come a Roma, la funzione di protettore dei mercanti e del commercio¹⁷⁴⁴. Per queste ultime accezioni era spesso associato a Mercurio, come patrono della casa e del commercio, dio del profitto e come garanzia di contratti e pesi¹⁷⁴⁵, ma anche a numi tutelari delle entrate, degli ingressi e dei viaggiatori. In quest'ultima veste si possono ritrovare anche come custodi dei passaggi tra i due mondi, dei vivi e dei defunti.

1729 LIMC IV, 1-2, 1988, sv. *Herakles* (J. BOARDMAN, O. PALAGIA, S. WOODFORD), pp. 728-731.

1730 FRÖHLICH 1991, pp. 134-136.

1731 FRÖHLICH 1991, p. 271, L52, Tav. 33,1.

1732 FRÖHLICH 1991, p. 299, L111, Tav. 48,1; GIACOBELLO 2008, pp. 218-219, Nr. 114.

1733 FRÖHLICH 1991, p. 311 F12, Tav. 50,4; GIACOBELLO 2008, p. 286, C4; ANNIBOLETTI 2010, p. 125-126.

1734 FRÖHLICH 1991, pp. 316-317, F27, Tav. 55,3.

1735 FRÖHLICH 1991, pp. 337-338, F68.

1736 FRÖHLICH 1991, p. 265, L39, Tav., 29, 4; GIACOBELLO 2008, p. 261, V23.

1737 FRÖHLICH 1991, p. 269, L48, Tav. 32; GIACOBELLO 2008, p. 264, V30.

1738 FRÖHLICH 1991, pp. 286-287, L85, Fig. 7.

1739 FRÖHLICH 1991, pp. 302-303, L120, Tav. 51,2.

1740 FRÖHLICH 1991, p. 306, F3.

1741 FRÖHLICH 1991, p. 312, F14.

1742 FRÖHLICH 1991, pp. 335-337, F66, Tavv. 60, 1-2; ANNIBOLETTI 2010, pp. 89-91.

1743 Per approfondimenti si veda: ZEVI 1976; ZEVI 2012. Testimonianze del culto di Eracle perdurano anche in età imperiale, per approfondimenti si veda: BECATTI 1939, BECATTI 1942, pp. 115-125, Fig.3.; CALDELLI *et alii* 2010, pp. 117-118 Nr. 17.1-2.

1744 COARELLI 1988, pp. 37-38, 47, 164-204; LIMC IV, 1-2, 1988, sv. *Herakles* (O. PALAGIA), pp. 794-795.

1745 FRÖHLICH 1991, pp. 50-51.

Come già detto, compare in diverse rappresentazioni pittoriche dell'area vesuviana sia su larari che sulle facciate di edifici, solo¹⁷⁴⁶ o in compagnia di *Hermes*¹⁷⁴⁷. In quest'ultimo caso¹⁷⁴⁸, si ricordano: la facciata di un edificio pompeiano I, 3,24, dove compaiono Eracle con lo *skypos* e la clava e Mercurio con il petaso e il marsupio¹⁷⁴⁹; la facciata del *Termopolium* II 1,1, in cui Eracle appare barbato, con una ghirlanda sul capo, lo *skypos* d'oro nella mano destra e un fazzoletto nella sinistra, e Mercurio con il caduceo nella mano sinistra e il marsupio nella destra¹⁷⁵⁰; la facciata della Casa del Bell'impluvio (I 9,1) dove entrambi si dirigono verso il centro della composizione¹⁷⁵¹; nella Casa V 4,4 di Pompei¹⁷⁵² e nella *taberna vinaria* (*Ins. Or.* II,9) di Ercolano¹⁷⁵³ dove assistono ad un sacrificio. Alcuni disegni testimoniano la decorazione di una facciata su via di Nola, nella *Regio IV* (F27)¹⁷⁵⁴ e il già citato Sacello compitale IX 11,1¹⁷⁵⁵.

Oltre che nei contesti elencati, a confermare il carattere di *theoi propylaioi* si ricordano gli affreschi di Delo, databili tra il II e il I secolo a.C.¹⁷⁵⁶ in cui le due divinità appaiono raffigurate nei pressi degli ingressi delle abitazioni: sulle facciate degli edifici spesso Mercurio occupa lo stipite destro ed Ercole quello sinistro¹⁷⁵⁷. Come è stato indicato da recenti studi, il ruolo che Ercole e Mercurio assumono nella religione domestica di Delo è particolarmente rilevante: tuttavia, vanno sottolineate le somiglianze tra il porto di Roma, Ostia, e l'isola greca come importanti snodi commerciali nel mondo romano¹⁷⁵⁸, nonché la presenza in entrambe le città di un numeroso strato sociale libertino¹⁷⁵⁹.

Somiglianze si riscontrano non sorprendentemente anche in alcuni elementi delle pitture di Delo¹⁷⁶⁰ e quelle della Tomba 27a di Ostia, tra cui la differente resa dei vari personaggi raffigurati in una determinata scena: le divinità sono realizzate con cura, rispettando le proporzioni e curando al minimo il disegno con l'impiego di ombreggiature e lumeggiature, mentre gli altri personaggi o le figure di carattere descrittivo e narrativo sono realizzati con una tecnica frettolosa e sciatta che permette di inquadrare le pitture nell'ambito cosiddetta «arte popolare»¹⁷⁶¹. A tale proposito, è interessante sottolineare il *fil rouge* tematico e stilistico che accomuna le pitture dei *Compitalia* di Delo, dei larari di Pompei e della Tomba 27a della Laurentina che sono probabilmente espressione della stessa classe sociale.

Per quanto riguarda l'iconografia di *Heracles* legata al suo ruolo di intermediario tra mondi, essa è stata assimilata e fatta propria da quella funeraria¹⁷⁶². Nel comparto ostiense, raffigurazioni di Ercole, sia in stucco che in pittura, sono pervenute da diverse tombe della Necropoli di Porto-Isola Sacra.

1746 FRÖHLICH 1991, p. 306, F3; p. 308, F6, Tav. 52,1; p. 311 F12, Tav. 50,4; p. 312, F14; pp. 316-317, F27, Tav. 55,3; pp. 337-338, F68.

1747 FRÖHLICH 1991, p. 306, F3; p. 308, F6, Tav. 52,1; p. 312, F14; pp. 316-317; F27, Tav. 55,3.

1748 ANNIBOLETTI 2010, pp. 123-134.

1749 FRÖHLICH 1991, p. 306, F3.

1750 FRÖHLICH 1991, p. 312, F14.

1751 FRÖHLICH 1991, p. 308, F6, Tav. 52,1; ANNIBOLETTI 2010, p. 125.

1752 FRÖHLICH 1991, pp. 271-272, L52, Tav. 33,1.

1753 FRÖHLICH 1991, pp. 302-303, L120, Tav. 51,2.

1754 FRÖHLICH 1991, pp. 316-317, F27, Tav. 55,1, 55,3; ANNIBOLETTI 2010, pp. 126-127.

1755 FRÖHLICH 1991, pp. 335-337, F66, Tav. 60, 1-2.

1756 BARBET 1968, pp. 155-157; HASENOHR 2003, pp. 216-218.

1757 BRUNEAU 1970, pp. 404-407, 604-605; HASENOHR 2003, pp. 216-218; ANNIBOLETTI 2010, pp. 100, 123-130.

1758 Per un approfondimento sui commerci nell'antica Roma si veda LEVREO 2012, in particolare da p. 51.

1759 Per quanto riguarda i traffici commerciali e il ruolo degli italici a Delo si veda COARELLI *et alii* 1982, pp. 3-150.

1760 Simili iconografie dell'eroe sono state rinvenute a Delo nelle seguenti abitazioni: *Maison des Dauphins*, Casa D dell'*Insula* II nel quartiere del Teatro, e nella Casa che occupa l'angolo nord-ovest dell'*Insula* occupata per la gran parte dalla *Maison du Lac Sacré*. Per approfondimenti, si veda BULARD 1908, pp. 11-12, 83. Per quanto riguarda la differenza di dimensioni tra la figura dell'eroe e quella di personaggi mortali, questa caratteristica compositiva è visibile nelle pitture di Delo, in particolare nella Casa C dell'*Insula* I; si veda BULARD 1926, pp. 136-137, Fig. 49, Tav. 13. Quest'aspetto è stato evidenziato anche da Zevi (1991, in particolare p. 268).

1761 Si veda a tale proposito il Capitolo 5,3.4, relativo alla decorazione della nicchia esterna della Tomba 18 (B1).

1762 LIMC IV, 1-2, 1988, sv. *Herakles* (O. PALAGIA), pp. 795-796; LIMC V, 1-2, 1990, sv. *Herakles* (J. BOARDMAN), p. 166.

Nella Tomba 95, datata intorno al 120 d.C., vi è un ciclo delle fatiche di Ercole che si sviluppa in un fregio composto da dodici pannelli di cui si sono conservati solo i sei sulla parete destra¹⁷⁶³.

La tomba 93, inquadrabile in età adrianea, aveva una decorazione in stucco su fondo colorato su cui vi erano raffigurati alcuni miti, tra cui Ercole che esce dagli inferi¹⁷⁶⁴. Nell'Edificio 79, datato intorno al 130 d.C., in una nicchia in basso, a destra dell'ingresso, vi era rappresentato l'eroe in posa statuaria con la leontea poggiata nel braccio sinistro e la clava nella mano destra (*PAOA*, Inv. 10077). Il colore rosso cupo del corpo è lo stesso utilizzato per quello dell'Ercole della Laurentina¹⁷⁶⁵. Una raffigurazione dell'eroe torna anche nelle nicchie della vicina Tomba 78¹⁷⁶⁶. Nell'Edificio 15, nelle nicchie centrali delle pareti laterali, sono dipinte delle figure eroiche, interpretabili come Eracle: i corpi sono stati realizzati con la stessa tecnica utilizzata nella Tomba 79¹⁷⁶⁷.

Infine, sempre nell'Isola Sacra ma nel gruppo relativo alle Tombe dell'*ONC*, nella Tomba N di *P. Aelius Maximus*, *Heracles* è rappresentato in pittura su un ottagono a fondo rosso della volta, ma anche in stucco, in un riquadro rettangolare sopra l'imposta della volta. Nel quadro in fondo alla parete laterale destra (ovest) vi è raffigurata una scenetta nell'Oltretomba, in cui l'eroe, e non *Hermes*, conduce Laodamia al cospetto di Plutone e Proserpina; non ci sono dubbi sull'identificazione di Eracle, poiché sopra ogni personaggio raffigurato vi è indicato il nome. Anche in una nicchia a fondo rosso vi era raffigurato Ercole: purtroppo della decorazione non resta nulla, se non una gamba dell'eroe e la relativa indicazione scritta del personaggio¹⁷⁶⁸.

In ambito funerario, testimonianze figurative relative ad Eracle e alle sue imprese eroiche provengono da diversi sepolcreti dell'Urbe. La tematica gode di ampia fortuna nel tempo a partire dalle raffigurazioni delle imprese dell'eroe nella lotta con i centauri e la liberazione di Prometeo nel Colombario Maggiore di Villa Doria Pamphilj di età augustea¹⁷⁶⁹. Tuttavia, vi sono anche raffigurate imprese dell'eroe direttamente correlate al mondo dei morti, quali: Eracle e Cerbero sul fregio dell'edicola sinistra del Colombario di Pomponio Hylas, di età flavia¹⁷⁷⁰ e nella nicchia della parete di fondo della Tomba presso l'Arco di San Bibiana, datata tra il 120-130 d.C.¹⁷⁷¹.

La stessa tematica si trova sulla zona mediana della Tomba dei Nasoni, datata all'inizio del III secolo d.C., dove però Eracle appare in diverse scene, quali la presentazione all'Olimpo, in lotta con Anteio e quando riporta Alceste da Admeto¹⁷⁷². Quest'ultimo mito di Alceste, episodio di morte e resurrezione, compare anche: nella parete di fondo del Mausoleo I «della Quadriga», nella Necropoli Vaticana, inquadrabile tra il 160 e il 170 d.C.¹⁷⁷³, nel Mausoleo Phi «dei *Marcii*»¹⁷⁷⁴, datato tra gli ultimi anni del II e l'inizio del III secolo d.C. e nella Tomba III del Sepolcreto Ostiense¹⁷⁷⁵. Si nota come nei sepolcreti dell'Urbe, a partire dall'età adrianea sino all'inizio del III secolo d.C., si assista ad un intensificarsi delle decorazioni pittoriche e in stucco legate ai miti di Eracle.

1763 CALZA 1940, pp. 108-110, Fig. 43; MIELSCH 1975a, pp. 160-161, K 89; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 48-50.

1764 CALZA 1940, pp. 110-112.

1765 CALZA 1940, pp. 117-118; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 84-86.

1766 CALZA 1940, p. 118.

1767 CALZA 1940, p. 121, Fig. 51; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 180-182.

1768 Si veda la nota 1699.

1769 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-43, K10, in particolare Figg.20-21; FRÖHLICH 2008, pp. 38-39, Fig.31, p. 47.

1770 MIELSCH 1975a, p. 156, K 74; MIELSCH 1981, p. 180; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 97-101, K44, in particolare Fig.100.

1771 MIELSCH 1975a, pp. 162-163, K 94, Tav. 78,2,3; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 83-85, K36, in particolare Fig.78.

1772 ANDREAE 1963, pp. 88-130, in particolare pp. 102, 121, 122, 124; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 66-73, K28, in particolare Fig. 55.

1773 MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 209-221; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 53-56, K19, in particolare Fig. 30; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 108-113.

1774 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 59-62, K24, in particolare Fig. 39; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 68, 70-72.

1775 LUGLI 1919, p. 295; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 140, K71, Fig. 151.

Tornando alla pittura della tomba della Necropoli Laurentina, per quanto riguarda il personaggio raffigurato sulla sinistra della scena nel dipinto con Eracle, sembrerebbe rientrare nella categoria degli officianti. Egli indossa una tunica bianca decorata da clavi rosse, un mantello e dei sandali; è raffigurato barbato, con capelli corti neri tenuti da una tenia. Nella mano sinistra tiene un oggetto rettangolare da cui attinge con la mano destra, probabilmente una scatola con incenso, anche se non è possibile determinarlo con certezza. L'ipotesi che si trattasse di un officiante è confermata dalle numerose attestazioni di *Tibicenes*¹⁷⁷⁶ e di *Camilli*¹⁷⁷⁷ sui larari pompeiani. A differenza dei *Tibicenes*, l'uomo della Tomba 27a non è raffigurato con il flauto, ma come questi è alla destra dell'altare ove si svolge il sacrificio. Invece, a differenza dei *Camilli*, il personaggio della Laurentina è barbato, quindi non giovane, e veste una lunga tunica, al contrario dei *Camilli* che ne indossano una corta; entrambi, però, sono raffigurati nell'atto di portare delle offerte. Pertanto, nel caso della Laurentina si tratterebbe di una raffigurazione a metà tra i *Camilli* e i *Tibicenes*. Infatti, questi officianti, raffigurati nei larari pompeiani accanto ai *Geni* che sacrificano su un altare, sono spesso rappresentati con differenti proporzioni rispetto ai *Lari*¹⁷⁷⁸. In queste attestazioni, quella ostiense e quelle pompeiane, è come se la gerarchia di proporzioni fosse funzionale ad indicare l'importanza della figura.

Il fatto che l'officiante della Laurentina fosse barbato potrebbe indicare una caratteristica individuale di un personaggio, ovvero potrebbe dimostrare la volontà da parte della committenza di autorappresentarsi. Tale aspetto è un carattere peculiare dell'«arte popolare»¹⁷⁷⁹, ovvero l'autorappresentazione di un ceto sociale in ascesa come quello libertino¹⁷⁸⁰. Simili esempi di autorappresentazione nella stessa Necropoli Laurentina si hanno nell'Edificio 29 (C5a)¹⁷⁸¹ dove presumibilmente uno degli occupanti si fa raffigurare accanto ad un'anfora olearia, nella Tomba 30 (D6) in cui, oltre alla rappresentazione del mestiere con il dipinto dell'*Isis Giminiana*, la committenza appare anche banchettante sul fondo della tomba¹⁷⁸². Numerose sono anche le autorappresentazioni presenti sulle tombe della Necropoli dell'Isola Sacra¹⁷⁸³. Il secondo pannello della Tomba 27a della Necropoli Laurentina (Figg. 145a, 146a, *PAOA*, Inv. 10111), rinvenuto sempre nell'angolo nord, sulla parete nord-ovest, incorniciato da riquadrature rosse, ritrae una figura maschile nuda di prospetto, identificata con il dio Mercurio.

Lo sguardo del dio, come quello di Ercole, appare distolto. Recenti studi hanno proposto di riconoscerlo Dioniso anziché Mercurio¹⁷⁸⁴: tuttavia, questa ipotesi sembra sia da escludere, in quanto l'attributo delle spighe, simbolo della fortuna, è un motivo proprio del dio del commercio ed è spesso alternato al caduceo¹⁷⁸⁵. Inoltre, in alcuni casi, a partire dalla fine del I secolo d.C., con un incremento alla metà del II secolo d.C., al posto del borsello con le monete nella mano destra, il dio è rappresentato con una patera¹⁷⁸⁶, come in questo caso.

1776 FRÖHLICH 1991, pp. 115-117.

1777 FRÖHLICH 1991, pp. 114-115.

1778 FRÖHLICH 1991, p. 251, L5, Tavv. 3,1, 24,1; p. 261, L29, Tavv. 28, 1-2, p. 264, L 37, Tav. 9,1; p. 268, L46, Tav. 30,2; p. 276, L61, Tav. 35,1; p. 289, L90, Tav. 44,2; pp. 290-291, L94, Tavv. 8,2, 46,1; p. 292, L98, Tav. 10,2; p. 298, L109, Tav. 14,2.

1779 Si veda *supra*.

1780 ZEVI 1991, pp. 270-271.

1781 Si vedano a tale proposito la figura 159 nel Capitolo 4,4.2 e l'analisi iconografica nel Capitolo 5,4.2.

1782 Si vedano a tale proposito le figure 171-172 nel Capitolo 4,4.3 e l'analisi iconografica nel Capitolo 5,4.3.

1783 Si veda a tale proposito la disamina effettuata nel Capitolo 5,4.2.

1784 LIMC V, 1-2, 1990, s.v. *Heracles*, p. 157, scheda Nr. 3246 (J. BOARDMANN); BEDELLO TATA 2000, p. 508.

1785 LIMC VI, 1-2, 1992, sv. *Mercurius* (E. SIMON), pp. 513-515, 535. Schede Nr. 141 (p. 513), Nr. 158 (p. 514), Nr. 167-172 (pp. 514-515).

1786 LIMC VI, 1-2, 1992, sv. *Mercurius* (E. SIMON), p. 535. Schede Nr. 48, statuetta di larario datata al regno di Tito (p. 508, p. 277; SEILER 1992, Tav. 300, Fig. 300); Nr. 50 (p. 508); Nr. 70, denario di Marco Aurelio (p. 510); Nr. 84, sesterzio di Marco Aurelio (p. 510); Nr. 285 (p. 523); Nr. 328, sarcofago dell'età tardo-adrianea (p. 528); Nr. 427-428 (p. 542).

L'identificazione della figura con Mercurio in questa circostanza sembra supportata da diversi elementi: il fatto che *Hermes* psicopompo decori un edificio funerario; la frequente associazione con la figura di Eracle¹⁷⁸⁷; la ricorrenza della stessa divinità anche nella coeva Tomba dell'*Isis Giminiana* (Tomba 30-D6)¹⁷⁸⁸ che sorge in prossimità della Tomba 27a ed infine, il dio era considerato portatore di fortuna, nonché il protettore degli artigiani, dei commercianti e dei mercanti¹⁷⁸⁹. Non è del tutto sorprendente, quindi, trovare una simile raffigurazione in una città portuale come Ostia.

È interessante notare come nel caso delle pitture della Laurentina entrambe le divinità siano raffigurate nell'atto di compiere lo stesso gesto: un sacrificio. Infatti, Ercole è rappresentato con lo *skypos* e Mercurio con la patera, tutti e due oggetti legati ai riti sacrificali. In entrambi i casi, gli oggetti sono tenuti nella mano destra (Figg. 145-146).

Anche la figura del Mercurio, come quella di Eracle, sembrerebbe trovare paralleli in alcune rappresentazioni di larari e facciate di edifici pompeiani dove il dio è rappresentato sempre giovane¹⁷⁹⁰. In alcuni casi, in cui è raffigurato frontalmente, presenta degli elementi in comune con l'esempio della Laurentina: nel Complesso dei Riti Magici (II 1,12) per la presenza della patera nella mano destra¹⁷⁹¹; nei pressi dell'abitazione IX 11,1 per la capigliatura¹⁷⁹²; in una bottega di Via di Nola (*Regio IV*) per la posa¹⁷⁹³.

Calza testimonia che al momento della scoperta Mercurio apparisse raffigurato con un *torques* intorno al collo, elemento che oggi si intravede appena¹⁷⁹⁴. Probabilmente tale attributo intorno al collo del Mercurio voleva indicare la provenienza della committenza. Una spiegazione potrebbe trovarsi nella peculiare antica tradizione celtica per cui gli dei, e probabilmente anche i sovrani, sono contraddistinti dal possesso di questo manufatto attorno al collo. Tale iconografia è una prerogativa delle province gallo-germaniche ed è infatti stato possibile riscontrare la medesima tipologia in statuette in bronzo, inquadrabili tra la metà del II secolo d.C. e la metà del III secolo d.C., rinvenute in tali regioni.

Si citano a tale proposito: una statuetta in bronzo rinvenuta a St. Pierre-en-Luiset, vicino Huis (odierna Berd'huis, Francia) e attualmente parte della collezione del *British Museum* (Inv. 1823,0460.4)¹⁷⁹⁵; una rinvenuta a Mathay e conservata al *Musée d'archéologie et d'histoire naturelle de Montebeliard* (Inv. 900.7.2)¹⁷⁹⁶; una ritrovata ad Hedderheim¹⁷⁹⁷ e conservata al *Musée de Saint-Germain en Laye* (Inv. 34.075)¹⁷⁹⁸ ed infine, un'altra rinvenuta a Weißenburg e conservata all'*Archäologische Staatssammlung* di Monaco (Inv. 1981.4382)¹⁷⁹⁹.

Come accennato in precedenza, l'associazione tra le due divinità Ercole e Mercurio non è casuale e risulta essere piuttosto frequente. Si pensi ad esempio alla vocazione commerciale che entrambi avevano nel Foro Boario; nelle arti figurative greche, erano spesso rappresentati insieme nei templi, nei ginnasi e nelle palestre, aspetto che venne assimilato anche dalla cultura romana.

1787 Si veda *supra*.

1788 Per approfondimenti si veda il Capitolo 4,4.3.

1789 Si ricordano a tale proposito le numerose raffigurazioni del dio nelle case e nelle botteghe pompeiane. Per approfondimenti, si veda FRÖHLICH 1991, pp. 49-50.

1790 FRÖHLICH 1991, pp. 140-144.

1791 FRÖHLICH 1991, p. 312, F16, Tav. 54,1-2.

1792 FRÖHLICH 1991, pp. 335-337, F66, Tav. 60,1.

1793 FRÖHLICH 1991, pp. 316-317, F27, Tav. 55,1.

1794 CALZA 1938, p. 66.

1795 FURTWÄNGLER 1893, pp. 426-427, Fig. 6; WALTERS 1899, pp. 148-149, Nr. 825. La statuetta è stata recentemente presentata in una mostra (5 Aug-5 Oct. 2003) "Alexander the Great: East-West Cultural Contacts from Greece to Japan" al *National Museum di Tokyo*, si veda il catalogo della mostra a p. 69, Nr. 46.

1796 LEBEL 1962, p. 18, Nr.12, Tav. XIV, 12.

1797 Ad Hedderheim è stata ritrovata anche un'epigrafe (*CIL* XIII, 7359), datata tra il 150 e il 250 d.C., che ricorda Mercurio Cissonio, una variante locale venerata in Germania e in Gallia: *Mercurio | Cissonio | aram | [L]utevius | [V]ictori | [nus]*. Per approfondimenti si veda *LIMC* VI, 1, 1992, sv. *Mercurius* (G. BAUCHHENS), pp. 547-549, 554.

1798 REINACH 1894, pp. 67-69, Nr. 50; KOHLERT-NÉMETH 1988, pp. 31-33, Nr.7.

1799 KELLNER, ZAHLHAAS 1993, pp. 41-44, Tavv. 21-24.

Entrambi avevano affrontato delle prove nell'Oltretomba: Ercole aveva sconfitto Cerbero e riportato Alceste ad Admeto; *Hermes* aiutò l'eroe nell'impresa e al contempo, nella mitologia, egli stesso ricopre spesso il ruolo di psicopompo¹⁸⁰⁰.

Per quanto riguarda raffigurazioni riconducibili all'ambito funerario Mercurio si ritrova nella decorazione in stucco: di una nicchia del Mausoleo H di «*Valerius Hermes*», nella Necropoli Vaticana, datato alla metà del II secolo d.C.¹⁸⁰¹ e nella Tomba dei *Pancratii*, sia su una lunetta della parete d'entrata sia sulla parete posteriore, nel campo dove è rappresentato il giudizio di Paride; gli stucchi sono stati datati alla metà del II secolo d.C.¹⁸⁰². In pittura, Mercurio è raffigurato nel Mausoleo Phi «dei *Marci*»¹⁸⁰³ della Necropoli Vaticana; come psicopompo nel Sepolcro degli Ottavi sulla via *Triumphalis*, datato agli inizi del III secolo d.C.¹⁸⁰⁴. Non bisogna dimenticare la raffigurazione di Mercurio psicopompo nel tondo centrale della Tomba 143 dell'Isola Sacra, inquadrabile anche quest'ultima nel II secolo d.C.¹⁸⁰⁵.

Nelle tombe della città di Roma raffigurazioni di Mercurio ricorrono spesso associate da altri miti soprattutto al ratto di Proserpina, come ad esempio nella Tomba nella Vigna Jacobini¹⁸⁰⁶ sulla via Portuense o nel Sepolcro I della Necropoli Vaticana¹⁸⁰⁷.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

Gli affreschi rinvenuti nella Tomba 27a, raffiguranti Ercole e Mercurio, sono ascrivibili per le loro caratteristiche alla corrente figurativa che è stata definita «arte popolare»¹⁸⁰⁸. Infatti, in questi due casi analizzati, le pitture presentano: personaggi disposti frontalmente e un disinteresse per la spazialità; inoltre, le figure sono disposte su uno sfondo neutro; soprattutto nel pannello dell'Ercole si notano una mancanza di proporzioni delle figure e una grande differenza nella resa dell'eroe e dell'officiante. Sia l'eroe che Mercurio sono resi con cura: si noti l'attenzione e la correttezza del disegno, delle lumeggiature e dei chiaroscuri sia nel corpo che nel viso, della posa e degli attributi; tutti elementi che fanno pensare che il pittore abbia attinto a modelli classici, probabilmente della statuaria, seguendo un repertorio consolidato. Per quanto riguarda l'officiante, al contrario, si nota come questi sia realizzato in modo alquanto corsivo e frettoloso, sia nella resa di alcuni particolari – come la veste, le mani e i piedi – che nella posa sgraziata; inoltre, in questo caso, il contorno forzato della figura appiattisce il disegno e annulla la profondità spaziale. Si ricorda come in tutti i casi di pitture ascrivibili al filone decorativo di «arte popolare», tra cui quelli delle Tombe 18, 29 e 30 della via Laurentina, l'interesse del committente fosse la descrizione e la narrazione della scena e non la resa naturalistica¹⁸⁰⁹.

1800 Hor., *Carm.*, I, 10, 17-20; *LIMC* VI, 1-2, 1992, sv. *Mercurius* (E. SIMON), pp. 522, schede Nr. 276-280, 536.

1801 MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 171-176; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 51-53, K18; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 92-108.

1802 MIELSCH 1975a, pp. 171-172, K 115; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 108-114, K48, in particolare Fig. 114, 116.

1803 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 59-62, K24, in particolare Fig. 38; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 68, 70-72.

1804 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 63-65, K26; TAWFIK 2013, in particolare pp. 34-37.

1805 CALZA 1940, p. 368, Tav. VII; *LIMC* VI, 1-2, 1992, sv. *Mercurius* (E. SIMON), p. 518, scheda Nr. 220; BIANCHI BANDINELLI 2009, p. 299, Fig. 336.

1806 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 29-30, K1; la tomba viene datata alla fine del II- inizio del III secolo d.C. Sempre dalla via Portuense, si ricorda il mosaico della Tomba sotto Vigna Pia, datato alla fine del III secolo d.C., per approfondimenti si veda FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 30-31, K2.

1807 MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 221-220, in particolare 219; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 53-56, K19; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 108-109, 113.

1808 Si veda *supra*.

1809 Per confronti si vedano le seguenti pitture appartenenti al medesimo filone decorativo: nella nicchia esterna della Tomba 18 (B1), figure 129-133 nel Capitolo 4,3.4; nell'edicola della Tomba 29 (C5a), figura 159 nel Capitolo 4,4.2; e nella Tomba 30 (D6), figure 171-172 nel Capitolo 4,4.3.

Dalle tracce di decorazione di colore rosso che inquadrano le figure si può ipotizzare che la parete fosse caratterizzata da una decorazione a riquadrature, ascrivibile alla tipologia delle *Felderdekoration*¹⁸¹⁰, come quella riscontrata nelle vicine Tombe 29 (C5a), 30 (D6) e 33 (E3)¹⁸¹¹.

Conclusioni

In base alle caratteristiche stilistiche e tecniche, le decorazioni pittoriche della Tomba 27a sembrerebbero inserirsi perfettamente nel panorama pittorico ostiense di metà II-inizio III secolo d.C.¹⁸¹². Infatti, pareti ornate con uno schema a riquadrature geometriche (*Felderdekoration*) si ritrovano in diversi contesti domestici e funerari nell'area di Ostia e Porto, a partire dalla metà del II secolo d.C. Inoltre, il carattere «popolare» delle scene di sacrificio permettono di associarle al filone decorativo ostiense del III secolo d.C. Pertanto, in base a tali elementi si ipotizza una datazione delle pitture della Tomba 27a in un periodo compreso tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.

5.4.2 Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 29 (C5a)

Decorazione parietale

Dai pochi lacerti di decorazione parietale conservati nell'angolo sud (Figg. 152-154) si può ipotizzare che lo stile decorativo delle pareti della cella sia molto simile sia per schema che per cromia a quello della prospiciente Tomba a camera collettiva con *atrium* 30 (Fig. 168-170). La cella di quest'ultima tomba, in miglior stato di conservazione, sembrerebbe ascrivibile alla tipologia delle *Felderdekoration*, ovvero ad uno schema lineare organizzato per riquadri, costituiti da sottili linee. Tale schema è ampiamente utilizzato in contesti ostiensi a partire dalla metà de II secolo d.C.¹⁸¹³.

La parete posteriore (sud-ovest) della tomba, a fondo bianco, è decorata da una fascia rossa verticale da cui si diparte una ghirlanda schematica «a filo spinato» (Fig. 151). Questa tipologia di decorazione sembrerebbe un'ulteriore stilizzazione dell'ornato a ghirlanda «filiforme» della Tomba a camera collettiva con *atrium* 9 (K4) della medesima Necropoli (Fig. 120)¹⁸¹⁴. La ghirlanda «a filo spinato» è così chiamata per il particolare schema delle foglie che la compongono¹⁸¹⁵. Si è visto come, a partire dalla media-tarda età antonina, le ghirlande divengono monocrome, il verde non viene più utilizzato e sono rese solamente con il colore rosso¹⁸¹⁶. Esempi di tale decorazione di ghirlande «a filo spinato» provengono da edifici ostiensi costruiti in età adrianea e restaurati in età severiana, e per la precisione¹⁸¹⁷: in un ambiente del Caseggiato degli Aurighi (III,XIV,1)¹⁸¹⁸; nell'ambiente 18 del Caseggiato del Sole (V,VI,1)¹⁸¹⁹; nelle Terme del Nuotatore (V,X, 3), sia la decorazione parietale della stanza 16, che un frammento di soffitto rinvenuto nell'ambiente 7¹⁸²⁰; in una stanza del Caseggiato del Temistocle (V,XI,2)¹⁸²¹.

1810 Per una disamina degli edifici coevi che presentano la medesima scansione parietale si veda il Capitolo 5,4.3.

1811 Si vedano le figure 151-154 nel Capitolo 4,4.2 (Tomba 29a-C5a), le figure 167-170 nel Capitolo 4,4.3 (Tomba 30-D6), le figure 184-185 nel Capitolo 4,4.5 (Tomba 33-E3).

1812 Lo studio delle decorazioni parietali domestiche è stato approfondito da Falzone, per ulteriori precisazioni si veda FALZONE 2004, FALZONE 2007. Recentemente sono state rinvenute simili schematizzazioni della parete nella Caupona del Dio Pan (IV,IX,5) presso Porta Marina, per approfondimenti si veda DAVID *et alii* 2019a, pp. 171-182, Fig. 3; DAVID *et alii* 2019b, pp. 79-80, Fig. 4.

1813 Per i confronti si veda l'analisi iconografia della Tomba 30 (D6) nel Capitolo 5,4.3.

1814 Si veda a tale proposito l'analisi stilistica della Tomba 9 (K4) nel Capitolo 5,3.2.

1815 DE VOS 1977, pp. 283-284.

1816 LIEDTKE 1995, pp. 58-60; FALZONE 2004, p. 187.

1817 CALZA *et alii* 1953, p. 134.

1818 DE VOS 1977, p. 285.

1819 DE VOS 1977, p. 284; LIEDTKE 1995, pp.114-115, Tav. 49, 100; FALZONE 2004, pp. 143, 149-150 Figg. 80-81; FALZONE 2007, pp. 125, 128, Fig. 78.

1820 DE VOS 1977 pp. 283-285, Figg. a-b.

1821 DE VOS 1977, p. 285, Figg. c-f; LIEDTKE 1995, p.115; FALZONE 2004, p. 146, Fig. 79; FALZONE 2007, p. 129, Fig. 79.

Si ricorda infine un frammento d'intonaco di un soffitto proveniente da un ambiente prossimo al frigidario delle Terme dei Sette Sapienti (III,X,2)¹⁸²² che presenta la medesima decorazione. In base alla testimonianza di Calza, la parete di fondo era decorata da «leggere architetture e uccellini»¹⁸²³, purtroppo però, la perdita dell'evidenza materiale e la mancanza di documentazione fotografica non permettono di istituire confronti plausibili.

Decorazione edicola

La scenetta sulla facciata frontale dell'edicola sud-est, oggi perduta (Figg. 159), nota come il “Saggiatore di anfore” nella letteratura archeologica¹⁸²⁴, raffigura «una figura virile munita di bastoncino col quale tocca un grande dolio che gli sta davanti»¹⁸²⁵. Dalla foto d'archivio si può notare come la figura sia stata dipinta con una certa rapidità compositiva. Probabilmente faceva riferimento al mestiere del proprietario¹⁸²⁶, impegnato in attività di commercio dell'olio, come lasciano intuire i due grandi doli posti dinanzi a lui che potrebbero proprio essere interpretati come Dressel 20, anfore adibite per l'appunto al trasporto dell'olio betico. Ci sono giunte numerose testimonianze, archeologiche e storiche, circa la rilevanza del commercio d'olio da questa regione della penisola iberica. Ad esempio, lo storico Strabone riferisce della grande quantità di olio e vino che giungeva per via mare dalla Spagna ad Ostia e Pozzuoli¹⁸²⁷. Tali anfore sono state utilizzate per un periodo abbastanza ampio¹⁸²⁸, ma è nel II secolo d.C., precisamente in età antonina, che la diffusione subì un picco dovuta all'importazione diretta da parte dell'*annona* per le distribuzioni alla plebe di Roma¹⁸²⁹. A partire dalla metà del II secolo d.C. l'olio betico venne gradualmente sostituito da quello proveniente dall'Africa *Proconsularis* soprattutto dalla regione della Tunisia centrale (chiamata Bizacena a partire dalla riforma di Diocleziano)¹⁸³⁰. È importante evidenziare che molti commercianti d'olio, che compaiono nei *tituli picta* datati precedentemente alle riforme severiane del 205 d.C., fossero proprio di origine libertina¹⁸³¹. Ad un'attenta analisi della fotografia di Calza, si osserva come l'anfora in prossimità della figura virile rechi sotto il collo un *titulus pictus* di cui si distinguono perfettamente le prime due lettere *CC*, seguite forse da *VV*, presumibilmente indicazione del peso che per le anfore di questa tipologia era proprio fisato a *CCVVI*, ovvero 216 libbre¹⁸³².

Tornando al significato delle raffigurazioni di mestiere in contesti funerari, dipinti di questo tipo sembrerebbero, come suggerito da Barbet, un modo per glorificare il defunto attraverso la descrizione visiva delle sue attività¹⁸³³. Spesso tali rappresentazioni rientrano in quella che è stata definita dagli studiosi come «arte popolare»¹⁸³⁴.

1822 DE VOS 1977, p. 285.

1823 *Cit.* CALZA 1938, p. 68.

1824 CALZA 1938, p. 68; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 116, HEINZELMANN 2000, p. 246.

1825 *Cit.* CALZA 1938, p. 68.

1826 BARBET 2017, in particolare p. 99.

1827 *Strab.*, III.2.6.

1828 Per la datazione delle Dressel 20 si veda PANELLA 1972, pp. 70-107; CARANDINI, PANELLA, 1973, pp. 522-535.

1829 PANELLA 1983, pp. 225-261; per un approfondimento sul tardo impero si veda PANELLA 1993, pp. 613-697.

1830 RODRÍGUEZ ALMEIDA 1972, pp. 230-233: indica che le ultime attestazioni di Dressel 20, sulla base di *tituli picti*, sul Monte Testaccio sono datate al 257 d.C. Non sembra vi siano attestazioni posteriori di Dressel 20 dopo la metà del III secolo. PANELLA 2018, pp. 285-286.

1831 REMESAL RODRÍGUEZ 2018b, pp. 239-241.

1832 REMESAL RODRÍGUEZ 2018, p. 77.

1833 BARBET 2017, p. 95

1834 Per un approfondimento sullo stile popolare si vedano: il Capitolo 5,3.4, relativo alla decorazione della nicchia esterna della Tomba 18 (B1), e il Capitolo 5,4.3, riguardante la Tomba 30 (D6). Si è deciso di affrontare tale tematica in queste sezioni perché costituiscono i casi più significativi e completi della Necropoli Laurentina.

Nel comparto ostiense una raffigurazione che rientra in tale corrente figurativa non costituisce un esempio isolato: infatti si ritrova anche nella prospiciente Tomba 30, la cosiddetta Tomba dell'*Isis Giminiana* (Fig. 172), ove è raffigurata una scena di carico di grano, come pure nella scena di sacrificio della Tomba 27a con Ercole ed un officiante (Figg. 145b, 146b). Altre attestazioni provengono anche da contesti domestici, quali il Caseggiato dell'Ercole (IV,II,3) in cui sono stati rinvenuti tre frammenti pittorici interpretati come scene di giudizio (*PAOA*, Inv. 10097, 10098, 10099)¹⁸³⁵.

Rappresentazioni di mestieri non mancano nella Necropoli di Porto- Isola Sacra, anche se in questo caso esse appaiono sulle facciate delle tombe in forma di rilievi fittili. Sulla facciata della Tomba 29 vi sono tre rilievi in terracotta: i due ai lati dell'iscrizione raffigurano un fabbro al lavoro, circondato dai suoi utensili; l'altro, posto sulla porta d'accesso, ritrae una figurina dinanzi ad una mola, interpretata come un arrotino al lavoro¹⁸³⁶. Nella Tomba 30 compaiono tre rilievi che raffigurano un *acquatarius*¹⁸³⁷. Sulla facciata della Tomba 78, ai lati dell'ingresso compaiono due rilievi: in quello di sinistra vi è una macina di grano al centro, azionata da una bestia da soma; in quello di destra una barca con tre rematori e un timoniere. Si può supporre che il defunto fosse impegnato nel commercio del grano¹⁸³⁸. La Tomba 100, anche detta Tomba del medico, presenta ai lati della facciata due rilievi: in uno è rappresentato un chirurgo al lavoro, nell'altro un'ostetrica che assiste una partoriente¹⁸³⁹. Infine, si ricordano le rappresentazioni di caudicarie sulla facciata della Tomba di *Calpurnia L.f. Ptolomais e L. Calpurnius Ianuarius* rinvenuta nel settore nord della Necropoli dell'Isola sacra, nell'ex fattoria dell'Opera Nazionale Combattenti¹⁸⁴⁰.

Inoltre, si ricorda che anche sulla facciata della Tomba 29 della Laurentina, al lato destro dell'iscrizione che ricorda il costruttore *Q. Vitellius Amphio*, vi è un rilievo fittile di un archipendolo, frutto di un'aggiunta posteriore, come si può ben osservare dal rapporto con la muratura (Fig. 147 dettaglio)¹⁸⁴¹.

Tali rilievi non avevano altro scopo che quello di integrare l'iscrizione commemorativa, qualificando e specificando lo *status* sociale e professionale del defunto.

Un ulteriore confronto possibile per la decorazione della Tomba 29 riguarda la *silhouette* del "Saggiatore di anfore" che appare molto simile per postura e vesti a quella raffigurata nella parte mediana dell'ambiente 14 dell'*Insula* di Giove e Ganimede (I,IV,2); quest'ultima pittura è stata datata alla fine del II secolo d.C.¹⁸⁴².

Dalle province, precisamente dall'ambiente C10 della casa "B/C" dell'*Insula* 39 di *Augusta Raurica*, proviene una pittura con una simile figurazione: due uomini sono impegnati nel trasporto di una Dressel 20; anche questo affresco è inquadrabile alla seconda metà del II secolo d.C.¹⁸⁴³.

1835 VAN ESSEN 1958, p. 177; CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 105-106, Nr. 4-5, Fig. 59; FALZONE 2001, p. 425, XII.4, XII.5; FALZONE 2007, pp. 154-156, Figg. 98-99; BARBET 2017, p. 98, Fig.3. L'attestazione più interessante è il frammento con il numero di inventario 10099, sia per l'appartenenza alla medesima corrente stilistica che per la presenza dello stesso tipo di anfora, la Dressel 20; tuttavia, ulteriori confronti sono resi poco fattibili sia per la mancanza di una sufficiente documentazione fotografica della nicchia Laurentina, sia per l'apparente differenza tematica delle scene.

1836 CALZA 1940, pp. 251-253, Figg. 150-152; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 138-139, Figg. 57a-b.

1837 CALZA 1940, pp. 255-257, Figg. 155-157; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 142-143, Fig. 58.

1838 CALZA 1940, pp. 254-255, Figg. 153-154; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 86-87.

1839 CALZA 1940, pp. 248-251, Figg. 148-149; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 42-43, Figg. 14a-b.

1840 Si veda a tale proposito la nota 1938.

1841 CALZA 1938, p. 67; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 116; HEINZELMANN 2000, p. 245.

1842 FALZONE 2004, p. 69, Fig. 24, pp. 72-74.

1843 HUFSCHMID, TISSOT-JORDAN 2013, pp. 79-84, Figg. 57-58, Tavv. 3-4.

Per quanto riguarda la decorazione di foglie lanceolate di colore verde posta sul lato sinistro della parte inferiore dell'edicola della parete sud-est (Figg. 157a-b), le foglie ricordano le ornamentazioni vegetali su zoccolature rosse di alcuni ambienti termali di Ostia: in particolare, le Terme dei Sette Sapianti (III,X,2) e le Terme del Buticoso (I,XIV,8)¹⁸⁴⁴. Nelle Terme dei Sette Sapianti simili decorazioni si trovano in diversi ambienti (A, B, C, D, E, F, G, H) e, come è stato sottolineato da Salvadori, sono da interpretare come pitture di giardino, costituite dall'alternanza di cespi vegetali e vasi¹⁸⁴⁵. Nelle Terme del Buticoso¹⁸⁴⁶ si trovano negli ambienti A, un corridoio, e B, un vano comunicante con il primo ambiente; anche in questo caso le rappresentazioni fitomorfe sono interrotte da vasi di colore giallo. Le decorazioni di entrambi gli edifici sono state datate tra l'età antonina e l'età severiana¹⁸⁴⁷. Sia negli edifici termali ostiensi che nell'edicola della Tomba 29 la raffigurazione di giardino svolge una pura funzione decorativa. Inoltre, nella parte superiore della suddetta edicola, sempre sulla parete esterna sinistra, sul fondo giallo è visibile la decorazione di alcuni racemi di roselline disposte circolarmente. Si è già visto come tale ornamentazione floreale e la pittura di giardino siano motivi scelti frequentemente dalla committenza per la decorazione di edifici funerari. Nella stessa Necropoli Laurentina ornamentazioni floreali compaiono in diversi casi¹⁸⁴⁸, ad esempio: sulla volta dell'Edicola 39 (Fig. 60); nella zona mediana della Tomba a camera singola 18 (Figg. 20B, 22c-d) e nella nicchia esterna raffigurante la "Sacerdotessa isiaca" (Fig. 133); nella grande nicchia del vestibolo della Tomba a camera collettiva 32 (Figg. 70a-b); nella decorazione delle nicchie della Tomba a camera collettiva 33 (Figg. 95-96, 100); decorazioni di giardino comparivano anche nelle pareti laterali, purtroppo perdute dell'edicola nella Tomba 17¹⁸⁴⁹. Per quanto riguarda le nicchie che si aprono nell'edicola sud-est della Tomba 29, quella inferiore presenta una decorazione a fiori sparsi di colore rosso su fondo bianco (Fig. 158)¹⁸⁵⁰; quella superiore, in parte distrutta, presentava al momento degli scavi Calza la decorazione di un banchetto funerario¹⁸⁵¹, attualmente non più visibile. Il tema del banchetto ricorre nelle figurazioni di altre tombe della Necropoli: come defunto banchettante su *kline* nell'edicola nel Recinto 17 (Figg. 127-128) e nella parete laterale dell'Edicola 39 (Fig. 58); come banchetto funerario evergetico sulla facciata dell'edicola del Recinto 23 (Figg. 52, 53d) e sulla parete di fondo della Tomba 30 (Fig. 171).

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

La decorazione delle pareti della tomba era presumibilmente caratterizzata da uno schema lineare organizzato per riquadri, costituiti da sottili linee, nella cosiddetta tipologia delle *Felderdekoration*¹⁸⁵². Lo stile rapido ed efficace con cui è resa la ghirlanda a "filo spinato" richiama esempi ostiensi di fine II-inizio III secolo d.C. Riguardo l'edicola, la gamma cromatica è caratterizzata dall'alternanza del giallo e del rosso per gli sfondi; il bianco è impiegato per le rifiniture e per i contorni delle partizioni (Figg. 157a-b). Le foglie lanceolate di colore verde scuro sono rese da una mano sicura con grandi pennellate.

1844 BACCINI LEOTARDI 1978: in tale lavoro sono state campionate e studiate tutte le decorazioni vegetali delle terme ostiensi. Questo studio evidenzia che anche nelle Terme di Nettuno (II,IV,2), le Terme della Basilica Cristiana (III,I,2-3), le Terme Marittime (III,VIII,2), quelle della Trinacria (III,XVI,7), delle Sei Colonne (IV,V,10-11), del Filosofo (V,II,6-7) ed infine le Terme dell'Invidioso (V,V,2), sono state ritrovate pitture simili; il lavoro verrà ripreso anche da MOLS 1999 e SALVADORI 2018.

1845 BACCINI LEOTARDI 1978, pp. 23-28; MOLS 1999, pp. 281-313; SALVADORI 2018, pp. Figg. 114, p. 169.

1846 BACCINI LEOTARDI 1978, pp. 11-16, Fig.6, Tav. IV; SALVADORI 2018, pp. 135-136, Figg. 112-113, p. 168.

1847 SALVADORI 2018, pp. 135, 137.

1848 L'argomento è stato affrontato nell'analisi iconografica della Tomba 18 (B1) nel Capitolo 5,1.1.

1849 BEDELLO TATA 1999, p. 210.

1850 Una simile decorazione, datata al IV sec. d.C., è stata recentemente rinvenuta nel Mitreo dei Marmi colorati presso Porta Marina. Per approfondimenti si veda DAVID *et alii* 2019a, pp. 176-178, Fig. 7; DAVID, LOMBARDO 2020, pp. 63-68, Figg. 5-10.

1851 CALZA 1938, p. 68.

1852 Si veda l'analisi iconografia della Tomba 30 (D6) nel Capitolo 5,4.3.

La figurina del “Saggiatore di anfore” si accosta a raffigurazioni funerarie simili diffuse ad Ostia ed Isola Sacra che mirano a specificare e testimoniare la professione svolta in vita dal defunto allo scopo di perpetuare il ricordo, ma anche di nobilitare la professione. Tali esigenze sono proprie di un ceto sociale in ascesa, come quello libertino. È interessante notare come tali raffigurazioni siano presenti nel panorama cittadino intorno al I secolo d.C. solo all'esterno delle botteghe – di cui Pompei costituisce un caso esemplificativo¹⁸⁵³ – e facciano la loro comparsa nel II secolo d.C. all'interno o all'esterno degli edifici funerari, per poi diffondersi ampiamente nel IV secolo d.C. nelle decorazioni delle Catacombe¹⁸⁵⁴.

Conclusioni

Le caratteristiche stilistiche e tecniche dei lacerti sembrerebbero perfettamente inserirsi nel panorama pittorico ostiense della metà del II-inizio III secolo d.C.¹⁸⁵⁵. Lo schema parietale e la tematica di carattere popolare raffigurata sull'edicola di questa tomba richiamano il vicino Sepolcro dell'*Isis Giminiana*, datato proprio tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.¹⁸⁵⁶. È interessante notare, infatti, come due dei principali generi alimentari commerciati nel mondo antico, il grano e l'olio – che costituiscono insieme al vino quella che è stata definita come la “triade mediterranea”¹⁸⁵⁷ – siano raffigurati su delle tombe ostiensi. Ovviamente tali testimonianze costituiscono solo una parte del patrimonio decorativo del porto di Roma, ed è altamente probabile che molte più tombe ostiensi conservassero decorazioni di questo genere. In base all'analisi autoptica della Tomba 29, la decorazione conservata è pertinente ad un restauro che interessò l'edificio proprio nella sua ultima fase di utilizzo. Pertanto, in base a tali elementi si ipotizza per la decorazione parietale della Tomba 29 una datazione compresa tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.

5.4.3 Tomba a camera collettiva con *atrium* 30 (D6)

Decorazione parietale

Lo stile decorativo delle pareti della cella (Figg. 167-170) sembrerebbe ascrivibile alla tipologia delle *Felderdekoration*, ovvero ad uno schema lineare organizzato per riquadri costituiti da sottili linee¹⁸⁵⁸.

Tale stile, in particolare se a fondo bianco con ornamentazioni di colore ocre o rosso, ricorre in diversi contesti ostiensi a partire dalla metà del II secolo d.C.: nella *taberna* 4 dell'*Insula* di Diana (I,II,3-4)¹⁸⁵⁹; nel Sacello delle tre Navate (III,II,12)¹⁸⁶⁰; nella stanza 21 del Caseggiato delle Trifore (III,III,1)¹⁸⁶¹; nel Mitreo di Lucrezio Menandro (I,III, 5)¹⁸⁶²; nell'ambiente A del Caseggiato IV,II, 5 e in due porzioni di parete provenienti dallo stesso edificio, attualmente conservati nell'*Antiquarium* Ostiense (Invv. 10065, 10066)¹⁸⁶³.

1853 Si veda a tale proposito l'*excursus* indicato nel Capitolo 5,4.3.

1854 Si vedano a tale proposito le tabelle riassuntive in BARBET 2017, pp. 101-102.

1855 Si veda la nota 1812.

1856 Per la datazione della Tomba 30 (D6) si veda il Capitolo 5,4.3.

1857 L'espressione è stata utilizzata la prima volta da Sir Colin Renfrew in *The Emergence of Civilisation: The Cyclades and the Aegean in The Third Millennium BC*, 1972, p. 280.

1858 LIEDTKE 2003, pp. 10-11. Mi sembrerebbe adeguato assegnare tale decorazione allo stile delle *Felderdekorationen* piuttosto che alle *Rahmendekorationen*, poiché, come sottolinea Liedtke (2003, p. 12) la differenza tra i due stili è data dallo spessore delle cornici, sottili per le *Felderdekorationen*, spesse per le *Rahmendekorationen*.

1859 LIEDTKE 2003, pp. 21-24, Katalog 3,1, Tav. 2,3; FALZONE 2004, pp. 38-39, 49-50, Fig. 4. Liedtke annovera tra le *Felderdekoration* anche le pitture del vano 7, (LIEDTKE 2003, pp. 22-23, Katalog 3,1); tuttavia, tale rivestimento presenta piuttosto una partitura caratterizzata da edicole rettangolari schematiche, per approfondimenti si veda FALZONE 2004, pp. 40-41, Fig. 6.

1860 LIEDTKE 2003, pp. 48-49, Katalog 14,1-2, Tavv. 10,19; 44,87.

1861 LIEDTKE 2003, pp. 52, 54, Katalog 15,2, Tav. 44,88; il Caseggiato conserva un'altra stanza decorata con lo stesso stile, ma il colore di fondo della parete è il giallo (LIEDTKE 2003, p. 53, Katalog 15,1, Tav. 9,18).

1862 LIEDTKE 2003, pp. 26-28, Katalog 4,1, Tavv. 41, 81-82. Nonostante la studiosa annoveri la decorazione del Mitreo tra le *Rahmendekorationen* si è deciso di inserirla comunque tra i confronti, perché il discrimine e la commistione tra i due stili è a volte molto labile.

1863 LIEDTKE 2003, p. 97, Katalog 28,2; FALZONE 2004, pp. 124-126, Fig. 66.

Questo schema continua ad essere utilizzato anche in età severiana. Si ricordano a tale proposito: la stanza 18 del *Thermopolium* in Via di Diana (I,II,5)¹⁸⁶⁴; la *Taberna* del Caseggiato I, X,12¹⁸⁶⁵; il Sacello del Silvano (I,III,2)¹⁸⁶⁶; la Casa IV,II,14¹⁸⁶⁷; la Caupona del Dio Pan (IV,IX,5)¹⁸⁶⁸; la *Domus* di Protiro (V, II,4-5)¹⁸⁶⁹, quest'ultima inquadrabile nell'età tardo-severiana.

Dalla Necropoli di Porto, sull'Isola Sacra, si menziona la decorazione parietale delle Tombe 19 e 21 (databili all'età antonina) caratterizzata da un simile schema, per cui le pareti sono organizzate in riquadrature rese con una linea doppia che delimita a sua volta linee più sottili¹⁸⁷⁰. Dalla stessa Necropoli, la Tomba 57, inquadrabile anch'essa alla metà del II secolo d.C., si distingue dalle altre due per la decorazione su fondo giallo e per una fattura più grossolana delle riquadrature¹⁸⁷¹.

Ambienti decorati con tale schematizzazione parietale sono ampiamente attestati a partire dal II secolo d.C. in ambito urbano: nella *Domus Faustae* a Via dell'Amba Aradam¹⁸⁷²; nella *Domus* del Comandante, edificio recentemente scavato per la costruzione della linea C della Metropolitana di Roma, Stazione Amba Aradam¹⁸⁷³; negli ambienti C e C' sottostanti i *Castra Nova* in Laterano¹⁸⁷⁴ e nello scavo del Monte Giustizia¹⁸⁷⁵. Si ricorda anche la Casa dei Dipinti di Bolsena le cui stanze 16 e 18, datate tra il II e il III d.C., presentano la stessa scansione geometrica della parete e i cui pannelli sono definiti da sottili filettature¹⁸⁷⁶.

Questo stile, caratterizzato da una geometrizzazione e schematizzazione della parete, ricorre anche in edifici funerari dell'Urbe. Dal punto di vista cronologico i primi esempi sono costituiti dai Colombari di Villa Doria Pamphilj, inquadrabili nell'età augustea¹⁸⁷⁷.

Seguono cronologicamente: il Colombario I di Via Taranto inquadrabile nell'età traianea¹⁸⁷⁸; l'Ipogeo Polimanti, situato sulla via Appia, tra S. Sebastiano e il Monumento di Cecilia Metella la cui datazione oscilla tra la seconda metà del II e la seconda metà del III secolo d.C.¹⁸⁷⁹; la Tomba C della via Portuense la cui decorazione parietale è stata eseguita alla metà del II secolo d.C.¹⁸⁸⁰; i Sepolcri A¹⁸⁸¹ e D¹⁸⁸² di via G. Belluzzo inquadrabili alla metà del II secolo d.C. e la Tomba XV del Sepolcreto Ostiense databile alla seconda alla metà del III d.C.¹⁸⁸³.

1864 LIEDTKE 2003, pp. 16-18, Katalog 1,1, Tav.1,1.

1865 LIEDTKE 2003, p. 39, Katalog 8,1, Tav. 7,13: qui vale lo stesso discorso fatto per il Mitreo di Lucrezio Menandro, si veda *supra*.

1866 LIEDTKE 2003, pp. 18-20, Katalog 2,1, Tav. 1,2.

1867 LIEDTKE 2003, pp. 104-105, Katalog 30,1, Tavv. 25,49; 26,50.

1868 DAVID *et alii* 2019a, pp. 173-176, Fig. 3; DAVID *et alii* 2019b, pp. 79-80, Fig. 4.

1869 LIEDTKE 2003, pp. 11-112, Katalog 36,1, Tav. 27,52.

1870 BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 101-103.

1871 BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 163-170.

1872 SCRINARI 1991, p. 132, p. 99; LIEDTKE 2003, pp. 123-125, Katalog 45,1; 45,3.

1873 FALZONE 2018c, p. 117, Fig.3; FALZONE *et alii* 2020, pp. 60-61, Figg. 9-10.

1874 MOLS, MOORMANN 1998, pp. 128-130, Figg.459-463; MIELSCH 2001, p.119, Abb. 143-144; LIEDTKE 2003, pp. 125-127, Katalog 46,1-2, Tavv. 32, 62-63; 50,101.

1875 LIEDTKE 2003, p. 166, Katalog 68,1.

1876 BARBET 1985, pp. 39-53, Fig.5-7; LIEDTKE 2003, pp. 171-174, Katalog 71,1-3.

1877 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-45, K 10, 11,12; FRÖHLICH 2008, pp. 22-49; FRÖHLICH 2009, pp. 381-401.

1878 PALLOTTINO 1934, pp. 41-63; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 87, K 38; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 303-305: le pitture vengono datate all'età traianea.

1879 MANCINI 1919, pp. 49-57; Wirth (1934, p. 138, Fig. 69) datava per via stilistica il Colombario al III secolo d.C.; Mielsch (1986, p. 306) ha proposto una datazione alla seconda metà del III secolo d.C. Recentemente Liedtke (2003, p. 191, Katalog 81,1) ha ipotizzato, con molti dubbi, una datazione all'età adrianea. FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 133, K 67.

1880 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 38-40, K9; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 312-316.

1881 CIANFRIGLIA 1986-87, pp. 41-53; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 34, K6.

1882 CIANFRIGLIA 1986-87, pp. 62-65; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 35, K7.

1883 LUGLI 1919, pp. 331-335, Figg. 25-26; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 142-143, K76; LIEDTKE 2003, pp. 191-192, Katalog 82, Tav. 39, 78.

Infine, si menziona il Colombario sotto Vigna Pia distrutto e conosciuto grazie alla descrizione di Fiorelli che ricorda come «[...] Le pitture della volta e delle pareti sono assai semplici: linee, festoncini, corone a due tinte, rossa e verde [...]», datato tra la metà del II secolo e l'ultimo quarto del III secolo d.C.¹⁸⁸⁴.

La stessa partizione geometrica della parete, eseguita con fini linee rosso-scure che inquadrano linee più spesse su fondo bianco, si riscontra negli intonaci corrispondenti alla prima fase decorativa del Sepolcro B, «di Fannia Redempta»¹⁸⁸⁵, della Necropoli sotto S. Pietro¹⁸⁸⁶, datata alla prima metà del II secolo d.C. Nella stessa Necropoli si ricorda il Sepolcro G, «del Docente», inquadrabile in età adrianea, che presenta sempre su fondo bianco una schematizzazione geometrica della parete, resa in questo caso con una prevalenza di linee pastello, arancioni e verdi¹⁸⁸⁷. Una serie di riquadri rossi su fondo bianco caratterizza l'ornamentazione della Tomba 11 del cosiddetto settore «della Galea» della via *Triumphalis*¹⁸⁸⁸, ascrivibile ad età antonina. Si ritrovano ulteriori esempi nel settore «dell'Autoparco» della Necropoli *Triumphalis*: il Colombario 6, datato alla metà del I secolo a.C., presenta sulla parte mediana della parete su fondo bianco un telaio di traverse e riquadri rossi¹⁸⁸⁹; il successivo Colombario 12, costruito agli inizi del II secolo d.C., è decorato da sottili fasce di colore rosso-bruno su fondo bianco¹⁸⁹⁰. Infine, nell'area suburbana della via *Triumphalis*, è stata rinvenuta una tomba ipogea appartenente alla *gens Octavia* i cui intonaci, caratterizzati da grandi specchiature marmoree, sono attribuibili tra il II e il III secolo d.C.¹⁸⁹¹.

Nella Tomba di Fadilla, sulla via Flaminia, è riscontrabile uno zoccolo di colore rosso scuro con una decorazione superiore a fondo bianco, caratterizzata dalla stessa partitura geometrica, databile alla fine del II secolo d.C. Sempre dalla via Flaminia, si ricorda la Tomba di Morlupo¹⁸⁹²: dell'edificio, oggi non più visibile, restano quattro lunette conservate al *Museo Nazionale Romano* di Palazzo Massimo e la descrizione di Vaglieri, che ricorda: «la volta bianca [...] le pareti intorno alle banchine sono dipinte a riquadri divisi da fasce rosse listate di nero, con una fascia nera superiormente, ed uno zoccolo rosso inferiormente [...]»¹⁸⁹³. Infine, la Tomba in Via Ravizza, di età severiana, presenta un'ornamentazione che sembrerebbe più una commistione tra *Felderdekoration* e *Lineardekoration*¹⁸⁹⁴.

Gli esempi citati permettono di osservare come già a partire dal II secolo d.C. si diffondano in ambito urbano decorazioni caratterizzate da una partizione geometrica della parete, denominata *Felderdekoration*. La decorazione dello zoccolo della parete di fondo della Tomba 30, costituita da rombi alternati a motivi rettangolari, sembrerebbe essere un'imitazione di una zoccolatura in marmo, motivo ampiamente utilizzato nel panorama pittorico ostiense all'inizio del III secolo d.C.¹⁸⁹⁵.

1884 FIORELLI 1885, p. 477. La datazione oscillante si basa sull'analisi stilistica del mosaico pavimentale che è l'unico manufatto conservato della tomba. Per approfondimenti si veda FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 30-31, K2.

1885 MIELSCH, VON HESBERG 1986, pp. 17-38; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 46-48, K13; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 60-62.

1886 Con questo termine si intende una parte delle Necropoli Vaticane, che sono costituite dal nucleo sotto la Tomba di S. Pietro, dal settore della via *Triumphalis* detto «della Galea», e quello cosiddetto «dell'Autoparco».

1887 MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 123-142; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 50-51, K17; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 89-92.

1888 LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 146,150, p. 149, Fig. 5.

1889 STEINBY 2003, pp. 85-88, Tavv. 13-14; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 171-173, p. 172, Fig. 20. La decorazione del soffitto a cassettoni ricorda il soffitto del primo Colombario di via Taranto.

1890 STEINBY 2003, p. 99, Tavv. 19.2,4-; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 180,184, p. 182-183 Figg. 26-28.

1891 TAWFIK 2013, pp. 36-38: per ragioni stilistiche l'autore data le pitture tra il II e il III secolo d.C.; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 63-65, K26.

1892 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 73-75, K29; MIETHIG, SALCUNI 2013, pp. 278-380.

1893 VAGLIERI 1907b, pp. 677-678.

1894 CIANFRIGLIA *et alii* 1985, pp. 217-232; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 32-33, K5; LIEDTKE 2003, p. 192, Katalog 83,1.

1895 FALZONE 2014, pp. 133-160.

Tuttavia, ricorda anche alcuni ambienti di età adrianea e primo antonina, in particolare: l'ambiente 1 della casa privata di Traiano, i *Privata Traiani*, sotto piazza del Tempio di Diana¹⁸⁹⁶; la stanza L del Ninfeo Stadio di Villa Adriana¹⁸⁹⁷ e le stanze 4 e 10 del *Macellum* di Ortona¹⁸⁹⁸. In ambito funerario, uno schema simile, basato sull'alternanza di losanghe e rettangoli, imitante un rivestimento a lastre marmoree, si riscontra nella decorazione dello zoccolo del Sepolcro M, «degli *Iulii*» o «del Cristo Sole»¹⁸⁹⁹, della Necropoli sotto S. Pietro, inquadrabile nel III secolo d.C.

Scene figurate

Come già menzionato, all'interno della Tomba 30 sono state rinvenute due scene figurate: un convito e una scena di carico.

Grazie alle testimonianze pervenute si è visto come le raffigurazioni conviviali siano un tema iconografico alquanto diffuso in ambito funerario nel I secolo d.C.¹⁹⁰⁰; si ricorda a tale proposito la raffigurazione del convito sulla parete A (scena A9) del Colombario Maggiore di Villa Doria Pamphilj, datato nella prima età augustea¹⁹⁰¹.

Tuttavia, a differenza di quest'ultimo caso dove la scena di banchetto è posta in una posizione marginale¹⁹⁰² e risulta essere una delle tante figurazioni all'interno di un più complesso programma decorativo, costituito da soggetti paesistici e animalistici, il manufatto ostiense si trovava in una posizione alquanto preminente: la parete di fondo della tomba.

Riguardo ad altri contesti noti di banchetti raffigurati su monumenti funerari e databili al I sec. d.C., si nomina il famoso simposio della Tomba dell'edile C. Vestorio Prisco a Pompei presso porta Vesuvio¹⁹⁰³. Anch'esso è caratterizzato, come nell'esempio ostiense, da una composizione costituita da cinque commensali¹⁹⁰⁴ e da scritte ormai illeggibili sulle teste delle figure¹⁹⁰⁵. Un altro aspetto accomuna il dipinto della Laurentina e il Recinto di Vestorio Prisco: è la raffigurazione all'interno della stessa tomba di momenti caratterizzanti il defunto in vita che ne definiscono puntualmente l'identità sociale. Nel caso della tomba pompeiana, questi elementi appaiono associati anche ad altri motivi, come la suppellettile d'argento, che rispondevano unicamente ad un bisogno di ostentazione del lusso da parte della committenza.

A differenza dell'apparato decorativo dell'esempio pompeiano, di cui si conservano tutte le "scene di vita" del defunto, nel caso ostiense è pervenuta solamente un'altra scena, a causa della peggiore conservazione: la cosiddetta *Isis Giminiana* (Fig. 172) in cui si raffigura la fase di carico di una nave. Tale affresco descriveva verosimilmente la professione del defunto, anche se è possibile che all'interno della tomba vi fossero altre scene o motivi figurativi che ostentavano, autorappresentavano e definivano meglio lo stato sociale dei defunti ivi sepolti.

1896 CHINI 1997a, pp. 186-187, Figg. 5-6; LIEDTKE 2003, pp. 157-158, Katalog 60,1, Tav. 53, 111.

1897 LIEDTKE 2003, p. 144, Katalog 53,1, Tav. 52, 106.

1898 LIEDTKE 2003, pp. 174-176, Katalog 72,1-72,2, Tavv. 36,71-72.

1899 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 56, K20; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 114-119, Figg. 67-68, p. 293, Fig.7.

1900 Per un *excursus* sulle testimonianze figurative di epoca precedente, si veda l'analisi iconografica della Tomba 39 (F1) nel Capitolo 5,1.4.

1901 BENDINELLI 1941; JASTRZEBOWSKA 1979, p. 43; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 40-43; FRÖHLICH 2008, pp. 22-49, Fig. 28.

1902 Il banchetto è localizzato sotto la seconda fila di nicchie all'estremità sinistra.

1903 SPANO 1943; MOLS, MOORMANN 1993-94, pp. 27-28, 41-42, Fig. 20a.

1904 Probabilmente il numero ristretto di convitati (cinque o sei) indicava la *caristia*, o *cara cognatio*, un banchetto solenne presso il sepolcro, cui partecipava la cerchia ristretta del defunto; a tale proposito: Ov., *Fast.*, II, 34, 486, 533 ss, 543 s, 617; V. Max., I, 1,8; Tert., *De spect.*, 13, 3-4; Auson. *Parent., praefatio*; CIL, VI, 10239; IX, 5047; ILS 8370.

1905 MOLS, MOORMANN 1993-94, p. 28: testimoniano le lettere "VIT" sulla testa della seconda figura centrale.

Un aspetto interessante, da non sottovalutare per la datazione del dipinto ostiense e per il suo inquadramento all'interno della cultura figurativa dell'epoca, è che alla fine del I secolo d.C. sembra esservi una cesura nelle testimonianze iconografiche di convivii funerari che riprenderanno in maniera diffusa solamente nel III-IV secolo d.C.

L'unica testimonianza di convivio databile nell'età flavia proviene da un contesto domestico, precisamente dal Larario nella Casa di *M. Obellius Firmus* (IX 14, 4-2); tale pittura è conosciuta grazie alla documentazione fotografica del 1910 e 1931¹⁹⁰⁶.

Come è stato osservato puntualmente da Ghedini, ciò è stato verosimilmente dovuto ad «un impoverimento nelle tipologie funerarie, che coincide con la generalizzata crisi-economico spirituale di quella classe medio-alta che al monumento funerario aveva, fra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale aveva affidato i suoi messaggi in chiave di autorappresentazione»¹⁹⁰⁷.

Nell'Urbe, infatti, intorno al III secolo d.C. si hanno molteplici rappresentazioni di banchetti funerari negli ipogei pagani, influenza che continua anche nelle catacombe del III e IV secolo d.C.

Sorprendono in entrambi i casi la somiglianza compositiva con il manufatto ostiense e la presenza di iscrizioni identificative dei convitati.

Negli ipogei pagani, si ricordano: l'affresco del *Louvre* proveniente da Codini I¹⁹⁰⁸ che immortala undici commensali¹⁹⁰⁹; il banchetto conservato nell'angolo destro della camera A dell'Ipogeo degli Aureli¹⁹¹⁰ (220-230 d.C.)¹⁹¹¹; le scene conviviali raffigurate in due lunette nell'Ipogeo di Vibia (III-IV d.C.)¹⁹¹²; infine la scena nel Mausoleo di *Clodius Hermes* (metà III secolo d.C.) dove sono rappresentati quattro *stibadia* (materassi a sigma), dietro i quali sono disposti cinque commensali, ad eccezione di uno dove se ne trovano sei¹⁹¹³.

Il tema del banchetto torna anche nelle catacombe romane. I convitati sono rappresentati dietro uno *stibadium* ad arco, secondo un numero variabile da cinque a sette: nelle Catacombe di San Callisto¹⁹¹⁴, inquadabili nel secondo quarto del III secolo e gli inizi del IV d.C., e nella "Cappella Greca" delle Catacombe di Santa Priscilla¹⁹¹⁵. Altri esempi di IV secolo provengono dalle Catacombe dei SS. Pietro e Marcellino, dove il motivo figura in diversi ambienti: nella camera del "triclinio"¹⁹¹⁶, nell'arcosolio del *cubiculum* 11¹⁹¹⁷, nel cubicolo 75¹⁹¹⁸ e nel cubicolo 78¹⁹¹⁹ (in quest'ultimo caso sia nell'arcosolio della parete sinistra, che in quello della parete di fondo). Le caratteristiche, che contraddistinguono lo schema compositivo delle scene di banchetto a partire dal III secolo rispetto alla cultura figurativa precedente, sono la frontalità, lo schema paratattico su cui si dispongono i convitati – nella tradizione precedente, l'ultimo commensale a destra era riprodotto di profilo –, una ponderata gestualità e lo sfondo neutro, caratterizzato dalla totale mancanza di elementi paesistici¹⁹²⁰.

1906 SPINAZZOLA 1953, p. 364, Fig. 412; GIACOBELLO 2008, pp. 218-219.

1907 *Cit.* GHEDINI 1990, p. 39.

1908 Campana (1852, p. 76) testimonia che venne «rinvenuto in una stanza sepolcrale poco lungi dal colombario».

1909 JASTRZEBOWSKA 1979, p. 36; GHEDINI 1990, pp. 41-42, Fig. 11.

1910 JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 37-38, Fig. 11; GHEDINI 1990, pp. 39-40, Fig. 8; BRADLEY 2018, pp. 77-78, Fig. 70.

1911 BISCONTI 1985, p. 890; GRASSIGLI 2002; JASTRZEBOWSKA 2014; BRADLEY 2018, p. 1.

1912 JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 38-40, Figg. 12-13; GHEDINI 1990, Figg. 10, 24.

1913 JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 37-38, Fig. 11; GHEDINI 1990, p. 40, Fig. 7; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 121-126.

1914 JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 14-16, Fig. 1-2; GHEDINI 1990, Fig. 9.

1915 JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 17-18, Fig. 3.

1916 JASTRZEBOWSKA 1979, p. 24, Fig. 8.

1917 JASTRZEBOWSKA 1979, p. 26, Fig. 9.

1918 In due casi (*cubiculum* 75 e arcosolio della parete sinistra del 78) appaiono quattro commensali distesi su uno *stibadium*, davanti ai quali vi è una *mensa tripes*, e un quinto personaggio compare al lato della scena; per approfondimenti si veda GHEDINI 1990, Figg. 14-15. Nell'arcosolio della parete di fondo sono in cinque, più altri due. Per la rappresentazione grafica del *cubiculum* 75 si veda JASTRZEBOWSKA 1979, p. 23, Fig. 7.

1919 JASTRZEBOWSKA 1979, p. 20, Fig. 4.

1920 Tranne nel caso dell'affresco proveniente da Codini I.

Quest'ultima peculiarità era tipica dei cicli figurativi precedenti. La si ritrova, ad esempio, in ambito funerario nell'affresco di Villa Doria Pamphilji e in quello di Vestorio Prisco, e in ambito domestico nella Casa *P. Cornelius Tages* (I 7,10-12.19).

Da tutti gli esempi citati e riferibili a testimonianze del III e IV secolo d.C., si nota come il modello per i banchetti funerari commemorativi ed evergetici sia proprio quello utilizzato nell'Ipogeo degli Aureli e nel manufatto ostiense. Questi ultimi, infatti, sembra facciano da capofila alla tradizione figurativa successiva per quanto riguarda: la disposizione frontale dei personaggi e la sistemazione ad arco dei convitati, che nel caso dell'Ipogeo degli Aureli si stagliano dietro lo spesso *stibadium* decorato da fasce trasversali. Probabilmente, le maestranze erano abituate ad utilizzare schemi iconografici fissi che derivavano dai medesimi "modelli" o cartoni.

Un'ultima osservazione sulla composizione figurativa del dipinto dei banchettanti concerne la gestualità dei commensali. Il personaggio raffigurato al centro, identificabile con la scritta *Foebus*, è l'unico commensale raffigurato senza bicchiere e con la mano destra sollevata come per richiedere l'attenzione dei commensali¹⁹²¹. Una simile gestualità si riscontra in altre raffigurazioni di banchetti funerari: nell'Ipogeo degli Aureli, dove la figura centrale è rappresentata con il braccio destro sollevato; nei banchetti raffigurati nelle lunette dell'Ipogeo di Vibia¹⁹²², in particolare nella scena dell'*inductio* di Vibia nell'aldilà. In quest'ultimo esempio, la defunta è raffigurata al centro con la mano destra alzata¹⁹²³. Bisogna anche notare come il personaggio alla destra di Vibia abbia il braccio destro piegato e si porti la mano al capo, mentre la donna all'estrema sinistra tenda la mano nell'atto di *benedictio* latina. Una similitudine tra le due composizioni, *inductio* di Vibia e i banchettanti della tomba ostiense, è riscontrabile anche per quanto riguarda il personaggio alla destra del protagonista: *Restutus* nel caso della Laurentina. Le figure che occupano questa posizione si presentano in entrambi i casi con il gomito piegato e la mano in prossimità della testa (Fig. 171).

La stessa gestualità, in chiave non funeraria, la si ritrova immortalata nel banchetto nel giardino della Casa di *P. Cornelius Tages* (I 7,10-12.19)¹⁹²⁴ a Pompei. Qui giacciono su un triclinio cinque commensali e il personaggio centrale ha il braccio destro alzato. Probabilmente si tratta del *symposiarchos* o meglio del *magister bibendi*; il personaggio vicino, in questo caso quello alla sua sinistra e non alla sua destra come negli esempi precedenti, ha il braccio vicino al capo.

Si riconosce un *fil rouge*, che unisce gli esempi citati, che lascia formulare le seguenti ipotesi circa tale schema iconografico: non era utilizzato solamente in ambito funerario, ma anche in contesti domestici; aveva una lunga tradizione, tanto da essere ben conosciuta dai decoratori i quali probabilmente accedevano ai medesimi "cartoni di repertorio"; inoltre, per quanto concerne la gestualità della figura centrale del convivio, tale mimica era verosimilmente il tratto distintivo della figura prominente del banchetto, come ben testimonia il caso della defunta Vibia.

Per quanto riguarda la seconda scena figurata ovvero la pittura della nave caudicaria¹⁹²⁵, come ricorda la scritta dipinta sull'estremità sinistra, affianco alla poppa, essa porta il nome della dea Iside¹⁹²⁶ a cui il proprietario ha aggiunto un aggettivo derivante dal proprio nome, "Geminus"¹⁹²⁷ (Fig. 172).

1921 LIVERANI 1998b, p. 290; VALERI 2015, p. 453.

1922 JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 38-40, Figg. 12-13; GHEDINI 1990, Figg. 10, 24.

1923 *Ibidem*.

1924 PPM I, pp. 619-727, per la pittura dei banchettanti si veda pp. 722-723, Fig. 179b e 181. La casa dell'Efebo (I 7,10-12.19) è un insieme di cinque case modeste, appartenute ad un unico proprietario, probabilmente il liberto *P. Cornelius Tages*, il quale fece fortuna dopo il terremoto del 62 d.C. Di conseguenza le pitture sono databili all'ultima fase di vita della città.

1925 BOETTO 2001, pp. 125-126.

1926 Non è una testimonianza insolita nella colonia ostiense. In ambito funerario, si ricordano la Tomba della "Sacerdotessa Isiacca" nella medesima Necropoli Laurentina, nonché le numerose testimonianze materiali rinvenute in tutta la città; per approfondimenti, si vedano il Capitolo 5,1.1 e il Capitolo 5,3.4.

1927 LIVERANI 2001, p. 408.

La devozione ad Iside Pelagia non deve sorprendere in una città portuale come Ostia, dove la popolazione era costituita da mercanti, comandanti di navi, marinai e costruttori di navi (i *fabri navales*)¹⁹²⁸. Nelle testimonianze epigrafiche, quali l'Aretologia di Kyme, Iside viene ricordata appunto come la dea che ha ideato le attività del marinaio¹⁹²⁹. Iside Pelagia, dea del mare, inventrice della vela e protettrice della navigazione, veniva omaggiata con una solenne cerimonia, denominata "Navigium Isidis" o "Ploiaphesia", il cinque marzo¹⁹³⁰; tale festività veniva praticata anche in età ellenistica, ma raggiunse il suo apice proprio durante l'impero¹⁹³¹. Durante questa ricorrenza veniva celebrata l'apertura della stagione di navigazione dopo il periodo invernale del *mare clausum* (da novembre a marzo)¹⁹³². La cerimonia prevedeva che una piccola barca simbolicamente dedicata ad Iside venisse fatta sfilare e le primizie del carico fossero offerte alla dea; testimonianze di tale pratica ricorrono nelle fonti letterarie¹⁹³³ e in un affresco ostiense, uno dei cosiddetti calendari dipinti, in particolare il mese di marzo, rinvenuto anch'esso negli scavi del 1868, e conservato presso la Sala delle Nozze Aldobrandine nella *Biblioteca Apostolica Vaticana* (Inv. 41017)¹⁹³⁴. Un altro motivo ampiamente attestato nella città ostiense è costituito dalle rappresentazioni di *naves caudicariae*¹⁹³⁵; infatti, quella dell'*Isis Giminiana* non risulta essere una raffigurazione isolata, ma al contrario se ne conoscono diversi esempi, inquadrabili proprio tra il II e il III secolo d.C.: il mosaico della *Statio 25* del Portico delle Corporazioni (II,VII,4)¹⁹³⁶; due rappresentazioni fittili di caudicarie contrapposte, indicanti probabilmente il mestiere del defunto (Inv. 5514-5515), rinvenute sulla Tomba di *Calpurnia L. f. Ptolomais* e *L. Calpurnius Ianuarius* situata presso il settore nord della Necropoli di Porto nell'ex fattoria dell'Opera Nazionale Combattenti, databili al II sec. d.C.¹⁹³⁷; un sarcofago, datato all'inizio del III secolo d.C., attualmente conservato alla *Gliptoteca NY Carlsberg Copenhagen* che presenta al centro proprio una nave caudicaria (Inv. 1299)¹⁹³⁸; infine, un frammento di sarcofago conservato al *Museo Nazionale Romano* (Inv. 56425) in marmo proconnesio, datato alla metà del III secolo d.C., anch'esso recante una scena di scarico da una nave dove è raffigurato un uomo in atto di trasportare vino¹⁹³⁹. In ambito domestico si ricorda la nave graffita nella parete nord del corridoio 10 dell'*Insula* delle Ierodule o Casa di Luceia Primitiva (III,IX, 6), inquadrabile nell'ambito del secondo quarto del II secolo d.C., recante l'iscrizione *Magister Menophilus/ Menophilus gubernator/Eusebias*¹⁹⁴⁰.

1928 SHEPHERD 1997.

1929 *IG XII Su.* 98 s; MALAISE 1997, pp. 86-95.

1930 FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 27-33; KÁKOSY 1997, pp. 148-150; SENA CHIESA 1997, pp. 151-159; SHEPHERD 1997, pp. 324-325; ZEVI 1997, pp. 322-323.

1931 DUNAND 1973, pp. 223-224; Il *navigium Isidis*, come ci attestano le fonti (Lact., *Div. Inst.*, I, 11; Firm., *De errore*, 2; Aus., *Eglog.*, XXIII) continuerà ad essere celebrata anche nella tarda antichità; verrà bandita dall'imperatore Teodosio nel 395 d.C., con l'editto di Tessalonica, insieme a tutte le altre feste pagane (*Codex Theodosianus*, 2, 8, 22). Nonostante ciò alcuni autori ne attestano la sopravvivenza nel quinto e sesto secolo (Veg., *Epitoma rei militaris*, IV, 39; Lydus, *De mensibus*, IV, 45).

1932 FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 27-33.

1933 Apul., *Met.* XI, 5; XI, 16-17.

1934 NOGARA 1907; FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 27-33; STERN 1981, pp. 440-441; BOIN 2013, pp. 208-210.

1935 Sen., *De Brevit.* 13.4: «naves...quae ex antiqua consuetudine quae commeatus per Tiberim subvehunt codicariae vocantur».

1936 BECATTI 1961, p. 74; Tav. CLXXXI (106); HÖCKMANN 1994, p. 426, Nr. 2, Fig. 3. In realtà oltre alla citata *statio*, sembrerebbe utile citare anche le *stationes* 32, 45, 47, 51, 52, poiché anche qui vengono rappresentate navi da carico simili utilizzate per la risalita del Tevere, si veda BECATTI 1961, pp. 77(110), 79(119), 81-82(127); Tavv. CLXXX (121, 119), CLXXXI (110), CLXXXII (127).

1937 FLORIANI SQUARCIAPINO 1956-58, pp. 193-194, Tav. VI, 1-2: i due rilievi, realizzati con argilla giallo rosata, misurano: altezza 44 cm, lunghezza 42 cm. Secondo la studiosa queste due navi sono immaginate ancorate ad un porto, in quanto non presentano la vela spiegata. Inoltre, notava che «La loro presenza più che un'allusione al felice viaggio verso gli inferi, deve essere allusiva all'attività del proprietario della tomba commerciante o proprietario di barche da pesca»; TESTAGUZZA 1970, p. 223; HÖCKMANN 1994, p. 426, Nr. 3; Fig. 5; OLIVANTI 2001b, p. 407.

1938 POLSEN 1951, pp. 558-559; TESTAGUZZA 1970, p. 134; ØSTERGAARD 1996b, pp. 77-79; CHAMAY, DESCCEUDRES 2001, p. 406.

1939 BARBERA 1986, pp. 155-156; HÖCKMANN 1994, pp. 427-428, Nr. 5, Fig. 6.

1940 MOLLE 2014, pp. 217-220, Fig. 167.4, 171.4, 171.5, 171.6.

Non deve sorprendere che proprio nel II secolo d.C., momento di massima fioritura della colonia, incentivata dalla costruzione del porto di Traiano, aumenti l'importanza commerciale di Ostia e si intensifichino tali testimonianze materiali¹⁹⁴¹.

Per quanto riguarda rappresentazioni figurative di caudicarie ascrivibili ad età antecedenti, si menzionano: un cippo (Inv. 19920), seppur frammentario, proveniente dalla stessa Necropoli Laurentina, precisamente dal Recinto 4, dove si intravedono il rilievo di un'imbarcazione a tre remi con un remo a poppa e la scritta [*embaenita(rius)*], datata in base ad uno studio epigrafico tra il 50 a.C. e il I secolo d.C.¹⁹⁴²; il rilievo di età tardorepubblicana recuperato nell'area antistante il tempio di Ercole ad Ostia (PAOA, Inv.157)¹⁹⁴³ e l'affresco del larario rinvenuto a Pompei nella Casa del Larario del Sarno (I 14, 6-7) ascrivibile al I secolo d.C.¹⁹⁴⁴. In quest'ultimo esempio, nella parete sud del viridario, all'interno di una vasca è situato il larario, costituito da un'edicola sulla quale è stata dipinta la personificazione del fiume Sarno e sulla sua destra sono raffigurate tre attività correlate alla navigazione fluviale: la misurazione della merce su una grande bilancia, la sua sistemazione in ceste, e il relativo trasporto su una barca caudicaria. Le diverse scenette, dipinte con una certa rapidità compositiva, facevano probabilmente riferimento al mestiere del proprietario¹⁹⁴⁵, impegnato in attività di commercio attraverso la navigazione fluviale.

Un aspetto, che risalta da tutte le figurazioni sopraelencate, ad eccezione del graffito presso l'*Insula* delle Ierodule e della tomba portuense, dove l'elemento umano è assente, sono le proporzioni: gli uomini sono rappresentati sempre di dimensioni maggiori rispetto a quelle delle imbarcazioni.

In tali rappresentazioni, infatti, maggior rilievo è dato all'autorappresentazione dei raffigurati che sono impegnati in un'attività di commercio quotidiana, utile a comunicare ai fruitori dell'edificio il mestiere esercitato dalla committenza¹⁹⁴⁶. Ciò che si vuole "tramandare e immortalare" per i posteri è, infatti, un'istantanea che rappresenti al meglio la committenza.

Un caso diverso è quello di rappresentazioni di caudicarie nei mosaici delle *Stationes* del Piazzale delle Corporazioni in cui i *naviculari* mostravano solamente le loro imbarcazioni ad un'eventuale clientela¹⁹⁴⁷.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

Entrambi gli affreschi rinvenuti nella Tomba 30 sono ascrivibili alla corrente figurativa che è stata definita «arte popolare»¹⁹⁴⁸. Anche in questi due casi analizzati le pitture sono caratterizzate: dalla frontalità dei personaggi, dai modi corsivi della rappresentazione, da una tecnica rapida e sciatta ed infine, dal poco interesse per le proporzioni e dalla mancanza di unità compositiva.

Soprattutto nell'*Isis Giminiana* si nota un grande divario di proporzioni e di resa tra la rappresentazione dei personaggi sulla barca e la figura del dio Mercurio sul lato sinistro (Fig. 172), conosciuta grazie ai disegni degli scopritori dell'epoca. La figura del dio, infatti, sorprende per la resa accurata e per la correttezza del disegno che fa trasparire l'uso di precisi modelli di derivazione tardo-classica da parte del pittore. Tale artificio risulta ampiamente utilizzato nell'area vesuviana, particolarmente in riferimento alle rappresentazioni di personaggi divini la cui iconografia veniva attinta dai pittori da un repertorio ampiamente consolidato. Quindi, questa nuova «arte popolare» utilizza un nuovo linguaggio figurativo, affiancato al preesistente vocabolario della tradizione classica.

1941 Per un inquadramento storico della colonia si veda PAVOLINI 2006.

1942 CALZA 1938, pp. 47-48; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 65-66, Fig. 21, pp. 145-146; EDR 073388.

1943 LAURO 1986; HÖCKMANN 1994, p. 428, Nr. 6, Fig. 8.

1944 HÖCKMANN 1994, p. 428, Nr. 10, Fig. 11; FRÖHLICH 1991, pp. 262-263, Tav. 6; GIACOBELLO 2008, pp.159-160.

1945 BARBET 2017, in particolare p. 99.

1946 Si veda a tale proposito anche la decorazione del "Saggiatore di anfore" dell'antistante Tomba 29 (C5a) nei Capitoli 4,4.2 e 5,4.2.

1947 Si veda la nota 1936.

1948 Si veda il Capitolo 5,3.4, relativo all'analisi stilistica della nicchia esterna della Tomba 18 (B1).

Le figure di divinità, a protezione di attività commerciali, appaiono soprattutto sulle botteghe di via dell'Abbondanza, indicanti i mestieri dei committenti. Come caso esemplificativo si ricorda l'*Officina coactiliaria* di *Verecundus* (IX 7,5-7)¹⁹⁴⁹: sulla parte superiore del pilastro ovest si vede Mercurio, nel pronao del suo tempio, mentre su quella inferiore appare la venditrice di calzature di feltro. Sulla parte superiore del pilastro est compare la cosiddetta Venere Pompeiana su una quadriga trainata da quattro elefanti; la dea è affiancata a sinistra da Fortuna e a destra dal *Genius*. Sulla parte sottostante dello stesso pilastro appare un ciclo di scene descrittive che raffigurano le diverse fasi di lavorazione dei tessuti che si svolgono all'interno della bottega. Sull'estremità destra compare il proprietario, *Verecundus*, come è indicato dalla scritta sottostante, che mostra il prodotto finale della lavorazione: un telo marrone con fasce laterali rosse¹⁹⁵⁰. Sempre da Pompei si ricordano altre insegne di botteghe: quella proveniente da una bottega con abitazione conosciuta nella letteratura come la "Bottega del Profumiere" (VI 8,12) che presenta una processione di falegnami, intenti a trasportare un baldacchino in cui vi figurano personaggi al lavoro affiancati da Dedalo e Minerva¹⁹⁵¹; quella della Bottega di un vasaio (II 3,7) dove il dio Vulcano assiste al lavoro di un vasaio curvo sul tornio¹⁹⁵²; la rappresentazione all'interno di una *taberna* vasaria (I 8,10) dove appaiono operai al tornio accompagnati dalla presenza tutelare di Minerva¹⁹⁵³; infine, una decorazione nella Casa detta di Lesbiano (I 3,9-10), in cui appare Venere, protettrice dei naviganti, in proporzioni maggiori della ciurma, intenta a manovrare il timone sulla poppa dell'imbarcazione¹⁹⁵⁴. Nei casi citati e negli affreschi della Laurentina si nota come sia importante per le committenze l'istanza comunicativa, quella che è stata definita da Hölscher come «präsentative Stilformen», il cui scopo precipuo è appunto la valenza semantica delle azioni e degli oggetti raffigurati¹⁹⁵⁵. Tale esigenza si traduce in un sepolcro nel ricordare perpetuamente la vita dei defunti, raccontando, come già detto, episodi e attività quotidiane. Il caso più noto ed esplicativo è rappresentato, a questo proposito, dal Recinto del giovane edile Vestorio Prisco a Pompei, presso Porta Vesuvio, ma anche dalla famosa Tomba della Mietitura della Necropoli dell'Isola Sacra¹⁹⁵⁶. Tuttavia, lo stesso linguaggio e la medesima istanza comunicativa si ritrovano, come già evidenziato, nei rilievi fittili inseriti nella facciata di alcune tombe della Necropoli dell'Isola Sacra che raffigurano mestieri: i due provenienti dalla Tomba 100, legati all'ambito medico (*PAOA*, Invv. 5203, 5204)¹⁹⁵⁷; due dalla 78 che illustrano le fasi di lavorazione e trasporto del grano¹⁹⁵⁸; dalla 30 un rilievo che raffigura un *acquatarius* al lavoro¹⁹⁵⁹ ed infine altri due dalla 29 che rappresentano produttori e venditori di utensili di ferro¹⁹⁶⁰. È interessante notare come negli esempi citati le figurazioni, pittoriche o fittili, rappresentino un'ulteriore specificazione della professione e dello *status* sociale dei possessori delle botteghe o dei sepolcri. Per quanto riguarda raffigurazioni ascrivibili alla corrente figurativa dell'«arte popolare» in ambito ostiense, si ricordano Ercole e l'officiante nella Tomba 27a¹⁹⁶¹, il "Saggiatore di anfore" della prospiciente Tomba 29¹⁹⁶², ma anche un contesto domestico, il Caseggiato dell'Ercole (IV,II,3), datato

1949 MIELSCH 2001, p. 168, Fig. 200; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 253.

1950 *PPM* IX, pp. 774-779.

1951 *PPM* IV, pp. 389-391.

1952 *PPM* III, pp. 181-183.

1953 *PPM* I, pp. 826-827.

1954 *PPM* II, pp. 903-905.

1955 HÖLSCHER 2012.

1956 BALDASSARRE 2012.

1957 CALZA 1940, pp. 248-251, Figg. 148-149; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 42-43, Figg. 14a-b.

1958 CALZA 1940, pp. 254-255, Figg. 153-154; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 86-87.

1959 CALZA 1940, pp. 255-257, Figg. 155-157; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 142-143, Fig. 58.

1960 CALZA 1940, pp. 251-253, Figg. 150-152; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 138-139, Figg. 57a-b.

1961 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,4.1.

1962 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,4.2.

in età severiana¹⁹⁶³, dal quale provengono alcune pitture frammentarie, le cosiddette scene di giudizio (*Antiquarium PAOA*, Magazzino, Inv. 10097, 10098, 100099) che presentano caratteristiche comuni a quelle della Tomba 30. Nel caso della Tomba 30 e del Caseggiato dell'Ercole si tratta di pitture ascrivibili alla medesima corrente figurativa «popolare»: lo stile delle figure è rapido ed efficace, le espressioni dei visi dei personaggi pongono l'accento sulla valenza narrativa delle immagini, la connotazione spaziale è assente, nei dipinti viene utilizzata la stessa palette cromatica (con un utilizzo predominante di ocre) e nella decorazione parietale (su un fondo bianco sono tracciate linee verticali e orizzontali rossastre); infine, nel caso del Caseggiato dell'Ercole e nella Tomba 27a, le scenette sono inquadrare da linee rosse¹⁹⁶⁴ e probabilmente tale incorniciatura in rosso era presente anche nelle pitture della Tomba 30¹⁹⁶⁵. Per quanto riguarda lo stile dei personaggi dei dipinti rinvenuti nella Tomba 30, sia i banchettanti che quelli impegnati nel carico della nave, a differenza del dio Mercurio, sono resi in modo corsivo, con un contorno forzato che appiattisce il disegno e annulla la profondità. Come è stato evidenziato da Zevi, tale contrapposizione appare spesso nelle pitture di larari, dove alcuni soggetti sono trattati con «un sapiente uso del colore e dei lumi»¹⁹⁶⁶, mentre altri sono resi in modo sciatto e affrettato. In entrambi i dipinti ostiensi i personaggi sono raffigurati frontalmente e affacciati in diverse attività: la scena del banchetto fa riferimento alla ritualità funeraria; l'altra, invece, narra la quotidianità dei defunti. Nelle due scene ciò che interessa al pittore e alla committenza non è la resa naturalistica, bensì la valenza descrittiva e narrativa della scena. Si prendano come esempio il braccio destro di *Restutus*, impegnato a portare il bicchiere alla bocca e il braccio destro di *Abascantus*, intento a sorvegliare il *saccarius* (Fig. 171). Entrambi appaiono deformi e non rispondono a nessun canone estetico e compositivo, suggerendo un lavoro immediato e affrettato del pittore. Inoltre, si ricorda come nella scena di carico la nave fluttui nel vuoto, così come le figure nella scena di convivio dove lo sfondo è neutro e non vi sono elementi che alludano ad un paesaggio.

Conclusioni

Per quanto riguarda la cronologia delle decorazioni pittoriche della Tomba 30, le caratteristiche stilistiche e tecniche delle due scene e dei lacerti parietali sembrerebbero perfettamente inserirsi nel panorama pittorico ostiense di metà II-inizio III secolo d.C.¹⁹⁶⁷.

Come detto in precedenza, stanze ornate con uno schema parietale, caratterizzato da riquadrature geometriche (*Felderdekoration*), sono ampiamente attestate nell'area di Ostia e Porto, in contesti domestici e funerari, a partire dalla metà del II secolo d.C. Bisogna precisare che l'impiego del motivo della finta incrostazione marmorea nella decorazione dell'edicola della parete di fondo e il carattere «popolare» della scena di carico, si inseriscono perfettamente in un filone decorativo ostiense del III secolo d.C.

Come visto, anche il motivo della nave caudicaria gode di un'ampia diffusione nella città portuale di Ostia a partire dal II secolo fino al III secolo d.C.

Infine, per quanto riguarda la scena di banchetto, essa trova confronti diretti con attestazioni figurative funerarie dell'Urbe che si diffondono a partire dall'inizio del III secolo d.C.

Pertanto, in base a tali elementi si ipotizza una datazione delle pitture della Tomba 30 in un periodo compreso tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.

1963 FALZONE 2007, pp. 154-157.

1964 FALZONE 2007, pp. 154-157.

1965 Sulla Tomba 30, Valeri (2017, p. 453) sembrerebbe lasciar supporre per la scena di convivio l'esistenza di una incorniciatura originale, sostenendo che «al restauro ottocentesco va attribuita la ripresa dell'incorniciatura in rosso».

1966 *Cit.* ZEVI 1991, p. 272.

1967 Si veda la nota 1812.

5.4.4 Tomba a camera collettiva con *atrium* 31 (D7)

Scene figurate

La prima scena del fregio che occupava la parete di fondo della Tomba 31 rappresenta il rapimento di *Kore* da parte di Dite (Figg. 178-179). La prima testimonianza iconografica del ratto di Proserpina affonda le sue radici nell'ultimo quarto del VI sec. a.C.: si tratta del rilievo votivo rinvenuto nel santuario di Demetra *Malophoros* a Selinunte (Palermo, *Museo Archeologico Regionale A. Salinas*, Inv. 3917)¹⁹⁶⁸. Tuttavia, per il suo significato escatologico, il mito si diffonde nei decenni centrali del IV secolo a.C. soprattutto in ambito funerario, come decorazione della tomba stessa o del corredo funerario¹⁹⁶⁹. In questo momento vengono fissate le caratteristiche canoniche dello schema iconografico, ovvero il rapimento da parte di Dite che viene ritratto sul carro mentre stringe a sé la fanciulla di cui la pittura parietale della "Tomba di Persefone" a Vergina, opera del pittore Nicomaco¹⁹⁷⁰ o di qualche suo allievo, costituisce l'esemplare più significativo¹⁹⁷¹. L'iconografia era ampiamente diffusa e utilizzata col medesimo significato anche nella ceramica italiota, in particolare quella apula¹⁹⁷². Lo stesso schema iconografico si ritrova come ornamento di urne di alabastro nella produzione etrusca del II secolo a.C.¹⁹⁷³.

Tra il I e il II secolo d.C. il tema venne ripreso nella decorazione pittorica delle tombe dell'area orientale, tra cui si ricordano: le Tombe I, II e quella di Alkimos a Kertsch¹⁹⁷⁴; un sepolcro di Tiro¹⁹⁷⁵; un ipogeo presso Massyaf¹⁹⁷⁶; una piccola Tomba a Marwa dove però il rapimento viene solo evocato¹⁹⁷⁷; le Tombe 1 e 2 di Kom El-Chougafa ad Alessandria¹⁹⁷⁸; infine nella Tomba 3 di Tuna El-Gebel, la Necropoli di Hermopolis, datata alla fine del I secolo d.C.¹⁹⁷⁹.

Il significato che il mito del rapimento di Persefone assume nell'immaginario collettivo è proprio quello dell'allegoria della morte e della possibile deificazione post-morte. In tal senso, il destino del defunto è appunto paragonato a quello della giovane fanciulla¹⁹⁸⁰.

- 1968 LINDNER 1984, pp. 12-13, Nr. 6, Tav. 1,1; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 381, Nr. 80, p. 392; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 967, Nr. 182, p. 977.
- 1969 LINDNER 1984, p. 45: l'autrice precisa che oltre al rilievo del *Malophoros*, in altri tre casi raffigurazioni del Ratto di Persephone sono stati rinvenuti in santuari dedicati a Demetra e Kore.
- 1970 Notizie del pittore Nicomaco provengono da Plinio (*Nat.*, XXXV, 108); *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 380, Nr. 76; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 966, Nr. 178; BRECOULAKI 2006, pp. 97-99.
- 1971 LINDNER 1984, pp. 30-34, Nr. 21, Tav. 13; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 383, Nr. 104; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 213; BRECOULAKI 2006, pp. 77-83, Tavv. 11.2, 12-19.
- 1972 LINDNER 1984, pp. 16-29, Nr. 9-18b, Tavv. 4-12; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), pp. 381-382, Nr. 84-91, p. 384, Nr. 115-116; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), pp. 967-968, Nr. 188-192, 194-200; BAGGIO 2012, p. 140.
- 1973 LINDNER 1984, pp. 49-52, Nr. 34-41.
- 1974 ANDREAE 1963, p. 48; LINDNER 1984, pp. 56-57, Nr. 44-46, Tav. 17,1; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 381, Nr. 79, p. 382, Nr. 96, p. 384, Nr. 120; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 215-217; BURGUNDER 2005, p. 44, Fig. 3.
- 1975 ANDREAE 1963, p. 48; LINDNER 1984, p. 55, Nr. 42; BARBET 1997, p. 32, 317, Fig. 2; OLSZEWSKI 2001, p. 156, Tav. XXVII,5; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 316-318.
- 1976 ANDREAE 1963, p. 48; LINDNER 1984, p. 57, Nr. 48, Tav. 18,2; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 382, Nr. 97; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 219; BARBET 1997, p. 32, 317, Fig. 3; OLSZEWSKI 2001, p. 156, Tav. XXVII,6.
- 1977 BARBET 1997, p. 32; OLSZEWSKI 2001, p. 156.
- 1978 GUIMIER-SORBETS, SEIF EL-DIN 2001, pp. 130-136, Figg. 2-3; VENIT 2002, p. 146, Fig. 126; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 299.
- 1979 ANDREAE 1963, p. 48; LINDNER 1984, p. 55, Nr. 43; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 382-383, Nr. 98; BARBET 1997, p. 32, 317, Fig. 4; OLSZEWSKI 2001, p. 156, Tav. XXVIII,7; VENIT 2015, pp. 96-99, Tav. XI.
- 1980 LINDNER 1984, p. 103; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 393.

Come è stato sottolineato da Baggio, nell'arte romana, dei diversi elementi del mito ovidiano si prediligono il rapimento da parte di Plutone (I, scena II)¹⁹⁸¹ e quello di Cerere alla ricerca della figlia (Atto II, scena I)¹⁹⁸². Le prime testimonianze relative a tale iconografia si hanno a partire dall'età giulio-claudia di cui è stata rinvenuta una corniola, conservata a Berlino (*Staatliche Museen*, Inv. 3079)¹⁹⁸³.

A seguire, il tema venne ripreso in età vespasiana sulla decorazione di una placca di avorio rinvenuta a Pompei (*MANN*, Inv. 109905)¹⁹⁸⁴ e nella decorazione in stucco del medaglione centrale della volta di una tomba del Fondo Caiazzo a Pozzuoli¹⁹⁸⁵.

A partire da Traiano sino a Gallieno, il mito si trova frequentemente raffigurato sul rovescio di alcune produzioni monetali dell'area orientale¹⁹⁸⁶. Inoltre, nel II sino al III secolo d.C. il ratto di Proserpina divenne un tema molto diffuso nell'Urbe in ambito funerario, come allegoria della morte, soprattutto nella produzione di sarcofagi¹⁹⁸⁷, di urne e are funerarie¹⁹⁸⁸, rilievi¹⁹⁸⁹, ma anche come decorazione musiva o pittorica delle tombe¹⁹⁹⁰. Per quanto riguarda queste ultime testimonianze sono tutte inquadrabili tra la metà del II secolo d.C. e gli inizi del III, tranne un caso che si colloca nel IV secolo d.C.

A tale proposito si ricordano la decorazione pittorica: della Tomba dei Nasoni, inquadrabile tra il 160 e il 170 d.C.¹⁹⁹¹; del Sepolcro Barberini, anche detto "Sepolcro Rosso" presso la via Latina, datato alla metà del II secolo d.C.¹⁹⁹²; della Tomba di Vibia sulla via Appia, datata nella prima metà del IV secolo d.C.¹⁹⁹³ e infine la pittura di Vigna Amendola, conosciuta solo grazie a documentazione d'archivio¹⁹⁹⁴.

Per quanto riguarda invece la decorazione musiva rinvenuta in contesti funerari e riconducibile al tema del rapimento di Proserpina, si citano: la Tomba presso Vigna Jacobini, ormai distrutta e conosciuta grazie alla documentazione d'archivio¹⁹⁹⁵; il mosaico del *Mausoleum I*, anche detto «della Quadriga», nella Necropoli Vaticana, inquadrabile tra il 160 e il 170 d.C.¹⁹⁹⁶; il mosaico policromo rinvenuto nel Sepolcro presso Vigna Pia, contrada Pozzo Pantaleo, conservato presso

1981 BAGGIO 2012, pp. 136, 141; Ov. *Met.* V, 385-408; Ov. *Fast.* IV, 425-450.

1982 Ov. *Met.* V, 438-461; Ov. *Fast.* IV, 451-466.

1983 LINDNER 1984, p. 98, Nr. 153, Tav. 15,3; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Pluto* (R. LINDNER), p. 402, Nr. 26; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 970, Nr. 247; BAGGIO 2012, p. 142.

1984 LINDNER 1984, pp. 98-99, Nr. 155, Tav. 18,1; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Pluto* (R. LINDNER), p. 402, Nr. 25; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 970, Nr. 248; BAGGIO 2012, pp. 141-142.

1985 MIELSCH 1975a, pp. 148-149, K58, Tav. 57,2; LINDNER 1984, p. 99, Nr. 156, Tav. 30,1; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 402, Nr. 29.

1986 LINDNER 1984, pp. 90-98, Nr. 126-152, pp. 115-116, Tavv. 31, 2-6; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 383, Nr. 99-103; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 970, Nr. 241-245.

1987 ROBERT 1919, pp. 450-495; LINDNER 1984, pp. 64-86, Nr. 67-117, pp. 108-114; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), pp. 401-402, Nr. 12-22, pp. 402-403, Nr. 32-41, p. 403, Nr. 44-52; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), pp. 969-970, Nr. 228-245.

1988 LINDNER 1984, pp. 60-63, Nr. 56-66, p. 107, Tav. 21,1; BOSCHUNG 1987b, p. 103, Nr. 764, Tav. 32, Fig. 764; p. 106, Nr. 820, Tav. 41, Figg. 820a-b; pp. 106-107, Nr. 821, Tav. 41, Figg. 821a-b; p. 107, Nr. 832, Tav. 42, Fig. 832a; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 401, Nr. 7-11; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 224-227. Il tema si trova anche in altari funerari di età flavia, si veda BOSCHUNG 1987b; p. 102, Nr. 759, Tav. 31, Fig. 759, qui al posto di Plutone il carro è trainato da un putto; p. 104, Nr. 780-781, Tav. 35, Figg. 780a, 781a.

1989 LINDNER 1984, pp. 86-90, Nr. 118-125, p. 114, Tavv. 27,1, 28-29, 30,2; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 402, Nr. 28; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 968, Nr. 211-212.

1990 LINDNER 1984, pp. 105-107.

1991 ANDREAE 1963, pp. 45-49, p. 95, 101, 123-125, Tav. 53; LINDNER 1984, p. 57, Nr. 47; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 402, Nr. 30; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 220; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 66-73, K28, Figg. 49, 57.

1992 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 104, K46.

1993 ANDREAE 1963, p. 48; LINDNER 1984, pp. 59-60, Nr. 53, Tav. 20,2; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 402, Nr. 31; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 221.

1994 LINDNER 1984, p. 60, Nr. 54; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 117-118, K51.

1995 LINDNER 1984, p. 59, Nr. 51, Tav. 19,3; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 43; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 966, Nr. 179; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 29-30, K1, Fig. 1.

1996 LINDNER 1984, p. 59, Nr. 52, Tav. 14,2; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 380, Nr. 76b; *LIMC* VIII, 1, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 223; MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 209-221; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 53-56, K19, Fig. 34; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 108-113.

il *Museo dei Conservatori* (Inv. 1235), datato nell'ultimo quarto del III secolo d.C.¹⁹⁹⁷; il mosaico rinvenuto in via Cilicia e conservato in frammenti presso il *Museo Nazionale Romano*¹⁹⁹⁸ ed infine il mosaico rinvenuto sotto Villa Corsini, il quale risulta perduto¹⁹⁹⁹.

Da Ostia si ricorda la Tomba 20a della via Ostiense che presentava una decorazione musiva con il medesimo tema²⁰⁰⁰, conosciuta attraverso la sola descrizione di Visconti: «il pavimento è di musaico bianco e nero, ed offre in un canto il ratto di Proserpina, che si vede ritenuta a forza da Plutone sul carro tirato da cavalli, che si precipitano verso l'entrata dell'Averno: in alto è Giove assiso, con fulmine nella destra, introdotto come spettatore del fatto»²⁰⁰¹. Inoltre, si ricorda che nella stessa Tomba 31 (D7), durante gli scavi Visconti, sono stati rinvenuti frammenti di un sarcofago di marmo sul quale era raffigurato il mito di Persefone (Figg. 181a-b)²⁰⁰². Gli esempi sopraelencati sono interessanti per vedere la circolazione dell'iconografia del ratto di Proserpina nell'arte figurativa romana imperiale. Tuttavia, risulta utile approfondire ed indagare il modello preciso a cui il pittore della Laurentina ha fatto riferimento per realizzare la decorazione pittorica della parete di fondo della Tomba 31. Nella maggior parte delle iconografie elencate precedentemente, il modello è quello del pittore Nicomaco, ovvero la fanciulla su un carro, rapita da Dite, che la stringe con un braccio o con entrambe le braccia; la scena è alternativamente rappresentata con la quadriga che fugge o verso destra o verso sinistra. La scena della Laurentina rappresenta una semplificazione di tale schema: le uniche due figure presenti sono Plutone che tira a sé Persefone, ma in questo caso il carro non compare. Sembrerebbe proprio il momento descritto da Ovidio nella prima parte delle *Metamorfosi*²⁰⁰³, ovvero quando Plutone sorprende la fanciulla in ginocchio mentre è intenta a raccogliere dei fiori e la rapisce.

Solo in un secondo momento, infatti, il poeta racconta il momento in cui Dite corre via con la fanciulla sul carro²⁰⁰⁴. Confronti diretti si hanno con il mosaico della Tomba scoperta presso Vigna Jacobini²⁰⁰⁵, ma anche con alcuni sarcofagi, in particolare con: quello conservato nel Camposanto di Pisa²⁰⁰⁶, nella Cattedrale di Salerno²⁰⁰⁷, a Roma, a Palazzo Giustiniani²⁰⁰⁸ e un frammento al *Museo Nazionale Romano* (Inv. 115224)²⁰⁰⁹, nel *Museo Regionale di Messina* (Inv. A 224)²⁰¹⁰ ed infine nella Cattedrale di Raffadali²⁰¹¹.

-
- 1997 LINDNER 1984, p. 58, Nr. 50, Tav. 14,1; CIANFRIGLIA, FILIPPINI 1987-88, p. 536, Nr. 5; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades* (R. LINDNER, S. T. DAHLINGER, N. YALOURIS), p. 380, Nr. 76a; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 969, Nr. 222; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 30-31, K2, Fig. 2.
- 1998 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, p. 117, K50.
- 1999 ANDREAE 1963, p. 48; LINDNER 1984, p. 60, Nr. 55.
- 2000 VISCONTI 1857, p. 293; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 44-45; BECATTI 1961, p. 234, Nr. 435; HEINZELMANN 2000, p. 179.
- 2001 *Cit.* VISCONTI 1857, p. 293
- 2002 Il manufatto è conservato al *Museo Nazionale Romano* (Inv. 654). Per approfondimenti si veda la nota 672.
- 2003 *Ov. Met.* V, 385-396.
- 2004 *Ov. Met.* V, 401-409.
- 2005 LINDNER 1984, p. 59, Nr. 51, Tav. 19,3; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 43; *LIMC* VIII, 1-2, 1997, sv. *Persephone* (G. GÜNTNER), p. 966, Nr. 179; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 29-30, K1, Fig. 1.
- 2006 ROBERT 1919, pp. 488-489, Nr. 409, Tav. CXXVIII, 409; LINDNER 1984, p. 69, Nr. 79; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 44.
- 2007 ROBERT 1919, pp. 487-488, Nr. 406, Tav. CXXVIII, 406; LINDNER 1984, p. 72, Nr. 84, Tav. 24,1; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 45.
- 2008 ROBERT 1919, pp. 475-476, Nr. 390, Tav. CXXV, 406; LINDNER 1984, pp. 71-72, Nr. 82; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 46.
- 2009 KOCK, SICHTERMANN 1982, Nr. 177; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 50.
- 2010 ROBERT 1919, pp. 482-483, Nr. 399, Tav. CXXVII, 399; LINDNER 1984, pp. 68-69, Nr. 78; *LIMC* IV, 1, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 47.
- 2011 ROBERT 1919, p. 479, Nr. 393, Tav. CXXVI, 393; LINDNER 1984, p. 85, Nr. 116, Tav. 19,2; *LIMC* IV, 1-2, 1988, sv. *Hades/Plutos* (R. LINDNER), p. 403, Nr. 52.

In base a tali testimonianze, si può supporre che lo schema a cui il pittore della Laurentina ha fatto ricorso, facesse parte di un repertorio funerario che non comprendeva solamente modelli pittorici ma anche provenienti da altre tecniche artistiche, come mosaici e soprattutto scultura.

Per quanto riguarda la composizione dei singoli personaggi della pittura della Laurentina, essi presentano degli aspetti comuni a molte scene di rapimento di *Kore*. Nel momento in cui la fanciulla è sorpresa da Dite, l'*himation* le svolazza indietro – a volte anche al rapitore – come se fosse spinto da un vento (*velificatio*), probabilmente per rendere l'idea dell'irruenza e del moto del rapimento. Inoltre, sono entrambi raffigurati con la parte superiore del corpo scoperta e vestono solo un *himation* che cinge il punto vita. *Persephone* con un gesto di disperazione si allontana dal rapitore; tale gesto della donna, che terrorizzata volge altrove lo sguardo e tiene un lembo della veste, ricorda la figura della donna ai piedi del carro nella pittura di Vergina. Tuttavia, bisogna considerare che Ovidio, sia nei *Fasti* che nelle *Metamorfosi*, pone l'accento sul fatto che nel momento del rapimento “*summa vestem lanariat ab ora*”: pertanto la rappresentazione di tale gesto nella pittura ostiense potrebbe essere interpretato come un chiaro riferimento al racconto ovidiano.

Quest'aspetto è stato già evidenziato da Baggio per quanto riguarda lo schema iconografico del mosaico di Vigna Jacobini, anche se in quest'ultimo caso, oltre all'elemento della veste, si ritrova anche un secondo elemento chiaramente ovidiano, ovvero quello dei *conlecti flores* che cadono a terra da un *kalathos*²⁰¹².

Tornando alla rappresentazione della parete di fondo della tomba della Laurentina (Fig. 178), tra le due scene vi era un elemento ornamentale riempitivo: un prato erboso su cui sono raffigurati due pomi e sopra uno di questi vi è una quaglia (Fig. 180). Tale motivo torna in altre pitture della Necropoli: spesso infatti pomi o melagrane vengono raffigurati insieme, a rimarcare l'accezione funeraria della composizione²⁰¹³. Segue una scena alquanto enigmatica (Fig. 180), identificata dallo scopritore della tomba con la saga mitologica di *Kronos*, *Rhea* e *Zeus*²⁰¹⁴ e successivamente interpretata come una scena di agnizione all'interno di una tragedia. Tuttavia, sull'identificazione del dramma rievocato si possono avanzare solo delle ipotesi, poiché probabilmente si tratta di una tragedia non pervenuta. La prima ipotesi è che sia una raffigurazione della storia di Edipo. Secondo il mito, infatti, Laio, venuto a conoscenza della profezia che verrà ucciso da suo figlio, decide di trafiggergli le gambe con degli spilloni e lo affida ad un pastore col compito di abbandonarlo su un monte²⁰¹⁵. Infatti, se si analizza l'etimologia del nome, Edipo (*Oidipous*) significa proprio “dal piede gonfio”²⁰¹⁶. Tornando alla raffigurazione pittorica della Laurentina, i due personaggi seduti sul bancone posizionato su un podio, potrebbero essere Laio e Giocasta, re e regina di Tebe, mentre il fanciullo raffigurato in basso potrebbe essere il piccolo Edipo. La donna con il papiro sulla sinistra potrebbe essere la Pizia o una sacerdotessa che legge una profezia. Questo spiegherebbe l'ambiguità del gesto della figura dell'uomo, proteso in avanti verso il fanciullo che da una parte lo accoglie con una mano, mentre con l'altra gli afferra il capo e con la gamba destra schiaccia la gamba sinistra del giovane (Fig. 180).

2012 BAGGIO 2012, p. 143, Fig.6.

2013 Si ricordano le rappresentazioni di uccellini e pomi nelle Tombe: 9 (K4), 13 (A5a), 18 (B1), 23 (C2), 29 (C5a), 33 (E3), 39 (F1), 46 (F8), 55 e 56.

2014 *ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti* 22.03.1865, 07.06.1865; VISCONTI 1866, pp. 312-319; NOGARA 1907, pp. 70-71; REINACH 1922, sv. *Kronos*.

2015 Soph., *Oed.*, 711-721, 1030-1040.

2016 *EAA*, sv. *Edipo* (G. CRESSIDI), pp. 217-219.

Infine, il vecchio che entra potrebbe essere identificato o con il vecchio pastore che deve abbandonare Edipo sul monte oppure come colui che profetizza la morte di Laio. Interessante è il personaggio della donna, *Iokaste*, poiché rispetto agli altri personaggi è l'unica che sembrerebbe indossare una maschera teatrale. Dalla sua espressione sconvolta, inoltre, si evince la drammaticità della scena (Fig. 180). La maschera d'argilla potrebbe richiamare direttamente la rappresentazione teatrale di Edipo in cui Giocasta è rappresentata, secondo l'interpretazione sofoclea, come una moribonda accanto ad Edipo²⁰¹⁷. È interessante notare come nella maggior parte delle testimonianze figurative relative alla saga di Edipo, l'episodio maggiormente raffigurato sia il momento della sfida con la Sfinge: in tal senso, la testimonianza della tomba ostiense sarebbe una importante eccezione. In ogni caso, tuttavia, non bisogna dimenticare che la maggior parte delle attestazioni di questo mito in romana provenga da contesti sepolcrali²⁰¹⁸: di per sé, quindi, il caso della Necropoli Laurentina si inserirebbe in una tradizione ben consolidata.

Esempi di raffigurazioni del mito utili da ricordare sono il quadretto mitologico di Edipo con la Sfinge che occupa il lato destro della zona alta della parete posteriore della Tomba dei Nasoni²⁰¹⁹ e quello della Tomba 16 di Tuna El-Gebel, nella Necropoli di Hermopolis, attualmente conservata al *Museo Egizio del Cairo* (Inv. JE 63609), in cui è raffigurata l'intera saga di Edipo, dall'uccisione di Laio, per passare dall'incontro con la Sfinge, sino alla scoperta della verità²⁰²⁰.

Il motivo per cui questo mito ritorna così frequentemente in contesti funerari è il fatto che Edipo rappresenta colui che è segnato da un fato inesorabile ed è dunque simbolo della fragilità umana. Inoltre, il superamento della follia umana, la conoscenza di sé e la vittoria sull'ignoranza dovrebbero aprire una strada per una vita migliore sulla terra e nell'aldilà²⁰²¹.

Nel caso del dipinto della Laurentina, se si accoglie l'ipotesi che tale scena faccia parte della saga di Edipo, potrebbe essere uno dei pochi esempi che ricordano vicende della sua infanzia.

La seconda ipotesi è che si tratti di una scena di giudizio, parte di una novella figurata a noi non pervenuta. Il modello sembrerebbe rifarsi ad alcune scene di giudizio raffigurate sul fregio del triclinio C della Farnesina (*MNR*, Inv. 1080C5)²⁰²² e sul fregio del vano A del Colombario di Scribonio Menofilo presso Villa Pamphilj²⁰²³. Per quanto riguarda il fregio della Farnesina, le scene in questione sono quelle che occupano²⁰²⁴: il primo²⁰²⁵, il secondo²⁰²⁶, il terzo²⁰²⁷, il quarto²⁰²⁸, il quinto²⁰²⁹ e il sesto²⁰³⁰ e il settimo²⁰³¹ scomparto della parete sinistra. In entrambi i casi, sul lato destro si riconosce sempre una figura maschile giudicante, seduto in trono, al quale si rivolgono dei personaggi.

2017 *LIMCV*, 1, 1990, sv. *Iokaste* (I. KRAUSKOPF), p. 685. Si ricorda a tale proposito la maschera funeraria d'argilla proveniente da Lipari, Contrada di Diana, Tomba 406, datata alla metà del IV secolo a.C., e identificata dagli scopritori per alcune caratteristiche del volto come la maschera di Giocasta. Per approfondimenti si veda: BERNABÒ BREA 1981, p. 43, A18; *LIMCV*, 1, 1990, sv. *Iokaste* (I. KRAUSKOPF), p. 683, Nr. 3.

2018 *LIMCVII*, 1, 1994, sv. *Oidipous* (I. KRAUSKOPF), p. 14.

2019 ANDREAE 1963, pp. 124-125, Tavv. 46,1, 60,1, Beilage; *LIMCVII*, 1, 1994, sv. *Oidipous* (I. KRAUSKOPF), p. 7, Nr. 73, p. 14; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 66-73, K28, Fig. 49.

2020 BARBET 1997, pp. 33-34, p. 320, Fig.6a-d; OLSZEWSKI 2001, p. 156, Tav. XXVII,4; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 310-311; VENIT 2015, pp. 90, 102-108, Tav. XIII.

2021 *LIMCVII*, 1, 1994, sv. *Oidipous* (I. KRAUSKOPF), p. 14.

2022 BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 234-239, pp. 252-279, Tavv. 134-161.

2023 FRÖHLICH 2009, p. 390, Fig. 16, pp. 393-394.

2024 In questa sede si segue la divisione operata da BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007.

2025 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 223, 226, Fig. 2i.

2026 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 223, 226, Fig. 2n.

2027 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 223, 227, Fig. 3a.

2028 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 223, 227, Fig. 3c.

2029 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 224, 227, Fig. 3g.

2030 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 224, 227, Fig. 3i.

2031 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, p. 224.

In genere i personaggi giudicanti sono sempre un re o una regina²⁰³²: infatti, sia nei fregi della Farnesina che in quello del Colombario di Menofilo, gli studiosi hanno riconosciuto il “Giudizio di Boccoride”²⁰³³; il quarto scomparto del triclinio della Farnesina raffigurerebbe invece il “Giudizio di Salomone”²⁰³⁴. Inoltre, in quasi tutte le scene di giudizio del triclinio della Farnesina, accanto al sovrano-giudice, appare un consigliere²⁰³⁵ che nella scena della Laurentina potrebbe essere identificato nell’anziano signore che accorre trafelato. Pertanto, risulta alquanto complesso capire a quale modello abbia attinto la committenza della Tomba 31 per la raffigurazione della scena posta accanto al famoso rapimento di Proserpina. Probabilmente, proprio per l’associazione a quest’ultima scena, si può ipotizzare che si trattasse anche in questo caso di un soggetto mitico, forse a noi non pervenuto. Quindi, alla luce della difficile lettura ed interpretazione della scena, le ipotesi avanzate in questa sede rimangono solo plausibili.

Inoltre, si ricorda che a partire dalla metà del II secolo d.C. le decorazioni pittoriche impiegate nelle tombe iniziano a differenziarsi rispetto all’ambito domestico, acquisendo un proprio linguaggio specificatamente funerario²⁰³⁶. Infatti, si trovano frequentemente raffigurati episodi mitici che, con il loro racconto per immagini allusive, simboliche ed allegoriche, propongono una visione di speranza o di redenzione, ma anche di apoteosi dopo la morte. Ad esempio, il mito di Persefone simboleggia l’anima rapita con la morte e la violenza del distacco, ma anche la fede degli antichi nel trionfo della vita sulla morte. Si ricordano a tale proposito le numerose raffigurazioni mitiche che costituiscono la decorazione pittorica delle tombe della Necropoli dell’Isola Sacra²⁰³⁷ o delle tombe dell’Urbe²⁰³⁸, fenomeno inquadrabile proprio a partire dalla metà del II secolo d.C. Un simile repertorio intriso di miti viene utilizzato in questo periodo anche nell’area orientale dell’impero²⁰³⁹.

Tuttavia, nel caso del ciclo pittorico della Tomba 31, le sintetiche formule figurative che lo contraddistinguono lo differenziano dalle testimonianze pittoriche di età antonina. Si ricordi ad esempio il quadro mitologico di Orfeo ed Euridice della vicina Tomba di *Folius Mela* (33-E3). Piuttosto, il linguaggio figurativo utilizzato nella Tomba 31, fortemente narrativo e carico di tensione drammatica, sembrerebbe un recupero dell’immaginario mitologico, riproposto in forme popolari secondo un gusto locale.

Tecnica d’esecuzione e caratteristiche tecniche

La tecnica pittorica, impiegata per la realizzazione del ciclo pittorico, risulta rapida e compendiarica, anche se non manca una grande tensione espressiva grazie ai gesti dei personaggi che evidenziano il *pathos* e la drammaticità delle scene. I due dipinti non sembrerebbero opera di un abile pittore, in quanto la composizione delle figure non risulta armonica e i personaggi sono sproporzionati o resi in modo innaturale. Si vedano, ad esempio, la resa degli arti inferiori e superiori nella figura di Proserpina (Fig. 179) o quella delle braccia del fanciullo che appaiono grandi quanto le gambe (Fig. 180), oltre che l’innaturalità nella resa della torsione della donna, raffigurata nell’angolo sinistro della scena di tragedia (Fig. 180).

Nel complesso, le figure appaiono eseguite rapidamente e con un tratto poco preciso che di conseguenza le rende piatte sullo sfondo e prive di plasticità. L’impressione che si riceve è di trascuratezza, semplificazione e impoverimento della qualità pittorica. Inoltre, i personaggi dipinti con colori pastello si stagliano su uno sfondo bianco che è contraddistinto da una scarsa definizione spaziale e dalla povertà di particolari.

2032 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 224, 227, Fig. 3i; STRAMAGLIA 2012, p. 455.

2033 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, p. 224; FRÖHLICH 2009, pp. 390-394, Figg. 16-17.

2034 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/2007, pp. 223, 227, Fig. 3c.

2035 Si veda *supra*.

2036 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 298, 306-318.

2037 CALZA 1940, pp. 105-106; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 25-33.

2038 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 170-184, BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 311-313.

2039 Si vedano a tale proposito i contributi di BARBET 1997, pp. 31-35; OLSZEWSKI 2001, pp. 155-162.

Probabilmente per la realizzazione della pittura vennero usati prodotti di scarso valore, a causa del basso potere d'acquisto della committenza. Nel complesso si tratta di una pittura di un livello meno elevato rispetto a quelle viste ad esempio nella vicina Tomba 33 e sembrerebbe l'esito di una semplificazione rispetto alle rappresentazioni figurative dell'età precedente.

Conclusioni

La decorazione pittorica relativa alla parte di fondo della Tomba 31 è probabilmente pertinente ad un restauro che interessò l'edificio proprio nella sua ultima fase di utilizzo. Per quanto riguarda la cronologia di tale decorazione pittorica, le caratteristiche stilistiche e tecniche sembrerebbero perfettamente inquadrarla nell'ambito della fine del II-inizio III secolo d.C.²⁰⁴⁰.

5.4.5 Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3)

Decorazione della volta: terza fase

La pittura di questa fase, inquadrabile in età severiana, che come detto interessò solamente le reni della volta²⁰⁴¹, consiste nella stesura di un fine strato in latte di calce e in una decorazione lineare realizzata in rosso-arancio. Questa prassi di ricoprire pitture precedenti con la stesura di una nuova decorazione senza l'applicazione di uno strato preparatorio non è nuova in ambito ostiense. Infatti, si ritrova utilizzata in diversi contesti domestici che presentano restauri databili all'età severiana quali: la volta dell'ambiente 4 dell'*Insula* delle Volte Dipinte (III,V,1)²⁰⁴²; sulle pareti degli ambienti 11 e 17 dell'*Insula* di Giove e Ganimede (I,IV,2)²⁰⁴³; nell'ambiente 8 dell'*Insula* di Bacco Fanciullo (I,IV,3)²⁰⁴⁴; nella stanza 1 dell'*Insula* del Soffitto Dipinto (II,VI,6)²⁰⁴⁵; in alcuni ambienti (8-11, 15-16) dell'*Insula* di Diana (I,III,3)²⁰⁴⁶. Una simile pratica di applicare una scialbatura bianca in una fase tarda è stata impiegata nella Tomba 18 (B1) della via Laurentina²⁰⁴⁷ – precisamente nell'angolo nord, sopra la quale si distinguono delle grossolane righe rosso-arancio tirate con larghe pennellate – nonché in alcune tombe dell'Isola Sacra²⁰⁴⁸ e nella decorazione della stanza E8, riferibile alla terza fase, della *Domus* rinvenuta in Piazza dei Cinquecento a Roma²⁰⁴⁹.

Riguardo il sistema decorativo impiegato, pareti con simili scansioni decorative a pannelli databili in età severiana sono alquanto diffuse nella colonia ostiense dove si ricordano: le Tombe 27a (D4a)²⁰⁵⁰, 29 (C5a)²⁰⁵¹ e 30 (D6)²⁰⁵², pertinenti al sepolcreto della Laurentina; la parete ovest del Sacello del Silvano (I,III,2)²⁰⁵³; il Sacello delle Tre Navate (III,II,12)²⁰⁵⁴ in cui semicerchi e figure si inseriscono nella decorazione del pannello centrale ed infine l'ambiente 6A recentemente scoperto nella Capona del dio Pan (IV,IX, 5) presso Porta Marina²⁰⁵⁵.

2040 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 320-322, 346-347.

2041 Per la descrizione della pittura si veda il Capitolo 4,4.5.

2042 FELLETTI MAJ 1961, pp. 11-17; FALZONE 2007, pp. 84, 141.

2043 FALZONE 2004, pp. 63, 72.

2044 FALZONE 2004, pp. 81-82.

2045 FALZONE 2004, p. 97.

2046 FALZONE 2004, pp. 40-42.

2047 Per approfondimenti si veda il Capitolo 4,1.1, Figg. 20A, 21D.

2048 CALZA 1940, p. 99.

2049 BARBERA, PARIS 1996, p. 87; BARBERA, PARIS 2008, pp.46-50, Fig. 34.

2050 Per approfondimenti si vedano il Capitolo 4,4.1 e il Capitolo 5,4.1.

2051 Per approfondimenti si vedano il Capitolo 4,4.2 e il Capitolo 5,4.2.

2052 Per approfondimenti si vedano il Capitolo 4,4.3 e il Capitolo 5,4.3.

2053 LIEDTKE 2003, pp. 18-20, Katalog 2,1, Tav. 1,2.

2054 LIEDTKE 2003, pp. 50-52, Katalog 14,2-3, Tav. 10,19.

2055 DAVID *et alii* 2019a, pp. 173-174, Fig. 3; DAVID *et alii* 2019b, pp. 79-80, Fig. 4-5.

Un altro esempio di decorazioni a pannelli di età severiana, più schematico rispetto a quelli descritti, è stata rinvenuta nell'ambiente 4 dell'*Insula* delle Pareti Gialle (III,IX,12) e reca al centro la decorazione di un cervo e parte di un elemento convesso (forse un'ogiva)²⁰⁵⁶.

Estendendo lo sguardo alle decorazioni parietali dell'Urbe che presentano la medesima scansione, simili vignette al centro dei pannelli e ghirlande filiformi, si ricordano: la latrina romana scoperta in via Garibaldi²⁰⁵⁷; la latrina (E34) della *Domus* di Piazza Cinquecento²⁰⁵⁸; il vano B della *Domus* in via Eleniana²⁰⁵⁹; tre ambienti pertinenti la *Domus* di via Marcella sull'Aventino²⁰⁶⁰; le pitture relative alla seconda fase del criptoportico della *Domus* di Villa Rivaldi²⁰⁶¹ di cui si conserva anche parte della decorazione della volta ed infine un ambiente recentemente scoperto a Largo Amba Aradam²⁰⁶².

In ambito funerario pareti decorate con il medesimo gusto si ritrovano nella Tomba ipogea di Via Ravizza²⁰⁶³ e nella Tomba XV²⁰⁶⁴ del Sepolcreto Ostiense, databile alla metà del III d.C.; entrambi gli edifici conservano parte della decorazione della volta. Nella Tomba di via Ravizza sono riconoscibili nella parte inferiore della volta delle ogive, una per lato, costituite da una fascia filettata; come per la terza fase della Tomba 33 della Laurentina, ogni ogiva è posta in corrispondenza del quadrato centrale e da ognuna si dipartono delle ghirlande²⁰⁶⁵.

Per quanto riguarda volte realizzate con un simile schema, è utile menzionare la volta dell'ambiente O sottostante i *Castra Nova equitum singularium* presso il Laterano²⁰⁶⁶, datata tra la fine del II e i primi anni del III secolo d.C.²⁰⁶⁷.

Riguardo i singoli elementi che compongono la decorazione, ghirlande simili, decorate con dei puntini che sembrerebbero perle o gemme dalle quali pendono dei motivi accessori, sono presenti nelle decorazioni parietali ostiensi a partire dall'età adrianea. Si menzionano a tale proposito l'ambiente 11 delle Terme dei Sette Sapienti (III,X,2)²⁰⁶⁸ e la stanza 7 del Caseggiato (IV,II,5)²⁰⁶⁹. Esempi simili di età severiana in cui le ghirlande sono applicate su un sistema parietale ad edicole sono quello del Caseggiato I,XV,1²⁰⁷⁰ e del già citato Sacello delle Tre Navate (III,II,12)²⁰⁷¹.

2056 FELLETTI MAJ 1961, pp. 37, 45, 52-53; LIEDTKE 2003, pp. 64-65, Katalog 17,4, Tav. 46,91; FALZONE 2004, pp. 195-196, Fig. 99; FALZONE 2007, pp. 151-153, Fig. 96.

2057 CHINI 1993, pp. 213-215, Figg. 154-155; CHINI 1997b, pp. 189-191, Figg. 1-6; LIEDTKE 2003, pp. 156-157, Katalog 59,1, Tav. 54, 110.

2058 BARBERA, PARIS 1996, pp. 170-171, Figg. 1,2; LIEDTKE 2003, p. 155, Katalog 57,3, Tav. 34,68.

2059 DE SPAGNOLIS CONTICELLO 1985, pp. 336-344; DE SPAGNOLIS CONTICELLO 1991, pp. 79-95; LIEDTKE 2003, pp. 155-156, Katalog 58,1. Per le recenti scoperte tra via Eleniana e le Mura si veda BARBERA 2000, pp. 104-112.

2060 CICCARELLO 2019, pp. 160-169, Figg. 2-8.

2061 PISANI SARTORIO 1983, pp. 147-168, Figg. 25-26, 27b.

2062 FALZONE 2018c, p. 117, Fig.3; FALZONE *et alii* 2020, pp. 60-61, Figg. 9-10.

2063 CIANFRIGLIA *et alii* 1985, pp. 217-232; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 32-33, K5; LIEDTKE 2003, p. 192, Katalog 83,1.

2064 LUGLI 1919, pp. 331-335, Figg. 25-26; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 142-143, K76.

2065 CIANFRIGLIA *et alii* 1985, p. 228, Fig. 223, pp. 229-230, Figg. 224-226.

2066 DE BRUYNE 1968, pp. 81-113, Figg.5-7; MOLS, MOORMANN, 1998, pp. 129-130; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 348-349.

2067 Per De Bruyne (1968, pp. 88-90) la datazione è al 180 d.C.; Mols e Moormann (1998, pp. 129-130) attribuiscono una datazione tra il 180 e il 193, anno in cui vennero demoliti gli edifici preesistenti per la costruzione dei *Castra nova* di Settimio Severo. Della stessa opinione Mielsch (1975b, p. 128). Per Joyce (1981, pp. 80-81, p. 89 nota 106, p. 94 nota 136) la datazione è da porsi nel regno di Commodo. Per Wirth (1934, pp. 141-142, Fig. 72) è da inquadrare nel III secolo, principalmente per l'irregolarità della composizione e perché crede che tale stanza sia parte della *Domus* dei Laterani restaurata da *Julia Mamaea*, madre di Severo Alessandro (222-235 d.C.). Della stessa opinione è Baldassarre (in BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 348).

2068 LIEDTKE 2003, pp. 81-82, Katalog 21,1, Tav. 16,31.

2069 LIEDTKE 2003, p. 102, Katalog 28,3, Tav. 24,46.

2070 LIEDTKE 2003, pp. 41-42, Katalog 10,1, Tav. 8,15.

2071 Si veda la nota 2054.

Recentemente presso Porta Marina è stato scoperto un soffitto nell'ambiente 2 della Caupona del Dio Pan (IV,IX,5) che presenta una partizione geometrica simile a quella della volta della Tomba 33: infatti, nei riquadri angolari vi sono delle figurazioni e nel pannello mediano una ghirlanda tesa al cui centro pende un elemento circolare²⁰⁷².

Il motivo delle pelte si ritrova utilizzato variamente in mosaici ostiensi, ad esempio nell'Edificio 29²⁰⁷³ e nella Tomba della Mietitura²⁰⁷⁴ dell'Isola Sacra, ma anche in contesti domestici, quali negli ambienti C ed N della *Domus* di Apuleio (II,VII,5) che corrispondono al rifacimento di metà II secolo d.C.²⁰⁷⁵; nelle soglie Q e U e nell'ambiente M nell'*Insula* delle Muse (III,IX,22), inquadrabili nel 130 d.C.²⁰⁷⁶; nel mosaico del portico ovest della *Domus* Fulminata (III,VII,3-4)²⁰⁷⁷.

Il grifone in volo costituisce un motivo ampiamente utilizzato nei sistemi parietali ostiensi domestici a fondo bianco a partire dal periodo tardo antonino; il motivo era generalmente realizzato in rosso e giallo e a volte era rifinito con del verde. Si ricordano l'ambiente 6 del Caseggiato (IV,II,5)²⁰⁷⁸, la stanza 6 del Caseggiato di Annio (III,XIV,4)²⁰⁷⁹, un esempio di provenienza sconosciuta²⁰⁸⁰ ed infine una pittura conservata nel Magazzino di Ostia (*PAOA*, Inv. 3989), proveniente dal vano 6 del Caseggiato degli Aurighi (III,X,1), ascrivibile all'età severiana²⁰⁸¹. Del *Macellum* di Ortona, inquadrabile nel medesimo ambito stilistico e cronologico, si ricordano gli ambienti 4 e 10²⁰⁸².

Il cervo in movimento, come motivo decorativo posto all'interno di un pannello, torna in diverse decorazioni parietali a stile lineare a fondo sia ad Ostia che a Roma. Per quanto riguarda le prime, si ricordano la già citata stanza IV dell'*Insula* delle Pareti Gialle (III,9,12)²⁰⁸³.

Per le seconde, si ricorda la Tomba XV del Sepolcreto Ostiense²⁰⁸⁴ datata in età severiana e il Complesso di Piazza dei Cinquecento, in particolare: sulle pareti nord e sud della già citata stanza E8²⁰⁸⁵, sulle pareti sud ed ovest del corridoio E3-11 (*MNR*, Inv. 212218, 212220, 212222)²⁰⁸⁶ e sulla parete ovest della stanza E10 (*MNR*, Inv. 212333)²⁰⁸⁷. Tali decorazioni sono inquadrabili tra il II e il III secolo d.C.

Un motivo decorativo simile a quello della Tomba 33 (Fig. 183), posto all'interno di una scansione parietale a pannelli, è stato rinvenuto nelle terme di Mercurio a Baia²⁰⁸⁸.

2072 DAVID *et alii* 2019a, pp. 173-174, Fig. 4; DAVID *et alii* 2019b, pp. 82-84, Figg. 7-8.

2073 BALDASSARRE *et alii* 1996, p. 141.

2074 BALDASSARRE 2012, p. 19, Fig. 2.

2075 BECATTI 1961, pp. 86-87, 88, Nr. 152, 143, Tav. XXV.

2076 BECATTI 1961, pp. 128, 132-133, Nr. 266, Tav. XXVI; p. 130 n° 251, 255, Tav. XXX.

2077 BECATTI 1961, pp. 104-105, pp. 108-109, Nr. 205, Tav. XXVII. L'autore precisa che tale mosaico riprende quello più antico dell'ambiente C, p. 106, Nr. 197, Tav. XXVII.

2078 LIEDTKE 1995, pp. 11-22, 24, 26-27, Figg. 3-5, 7-8, Tavv. 2a, 3a, 3b; LIEDTKE 2003, pp. 98-100, Katalog 28,1, Tavv. 21,42, 23,44; FALZONE 2004, pp. 124-125, Figg. 64-65.

2079 FALZONE 2004, pp. 114-115, 117.

2080 LIEDTKE 2003, pp. 119-120, Katalog 40,1 Tav. 30, 58.

2081 MOLS 2000, pp. 330-331, Fig. 79; LIEDTKE 2003, p. 122, Katalog 43,1, Tav. 31,60; nell'opera di Liedtke tale pittura ha un'origine sconosciuta; tuttavia, grazie al confronto con le foto d'archivio, Mols (2000) è stato in grado di identificare l'edificio di provenienza.

2082 LIEDTKE 2003, p. 175, Katalog 72,1, Tav. 36,71; pp. 175-176, Katalog 72,2, Tav. 36,72.

2083 Si veda la nota 2056.

2084 LUGLI 1919, pp. 331-335, Figg. 25-26; FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 142-143, K76; LIEDTKE 2003, pp. 191-192, Katalog 82, Tav. 39, 78.

2085 BARBERA, PARIS 1996, pp. 87, 90, 92, Tav. II, b, Tav. IV, a.

2086 BARBERA, PARIS 1996, pp. 78-80, 83-84, Tav. II, a, b, Tav. IV, b; BARBERA, PARIS 2008, pp. 38-43, Fig. 28.

2087 BARBERA, PARIS 1996, p. 104, Tav. I; BARBERA, PARIS 2008, pp. 54-59.

2088 LIEDTKE 2003, Tav. 40, 79.

Tecnica d'esecuzione e caratteristiche tecniche

La decorazione delle reni della volta, costituita da un leggero strato di latte di calce, ricopre la pittura precedente, datata tra il secondo e il terzo quarto del I secolo d.C. La pittura di quest'ultima fase è stata realizzata senza l'applicazione di alcuno strato preparatorio, ma direttamente sulla pittura della fase precedente: questo ha determinato l'usura e la caduta della scialbatura stessa.

Inoltre, in questa fase si nota una minore qualità della decorazione rispetto alle fasi precedenti dovuta o alla rapidità dell'esecuzione o la minor maestria del pittore, come suggerito dalla diversa forma delle due ogive.

Conclusioni

In base al confronto della decorazione pittorica, relativa alla terza fase di utilizzo della tomba, si è visto come i motivi decorativi utilizzati fossero presenti anche in contesti domestici dell'Urbe e di Ostia e come questo tipo di decorazione fosse alquanto diffusa in ambienti poco illuminati, prevalentemente ambienti secondari a carattere privato, in genere cubicoli, ma anche vani di passaggio e latrine. Tali osservazioni sono importanti per evidenziare ancora una volta come non esistessero dei modelli impiegati e applicabili solo in ambito domestico, ma come questi venissero indifferentemente utilizzati anche in ambito funerario.

Inoltre, si è visto come la tecnica decorativa impiegata, ovvero l'utilizzo di un sottile strato di latte di calce per coprire la pittura precedente sia una prassi attestata in diversi contesti domestici ostiensi.

Questo potrebbe essere un indizio per ipotizzare come gli *atelier* che lavoravano nei cantieri della città fossero attivi anche nel contesto della Necropoli.

Per quanto riguarda la cronologia della terza fase decorativa della Tomba 33, le caratteristiche stilistiche e tecniche sembrerebbero inquadrare perfettamente il restauro delle reni della volta nel panorama pittorico urbano e ostiense di fine II-inizio III secolo d.C.²⁰⁸⁹.

2089 Si veda *supra*.