

6 Considerazioni conclusive

Introduzione, lettura diacronica del fenomeno decorativo

Alla luce di quanto evidenziato in ciascuna scheda del Catalogo (Capitolo 4) e dei primi risultati dell'analisi iconologica e iconografica (Capitolo 5) ci si appresta ora ad offrire delle prime considerazioni conclusive. Esse riguardano quattro aspetti principali: lo stile e la qualità pittorica, che permettono di indagare quali botteghe erano attive nelle diverse fasi della Necropoli e come operavano (Capitolo 6.1); i temi e l'iconografia, che offrono elementi per ricostruire la circolazione di modelli e l'evoluzione delle mode (Capitolo 6.2); il rapporto tra spazio architettonico e decorazione, che consente di comprendere ancora meglio la gerarchia dei vari ambienti e dei defunti ivi ospitati (Capitolo 6.3) e, infine il ruolo della classe libertina come committenza, alla luce delle diverse scelte stilistiche e iconografiche (Capitolo 6.4). Queste conclusioni sono frutto di un approccio olistico che prende in esame tutte le evidenze provenienti dalle tombe della Necropoli Laurentina, anche alla luce dei confronti evidenziati.

Parte di queste osservazioni era stata tentativamente proposta già in precedenza per altri contesti, ma le considerazioni mancavano di sistematicità e della possibilità di avere un insieme coerente di decorazioni pittoriche distribuite su un lungo periodo. Proprio per questo prolungato utilizzo, il sito della Necropoli Laurentina costituisce un *unicum* nel suo genere e l'analisi condotta rappresenta un nuovo ed importante contributo, non solo limitato alla Necropoli Laurentina, ma anche per gli studi pittorici in generale. Infatti, lo studio permette finalmente di stabilire da un lato un filo diretto tra stile, iconografia e committenza; dall'altro di chiarire ulteriormente la distinzione tra «arte popolare» e *Lokalstil*. Inoltre, il sito della Necropoli Laurentina permette di studiare l'evoluzione della pittura ostiense e di indagare fasi poco conosciute in ambito cittadino, soprattutto per quanto riguarda le testimonianze di “terzo stile”, a causa della scarsità, della frammentarietà dei materiali e dell'impossibilità di individuarne la provenienza esatta.

L'analisi e lo studio sistematico delle sue decorazioni pittoriche rappresenta, infatti, un'occasione unica per indagare i cambiamenti di gusto della committenza, l'evoluzione pittorica della produzione parietale delle necropoli romane, nonché per approfondire la nostra conoscenza della società libertina ostiense e il legame e la dipendenza di modelli tra Ostia e Roma. Le considerazioni che si possono effettuare acquisiscono ancor più valore alla luce del vasto arco temporale, dall'età augustea sino all'età severiana, in cui la Necropoli si sviluppa. Questo consente di distinguere la Laurentina da altre necropoli che si sviluppano per un più breve lasso di tempo, ad esempio: le Necropoli pompeiane, databili a partire dal I secolo a.C. sino al 79 d.C.; il sepolcreto pertinente alla vicina Porto, Isola Sacra, il quale registra un'intensa espansione con la costruzione del porto traiano²⁰⁹⁰ e, infine, la Necropoli della via *Triumphalis* nell'area dell'*ager Vaticanus* che si sviluppa a partire dall'età adrianea²⁰⁹¹.

È da sottolineare che, nell'ambito della presente ricerca, si è cercato di stabilire una cronologia relativa di ogni edificio in rapporto alla decorazione pittorica. Questo si è rivelato particolarmente utile poiché permette di correlare puntualmente le fasi decorative alla storia edilizia: si porta l'attenzione al fatto che restauri o rioccupazioni non sono manifesti solo in mutamenti dell'assetto interno dei sepolcri, ma si riflettono anche in nuove decorazioni.

2090 CALZA 1940, pp. 21-43; BALDASSARRE 2002 pp. 11-26; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 17-18.

2091 MIELSCH, VON HESBERG 1986; MIELSCH, VON HESBERG 1995; STEINBY 2003, pp. 13-21; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 19, 42-46, 164, 197-199, 214.

Nel caso dell'età tiberiana ne sono un esempio le edicole costruite all'interno dei Recinti 22 (C1) e 23 (C2); in età claudio-neroniana, il restauro delle celle delle Tombe collettive ad *atrium* 32 (E1) e 33 (E3). Lo sfruttamento di edifici preesistenti per la costruzione di nuovi sepolcri è invece un fenomeno che si sviluppa a partire dall'età adrianea e che si riflette nelle Tombe 4 (L4c), 9 (K4), 18 (B1), 17 (B1), 33 (E3) e che continua anche in età severiana come mostrano le pitture degli Edifici 29 (C5a), 27a (D4b), 33 (E3). Pertanto, la metodologia utilizzata per lo studio e l'analisi delle pitture ha avuto come fase iniziale lo studio architettonico degli edifici a cui è seguita l'analisi stilistica delle stesse. Più precisamente, sono stati esaminati la storia dei singoli edifici sepolcrali e il rapporto tra le trasformazioni strutturali e le decorazioni pittoriche che li ornavano. In alcuni casi, l'analisi delle decorazioni parietali ha permesso la datazione precisa di nuovi apprestamenti, nel caso delle edicole costruite all'interno dei Recinti 22 (C1), 23 (C2), 29 (C5a) 9 (K4), 17 (B1), ma anche di restauri, ad esempio della cella della Tomba 32 (E1) durante l'età claudia o della nicchia della "Sacerdotessa Isiacà", sulla parete esterna della Tomba 18 (B1) prospiciente la via Laurentina, durante il II secolo d.C. o della parete di fondo delle Tombe 27a (C4b), 30 (D6), 31(D7) durante l'età severiana.

6.1 Stile, qualità e dinamiche di produzione delle botteghe

6.1.1 Età augustea e tiberiana

Le tombe di questa fase cronologica, ovvero la Tomba a camera 18 singola 18 (B1), l'Edicola 39 (F1)²⁰⁹², e le edicole poste nei Recinti 22 (C1) e 23 (C2) mostrano diverse caratteristiche comuni per quanto riguarda lo stile pittorico, la qualità, la tecnica e la dinamica di produzione delle botteghe.

Si è visto come le testimonianze elencate rientrino nell'ambito del "terzo stile", in particolare nelle sue fasi matura (I quarto del I secolo d.C.)²⁰⁹³ e finale (35-45 d.C.)²⁰⁹⁴. È da porre l'accento sulla grande finezza nell'esecuzione e l'alta qualità delle decorazioni, sia dal punto di vista della realizzazione tecnica²⁰⁹⁵ che della resa stilistica degli apparati decorativi relativi a questa fase. Infatti, sono state riscontrate tracce preparatorie come la sinopia²⁰⁹⁶ e, nel caso della volta in stucco della Tomba 18 (B1), oltre alle incisioni preparatorie nel caso dei soggetti figurati (Figg. 24a-b, 28a-b, 30, 33b, 35a-b, 37a-c, 38b, 39, 40a-b, 41a-b, 42a-b), un ampio utilizzo di fili e compassi (Figg. 27a-b, 33a, 41a-b). La tavolozza pittorica utilizzata per la decorazione parietale dell'Edicola 39 e della Tomba 18 (zona mediana) presenta una gamma molto ricca di colori: bianco, grigio, giallo, senape, rosso, bordeaux, verde, viola, rosa, nero fumo, nonché il prezioso blu egizio. Quest'ultimo pigmento è utilizzato anche per le ornamentazioni delle cornici della volta in stucco della Tomba 18 (Fig. 193) e come colore di fondo della volta della Tomba 39 (Fig. 60). Inoltre, in entrambe le testimonianze si denota un sapiente uso del chiaro scuro nella resa dello schema decorativo.

Nel complesso, in tutte le tombe di questo periodo si denota un elevato gusto calligrafico e una grande varietà di motivi (Tomba 18: Figg. 19, 20A-B, 21C-D, 22a-d, 23; Tomba 22: Figg. 47a-c; Tomba 23: Figg. 52-53; Tomba 39: Figg. 58-60).

2092 Per le motivazioni per cui l'Edicola 39 (F1) è stata inserita in tale fase decorativa si veda il Capitolo 5,1.4.

2093 Si vedano il Capitolo 5,1.1 e il Capitolo 5,1.2.

2094 Si veda la datazione dell'edicola nel Recinto 23 (C2) nel Capitolo 5,1.3.

2095 Per quanto riguarda la tecnica d'esecuzione e le caratteristiche tecniche delle edicole poste nelle Tombe 22 e 23, non è possibile dare informazioni dettagliate poiché le pitture sono conosciute solamente grazie a documentazione fotografica d'archivio in bianco e nero, di cui non è possibile scorgere particolari.

2096 Si veda a tale proposito il Capitolo 5,1.1

Nel caso delle decorazioni della Tomba 18 e nell'edicola del Recinto 22, lo zoccolo di entrambe si caratterizza per la medesima scansione geometrica ottenuta attraverso sottili partiture, per la mancanza di profondità, per l'inserimento di eleganti motivi all'interno dei rombi (Tomba 18: Fig. 20A-B, 21C-D; Tomba 22: Figg. 47a-c) e, secondo quanto riportato da Calza, sembrerebbe che anche la resa cromatica fosse la stessa²⁰⁹⁷. Inoltre, la zona mediana della Tomba 18, ove è presente la raffigurazione a giardino, si distingue anche per il sapiente uso della prospettiva (Figg. 20 A-B, 21C-D).

Diversi elementi permettono di attestare un elevato livello delle botteghe operanti nel comparto ostiense: la buona qualità dei materiali, la cura miniaturistica e la finezza con cui sono stati realizzati i singoli dettagli ornamentali. A questo si aggiungono i modelli urbani a cui le botteghe hanno fatto riferimento che sono da ricercarsi proprio tra gli edifici collegati alla committenza imperiale. Pertanto, in questo periodo, in base alle testimonianze di "terzo stile" rinvenute ad Ostia, gli apparati decorativi della colonia sembrerebbero frutto di un continuo interscambio tra gli *atelier* urbani e ostiensi²⁰⁹⁸ oppure, si tratterebbe, come nel caso delle testimonianze di "secondo stile", di *atelier* urbani operanti nella colonia²⁰⁹⁹.

Inoltre, i confronti stilistici con altri edifici ostiensi, quali ad esempio la cella del santuario della *Bona Dea* (V,X,2)²¹⁰⁰, la decorazione del peristilio della *Domus* dei Bucrani (IV,V,16) e il fregio proveniente dal Portico delle Corporazioni (II,VII,4)²¹⁰¹, hanno evidenziato un aspetto interessante ovvero che le officine pittoriche operanti in città lavorassero indifferentemente sia negli edifici funerari che nei contesti cittadini e che quindi vi era anche una circolazione e interscambiabilità di temi e motivi²¹⁰². L'isolamento della Necropoli è in ultima analisi solamente concettuale e moderno.

6.1.2 Età claudia e neroniana

Le tombe che compongono tale gruppo sono limitate a due contesti: la Tomba a camera collettiva con *atrium* 32 (E1) e la Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3). In base allo studio dei sistemi parietali si è visto come le testimonianze corrispondano soprattutto al "quarto stile". Per questo periodo, infatti, il numero di confronti istituibili con i contesti residenziali ostiensi decorati con questo stile risulta maggiore rispetto a quelli inquadrabili nel "terzo stile".

La possibilità di stabilire così tanti confronti con contesti ostiensi si spiega probabilmente anche con l'intensa attività edilizia della città connessa alla costruzione del porto di Claudio che ha portato ad avere un'abbondante quantità di intonaci. Negli ultimi anni diverse ricerche hanno avuto come oggetto le decorazioni parietali della città di Ostia, pertinenti a contesti di "quarto stile", quali il Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18), il Caseggiato dei Lottatori (V,III,1), la decorazione del portico del Santuario della *Bona Dea* (V,X,2)²¹⁰³, contribuendo ad allargare la base di dati su cui effettuare analisi e confronti.

2097 CALZA 1938, p. 60.

2098 Si vedano le considerazioni esposte nei Capitoli 5,1.1, 5,1.2, 5,1.3 e 5,1.4. Per quanto riguarda l'Edicola 39 (Capitolo 4,1.4 e Capitolo 5,1.4), la resa del cigno e i dei due uccellini sulla parete "a", potrebbero suggerire una datazione successiva a quella proposta in questa sede. L'ipotesi di datazione nell'ambito della prima metà del I secolo d.C. è sembrata più probabile per una serie di ragioni: l'utilizzo diffuso di blu egizio, 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 ipotesi sono forniti dalla stratigrafia, dalla tecnica edilizia e dall'onomastica del titolare (per approfondimenti si veda il Capitolo 4,1.4). Indicazioni più risolutive potranno essere fornite in futuro solamente con analisi archeometriche.

2099 FALZONE *et alii* 2007, p. 289; FALZONE 2018a, pp. 89-94.

2100 Si vedano i Capitoli 5,1.1 e 5,1.2.

2101 Si veda il Capitolo 5,1.4.

2102 Per quest'ultimo aspetto si veda *infra* nel paragrafo 6.2 Temi e motivi.

2103 FALZONE *et alii* 2021, pp. 49-63; FALZONE *et alii* 2018, pp. 197-206; FALZONE *et alii* 2021, pp. 49-63; MARANO 2017a, pp. 349-353; MARANO 2018; MARANO 2020, pp. 43-48; MARANO 2021, pp. 55-68; MARANO, TOMASSINI 2018, pp. 503-512; MARANO, TOMASSINI 2021a, pp. 69-84; MARANO, TOMASSINI 2021b, pp. 173-190; MARANO, TOMASSINI *c.s.*; TOMASSINI 2014, pp. 303-313; TOMASSINI 2016, pp. 1-12; TOMASSINI 2018, pp. 201-206; TOMASSINI 2019a, pp. 67-76; TOMASSINI 2019b, pp. 79-85; TOMASSINI 2021, pp. 29-53; TOMASSINI 2022.

Tali studi hanno inoltre evidenziato come proprio a partire dall'età di Claudio, all'interno della colonia ostiense si siano sviluppate dei veri e propri *atelier* locali che lavorano in tutta la città²¹⁰⁴.

Le somiglianze stilistiche, compositive, stratigrafiche e chimiche dei pigmenti impiegati per gli apparati decorativi pertinenti ai contesti ostiensi sopra nominati e quelli della Tomba 33 (E3) sono talmente stringenti che si può ipotizzare che all'edificio sepolcrale abbia lavorato il medesimo *atelier* impegnato in tali contesti cittadini²¹⁰⁵. Inoltre, grazie alle analisi non invasive mediante tecnologia multispettrale nella Tomba 33 (E3), è stato possibile ricostruire il sistema decorativo della volta (Figg. 111-112) che ha evidenziato un utilizzo diffuso di *bordures ajourées*, ornamento tipico del "quarto stile", che mostrano una grande raffinatezza e ricchezza decorativa (Tavv. 12.1, 12.7, 17-19 in Appendice). Le medesime ornamentazioni di *bordures ajourées* non mancano nella Tomba 32 (E1), anche se in numero minore (Figg. 72-75) a causa del peggior stato di conservazione rispetto alla precedente, e sono anche queste confrontabili con contesti residenziali ostiensi²¹⁰⁶.

Pertanto, si nota come anche nel periodo claudio-neroniano le caratteristiche stilistiche delle testimonianze di ambito funerario fossero le stesse presenti in pitture di ambito pubblico e domestico, ma che, a differenza della fase precedente, fossero probabilmente da attribuire all'opera di *atelier* locali. La raffinatezza e la precisione con cui sono resi i particolari delle raffigurazioni provenienti da questi due sepolcri (32, 33), la sapiente abilità nell'uso del chiaroscuro e il gioco di tonalità pastello denotano una grande maestria dei decoratori 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 (Tomba 32: Figg. 70a, 72a, 73b, 75a, 85a, 86a; Tomba 33: Figg. 106-108, 110). Anche in questa fase, come nella precedente si ricordi in particolare la volta della Tomba 18 dove le decorazioni in stucco sono rifinite con pigmenti di colore rosso-violaceo e azzurro (Tomba 33, Figg. 76b, 78a, 79b, 83b-c, 84a; 103-104); probabilmente anche in questo caso potrebbe trattarsi del costoso pigmento di blu egizio.

6.1.3 Età adrianea e antonina

Per quanto riguarda i contesti relativi alla terza fase decorativa, ovvero l'età adrianea e antonina, si osserva come in questo periodo la Necropoli sia interessata da numerosi restauri e rifacimenti delle tombe dovuti a nuove rioccupazioni, direttamente correlati al boom edilizio che caratterizza la città in età adrianea²¹⁰⁷. In seguito a tali restauri, gli edifici vengono interessati da nuove decorazioni pittoriche che in alcuni casi si ritrovano su nuovi apprestamenti. Un esempio è costituito dalla pittura di *Hypnos-Somnus* che viene realizzata nella Tomba 9 (K4) proprio su un'edicola costruita in questo periodo; ma è anche il caso dell'Edicola di *Marius Hermes* nel Recinto 17 (B1), datata all'età antonina grazie all'analisi stilistica²¹⁰⁸, e della nicchia della "Sacerdotessa Isiaca" costruita all'esterno della Tomba 18 (B1)²¹⁰⁹. Un caso a sé è quello della Tomba 4a (L4c) che viene costruita utilizzando il recinto sottostante (4-L4b) come fondazione²¹¹⁰ e le cui pitture sono datate, soprattutto per il marcato decorativismo con cui è reso il fiore di loto, confrontabile con contesti residenziali ostiensi, in età adrianea²¹¹¹.

2104 *Ibidem*.

2105 Si veda a tale proposito il Capitolo 5,2.2.

2106 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,2.1

2107 Riguardo alle trasformazioni urbanistiche e al quadro storico si veda: MEIGGS 1973, pp. 74-75, 133-144; PAVOLINI 2006, pp. 34-36; FALZONE 2007, pp. 52-54.

2108 Si veda il Capitolo 5,3.3.

2109 Per approfondimenti si vedano i Capitoli 4,3.2, 4,3.3 e 4,3.4.

2110 Per approfondimenti sulla storia edilizia della Tomba 4a (L4c) si veda il Capitolo 4,3.1.

2111 Per approfondimenti sull'iconografia e confronti della Tomba 4a (L4c) si veda il Capitolo 5,3.1.

Invece, nel caso delle pitture rinvenute all'interno delle Tombe 22 (C1) e 33 (E3), si è visto come il restauro abbia interessato solamente la decorazione pittorica²¹¹². Tornando alla pittura di *Hypnos* della Tomba 9 (Fig. 120), per le caratteristiche originali con cui viene resa, si tratterebbe di un chiaro esempio di *Lokalstil*. In questo caso, infatti, il pittore ostiense mostra una fantasia e una libertà nell'esecuzione pittorica lampanti anche nella scelta iconografica di unire vestiti all'orientale (normalmente afferibili a *Cautes* e *Cautopates*) con caratteristiche stilistiche classicistiche, in voga a partire dall'età adrianea²¹¹³.

Anche nel Recinto 22 (C1) si è visto come il patetismo della pittura del leone al di sopra del fregio nilotico si inserisca perfettamente nello *Zeitstil* dell'epoca antonina (Figg. 136-137). Per quanto riguarda il quadretto con la raffigurazione del mito di Orfeo dalla Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3), il confronto dell'abbigliamento dei personaggi con pitture da contesti residenziali ostiensi e della Capitale e la resa dell'acconciatura di Euridice, che richiama i ritratti di Faustina Minore²¹¹⁴, hanno permesso di inquadrare la pittura al medesimo orizzonte cronologico²¹¹⁵.

Un'eccezione stilistica di questa fase è rappresentata dalla nicchia esterna della Tomba 18 (B1), in cui possiamo vedere la prima testimonianza all'interno della Necropoli Laurentina della corrente figurativa denominata «arte popolare», ovvero quel genere figurativo che è l'espressione di ceti emergenti, delle classi subalterne quali liberti, coloni, soldati, magistrati municipali. Questa caratteristica anticipa elementi tecnici che saranno caratteristici della successiva, ultima fase della Necropoli (vedi *infra*). Si richiama in questa sede anche la decorazione in stucco della Tomba 18: in base alle tracce preparatorie rinvenute all'interno della cella, precisamente nel riquadro a T della volta (Fig. 192a), si è supposto che la figurina documentata fosse la dea Iside. Se l'interpretazione fosse corretta, è rilevante notare come i discendenti dei proprietari originari o comunque coloro che occuparono la tomba in questo periodo volessero sottolineare l'adesione alle medesime credenze culturali, riproponendo all'esterno un'immagine riferibile al culto della medesima dea. Ciò che interessa maggiormente sottolineare qui, tuttavia, è la differente resa stilistica: questa volta, infatti, non si utilizza un linguaggio colto, come era avvenuto per le testimonianze di età augustea²¹¹⁶, ma un repertorio diverso, ascrivibile alla corrente figurativa dell'«arte popolare».

Nel complesso, ad eccezione della nicchia esterna della Tomba 18, che inaugura un nuovo filone decorativo, per le altre raffigurazioni inquadrabili della fase cronologica adrianeo-antonina, la precisione con cui sono resi i particolari, la cura e la raffinatezza, la sapiente abilità nell'uso del chiaroscuro, la ricca gamma cromatica delle pitture denotano una grande maestria dei decoratori e sono indizio dell'alto livello qualitativo delle botteghe che operavano ad Ostia in questo periodo. Come accennato, sono numerosi i confronti, sia stilistici ma ancor più iconografici (vedi *infra*) con le decorazioni pittoriche e in stucco coeve della Necropoli di Porto Isola Sacra – sia del settore dell'*ONC* che di quello della zona delle cento tombe, ovvero sulla via di collegamento tra le città di Porto e Ostia²¹¹⁷ –. Colpisce, tuttavia, l'utilizzo della medesima tecnica d'esecuzione che si può spiegare probabilmente alla luce del fatto che ad operare nell'intero comparto ostiense fossero gli stessi *atelier* di pittori.²¹¹⁸ Lo sviluppo di *atelier* locali può essere visto come una diretta conseguenza della costruzione del grande porto di Traiano e del grande boom edilizio che caratterizzano la città in età adrianea²¹¹⁹.

2112 Per approfondimenti si vedano il Capitolo 4,3.5 e il Capitolo 4,3.6.

2113 Si vedano il Capitolo 4,3.2 e il Capitolo 5,3.2.

2114 Si veda la nota 1717.

2115 Si veda l'analisi iconografica della Tomba 33 (E3) al Capitolo 5,3.6.

2116 Si veda l'analisi della decorazione pittorica e in stucco della Tomba 18 (B1) nel Capitolo 5,1.1.

2117 Per approfondimenti sulla topografia del luogo si veda: CALZA 1940, pp. 21-31, 35-37, Tav. II; PAVOLINI 2006, pp. 260-266; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 4-11.

2118 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,3.3.

2119 Si veda la nota 2107.

6.1.4 Età severiana

La fase severiana è caratterizzata da diverse raffigurazioni riconducibili alla corrente figurativa dell'«arte popolare»: l'Eracle *libans* con officiante nella Tomba 27a (Figg. 145b, 146b), il “Saggiatore di anfore” nella Tomba 29 (Fig. 159) e la celebre scena di carico della nave *Isis Giminiana* nella Tomba 30 (Fig. 172)²¹²⁰.

A livello stilistico si denota una dualità nei personaggi raffigurati, tipica proprio della cosiddetta «arte popolare». Le figure che ritraggono la committenza libertina sono infatti caratterizzate dalla frontalità, dai modi corsivi della rappresentazione, da una tecnica rapida e sciatta con un contorno forzato che appiattisce il disegno e annulla la profondità; infine traspare il disinteresse per le proporzioni così come la mancanza di unità compositiva. Al contrario, le figure delle divinità (Mercurio ed Eracle dalla Tomba 27a e Mercurio dalla 30), sorprendono per la resa accurata e per la correttezza del disegno, che fanno trasparire l'uso di precisi modelli di derivazione tardo-classica da parte dei decoratori, ma anche il corretto uso delle lumeggiature e dei chiaroscuri.

Si osserva come in tutti e tre i casi sopra citati la connotazione spaziale sia assente, e come sia anche utilizzata la stessa paletta cromatica (Tombe 27a e 30), con un utilizzo predominante di ocre. Inoltre, tali scene di «pittura popolare» sono associate a sistemi parietali a riquadrature geometriche riconducibili a quello delle cosiddette *Felderdekoration* (Figg. 145a-b, 146a-b, 151-154, 167-170)²¹²¹. Simili caratteristiche stilistiche si riscontrano anche in ambito cittadino nelle pitture del Caseggiato dell'Ercole (IV,II,3)²¹²². Il medesimo sistema parietale delle *Felderdekoration* è impiegato nel rifacimento severiano delle reni della volta nella Tomba 33 (Figg. 184-185)²¹²³.

In alcuni casi, per alcune caratteristiche peculiari dei personaggi si tratta di vere e proprie opere di *Lokalstil*, anche per caratteristiche iconografiche (vedi *infra*): si vedano ad esempio il Mercurio con il *torques* gallico (Figg. 145a, 146a)²¹²⁴, ma anche il fregio figurativo della parete di fondo della Tomba 31 (Fig. 178)²¹²⁵. In quest'ultimo caso la tecnica pittorica impiegata dai decoratori risulta rapida e compendiaria, 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, i personaggi sono sproportionati o resi in modo innaturale (Figg. 179-180), le figure appaiono eseguite rapidamente e con un tratto poco preciso che di conseguenza le rende piatte sullo sfondo e prive di plasticità. Nel complesso, in entrambi i casi, l'impressione che si riceve è di trascuratezza, semplificazione e impoverimento della qualità pittorica. Inoltre, come per le altre scene figurative di tale fase decorativa, i personaggi si stagliano su uno sfondo bianco, contraddistinto da una scarsa definizione spaziale e dalla povertà di particolari.

Inoltre, si nota come anche in questa fase alcune tecniche decorative, come ad esempio l'utilizzo di un sottile strato di latte di calce per coprire la pittura precedente nel rifacimento delle reni della volta della Tomba 33 (Figg. 182-185), sia una prassi attestata anche in diversi contesti domestici ostiensi. Questo potrebbe essere un indizio per ipotizzare come anche in questo periodo gli *atelier*, che lavoravano nei cantieri della città, fossero attivi nel contesto della Necropoli.

2120 Per approfondimenti sull'iconografia delle tre tombe si vedano i Capitoli 5,4.1, 5,4.2 e 5.4.3.

2121 Si veda la nota 1858.

2122 FALZONE 2007, pp. 154-156.

2123 Per approfondimenti si vedano il Capitolo 4,4.5 e il Capitolo 5,4.5.

2124 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,4.1.

2125 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,4.4.

6.2 Temi e motivi

6.2.1 Età augustea e tiberiana

Gli apparati decorativi pertinenti alla prima fase della Necropoli presentano una grande varietà di temi e motivi iconografici. Si ricordano prima di tutto la tematica iconografica del giardino, raffigurato nella zona mediana della Tomba 18 (Figg. 19-21). Qui, oltre a tale tematica, sono presenti sulla volta anche motivi pertinenti alla sfera dionisiaca (Figg. 23-26, 31, 32, 33b, 42a-b, 43a-b). Questi ultimi elementi si ritrovano anche nelle decorazioni coeve dell'Edicola 39 (F1) di cui si ricordano gli uccellini, i festoni, l'*oscillum*, la *capsa*, e la cetra (Figg. 58-59), ma anche le nature morte dalla Tomba 22 (Figg. 47a-c).

Si è visto, inoltre, come i motivi dionisiaci e le pitture di giardino non siano propriamente caratteristiche del repertorio figurativo funerario, ma piuttosto derivino dall'ambito pubblico e domestico.

È necessario, quindi, ancorché complesso, cercare di capire la ragione per cui i pittori abbiano attinto proprio a tale repertorio. Una prima interpretazione è sicuramente legata all'idea che i Romani avevano del loro luogo di sepoltura: secondo la cultura del tempo, infatti, ciò che era apprezzato durante la vita doveva essere presente anche nel sepolcro, che rappresentava la *domus* eterna. Questo spiegherebbe la presenza di decorazioni conviviali e delle tematiche legate all'ambito dionisiaco. Tutti questi motivi rappresentavano la speranza di vita ultraterrena²¹²⁶.

Inoltre, vi era anche l'intenzione da parte della committenza di ricreare nel luogo di sepoltura un *locus amoenus*. Quest'ultimo aspetto non è solo da collegarsi al desiderio di rappresentare in ambito funerario il giardino degli Elisi, ma è anche un chiaro messaggio in chiave sociale, ovvero una forma di ostentazione del proprio *status*. Questa interpretazione trova un evidente riscontro anche nel passaggio del Satyricon di Petronio in cui Trimalcione dà lettura del suo testamento²¹²⁷.

Per quanto riguarda temi e motivi legati unicamente alla sfera funeraria, si ritrovano in numero ridotto: sono infatti solamente sulla facciata dell'edicola costruita all'interno del Recinto 23 (C2) e sulle pareti dell'Edicola 39 (F1). Nel primo caso, sulla facciata vi sono anche un corteo funebre e un convivio funerario (Figg. 52-53b-d), mentre nel secondo un defunto banchettante e un pavone (Figg. 58-59). Bisogna sottolineare come il defunto banchettante su *kline* dell'Edicola 39 (F1) sia una delle prime testimonianze pittoriche di defunto a banchetto nel mondo romano²¹²⁸.

Invece, le attività rituali del convivio funerario e del corteo funebre sulla facciata dell'edicola nel Recinto 23 (C2) ricordano i riti svolti per commemorare il defunto e la scelta di tradurle in pittura potrebbe rispondere all'esigenza di renderle eternamente fruibili, in una sorta di imperitura ripetizione del rito. L'iconografia di tali raffigurazioni è da collegarsi ad alcuni esempi urbani di committenza libertina: il Colombario Maggiore di Villa Pamphili, e la Tomba di Patron sulla via Latina²¹²⁹.

6.2.2 Età claudia e neroniana

La fase di età claudia e neroniana si pone per diversi aspetti in forte continuità iconografica e tematica con quella precedente, come si è visto in parte anche per le caratteristiche stilistiche delle decorazioni. Si prenda ad esempio la decorazione della Tomba 32 (E1) dove vengono riproposti alcuni motivi dionisiaci già riscontrati nelle tombe del periodo precedente, quali l'edicola nel Recinto 22 (C1), l'Edicola 39 (F1) e la volta in stucco 18 (B1).

2126 Per approfondimenti si vedano il Capitolo 5,1.1 e il Capitolo 5,1.4.

2127 Petr. *Sat.* 71,7.

2128 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,1.4.

2129 Si veda il Capitolo 5,1.3.

Rispetto però alle figurazioni della volta in stucco, nella decorazione delle nicchie della Tomba 32 vengono preferiti ai quadretti mitologici con scenette, degli oggetti, quali ghirlande, crateri, tenie, *phalli*, *oscilla*, *gorgoneia*, tirsi, maschere e timpani, corni potori. Grazie alle testimonianze pompeiane pervenuteci, si è visto come tematiche legate all'ambito dionisiaco fossero molto diffuse nei contesti domestici, soprattutto in stanze destinate a momenti di svago, quali giardini, peristili e *viridaria*, ma anche in ambienti adibiti al banchetto. Simili figurazioni dionisiache all'interno di un edificio funerario possono assumere quindi diversi significati. Prima di tutto rileviamo una valenza mistico-religiosa, poiché Dioniso, il dio che muore e rinasce, rappresentava per i suoi fedeli una speranza ultraterrena di vittoria sulla morte e quindi di una vita nell'aldilà²¹³⁰. Si ricorda che alcuni motivi, come la maschera o il fallo, assumono con il tempo anche un significato apotropaico. Infine, in alcuni casi tali decorazioni dionisiache possono avere anche solamente una valenza esornativa. Non mancano anche in questa tomba, anche se in numero minore a causa del peggior stato di conservazione rispetto alla 33 (E3), ornamentazioni di *bordures ajourées*.

Per quanto riguarda la decorazione di quest'ultima tomba, non mancano anche qui motivi pertinenti la sfera dionisiaca, quali *gorgoneion*, *kantharos*, *oscillum*, ma anche girali vegetali, racemi e uccellini. Tali ornamentazioni si riscontrano nella decorazione delle voltine della parete di fondo (Figg. 106-110). Anche il sistema decorativo delle pareti e della volta sembrerebbe avere diretti paralleli con contesti pubblici e domestici, piuttosto che funerari²¹³¹. Le uniche eccezioni, quindi temi riconducibili esclusivamente riconducibili al repertorio funerario, potrebbero essere il motivo dei grifoni contrapposti e la coppia infernale al centro della volta, qualora questa interpretazione si rivelasse corretta²¹³².

6.2.3 Età adrianea e antonina

In questo periodo si registra un aumento di tematiche legate unicamente all'ambito funerario, alcune delle quali presuppongono un recupero dell'immaginario mitologico che assume funzione di metafora. Da questo momento si nota quindi una marcata differenziazione di natura tematica tra i miti scelti per le decorazioni pittoriche funeraria e quelle domestiche²¹³³. Per quanto riguarda, invece, alcuni elementi ornamentali secondari, quali ghirlande o candelabri vegetali, essi si trovano indifferentemente utilizzati sia nella Necropoli, ad esempio nella Tomba 4a, che in contesti residenziali ostiensi²¹³⁴.

Nella Necropoli Laurentina fanno la loro comparsa figure mitiche come *Hypnos-Somnus*, sulla facciata di un'edicola della Tomba 9 (K4), demone benevolo che ha la funzione di accompagnatore dei morti, e Orfeo, che si reca nell'Oltretomba per salvare l'amata Euridice, dalla Tomba 33 (E3). Vi sono anche chiari riferimenti alla sfera culturale che hanno la funzione di mostrare l'orientamento religioso del proprietario, come dimostra la silhouette di un'officiante di Iside o di una sua iniziata, in una nicchia ricavata all'esterno della Tomba 18 (B1) prospiciente alla via Laurentina²¹³⁵. A questa raffigurazione si potrebbe collegare, per il significato simbolico, anche la nicchia del vestibolo della Tomba 32 (E1) che purtroppo, non disponendo di analisi archeometriche, non è stato possibile datare con precisione²¹³⁶.

2130 Si veda a tale proposito il Capitolo 5,2.1.

2131 Si veda il Capitolo 5,2.2.

2132 Si vedano le considerazioni espone nel Capitolo 5,2.2.

2133 Bisogna precisare che nelle case ostiensi non mancano raffigurazioni mitologiche, soprattutto negli ambienti di rappresentanza, si ricordano, ad esempio, l'*Insula* delle Ierodule (III,IX,6) e l'*Insula* delle Muse (III,IX,22). Per approfondimenti si vedano: FALZONE 2007, pp. 56-81; FALZONE, PELLEGRINO 2014, pp. 88-111.

2134 Si veda a tale proposito il caso dei candelabri vegetali della Tomba 4a (Figg. 117, 118b; per l'analisi iconografica: Capitolo 5,3.1) o la ghirlanda dinanzi la figura di *Hypnos* nella Tomba 9 (Fig. 120; per i confronti: Capitolo 5,3.2).

2135 Per la descrizione del manufatto si veda il Capitolo 4,3.4, per l'analisi iconografica il Capitolo 5,3.4.

2136 Si veda il Capitolo 5,2.1.

Riguardo le altre testimonianze riconducibili a tale periodo, si ricordano quelle del Recinto 17 (B1) e del Recinto 22 (C1) le quali ripropongono il tema del defunto banchettante su *kline* e soggetti nilotici, ponendo l'accento sulla vita paradisiaca nell'aldilà.

Nella pittura del defunto su *kline* dell'Edicola di *Marius Hermes*, posta all'interno del Recinto 17, si registra un'inversione di tendenza rispetto alle testimonianze funerarie antecedenti, come ad esempio il defunto banchettante su *kline* dell'Edicola 39 (F1)²¹³⁷ la cui committenza dipendeva e seguiva la moda delle classi elevate. Nell'edicola di *Marius Hermes*, oltre ai messaggi veicolati dalle figurazioni del giardino – poste sulla parete laterale esterna dell'edicola che ricordano la vita ultraterrena nei Campi Elisi – e alla volontà di immaginarsi la tomba come la Casa eterna, si osserva un elemento in precedenza solo accennato: l'ostentazione sociale tipica della classe libertina. Per la prima volta, infatti, il defunto si fa immortalare circondato dalla suppellettile domestica, come a voler ricordare ai posteri il benessere raggiunto in vita²¹³⁸. Un'ulteriore nuova caratteristica decorativa di età adrianea è l'ondata di “egittomania” che arricchisce il repertorio figurativo della Necropoli. Fino a quel momento, si aveva avuto un solo caso di “riferimento” al mondo egizio con la decorazione del quarto campo della prima fascia della decorazione in stucco della volta della Tomba 18 in fase augustea (Figg. 28a-b). Tuttavia, è solo con la fase antonina che questo genere di motivi sembra entrare propriamente nel repertorio decorativo utilizzato su ampia scala. Esempio lampante di tale moda è la decorazione inferiore della pittura sulla parete sud-est del Recinto 22, ovvero il fregio nilotico (Figg. 135, 138)²¹³⁹.

Un richiamo agli *aegyptiaca romana* lo si ritrova anche nella decorazione esterna della Tomba 18, ovvero la nicchia dell'officiante Isiaca²¹⁴⁰ che fa parte dello stesso complesso sepolcrale del personaggio *C. Iulius Apella*, liberto di *C. Iulius* e *L. Sertorius*²¹⁴¹. Questo aspetto è significativo di come vi siano continui rimandi tematici tra le figurazioni all'interno della Necropoli Laurentina.

Per quanto riguarda la scena posta al di sopra del fregio nilotico del Recinto 22, ovvero il leone che sbrana un toro (Figg. 135-137), si è visto come questa rappresentazione richiama la tematica figurativa della caccia, un altro tema che si diffonde nel repertorio artistico romano a partire dall'età adrianea²¹⁴². In questo periodo, numerosi sono i confronti istituibili con le decorazioni pittoriche e in stucco coeve che ornano le tombe portuensi. Si ricordano a tale proposito le numerose raffigurazioni mitologiche, ma anche autorappresentazioni dei defunti raffigurati come banchettanti su *kline*²¹⁴³. Tale aspetto permette di evidenziare come vi fosse una grande circolazione di motivi tra Ostia e Porto dovuta probabilmente, come detto in precedenza per le caratteristiche stilistiche, dal lavoro delle medesime botteghe, ma anche dalla volontà di rappresentazione della committenza, trattandosi della stessa compagine sociale.

I paralleli non mancano con i sepolcreti urbani ascrivibili alla medesima classe sociale, quali: la Tomba di *Clodius Hermes* sotto San Sebastiano, nelle Necropoli Vaticane, precisamente nei Sepolcri E «degli *Aelii*», I «della Quadriga», H «dei Valerii» e in quello *Phi* «dei Marcii», il Sepolcro presso l'arco di San Bibiana, il Sepolcro dell'Esquilino, quello della via Portuense, la Tomba dei Nasoni²¹⁴⁴.

2137 Si veda lo studio sull'iconografia e confronti dell'Edicola 39 (F1) nel Capitolo 5,1.4.

2138 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,3.3.

2139 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,3.5.

2140 *Ibidem*.

2141 Si vedano i Capitoli 4,1.1, 4.3.3 e 4.3.5.

2142 Per approfondimenti si veda l'analisi iconografica nel Capitolo 5,3.5.

2143 Per approfondimenti si vedano i Capitoli 5,3.3, 5,3.2 e 5,3.6.

2144 Per approfondimenti sull'iconografia di questo periodo si veda il Capitolo 5,3. Per lo *status* sociale dei sepolcri urbani si veda FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 156-157.

Tuttavia, è essenziale osservare come in questo periodo aumentino anche i confronti con le testimonianze figurative di ambito provinciale. Decorazioni pittoriche provengono da necropoli dell'area orientale (come Kertch, *Thenae*, Tuna El-Gebel, Tiro, Massyaf), ma si rilevano somiglianze anche con altre espressioni figurative di ambito provinciale, come ad esempio il Sarcofago di Simpelveld²¹⁴⁵. Tali confronti con le provincie dell'impero evidenziano come tali tematiche figurative non siano diffuse solamente nelle vicinanze del "centro del potere", ma siano parte della cultura figurativa della *koinè* romana.

6.2.4 Età severiana

In questo periodo, vengono preferiti dalla committenza, come nella fase precedente, scene mitiche e raffigurazioni di convivi, entrambi riconducibili al repertorio funerario. Si ricordano a tale proposito: la figura di Mercurio nelle Tombe 30 (Fig. 172) e 27a (Figg. 145a, 146a), Eracle nella Tomba 27a (Figg. 145b, 146b), la scena di banchetto nella Tomba 30 (Fig. 171) e il ratto di Proserpina nella Tomba 31 (Fig. 179). Gli episodi mitici, come quello del ratto di Proserpina nella Tomba 31, permettono attraverso immagini simboliche ed allegoriche, il racconto della violenza del distacco ma offrono anche una visione di speranza e di redenzione dopo la morte. Un significato simbolico e apotropaico è rappresentato dalle immagini di banchettanti come quelle della Tomba 30 che rispondono a fissare il ricordo dello scomparso, durante le cerimonie conviviali commemorative ed evergetiche da parte dei parenti dei defunti presso il sepolcro, ma che dovevano apparire anche come una sorta di anticipazione del banchetto eterno negli Elisi.

Questi temi specificatamente funerari vengono affiancati dalle raffigurazioni che rappresentano la committenza impegnata in attività giornaliera. Si ricordano il carico della nave dell'*Isis Giminiana* dalla Tomba 30 (Fig. 172) e la figura del "Saggiatore delle anfore" dalla Tomba 29 (Fig. 159). Entrambe lasciano intendere ai fruitori dell'edificio il mestiere esercitato dal defunto allo scopo di perpetuarne il ricordo, ma anche di nobilitare la professione. Ad esempio, nel primo caso (Tomba 30) il defunto era impegnato in attività di commercio del grano, nel secondo (Tomba 29) di olio proveniente dalla Betica. Incrociando gli elementi stilistici e iconografici, risulta evidente un elemento fondamentale per comprendere la decorazione pittorica di questa fase. Si nota infatti come ad essere prioritaria per le committenze sia l'istanza comunicativa: lo scopo principale della decorazione non è più il realismo, ma appunto la valenza semantica delle azioni e degli oggetti raffigurati. Tale esigenza rispecchia il ruolo attribuito al sepolcro di perpetuare le scene di vita dei defunti, raccontando, come già detto, episodi e attività quotidiane.

La semplificazione degli schemi decorativi e dei soggetti raffigurati avvenuta in questa fase – soprattutto per quanto riguarda le figurazioni mitologiche e quelle di banchettanti, ma anche la presentazione del defunto impegnato in attività giornaliera con forti connotazioni autorappresentative – diverrà un elemento stilistico e figurativo distintivo delle decorazioni funerarie della tarda età imperiale e delle catacombe.

I paralleli con iconografie di ambito locale ostiense e portuense, in questo periodo, sono numerosi e riflettono probabilmente la continuazione di quello che era stato il boom edilizio avvenuto nell'area del porto di Roma della fase precedente.

Non mancano tuttavia confronti con le Necropoli di Roma, la maggior parte delle quali ascrivibili alla medesima committenza: il Sepolcro dei Nasoni, quello Barberini, le Necropoli Vaticane, le Tombe di Vigna Pia, di Pozzo Pantaleo, di Vigna Jacobini, l'Ipogeo Polimanti, l'Ipogeo degli Aurelii, con alcune tombe del Sepolcreto Ostiense e altre della via Portuense²¹⁴⁶.

2145 Si vedano le considerazioni sopra esposte in dettaglio nei Capitoli 5,3.3 e 5,3.6.

2146 Si veda la nota 2144.

Inoltre, si è visto come in questo periodo le botteghe non attingessero solamente a modelli pittorici, bensì ad un repertorio funerario che era utilizzato anche da altre tecniche artistiche, come nel caso del ratto di Proserpina, ovvero quella musiva, ma soprattutto la scultura, e in particolar modo i sarcofagi.

6.3 Spazio architettonico e decorazione

Lo studio sistematico delle decorazioni della Necropoli Laurentina ha anche permesso di evidenziare come vi fosse una chiara volontà di differenziazione degli spazi attraverso l'arredo pittorico. Anche in questo caso si procederà partendo dall'analisi delle fasi più antiche.

6.3.1 Età augustea e tiberiana

La Necropoli Laurentina, durante la sua prima fase di occupazione, presenta diverse tipologie di sepolcri, anche se non si osserva una particolare gerarchizzazione degli spazi alla luce della decorazione pittorica all'interno del singolo complesso.

Nel caso dei recinti, che rappresentano la tipologia edilizia più semplice di *monumentum* funerario, in quanto costituiti da un muro che ne delimita l'area di pertinenza, si nota come nella maggior parte dei casi la decorazione riguardi le edicole poste al loro interno o singole pareti. Solitamente si tratta di operazioni effettuate non dai fondatori della tomba, ma sono frutto di rioccupazioni o restauri. Si ricordano a tal proposito le edicole poste all'interno dei Recinti 22 (Fig. 47a), 23 (Figg. 51a, 52, 54) datate alla fine dell'età tiberiana.

Per le tipologie edilizie più complesse, come le camere sepolcrali, si vede come queste siano caratterizzate da un programma decorativo più uniforme, sia che si tratti di una decorazione realizzata contestualmente all'impianto che in caso di restauri successivi.

Inoltre, in tali edifici si evince la volontà di enfatizzare tramite gli apparati decorativi alcune sepolture. Si ricorda il caso delle due nicchie di destra sulla parete sud-ovest della Tomba 18 che presentano un decorativismo maggiore rispetto alle altre dodici della camera sepolcrale. Infatti, si nota come tali nicchie siano inquadrare sia da eleganti decorazioni pittoriche che da cornici in marmo o in stucco di cui si conserva l'impronta (Figg. 20A-B, 21C-D). Probabilmente tale artificio decorativo aveva lo scopo ad accentuare l'importanza dei personaggi ivi sepolti. Inoltre, tali nicchie si trovano in corrispondenza della "strada maestra" del sepolcreto, la via Laurentina.

Inoltre, bisogna sottolineare che le decorazioni parietali avevano una tale importanza per la committenza da essere riproposte anche nelle tombe più semplici e probabilmente legate ad una committenza economicamente più modesta, come quelle delle Edicole 42 (F3), 45a (F5), 47a-b (F11-12)²¹⁴⁷ presso il grande piazzale della Necropoli, costruite tra la tarda età augustea e l'età claudia.

Questo evidenzia la necessità, avvertita anche dai meno abbienti, di abbellire la loro dimora eterna, con l'intento anche di offrire una testimonianza e un segnacolo al mondo per le famiglie superstiti.

²¹⁴⁷ Per approfondimenti si vedano i Capitoli 4,5.13, 4,5.15 e 4,5.17.

6.3.2 Età claudia e neroniana

Come precedentemente accennato, questa fase è caratterizzata dalla sola tipologia edilizia della tomba a camera collettiva con *atrium*. Viste le maggiori dimensioni di tali edifici e il diverso numero di ambienti da cui erano costituiti, la differenziazione tra spazio e decorazione risulta ancora più accentuata rispetto al periodo precedente.

Nel caso della grande nicchia posta nel vestibolo della Tomba 32 (Figg. 66, 70a-b) si nota come essa sia stata volutamente costruita in corrispondenza dell'entrata della tomba, come ad enfatizzare attraverso un punto asse visivo immaginario l'importanza della sepoltura. La predilezione per un maggior decorativismo in corrispondenza di punti focali risulta ancor più evidente nel caso delle decorazioni delle pareti di fondo di tali edifici. Si ricordano a tale proposito: l'elegante decorazione in stucco a valva di conchiglia che decorava la nicchia centrale della camera della Tomba 32 (Figg. 69, 78a-b) e la monumentalizzazione della parete di fondo della Tomba 33, caratterizzata da un elegante prospetto architettonico organizzato con quattro edicole rettangolari (Figg. 102a-103). Per quanto riguarda gli ambienti secondari o di servizio riferibili a questa tipologia di tombe, si nota come fossero frequentemente decorati da spessi strati d'intonaco bianco o rosso, senza alcun ornamento (Figg. 90a-b).

6.3.3 Età adrianea e antonina

La tipologia degli edifici che caratterizzano tale fase decorativa nella Necropoli Laurentina è alquanto varia: si tratta dei Recinti 9 (K4), 17 (B1) e 22 (C1), della Tomba a camera singola (18) e della Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3).

Nel caso dei recinti, si è visto come nella maggioranza dei casi le decorazioni interessino solo parte dell'edificio: una parete nel caso del Recinto 22 o delle edicole costruite *ex novo* in età antonina nei Recinti 9 (Fig. 119) e 17 (Figg. 126a-b, 127). Per quanto riguarda il Recinto 9 (K4), si nota come l'edicola al suo interno sia stata costruita in corrispondenza dell'entrata della tomba, come ad enfatizzare attraverso un punto asse visivo immaginario l'importanza della sepoltura.

La nicchia esterna della "Sacerdotessa Isiaca", pertinente alla Tomba 18 (B1), e posta in prossimità della strada principale del sepolcreto (Fig. 129), ovvero la via Laurentina, è come se volesse richiamare su di sé l'attenzione dei passanti.

Nel caso, invece, delle pitture rinvenute sulla parete sud-est del Recinto 22 (Fig. 134) e della pittura di Orfeo sulla parete sud-ovest della cella della Tomba 33 (Figg. 139-140), si tratta di decorazioni pittoriche che erano parte di un più ampio programma figurativo non pervenuto nella sua interezza. Nel caso della Tomba 33, esso era costituito probabilmente da due quadretti mitologici posti specularmente²¹⁴⁸.

6.3.4 Età severiana

La tipologia di edifici che caratterizza tale fase è costituita da Tombe a camera singola, con piccolo vestibolo 27a (D4b) o senza, come nel caso della Tomba 29 (C5a), e da Tombe a camera collettiva con *atrium*: 30 (D6), 31 (D7), 33 (E3).

Si è visto come le decorazioni eseguite in questo periodo interessassero le pareti della cella, e nel caso della Tomba 30 (D6) anche il vestibolo.

²¹⁴⁸ Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,3.6.

Inoltre, le scene figurative a valenza funeraria erano poste sulle pareti posteriori delle Tombe 27a (Figg. 145a-b), 30 (Fig. 171) e 31 (Fig. 178), e servivano ad enfatizzare il messaggio di cui erano portatrici e a richiamare l'attenzione del fruitore della tomba. Inoltre, in alcuni casi si vede come vi fosse una forte volontà di differenziazione degli apprestamenti, come ad esempio il caso dell'edicola con il "Saggiatore di anfore" nella Tomba 29 (C5a) in cui vi è un'evidente distinzione della decorazione pittorica rispetto alla parete di fondo, realizzata sia con la cromia che con le figurazioni (Figg. 150-157).

6.4 La classe libertina come committenza

6.4.1 Età augustea e tiberiana

Un ulteriore aspetto fondamentale dell'analisi condotta sulle decorazioni della Necropoli Laurentina riguarda i modelli cui la committenza libertina fa riferimento.

Nel corso della prima fase, in età augustea e tiberiana, i modelli sono sempre alti, mutuati dalla classe gentilizia urbana e da collegarsi direttamente alla committenza imperiale. In un certo senso, aiutano a veicolare quel desiderio di ostentazione sociale proprio dei nuovi ricchi. L'adozione di tali modelli può spiegarsi col fatto, quindi, che i liberti non avessero ancora creato una propria iconografia e un proprio linguaggio e pertanto dipendessero, socialmente e culturalmente, ancora dalla classe dominante urbana. Tornando alla Necropoli Laurentina, gli elementi che dimostrano questa dipendenza sono numerosi. Si pensi ad esempio alla decorazione parietale e in stucco della Tomba della "Sacerdotessa Isiaca" che dimostrano chiari riferimenti alle pitture e agli stucchi dei *cubicola* della Villa della Farnesina, al triclinio della Villa di Livia, all'*Auditorium* di Mecenate, ma anche ad alcuni ambienti della Villa di Poppea ad *Oplontis*²¹⁴⁹. Un ulteriore esempio sono le ornamentazioni dell'Edicola 39 in cui le ghirlande impresiosite di bende e simboli dionisiaci ricordano quelle della Sala del Monocromo della Casa di Livia al Palatino, mentre la decorazione della volta "a fiori sparsi" rimanda alle nicchie dell'*Auditorium* di Mecenate²¹⁵⁰.

Lo stesso fenomeno si può osservare non solo ad Ostia, ma trova un riscontro anche a Roma per le decorazioni commissionate dalla classe libertina della Capitale. Come è stato notato da Bragantini, infatti, anche nel caso del Colombario di Scribonio Menofilo a Villa Pamphilj diverse scene raffigurate derivano dal fregio del triclinio C della Villa della Farnesina. Si può quindi evincere che anche a Roma i motivi funerari richiesti dallo strato sociale libertino in questo periodo dipendessero da modelli più alti²¹⁵¹.

Inoltre, nel caso della Tomba 18 e del Recinto 22²¹⁵², si vede come i confronti iconografici più diretti, ovvero il Sepolcro degli *Arruntii*, la Villa della Farnesina, la Basilica Neopitagorica di Porta Maggiore, siano tutti da ricollegarsi a *Homini novi*, legati strettamente alla figura dell'imperatore. Tale osservazione, congiunta all'onomastica del titolare del Complesso sepolcrale che comprendeva le Tombe 18 e 22, *Caius Iulius Apella*, indurrebbe a pensare che anche il liberto della tomba ostiense fosse strettamente legato alla famiglia *Iulia*²¹⁵³.

Nel caso dell'edicola posta nel Recinto 23, si nota come i modelli siano urbani, ma, rispetto alle testimonianze parietali delle Tombe 18, 39, 22, non attingano al repertorio domestico o ufficiale ma piuttosto a quello funerario della classe libertina.

2149 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,1.1.

2150 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,1.4.

2151 BRAGANTINI, PIRELLI 2006/07, p. 229.

2152 Per il Recinto 22 (C1) si veda il Capitolo 5,1.2.

2153 Per le iscrizioni commemorative rinvenute si vedano i Capitoli 4,1.2 e 4,3.3.

Inoltre, in questo caso i confronti con i sepolcri di Roma sono più stringenti; si ricordano a tale proposito: la Tomba di Patron, i Colombari di Villa Pamphilj, il Colombario di Pomponio Hylas²¹⁵⁴. Si è visto come la teoria del sociologo Everett Rogers “Diffusion of innovations” possa ben spiegare questo fenomeno. Il momento iniziale è quello in cui gli innovatori (*Innovators*), costituiti da personaggi eminenti della società, in questo caso Augusto, trasmettono un nuovo modello. Questo modello viene adottato dalla sua ristretta cerchia (*Early Adopters*), e subito dopo dalle classi elevate (*Early Majority*). In un secondo momento si diffonde tra la maggioranza della popolazione (*Late Majority*), sino ad essere utilizzato dai cosiddetti ritardatari (*Laggards*)²¹⁵⁵. Il repertorio iconografico delle testimonianze sopra citate, quindi, rientra nella sfera di una “*Late Majority*”, rappresentata dalla classe libertina che adotta la moda degli *Early Adopter* dell’Urbe, a sua volta direttamente desunta dalla committenza imperiale. Inoltre, si nota come la formazione del repertorio funerario sia un aspetto particolarmente legato al desiderio di autorappresentazione proprio dei ceti sociali emergenti e che pertanto interessi limitatamente le classi sociali elevate. Infatti, come riporta Cicerone, le famiglie aristocratiche preferiscono costruire i loro sepolcri in contesti privati, quali *villae* o *horti*²¹⁵⁶.

6.4.2 Età claudia e neroniana

Per quanto riguarda i modelli seguiti dalla committenza, costituita dalla classe sociale dei liberti, si vede come in questo secondo periodo si continui a seguire la scia di quanto iniziò a verificarsi in età tardo tiberiana (Recinto 23). Ci si ispirò maggiormente, infatti, ai colombari di Roma, ascrivibili alla medesima classe sociale libertina, come quelli di Villa Pamphilj, di Pomponio Hylas e ai tre colombari di Vigna Codini. Tuttavia, le testimonianze pittoriche pervenute dalle Tombe 32 e 33, trovano confronti stringenti anche da contesti non più direttamente collegati alla committenza imperiale, quali ad esempio alcuni edifici ostiensi: il portico del Santuario della Bona Dea (V,X,2) il Caseggiato dei Lottatori (V,III,1), il Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV,V,18) e alcuni dell’area vesuviana. Questo segna un chiaro smarcamento da quanto osservato nella fase precedente: il modello seguito dai decoratori per questa tomba non sembra più urbano, ma presenta peculiarità locali-ostiensi. Pertanto, riprendendo la teoria del sociologo Everett Rogers “Diffusion of innovations”, in questo momento il modello seguito dalla classe sociale libertina è quello delle classi elevate dell’Urbe (*Early Majority*) e non più della ristretta cerchia della committenza imperiale (*Early Adopters*).

6.4.3 Età adrianea e antonina

Questa fase presenta nuovi elementi rispetto alle due fasi precedenti augusteo-tiberiana e claudio-neroniana. La committenza immagina la tomba come la casa eterna e desidera o che venga ricreata un’atmosfera di beatitudine ultraterrena nei Campi Elisi oppure, per la prima volta, che il defunto sia circondato dalla suppellettile domestica, come a voler ricordare ai posteri il benessere raggiunto in vita²¹⁵⁷. Pertanto, si osserva una caratteristica in precedenza solo accennata: l’ostentazione sociale tipica della classe libertina. Questi elementi rappresentano un profondo iato tra le decorazioni figurative di questo periodo con quelle delle due fasi precedenti – augusteo-tiberiana e claudio-neroniana –,

2154 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,1.4.

2155 EVERETT ROGERS 2003, pp. 245-251.

2156 Cic., *Ep. ad Att.* XII, 25.

2157 Per approfondimenti si veda l’iconografia e confronti al Capitolo 5,3.3.

dimostrando che la classe sociale libertina avesse acquisito, creato e sviluppato in questo periodo un proprio linguaggio figurativo e non fosse più dipendente dal modello colto della classe dominante urbana (*Early Majority*) e ben che meno dalla cerchia imperiale (*Early Adopters*). Tale peculiarità diverrà ancora più evidente negli apparati pittorici di età severiana ed è probabilmente da mettere anche in relazione allo sviluppo di *atelier* locali in età claudia all'interno della città di Ostia²¹⁵⁸, alle grandi trasformazioni urbanistiche di età adrianea²¹⁵⁹, e alla creazione di un grande e particolarmente attivo cantiere nell'area dell'Isola Sacra a partire dall'età adrianea²¹⁶⁰.

6.4.4 Età severiana

Durante questa ultima fase decorativa, si è visto come alcune caratteristiche solo accennate nella fase precedente, tra cui l'ostentazione sociale tipica della classe libertina e l'utilizzo di una nuova sintassi decorativa quale l'«arte popolare», divengano prassi consueta.

Questo fenomeno è avvenuto prima di tutto perché in questo momento i liberti sono talmente affermati come classe sociale che non hanno più bisogno, e nemmeno interesse, a ispirarsi alle classi alte urbane (*Early Majority*): sono divenuti essi stessi creatori e portatori di un nuovo e ben determinato linguaggio figurativo. In questo contesto, la pittura parietale diviene simbolo dell'emancipazione della nuova classe sociale. A ciò si aggiunge anche il fatto che la classe dirigente urbana aveva perso in questo periodo il ruolo sociale e politico, a scapito delle province, ma anche di propulsione e innovazione delle mode. Pertanto i nuovi centri politici ed economici e i nuovi ceti emergenti creano, sviluppano ed impongono un nuovo linguaggio figurativo.

Nel caso della Necropoli Laurentina, l'interesse principale della committenza si concentra in questo momento su quello che viene narrato e descritto con la scena dipinta di cui esse stessa fa parte. Viene quindi specificata e testimoniata attraverso l'immagine pittorica la professione svolta in vita dal defunto, allo scopo di perpetuarne il ricordo; come già detto, la resa naturalistica dei personaggi ivi raffigurati non riveste più la centralità che aveva in passato.

Si nota come tale genere di raffigurazioni fossero presenti nel panorama cittadino intorno al I secolo d.C. solo all'esterno delle botteghe – di cui Pompei costituisce un caso esemplificativo – e facciano la loro comparsa all'interno o all'esterno degli edifici funerari solo nel II secolo d.C., per poi diffondersi ampiamente nel IV secolo d.C. nelle decorazioni delle Catacombe.

Per riassumere, l'analisi stilistica delle pitture della Necropoli Laurentina ha permesso di ripercorrere l'evoluzione iconografica, tematica e stilistica delle decorazioni, ma anche di individuare la formazione di atelier locali autonomi e di seguire il processo di creazione e maturazione di un linguaggio stilistico e figurativo propriamente libertino.

Si è visto quindi come lo studio dell'evoluzione e della circolazione del repertorio figurativo del sepolcreto della Laurentina non sia servito solo a colmare una lacuna nell'arte figurativa ostiense, ma sia uno specchio della società ostiense e fonte di informazione dei rapporti sociali in ambito pubblico e privato. Inoltre, lo studio della Necropoli Laurentina contribuisce alla conoscenza del modo di pensare della committenza e a rintracciare i cambiamenti di gusto e le mode per un lungo arco temporale, aprendo una finestra anche su fatti di natura antropologica e sociale.

2158 Si veda la nota 2103.

2159 Si veda la nota 2107.

2160 CALZA 1940, pp. 33-40; BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 7-8.