



La decorazione pittorica e in stucco della Necropoli Laurentina di Ostia

Silvia Diani

**LA DECORAZIONE PITTORICA E IN STUCCO DELLA
NECROPOLI LAURENTINA DI OSTIA**

Silvia Diani

**LA DECORAZIONE PITTORICA E IN STUCCO DELLA
NECROPOLI LAURENTINA DI OSTIA**

ORCID®

Silvia Diani  <https://orcid.org/0000-0002-8218-2666>

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>



This book is published under the Creative Commons Attribution License CC BY-NC-ND.

Propylaeum
SPECIALIZED INFORMATION
SERVICE CLASSICS

The electronic open access version of this work is permanently available at <https://www.propylaeum.de>

urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-1174-4

doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.1174>

Published by

Heidelberg University / Heidelberg University Library, 2023

Propylaeum – Specialized Information Service Classics

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Text © 2023, Silvia Diani

Cover illustration: Parco Archeologico di Ostia Antica, Depositi Antiquarium, Edicola 39, ortofoto della parete “c”
(elaborazione di S. Diani; su concessione del Ministero della Cultura- Parco Archeologico di Ostia Antica).

ISBN 978-3-96929-206-8 (Softcover)

ISBN 978-3-96929-205-1 (PDF)

A Sébastien e Nicolò

SOMMARIO

Premessa e ringraziamenti	XI
Vorwort und Dank	XIII
Geleitwort	XV
Introduzione	1
1 Storia degli studi: un bilancio delle ricerche	5
Introduzione	5
1.1 Gli scavi pontifici	5
1.2 Gli studi fino al 1960	8
1.3 I contributi più recenti	12
2 Topografia e storia urbanistica della Necropoli	15
Introduzione	15
2.1 Topografia	16
2.2 Storia urbanistica e fasi di occupazione	16
2.2.1 La prima macro-fase: età cesariana-prima età tiberiana	17
3 Tipologia di sepolture	25
Introduzione	25
3.1 Recinti sepolcrali	25
3.1.1 Recinti in <i>opus reticulatum</i>	25
3.1.2 Recinti in <i>opus reticulatum</i> con <i>monumentum</i>	26
3.2 Tombe a camera	28
3.2.1 Tombe a camera singola	28
3.2.2 Tombe a camera singola con piccolo vestibolo	29
3.2.3 Tombe a camera collettive con <i>atrium</i>	29
3.3 Tombe ad edicola	31
3.4 Tombe a cassone	31
3.5 Complessi sepolcrali	32
3.6 Tombe realizzate su edifici preesistenti	32

4	Analisi degli edifici e delle decorazioni pittoriche	33
	Introduzione	33
4.1	Età augustea e tiberiana	36
4.1.1	Tomba a camera singola 18 (B1)	36
4.1.2	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 22 (C1)	53
4.1.3	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 23 (C2)	58
4.1.4	Edicola 39 (F1)	63
4.2	Età claudia e neroniana	68
4.2.1	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 32 (E1)	68
4.2.2	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 33 (E3)	88
4.3	Età adrianea e antonina	109
4.3.1	Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 4a (L4c)	109
4.3.2	Recinto in <i>opus reticulatum</i> / Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 9 (K4)	113
4.3.3	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 17 (B1)	120
4.3.4	Tomba a camera singola 18 (B1)	125
4.3.5	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 22 (C1)	128
4.3.6	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 33 (E3)	130
4.4	Età severiana	134
4.4.1	Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 27a (D4b)	134
4.4.2	Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 29 (C5a)	138
4.4.3	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 30 (D6)	146
4.4.4	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 31 (D7)	156
4.4.5	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 33 (E3)	166
4.5	Decorazioni esigue o perdute	169
4.5.1	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 3 (L6a)/ Tomba a camera singola 3a (L6b)	169
4.5.2	Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 4b (L3c)	171
4.5.3	Tomba a camera singola 5a (L2b)	173
4.5.4	Tomba a camera singola 6b (L1b)	174
4.5.5	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 7 (K1a)/ Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 7a (K1b)	176
4.5.6	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 8a (K2a) / Recinto in <i>opus reticulatum</i> con <i>monumentum</i> 8 (K3a)	178
4.5.7	Recinto in <i>opus reticulatum</i> con <i>monumentum</i> 10 (K5a)	179
4.5.8	Complesso sepolcrale 11 (G1)	182
4.5.9	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 12 (A3a)	184
4.5.10	Tomba a camera singola 13(A5a)/ Tomba 13a (A5b)	186
4.5.11	Tomba a camera singola 26a (C4b)	189
4.5.12	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 34 (E4)	190
4.5.13	Edicola 42 (F3)	193
4.5.14	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 41-44 (F4)	195

4.5.15	Edicola 45a (F5)	197
4.5.16	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 46 (F8)	198
4.5.17	Edicole 47a (F11) e 47b (F12)	200
4.5.18	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 48 (F7)	201
4.5.19	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 54 (B4b)	202
4.5.20	Tombe 55 e 56	203
5	Iconografia e confronti delle decorazioni pittoriche conservate	207
	Introduzione	207
5.1	Età augustea e tiberiana	208
5.1.1	Tomba a camera singola 18 (B1)	208
5.1.2	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 22 (C1)	225
5.1.3	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 23 (C2)	227
5.1.4	Edicola 39 (F1)	229
5.2	Età claudia e neroniana	242
5.2.1	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 32 (E1)	242
5.2.2	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 33 (E3)	251
5.3	Età adrianea e antonina	264
5.3.1	Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 4a (L4c)	264
5.3.2	Recinto in <i>opus reticulatum</i> / Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 9 (K4)	266
5.3.3	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 17 (B1)	269
5.3.4	Tomba a camera singola 18 (B1)	273
5.3.5	Recinto in <i>opus reticulatum</i> 22 (C1)	279
5.3.6	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 33 (E3)	283
5.4	Età severiana	288
5.4.1	Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 27a (D4b)	288
5.4.2	Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 29 (C5a)	294
5.4.3	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 30 (D6)	298
5.4.4	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 31 (D7)	308
5.4.5	Tomba a camera collettiva con <i>atrium</i> 33 (E3)	314
6	Considerazioni conclusive	319
	Introduzione, lettura diacronica del fenomeno decorativo	319
6.1	Stile, qualità e dinamiche di produzione delle botteghe	320
6.1.1	Età augustea e tiberiana	320
6.1.2	Età claudia e neroniana	321
6.1.3	Età adrianea e antonina	322

6.1.4	Età severiana	324
6.2	Temi e motivi	325
6.2.1	Età augustea e tiberiana	325
6.2.2	Età claudia e neroniana	325
6.2.3	Età adrianea e antonina	326
6.2.4	Età severiana	328
6.3	Spazio architettonico e decorazione	329
6.3.1	Età augustea e tiberiana	329
6.3.2	Età claudia e neroniana	330
6.3.3	Età adrianea e antonina	330
6.3.4	Età severiana	330
6.4	La classe libertina come committenza	331
6.4.1	Età augustea e tiberiana	331
6.4.2	Età claudia e neroniana	332
6.4.3	Età adrianea e antonina	332
6.4.4	Età severiana	333
	Zusammenfassung	335
	Appendice	343
	Lista delle illustrazioni	389
	Abbreviazioni	391
	Bibliografia	393

Premessa e ringraziamenti

Il presente lavoro è la versione revisionata e aggiornata della mia tesi di dottorato discussa nel settembre del 2020 presso l'Universität zu Köln e l'Università degli Studi di Padova con il titolo "La decorazione pittorica della Necropoli Laurentina di Ostia".

L'idea di prendere in considerazione le testimonianze pittoriche della Necropoli Laurentina di Ostia mi è stata suggerita dalla dottoressa Margherita Bedello Tata dell'ex Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia, la quale ha dedicato parte del suo lavoro e della sua ricerca al sito e a cui va la mia gratitudine.

Al momento della ricerca di dottorato la Necropoli si presentava chiusa al pubblico e in stato di forte degrado. Pertanto si è ritenuto necessario riesaminare approfonditamente il sito e cercare di ricostruirne il contesto, anche con l'aiuto delle moderne tecnologie creando dei modelli 3D di alcuni edifici.

Fortunatamente al giorno d'oggi il sito della Necropoli è interessato da un progetto di recupero e restauro da parte dell'ente *Parco Archeologico di Ostia Antica*, in vista di una futura riapertura e fruizione da parte del pubblico.

La ricerca di dottorato è stato un lavoro lungo ed impegnativo, perché frutto di un percorso formativo in cui si è deciso di mettersi totalmente in gioco. Grazie a questa esperienza, ho avuto l'opportunità di approfondire le conoscenze e specializzarmi sulla pittura, in particolar modo funeraria, di Roma e del mondo romano.

Molte persone mi hanno accompagnato lungo questo percorso e le desidero ringraziare in questa premessa. In *primis*, desidero ringraziare la mia tutor, la professoressa Renate Thomas, la prima ad aver creduto in me e nella validità del progetto. I suoi consigli e suggerimenti mi hanno permesso di andare avanti anche nei momenti più difficili.

Un ulteriore ringraziamento va: alla mia co-tutor, la professoressa Monica Salvadori, per avermi accolta all'Università degli Studi di Padova, per avermi messo a disposizione la strumentazione di dipartimento e per avermi coinvolta nel progetto *TECT*; alla professoressa Rita Deiana dell'Università degli Studi di Padova, grazie alla quale mi sono avvicinata alle scienze esatte e alle moderne tecnologie applicate ai beni culturali, che hanno dato un contributo fondamentale alla ricerca.

Sono inoltre estremamente grata alla dottoressa Stella Falzone, per il continuo supporto, sia a livello scientifico e metodologico, che umano.

Un altro ringraziamento va all'attuale Soprintendente del *Parco Archeologico di Ostia Antica*, il dottor Alessandro D'Alessio, e alla precedente Soprintendente Dottoressa Mariarosaria Barbera, e alle dottoresse Paola Germoni e Claudia Tempesta, che, oltre ad aver sostenuto questo lavoro, mi hanno permesso di condurre il lavoro sul campo, nonché lo spoglio del materiale archivistico e l'accesso ai Depositi. Un pensiero va al Personale degli Archivi di Ostia, senza i quali tale ricerca sarebbe stata praticamente impossibile.

Ringrazio, inoltre, i responsabili dei reparti "Antichità Greche e Romane" e "Antichità Cristiane" dei *Musei Vaticani*, i dottori Claudia Valeri, Umberto Utro e Alessandro Vella, per la loro disponibilità, per aver favorito il lavoro e avermi permesso l'accesso alle opere.

Sono inoltre riconoscente, per i loro consigli e suggerimenti, al vice Direttore del *Deutsches Archäologisches Institut* di Roma, dottor Norbert Zimmermann, ai professori Eberhard Thomas e Dietrich Boschung dell'Archäologisches Institut di Colonia, al professore Martin Bentz dell'Archäologisches Institut di Bonn. Un pensiero speciale va a tutto il personale del *Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines* di Soisson, in particolare alla direttrice Sabine Groetembril, alla dottoressa Claudine Allag e alla restauratrice Beatrice Amadei, per avermi offerto la possibilità di poter fare uno stage presso il loro centro, per i loro consigli e per la loro disponibilità.

Ringrazio anche la scuola di dottorato a.r.t.e.s. per avermi dato la possibilità di partecipare al loro programma di *Reisestipendium* e per l'aiuto burocratico.

Per le fruttuose conversazioni sulla pittura ostiense e l'aiuto pratico nei *Depositi* ostiensi e sul campo, ringrazio Claudia Gioia, Paola Olivanti e Paolo Tomassini.

Un pensiero va anche agli amici e colleghi Margherita De Candia, Chiara Cenati, Martina Marano, Clelia Sbrolli, Matthias Nieberle, Mareike Röhl, Caterina Parigi e Paola Vivacqua per il sostegno, i continui consigli e suggerimenti.

Un sentito ringraziamento va ad Anna Maria Fallongo, che ha pazientemente riletto e corretto la bozza della tesi, al professore Laurent Bavay per i preziosi consigli, ad Anja Stoll e Andrea Zattini per l'aiuto nella preparazione della pubblicazione.

Inoltre, non posso non ringraziare la mia famiglia per avermi sempre sostenuta, anche a distanza.

Infine, un ringraziamento speciale va a Nicolò Pini, compagno di vita, per la gentilezza, la pazienza e il supporto in ogni momento: senza il suo aiuto questa ricerca non avrebbe visto la luce.

Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete und aktualisierte Fassung meiner Dissertation mit dem Titel „La decorazione pittorica della Necropoli Laurentina di Ostia“, die am 28. September 2020 an der Universität zu Köln in cotutela mit der Università degli Studi di Padova verteidigt wurde.

Ich möchte an dieser Stelle die Gelegenheit nutzen, mich für die vielfältige, von zahlreichen Kollegen und von unterschiedlichen Institutionen erwiesene Unterstützung und Hilfe zu bedanken.

Für die Befürwortung dieses Vorhabens und dessen wohlwollende Begleitung danke ich meiner Lehrerin Prof. Dr. Renate Thomas und der Ko-Referentin Prof. Dr. Monica Salvadori (Padua).

Meine besondere Dankbarkeit gilt auch den Professoren der Archäologischen Institute in Köln und Bonn, vor allem Prof. Dr. Dietrich Boschung, Prof. Dr. Eberhard Thomas und Prof. Dr. Martin Bentz.

Besonderen Dank schulde ich auch dem *Dipartimento dei Beni Culturali di Padova*, das durch die Ing. Prof. Dr. Deiana Rita die nicht-invasiven Analysen mit Hilfe der Multispektraltechnik ermöglicht hat. Nicht unerwähnt darf die Ermutigung bleiben, die mir seitens der Direktorin der ehemaligen *Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia*, dott.ssa Bedello Tata zuteil wurde. Ihre profunden Kenntnisse der Ausgrabung von Ostia und besonders der Laurentina-Nekropolen waren für mich sehr hilfreich.

Die Realisierung des Projekts war nur durch die freundliche Unterstützung des *Parco Archeologico di Ostia Antica* möglich; besonderer Dank geht an die ex Soprintendente dott.ssa Mariarosa Barbera, an den derzeitigen Soprintendente Prof. Dr. Alessandro D'Alessio und an die Direktorin dott.ssa Paola Germoni und Dr. Claudia Tempesta.

Zu danken ist ferner besonders dem Zweiten Direktor des *Deutschen Archäologischen Instituts* in Rom, Dr. Norbert Zimmermann für die Hilfe bei den Photoaufnahmen sowie die Vermittlung wertvoller Informationen.

Besonders danken möchte ich auch den Kuratoren der Vatikanischen Museen, Dr. Claudia Valeri, Dr. Umberto Utro und Dr. Alessandro Vella, mir die jeweiligen Malereien zugänglich gemacht zu haben.

Dank gebührt in diesem Zusammenhang auch dem *Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines* in Soissons und seinen Mitarbeitern, der Direktorin Dr. Sabine Groetembril, Dr. Claudine Allag und der Restauratorin Beatrice Amadei.

Für die Finanzierung durch ein Reisestipendium und weitere Unterstützung bedanke ich mich bei der a.r.t.e.s Graduierten Schule der Universität zu Köln.

Besonders hervorheben möchte ich meinen Dank an die Kollegen, die mir mit fruchtbaren Gesprächen und anregenden Diskussionen geholfen haben: Stella Falzone, Claudia Gioia, Paola Olivanti, Paolo Tomassini, Chiara Cenati, Martina Marano, Clelia Sbrolli, Caterina Parigi, Paola Vivacqua, Matthias Nieberle und Mareike Röhl.

Danken möchte ich Anna Maria Fallongo und Prof. Laurent Bavay für das Korrekturlesen des Manuskripts, Anja Stoll und Andrea Zattini für ihre Hilfe bei der Vorbereitung der Publikation.

In besonderer Dankbarkeit bin ich meiner Familie verbunden, die mich immer unterstützt hat.

Nicht in Worten lässt sich meine Dankbarkeit ausdrücken, die ich für meinen Mann Nicolò Pini angesichts seiner jahrelangen Rücksichtnahme, Geduld, Hilfsbereitschaft und seines steten Zuspruchs empfinde.

Geleitwort

Aus dem auch als Nekropole der Claudier bekannten Grabbezirk von Freigelassenen an der Via Laurentina in Ostia sind 18 Wand- bzw. Deckendekorationen von augusteisch-tiberischer bis in severische Zeit erhalten. Hinzu kommen 21 Gräber, über deren Ausmalung nur noch nachrichtliche Informationen vorliegen. Die figürlichen Bilder aus den Grabbauten wurden teilweise bereits bei den ersten Ausgrabungen im 19. Jahrhundert aus ihrem Kontext herausgelöst und in verschiedene Museen verbracht. Weitere Wandbilder wurden in den 30er, 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts von den Wänden abgenommen, restauriert und in das Museum von Ostia bzw. in dessen Magazin aufgenommen. Darüber hinaus wurde die Grabungsdokumentation auseinandergerissen.

Silvia Diani ist es gelungen, die verstreuten Grabungsunterlagen auszuwerten, und zu einer zuverlässigen Identifizierung der Gräber und ihrer Ausmalung zu gelangen.

Nach einem Kapitel zur Ausgrabungsgeschichte und einem kurzen Abriss der Topographie und Baugeschichte der Nekropole, folgt ein Kapitel mit Überlegungen zur Typologie und Nomenklatur der unterschiedlichen Grabbauten. Den größten Umfang der Arbeit nimmt ein ausführlicher Katalog der ausgemalten Gräber ein.

Jedes Grab wird mit einem Lageplan, der Grabungsgeschichte und einer reichen Bilddokumentation auch mit älteren Ausgrabungsphotos sowie maßstabsgetreuen Umzeichnungen vorgestellt. Zusätzlich wurden zum besseren Verständnis 3D-Aufnahmen der Grabnischen und Gewölbe erstellt. Besondere Bedeutung kommt der Multispektralanalyse zu, durch die es erst möglich wurde, wichtige ornamentale Details zu identifizieren. Ergänzend werden die Beifunde sowie die epigraphischen Zeugnisse aufgelistet, die Rückschlüsse auf die Grabinhaber erlauben.

Ein eigenes Kapitel ist der Ikonographie der Bilder gewidmet, die in den jeweiligen Zeitstufen unterschiedliche ikonographische und stilistische Parallelen zu der sepulkralen sowie profanen Malerei in Rom einerseits und den Malereien in den Wohnhäusern von Ostia andererseits, sowie in den Vesuvstädten oder in den Provinzen aufweisen. Untersucht wird ferner die spezielle Bedeutung der Bilder im Grabkontext.

Abschließend werden die Erkenntnisse unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammengefasst, wie Stil und Qualität der Werkstätten, Themen und Motive, Zusammenhang zwischen Grabarchitektur und Dekoration sowie die Schicht der Freigelassenen als Auftraggeber.

Zu den wichtigsten Ergebnissen der Arbeit zählt die Beobachtung, dass sich die Schicht der Freigelassenen als Auftraggeber bei der Ausmalung ihrer Gräber in augusteisch-tiberischer Zeit stark an den kaiserlichen Villen in Rom orientierte und dass die ikonographischen Übereinstimmungen sowie die Qualität der Malereien so weit gehen, dass an eine stadtrömische Werkstatt zu denken ist, die nicht nur in den Gräbern, sondern auch in den Wohnhäusern von Ostia tätig war. Bereits in claudisch-neronischer Zeit lässt die Ausrichtung an Rom nach, und es zeichnet sich ab, dass sich sowohl in den Nekropolen als auch in den Wohnhäusern von Ostia selbständige Werkstätten mit einem eigenen Musterrepertoire etablierten.

Entscheidende Veränderungen machen sich in hadrianischer bis antoninischer Zeit bemerkbar, als eine Reihe von Gräbern restauriert, umgebaut und durch zusätzliche Ädikulen ergänzt wird. War die dionysische und idyllische Thematik der früheren Gräber in dieser Form auch in Wohnhäusern anzutreffen, so wird in antoninischer Zeit der Sepulkralcharakter der Ausmalung des Grabes betont, das Grab als 'ewiges Haus' verstanden und in der Malerei das paradiesische Leben im Jenseits heraufbeschworen. In severischer Zeit haben diese Werkstätten eine eigene Bildsprache entwickelt; die Darstellungen zeigen die Verstorbenen in ihrem Alltag, bei der Verschiffung von Getreide, bei einem Convivium oder einem Opfer. Diese Selbstdarstellung der Liberti zeugt von dem erstarkten Selbstbewusstsein der Klasse der Freigelassenen.

Köln, im Februar 2023

Renate Thomas

Introduzione

La presente ricerca si prefigge l'obiettivo di esaminare le decorazioni pittoriche parietali pertinenti alla Necropoli della via Laurentina di Ostia, anche detta Necropoli dei Claudii. Gli edifici, che compongono la Necropoli, sono inquadrabili in un ampio arco cronologico, compreso tra la tarda età repubblicana e il III secolo d.C.

La scelta di affrontare questo argomento è data dalla volontà di colmare una lacuna di studi sulla pittura funeraria ostiense. Le pitture domestiche di Ostia sono state oggetto di monografie a partire dagli anni Sessanta, con la collana "Monumenti della pittura antica scoperti in Italia", edita dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato¹. Un nuovo approccio metodologico è avvenuto negli anni Duemila con i recenti contributi di Mols² e di Falzone³, i quali hanno integrato l'analisi stilistica con la lettura delle strutture architettoniche, concentrandosi sullo studio di contesti urbani ostiensi. Tuttavia, questi studi hanno sinora ampiamente trascurato le decorazioni della Necropoli della Laurentina che sono state trattate unicamente in limitati contributi e mancano ancora di un'analisi sistematica e di un approccio integrato tra le strutture e le decorazioni. Probabilmente, la Necropoli Laurentina soffre dei maggiori rilievi ed importanza della Necropoli di Porto-Isola Sacra che ha attratto la gran parte dell'attenzione scientifica ed è sempre stata menzionata come il principale sito funerario ostiense⁴. Pertanto, nonostante le interessanti testimonianze sulla pittura ostiense che la Necropoli Laurentina conserva, il complesso non è stato studiato dal punto di vista degli apparati decorativi.

Il presente lavoro vuole essere un contributo alla ricostruzione del sito, integrando e includendo anche quest'ultima classe di materiali, colmando una grossa lacuna scientifica: l'analisi delle pitture e degli apparati decorativi, infatti, permette non solo di affinare la ricostruzione delle complesse vicende edilizie del sepolcreto, ma anche di aprire una finestra sul sistema culturale e socio-economico, e sui profondi cambiamenti di mentalità della società ostiense su un lungo periodo di tempo.

Per poter ricostruire il contesto in cui la Necropoli Laurentina è nata e si è evoluta, è stato necessario svolgere la ricerca su diversi livelli. Innanzitutto, vengono presentate le travagliate vicende di scavo che hanno interessato la Necropoli (Capitolo 1), scoperta dopo la metà dell'800 da Pietro Ercole Visconti, Commissario alle Antichità e alle Belle Arti dello Stato Pontificio, e i successivi scavi ad opera di Dante Vaglieri e di Guido Calza sotto il patrocinio del Regno d'Italia i quali hanno portato ad uno smembramento e ad una frantumazione della documentazione di scavo, nonché alla ripartizione dei materiali tra i *Musei Vaticani* e i *Depositi* ostiensi.

La prima fase del lavoro si è quindi concentrata sulla raccolta e sull'analisi di tutto il materiale edito disponibile, cercando di ottenere un quadro quanto più completo possibile sulle vicende storiche e topografiche del complesso e analizzando la tipologia degli edifici che compongono la Necropoli. La raccolta di tali dati è proceduta pari passo all'esame autoptico, con lo scopo di verificarli ed effettuare, mediante un approccio critico, una lettura parallela delle strutture e delle decorazioni (vedi *infra*).

1 FELLETTI MAJ 1961; FELLETTI MAJ, MORENO 1967; GASPARRI 1970; BACCINI LEOTARDI 1978.

2 MOLS 1997, pp. 89-96; MOLS 2000, pp. 247-377; MOLS 2002, pp. 151-174.

3 FALZONE 2004; FALZONE 2006, pp. 405-445; FALZONE 2007; FALZONE 2011, pp. 250-270; FALZONE 2014, pp. 113-120; FALZONE 2017, pp. 335-341; FALZONE 2018a, pp. 87-97; FALZONE *et alii* 2018, pp. 117-126; FALZONE, PELLEGRINO 2014.

4 CALZA 1940; CÉBEILLAC-GERVASONI *et alii* 2018.

Fondamentale è stato anche l'approfondimento dell'inedito, attraverso lo spoglio di materiale degli archivi storici. Questo lavoro è stato particolarmente fruttuoso per le fasi relative alle *escavazioni* pontificie, in quanto le indicazioni del Visconti, anche se redatte più in forma di lettera e appunti che di "giornale di scavo", sono ricche di informazioni. La nuova lettura e analisi critica di tali documenti – a cui si possono integrare le relazioni periodiche alla *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, pubblicate negli *Atti* dell'Accademia stessa e in forma divulgativa nelle riviste dello stato pontificio: il *Giornale di Roma* e l'*Osservatore Romano* – ha consentito una precisa puntualizzazione sui luoghi dei ritrovamenti, prima tralasciata, così come un'identificazione più sicura di alcuni sepolcreti.

Come precedentemente accennato, in questa fase la ricerca si è concentrata anche sullo studio e sullo sviluppo delle vicende morfologiche del sepolcreto, partendo dall'analisi topografica e dalla storia urbanistica del sito (Capitolo 2), seguita dall'indagine della tipologia degli edifici che compongono la Necropoli (Capitolo 3). L'importanza di indagare tali aspetti risiede nel correlare le fasi edilizie a quelle decorative, ovvero stabilire la cronologia delle pitture in rapporto agli edifici, e capire come e se la tipologia edilizia e i relativi ambienti abbiano influenzato la scelta della decorazione pittorica.

In una seconda fase di lavoro, in parte condotta parallelamente alla precedente, le tombe che compongono la Necropoli sono state esaminate in modo autoptico grazie ad una ricognizione *in loco* che ha permesso: di analizzare nuovamente i contesti, di far luce sugli apparati decorativi ivi conservati; nonché di effettuare una lettura integrata tra strutture e decorazioni. In aggiunta a ciò, si è proceduto alla ricerca e all'analisi dei materiali stipati nei *Depositi* dell'*Antiquarium* ostiense e pertinenti alla Necropoli Laurentina, per i quali si è proceduto alla documentazione grafica e fotografica di ogni singolo manufatto. Integrando le due fasi di lavoro, è stato redatto un catalogo di tutti gli edifici che presentano o presentavano tracce o lacerti di decorazione pittorica (Capitolo 4). Laddove evidenze pittoriche non risultavano più visibili, si è ricorso necessariamente alla documentazione di studi precedenti. Questa fase di studio ha quindi permesso di stabilire, ove possibile, una cronologia relativa di ogni edificio in rapporto alla decorazione pittorica che a sua volta consente di interpretare più dettagliatamente le vicende edilizie del sepolcreto nel suo complesso in correlazione con i cambiamenti di ordine culturale e socio-economico della comunità ostiense. Per avere un quadro ancora più esaustivo di ogni sepolcro e delle relative fasi di occupazione, assieme alle architetture e agli apparati decorativi, sono state incluse nel catalogo anche le altre tipologie di materiali rinvenute in ogni edificio, quali testimonianze epigrafiche, sculture, terrecotte architettoniche, frammenti di ceramica.

Per quanto riguarda gli apparati decorativi, è necessario sottolineare un aspetto: se da un lato la spoliazione dei manufatti pittorici di cui è stata oggetto la Necropoli e la loro conseguente distribuzione in due istituzioni museali differenti, i *Musei Vaticani* e l'*Antiquarium* ostiense, ha permesso una migliore conservazione delle pitture più pregevoli, dall'altro ne ha completamente dissolto il legame con gli edifici e con gli altri apparati pittorici ancora *in situ*. Ricostruire l'apparato decorativo di alcuni edifici della Necropoli si è rivelato quindi essere una sorta di *puzzle* che ha comportato, come detto, oltre allo spoglio degli archivi storici, lo studio della documentazione grafica e fotografica precedente, nonché l'indagine topografica e il confronto con quanto è ancora visibile *in situ* e quanto conservato nei *Depositi* ostiensi. Ove possibile, si è proceduto alla creazione di modelli in 3D e ortofoto delle pareti che consentono una lettura più immediata, dettagliata e a distanza delle strutture e delle decorazioni parietali. Per capire meglio l'importanza e la funzione degli apparati decorativi all'interno degli edifici funerari, e nella Necropoli Laurentina in particolare, è stato necessario includere nella catalogazione anche quella casistica di testimonianze pittoriche che al momento sono solamente conservate in labili tracce o non più visibili e note solo grazie a documentazione precedente.

Al Catalogo (Capitolo 4), segue un'analisi iconografica e iconologica che consente di aprire nuovi orizzonti interpretativi (Capitolo 5). Le decorazioni pittoriche possono contribuire ad avere un'idea delle mode, della cultura figurativa, dei cambiamenti della società e della mentalità, derivate appunto dall'emergere di una nuova committenza che manifesta peculiari esigenze di autorappresentazione. Interpretare il significato di determinate scelte decorative è importante per ricostruire la mentalità secondo la quale sono state prodotte. Pertanto, tale analisi consente anche di avere un'idea della stratificazione e dell'evoluzione del sistema culturale e socio-economico della città di Ostia in un ampio arco di tempo. L'analisi approfondita dei temi e degli schemi decorativi utilizzati nella Necropoli risulta fondamentale per comprendere i modelli a cui una compagine sociale come quella ostiense, ma non solo, formata soprattutto da artigiani, liberti, ex-schiavi e pochi liberi, potesse fare riferimento. La Necropoli Laurentina rappresenta in tal senso un'occasione eccezionale, in quanto la sua lunga occupazione offre l'opportunità di indagare all'interno dello stesso contesto la nascita e l'evolversi delle forme di autorappresentazione. In particolare, lo studio dell'evoluzione dell'iconografia utilizzata da una determinata classe sociale, quella libertina, consente di seguire tutte le tappe del processo che ha portato alla formazione di un proprio e nuovo linguaggio figurativo. Per meglio interpretare i cambiamenti di gusto e le motivazioni sulla scelta di determinati temi e motivi, lo studio e il confronto iconografico non possono essere limitati alle sole testimonianze pittoriche, ma si è ritenuto necessario indagare secondo uno *Zeitstil* anche le arti figurative coeve, includendo gli apparati musivi, la produzione scultorea, la glittica, la numismatica, le decorazioni fittili e in stucco. Le testimonianze materiali rinvenute permettono quindi di farsi un'idea del livello economico della committenza, della concezione che tale classe sociale avesse della morte e dell'importanza che i monumenti funerari assunsero sia come strumento di autorappresentazione del defunto per i posteri sia come rivalsa e riscatto sociale sul mondo dei vivi, di cui la disposizione testamentaria di Trimalcione costituisce la testimonianza letteraria più celebre⁵.

In tal senso, lo studio mirato del complesso della Laurentina ha anche lo scopo di mettere in luce i legami che intercorrevano tra la Necropoli, la città di Ostia e Roma, focalizzando l'attenzione sui cambiamenti di ordine culturale, politico e sociale che si succedono nel tempo e si riflettono anche nelle differenti modalità di sepoltura.

Nel presente volume si è cercato di offrire una visione quanto più ampia possibile del fenomeno decorativo, delineando un quadro complessivo ed integrato delle strutture della Necropoli che, come accennato, abbracciano un intervallo temporale particolarmente ampio.

Lo scopo primario del lavoro è quello di offrire una panoramica generale della produzione pittorica ostiense in ambito funerario, evidenziando i cambiamenti di gusto, rintracciando le similitudini con attestazioni pittoriche rinvenute nella colonia, per arrivare infine a comprendere se nella Necropoli siano state attive officine pittoriche dell'*Urbs*, piuttosto che maestranze locali. Inoltre, sarà importante capire come e quanto gli schemi e i motivi decorativi della Necropoli fossero dipendenti dal modello urbano, oppure se gli *atelier* avessero sviluppato nel tempo un vero e proprio *Lokalstil*.

Parallelamente, per la prossimità geografica e i rapporti di interdipendenza tra la colonia e Roma, sono state indagate anche le decorazioni parietali domestiche ostiensi, maggiormente conosciute rispetto a quelle funerarie, per comprendere le dinamiche di produzione degli *atelier* e per capire se in ambito locale vi fosse un legame o un'interdipendenza tra il repertorio figurativo domestico e quello funerario.

5 Petr., *Sat.* 71, 5-12.

Per avere una panoramica più completa del fenomeno decorativo, la ricerca è stata estesa anche ai contesti domestici e funerari della Capitale e a quelli dell'area vesuviana. Per quanto riguarda i siti vesuviani – anche se molto circoscritti nel tempo e legati a quella che era una realtà provinciale e locale, come potevano essere le città di Pompei ed Ercolano – offrono, tuttavia, un'ulteriore immagine riflessa di quelli che erano i modelli e i prototipi di riferimento urbani (*stadrömisches*), ai quali erano ispirati. Infatti, grazie a tali testimonianze, si possono riconoscere particolari espressioni di gusto ed avere un'idea di quelle che erano le dinamiche e le mode in voga per le decorazioni e gli arredi parietali in quel determinato momento nel “Centro del potere” e le modalità di acquisizione in un ambito locale.

Infine, la presente ricerca è correlata ad un'ulteriore sezione più prettamente tecnica e metodologica (Appendice), dove si descrivono le analisi effettuate mediante *imaging* multispettrale. Nello specifico si tratta di una tecnologia non invasiva che ha permesso di ottenere nuovi dati ed importanti informazioni che hanno integrato e completato l'analisi precedentemente descritta. Grazie al progetto di co-tutela con l'Università degli Studi di Padova, è stato infatti possibile effettuare tali analisi in due tombe: la 18, della Sacerdotessa Isiaca, e la Tomba 33, di *Decimus Foliis Mela*. Tali indagini hanno permesso di procedere alla documentazione, individuazione e ricostruzione virtuale dei sistemi decorativi dei due edifici, attualmente non più leggibili ad occhio nudo a causa del parziale stato di abbandono dopo i grandi lavori di restauro operati dall'allora Sovrintendenza di Ostia negli anni Novanta.

Inoltre, la collaborazione con il *Dipartimento dei Beni Culturali* dell'Università di Padova ha consentito un primo inserimento dei dati relativi alle attestazioni pittoriche della Laurentina nel database *TECT*, nonché di testare un sistema di catalogazione creato per le pitture frammentarie dell'area Cisalpina.

In riferimento al sistema di catalogazione della banca dati *TECT*, l'esempio della Necropoli Laurentina è sembrato essere un utile campo di prova, in quanto si trattava di inserire dati provenienti da un contesto circoscritto, in cui le pitture, pur non presentandosi in stato frammentario, sono smembrate dalla loro originaria collocazione. Questa condizione pone quindi altri quesiti e diverse esigenze di catalogazione per le quali era interessante testare il sistema. È altresì stata un'occasione per utilizzare il database al di fuori dell'ambito cisalpino, comprendendo la documentazione di altri siti dell'Italia centro-meridionale⁶.

6 SALVADORI *et alii* c.s.

1 Storia degli studi: un bilancio delle ricerche

Introduzione

L'analisi sistematica della storia degli studi costituisce un punto di partenza imprescindibile per ricostruire con esattezza le vicende edilizie e le fasi pittoriche che si susseguirono nel tempo all'interno della Necropoli della via Laurentina. Risulta altresì fondamentale per meglio comprendere e stabilire con chiarezza la destinazione e la dislocazione dei vari manufatti e in particolare quelli pittorici.

1.1 Gli scavi pontifici

I primi sondaggi nei pressi della Necropoli Laurentina furono effettuati nel 1865 sotto la direzione di Pietro Ercole Visconti⁷, Commissario delle Antichità dello Stato Vaticano per conto del Papa Pio IX. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che l'area della Necropoli Laurentina fosse già stata esplorata durante i primi scavi pontifici nel 1814⁸, per poi essere successivamente indagata da Campana negli anni 1831-1835 per conto del cardinal Pacca⁹ e dallo stesso Visconti nel 1855-57. Tuttavia, analizzando attentamente la documentazione d'archivio si è visto come i sondaggi di Campana si siano limitati all'area di Pianabella, e negli anni 1855-57 le indagini si siano concentrate solo nei pressi della Necropoli di Porta Romana¹⁰. Numerosi sono i documenti relativi agli scavi della Necropoli Laurentina nel 1865; si ricordano i resoconti degli scavi e degli oggetti rinvenuti che venivano presentati dallo stesso Pietro Ercole Visconti in udienza al Papa il mercoledì, nelle sedute della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, e successivamente pubblicati nel *Giornale di Roma* e nell'*Osservatore Romano*, quotidiani ufficiali della Santa Sede. Parallelamente, Carlo Lodovico Visconti, nipote e collaboratore di Pietro Ercole, presentò due resoconti strutturati negli *Annali* e nel *Bollettino* dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma. Un'altra fonte d'archivio è costituita dal carteggio scientifico-amministrativo, compilato da Pietro Ercole Visconti ed inviato al Ministro del Commercio e Lavori Pubblici¹¹.

7 Per approfondimenti su Pietro Ercole Visconti si veda PACCHIANI 1999, pp. 113-127.

8 Calza (1938, p. 26) ipotizza che probabilmente la zona venne esplorata durante i primi scavi pontifici del 1814, argomentando tale ipotesi con i ruderi segnati con il numero 6 nella pianta di Holl di Ostia Antica (CALZA *et alii* 1953, Fig. 9). In realtà, in tale pianta il numero 6 indica un'area compresa all'interno delle mura urbane, nella parte postica del *Capitolium*; pertanto, tale ipotesi non risulta credibile. I contributi successivi prendono per buona tale notizia, senza però verificarne l'esattezza.

9 Visconti (1857, pp. 285-286) conferma che le indagini "Pacca" si concentrarono: nella zona della *Torretta*, dietro il Palazzo Vescovile; a *Casalini* verso Tor Bovacciana, nei pressi del ponte di legno di Castel Fusano conosciuto con il toponimo *Abbondi*. In questi luoghi, si rinvennero una grande quantità di iscrizioni, che vennero portate nell'episcopio ostiense e nella "Vigna Pacca".

10 Heinzelmann (2000, p. 321) sostiene che durante gli scavi del 1855 siano stati eseguiti i primi sondaggi nell'area della Laurentina; purtroppo però non è stato possibile identificarli. Tali supposizioni sembrerebbero semplici ipotesi, dato che dallo spoglio delle lettere di Visconti degli anni 1855 tale dato non risulterebbe in alcun modo. Sempre Visconti (1857 p. 287) precisa che nel febbraio del 1855 iniziarono i lavori nell'area di Porta Romana. Paschetto (1912, pp. 537-538) sostiene che nell'autunno del 1857 ripresero le indagini presso Tor Bovacciana. Inoltre, Visconti (1866, pp. 292-325) afferma che in un precedente rendiconto si era accennato alle pitture della Necropoli Laurentina (VISCONTI 1857, pp. 289-293). In realtà in tale documento si parla della Necropoli di Porta Romana; ipotesi confermata grazie al confronto incrociato delle iscrizioni menzionate; per approfondimenti si veda: VISCONTI 1857, p. 291, FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 139.

11 Per approfondimenti su tale carteggio si veda CALZA 1916, p. 162.

Le relazioni settimanali a carattere archeologico si collocano nel periodo di dicembre-giugno¹² e costituiscono quello che oggi si definisce *Giornale di scavo*¹³; per il resto dell'anno, l'epistolario è composto da lettere riguardanti questioni amministrative, burocratiche, organizzative e finanziarie. Come precedentemente accennato, le prime notizie sulle pitture che ornavano i sepolcri della Necropoli della via Laurentina risalgono al 15 marzo del 1865¹⁴, giorno in cui Pietro Ercole Visconti informò il Ministro del rinvenimento di una «pittura sommamente rara trovata in detta camera». Visconti si riferisce alla famosa pittura di Orfeo ed Euridice (Figg. 139-140) scoperta nel Monumento di *Decimus Foliis Mela*, attualmente numerato come Edificio 33 (E3)¹⁵.

Pochi giorni dopo, il 22 marzo 1865, si indagarono gli edifici contigui e nel Sepolcro dei *Cecilii* si rinvennero sulla parete di fondo due pitture: il ratto di Proserpina e «la scena di Saturno e Rea»¹⁶. Seguono lettere, il 19 marzo, 5 aprile, 16 e 24 maggio, che informano dell'operazione di distacco delle pitture dai due edifici ad opera di Pellegrino Succi.

Si riprese a scavare il 31 maggio dello stesso anno, e nelle lettere Visconti fa riferimento alle pitture del terzo sepolcro, ovvero alla rappresentazione dell'*Isis Giminiana* e del banchetto (Figg. 171-172), scoperte nell'Edificio 30 (D6)¹⁷. Nella stessa lettera Visconti informò dello sterro di «un antico sepolcro fabbricato per i liberti di Claudio, colla iscrizioni ai primitivi loro luoghi, incominciando da quella sull'esterno della porta dell'ingresso»¹⁸; l'edificio non è altro che quello nominato *in loco* con il numero 32 (E1). Vista l'importanza della scoperta, da quel momento in poi Visconti, facendo riferimento alla Necropoli della Laurentina, la nominerà spesso come «il Sepolcreto dei liberti di Claudio»; tale accezione verrà adottata anche nella letteratura archeologica seguente, generando non pochi fraintendimenti. Notizia della scoperta di questi ultimi due sepolcri si ha nel *Giornale di Roma* del 5 giugno 1865. Un ultimo cenno alle pitture scoperte in quel periodo, tra cui «il quadro del Saturno» e «la singolare pittura di Mercurio», si ha nella lettera del 7 giugno 1865¹⁹.

Un resoconto di Carlo Lodovico Visconti sui rinvenimenti della pittura di «Orfeo ed Euridice» (Edificio 33-E3;) e delle pitture relative al «Ratto di Proserpina e alla scena di Saturno e Rea» (Figg. 179-180), attribuibili all'Edificio 31 (D7)²⁰, appare sul *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* del 1865. Una descrizione più approfondita e dettagliata compare, sempre ad opera di Carlo Lodovico, negli *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* del 1866.

12 Calza (1916, p. 166) precisa che gli scavi avvenivano in questo periodo, onde evitare la stagione malarica, e che si utilizzavano per le escavazioni i «servi di pena» dello Stato Pontificio, ai quali veniva condonato un mese di carcerazione per il lavoro compiuto. I detenuti alloggiavano nella Rocca di Giuliano della Rovere, presso il borgo ostiense.

13 Le lettere, poco più di 800, sono conservate presso l'ASR nelle buste 409 (anni 1855-1864) e 417 (1865-1870) dal fondo «*Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria e Agricoltura e Lavori Pubblici dello Stato Pontificio, Provincia di Comarca, Escavazioni di Ostia*». La revisione dell'ASR nel 2002 ha comportato una nuova numerazione delle unità di conservazione rispetto a quella che si trova in Calza (1917, p. 161) e Pacchiani (in MARINI RECCHIA *et alii* 2002, p. 261). Una copia delle stesse si trova nell'*Archivio Storico* del PAOA, nell'*Archivio Storico dei Musei Vaticani* (*Musei Vaticani*), e nel *Fondo Lanciani*, conservato presso la *Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte* (BiASA) a Palazzo Venezia.

14 ASR, *Archivio Storico PAOA*, GdS Visconti anno 1865: 15.03 (lettera 1125), 29.03, 05.04 (lettera 1060), 16.05 (lettera 1096), 24.05, 28.06 (lettera 1137), 13.12 (lettera 1127). Anche Pellegrini (1865, p. 221) e Nogara (1907, p. 63) pongono come data di scoperta delle pitture il 1865.

15 Nel presente lavoro, la numerazione dei sepolcri corrisponde a quella utilizzata *in loco*, che segue quella di Calza (1938); la nomenclatura di Heinzelmann (2000) verrà utilizzata tra parentesi. Approfondimenti riguardo la storia degli studi dell'Edificio 33 (E3) si trovano nel Capitolo 4,2.2.

16 Per approfondimenti si veda il Capitolo 4,4.4.

17 Per ulteriori precisazioni sull'appartenenza di tali pitture all'Edificio 30 e non al 31, come finora riportato nella letteratura, si veda il Capitolo 4,4.3.

18 Cit. GdS Visconti in lettera 31.05.1865, ASR, *Archivio Storico PAOA*.

19 ASR, *Archivio Storico PAOA*, GdS Visconti, lettera 07.06.1865.

20 L'ipotesi dell'attribuzione di tali pitture alla Tomba 31 (D7) è illustrata nel Capitolo 4,4.4.

Viene menzionato come primo sepolcro quello di *Decimus Foliis Mela* (33-E3), recante un «intonaco della volta dipinto di un vivissimo colore di porpora [...]». La pittura di cui si ragiona trovavasi alla sinistra di chi entra nella cella, ed era eseguita in una larga zona, che ricorreva sopra i loculi²¹. Successivamente descrive il secondo sepolcro e tiene a precisare che «[...] le pitture qui ornano una sola parete della cella sepolcrale, quella che rimane dirimpetto all'ingresso. Le altre pareti, del pari che la volta, in parte superstiti, sono decorate da stucchi eleganti [...]»²², passando poi in rassegna le scene: il ratto di Proserpina a destra, e Saturno e Rea a sinistra.

Segue l'esposizione del terzo Edificio (30-D6), omesso nella precedente relazione sul *Bollettino di Corrispondenza Archeologica*, con la descrizione delle pitture dell'*Isis Giminiana* e dei defunti banchettanti²³. Le pitture dei tre sepolcri vengono ricordate anche nel resoconto di Visconti, pubblicato nel 1877 in onore del giubileo episcopale di Papa Pio IX, intitolato *Triplice omaggio alla santità di papa Pio IX nel suo giubileo episcopale offerto dalle tre romane accademie*²⁴; tuttavia, in quest'occasione Visconti approfondisce secondo una chiave filologica la descrizione dei miti rappresentati.

In questi contributi Carlo Lodovico Visconti omise il famoso Sepolcro dei Claudii (Edificio 32-E1), che si ritrova però nella imponente impresa editoriale di Papa Pio IX *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*²⁵, volta a mostrare i benefici che il Pontificato di Pio IX ha recato alle scienze e alle arti. Nel suddetto atlante compare anche la descrizione degli altri Sepolcri (33-E3, 31-D7, 30-D6) e due tavole in acquaforte, che sono l'unica rappresentazione grafica delle Tombe 32 (E1) e 33 (E3) immediatamente successive agli scavi Visconti. Riassumendo, quindi, Visconti portò alla luce quattro edifici: la Tomba con l'affresco di Orfeo ed Euridice (33-E3), il Sepolcro dei *Cecilii* (31-D7), la Tomba di *Geminus* (30-D6) e il Sepolcro dei Claudii (32-E1)²⁶. Purtroppo, nei rendiconti pontifici è molto difficile capire di quali edifici si tratti, poiché non viene fornita una precisa localizzazione topografica, in quanto la città di Ostia era solo parzialmente conosciuta dagli scavatori perché esplorata a macchia di leopardo. Inoltre, gli edifici venivano indagati con un'ottica prevalentemente antiquaria, volta alla ricerca di materiali degni di nota, quali sculture, pitture, epigrafi, con lo scopo precipuo di arricchire le collezioni dei Musei Pontifici²⁷, tanto che il *Museo Pio-Ostiense* al Laterano, conosciuto anche come *Museo Lateranense*, era considerato da Visconti il compimento dell'escursione ostiense²⁸.

Bartolomeo Nogara ci informa che a partire dal 1866 i quadri con le pitture ostiensi, in particolare quelli provenienti dal Sepolcro dei *Cecilii* (la quaglia, Saturno e Rea, il Ratto di Proserpina) e dalla Tomba di *Decimus Foliis Mela* (Orfeo ed Euridice) furono esposti nella sedicesima sala del *Museo Lateranense*²⁹; infatti, tali pitture compaiono nell'opera di Otto Benndorf e Richard Schöne del 1867³⁰.

21 Cit. VISCONTI 1866, pp. 293-295.

22 Cit. VISCONTI 1866, p. 309.

23 VISCONTI 1866, pp. 319-325.

24 VISCONTI 1877, pp. 62-64.

25 PELLEGRINI 1865, p. 221.

26 PASCHETTO 1912, pp. 463-464.

27 VISCONTI 1866, p. 292; ASR, *Archivio Storico PAOA*, GdS Visconti: lettera 31.04.1868; 05.05.1868; *Giornale di Roma* 21 marzo 1867.

28 ASR, *Archivio Storico PAOA*, GdS Visconti anno 1865. Recchia, Pacchiani, Panico (2002, p. 262) riportano come nel 1963, sotto il pontificato di Giovanni XXIII, quando si decise lo sgombero del *Museo Lateranense*, i materiali di tali scavi siano stati trasferiti in diversi settori dei *Musei Vaticani*. Per quanto riguarda le pitture della Laurentina, sono attualmente conservate nel *Museo Gregoriano Profano, settore Ostia*.

29 NOGARA 1907, p. 65.

30 BENNDORF, SCHÖNE 1867, pp. 400-402.

Sorte diversa subirono le pitture provenienti dal Sepolcro 30 (D6), che furono smembrate: la scena di carico dell'*Isis Giminiana* venne esposta nella *Sala delle Nozze Aldobrandine* nella *Biblioteca Vaticana*, dove ancora oggi si trova; e la scena di banchetto fu destinata al *Museo Lateranense*. Lo stacco e il trasporto a Roma sarebbero avvenuti nella primavera del 1867³¹. A quanto sembrerebbe, dopo lo sterro dei quattro edifici della Necropoli, gli scavi proseguirono verso nord per rintracciare la porta meridionale della città, la cosiddetta porta Laurentina, in modo da poter definire i limiti topografici della colonia³². Un'accurata disamina sulla storia degli scavi pontifici si trova nell'opera di Lodovico Paschetto *Ostia, colonia romana: storia e monumenti* del 1912³³; segue in ordine cronologico la rassegna di Calza, *Scavo e sistemazione di rovine* (1916)³⁴, in cui lo studioso illustra approfonditamente l'inedito carteggio di Pietro Ercole Visconti sugli scavi ostiensi, commissionati dal Pontefice Pio IX, tra il 1855 al 1870.

1.2 Gli studi fino al 1960

Agli inizi del Novecento le tombe scavate da Visconti vennero riportate alla luce da Dante Vaglieri. Lo scopo di Vaglieri, Direttore degli Scavi di Ostia Antica dal 1907 al 1913 (anno della sua morte), era quello di dare un nuovo aspetto agli scavi ostiensi, ultimando lo scavo degli edifici solo parzialmente investigati, restaurando gli edifici messi in luce, «congiungendo i gruppi di rovine, facendo scavi in profondità», e soprattutto «chiarire lo svolgimento della storia di Ostia»³⁵.

Il primo riferimento alla Tomba dei Claudii si ha nel 1907³⁶, in occasione di lavori di sistemazione degli alberi che fiancheggiano la strada moderna che collega il borgo di Ostia al mare³⁷. In quella circostanza si rinvennero: tombe a fossa, frammenti di mosaico, una macina, iscrizioni sepolcrali³⁸. I lavori ripresero il 21 febbraio dell'anno successivo³⁹ e Vaglieri scoprì un edificio, che però non fu mai completamente scavato. In base alle descrizioni sui *Giornali di Scavo* del 1908 e sul resoconto pubblicato in *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1908⁴⁰, tale tomba non venne interessata dagli scavi di Calza del 1934-35 e dai contributi successivi, e resta tutt'ora pubblicata solo nella pianta di Gismondi del 1949⁴¹. Grazie ai *Giornali di Scavo* redatti dal "soprastante" di Vaglieri, Raffaele Finelli⁴², sappiamo che a partire dal 23 marzo 1908 seguirono gli scavi per la liberazione dai rovi intorno alle Tombe dei Claudii e che vennero messe in luce le Tombe 15 (A1), 29 (C5a), 32 (E1), 33 (E3), 34 (E4)⁴³. Dopo tali scoperte, Vaglieri richiederà prontamente al Ministro della Pubblica Istruzione fondi «speciali per la pulizia del Sepolcro dei Claudii [...] ridotti in condizioni deplorevoli»⁴⁴.

31 Una lettera di Visconti datata al 01.05.1867 (in *ASR, Archivio Storico PAOA*) recita così: «mando all'e.V. per presentarlo a S.S il distaccato dipinto del convito singolare per i nomi dei rappresentati».

32 VISCONTI 1866, pp. 292-293.

33 PASCHETTO 1912; OLIVANTI 2002, p. 274; OLIVANTI 2014, p. 36.

34 CALZA 1916, pp. 161-195.

35 *Cit.* Vaglieri, nella Prefazione di Paschetto (1912), XXII.

36 Dante Vaglieri ottenne l'incarico della Direzione degli Scavi di Ostia a partire dal 1907 sino al 1913, anno della sua morte.

37 Tale strada è la moderna Strada Regionale 296, ex Strada Statale 8, anche conosciuta come Via del Mare.

38 VAGLIERI 1907a, p. 289.

39 *Archivio Storico PAOA, GdS* del 21.02-21.03 1908. Le stesse relazioni sono consultabili nell'*ACS (Archivio Centrale dello Stato)*, fondo "Ministero della Pubblica Istruzione, AABBA, DIV I, 1908-1924".

40 VAGLIERI 1908, pp. 137-141.

41 CALZA *et alii* 1953, p. 164, Fig. 36. Si è deciso di indicare la suddetta Tomba con il numero 55; per la descrizione dettagliata del monumento si veda il Capitolo 4.5.20.

42 È stato uno dei più stretti collaboratori di Vaglieri durante gli anni 1907-1913; per approfondimenti si veda: OLIVANTI 2002, pp. 271-289, OLIVANTI 2014, pp. 35-46.

43 *Archivio Storico PAOA, GdS* Vaglieri 23-28. 03.1908.

44 ACS, fondo "Ministero della Pubblica Istruzione, AABBA, DIV I, 1908- 1924, busta 129", lettera 07.04.1908.

I lavori ripresero il 6 gennaio del 1911 e continuarono sino al 4 marzo dello stesso anno⁴⁵, con lo scopo di «isolarle dall'umidità e dalla terra che le circonda onde togliere ogni causa che danneggia gli affreschi e gli stucchi che sono nell'interno»⁴⁶. Le relazioni contenute nei *Giornali di Scavo* di questo periodo sono caratterizzate da puntuali e dettagliate descrizioni di tutti gli oggetti ivi rinvenuti, a cui però non si accompagna uno studio analitico dei materiali, inclusi quelli pittorici. Vaglieri si preoccupò anche di inviare regolarmente alla redazione del periodico *Notizie degli Scavi di Antichità* relazioni sull'avanzamento dei lavori nella colonia ostiense, compresi quelli presso le Tombe dei Claudii⁴⁷.

Un'idea degli scavi ostiensi avvenuti in quegli anni ci viene fornita dal rilievo topografico realizzato con il pallone frenato ad opera della Sezione Fotografica della Brigata Specialisti del Genio Civile nel 1911, grazie al quale Gatti realizzerà alla fine del 1913 una pianta generale degli scavi di Ostia Antica⁴⁸. Nel 1914 la Direzione degli scavi venne affidata in un primo tempo ad Angelo Pasqui, poi a Roberto Paribeni sino al 1924, quando passò nelle mani all'allievo di Dante Vaglieri, Guido Calza, il quale rimase direttore sino al 1946, anno della sua morte⁴⁹. Tuttavia, dal 1916 al 1920 i lavori ad Ostia furono interrotti a causa della prima guerra mondiale. Al momento della loro ripresa, nel 1920-22, i sondaggi iniziarono nei pressi della cosiddetta strada X⁵⁰, proseguendo sino all'incrocio con la Via Laurentina⁵¹. I primi edifici che vennero portati alla luce furono quelli in prossimità della strada X: 34 (E4), 31 (D7), 29 (C5b), 54 (B4b)⁵². Un resoconto dei lavori di Calza, condotti ad Ostia a partire dal 1924 sino al 1934-35, si trova in una lettera inviata al Ministro dell'Istruzione, in cui lo studioso chiariva gli scopi dei sondaggi: prima di tutto si voleva «rialacciare insieme i gruppi sparsi di rovine a mezzo delle strade antiche»⁵³; intendeva poi chiarire le origini storiche di Ostia attraverso l'esplorazione metodica del sottosuolo, accrescere la «zona monumentale ostiense con la esplorazione di monumenti pubblici [...]. Sono tornate alla luce 30 strade; 23 isolati di case private l'intera cinta delle mura con porte e torri della città repubblicana [...] il Teatro, il piazzale delle Corporazioni, vari edifici termali, alcuni tempi, alcuni magazzini, portici, botteghe; esplorazione di tre vaste zone sepolcrali (Via Ostiense, Via Laurentina, Isola Sacra) ecc. [...]»⁵⁴. Inoltre, tali lavori di scavo furono affiancati da «opere di sistemazione e di restauro delle rovine», dalla musealizzazione dei materiali rinvenuti per una più ampia fruizione, nonché da un'attenta opera di divulgazione scientifica grazie alla pubblicazione periodica in *Notizie degli Scavi di Antichità* e alla redazione di guide della città di Ostia. Quindi, uno scavo sistematico nell'area della Necropoli Laurentina, indagata sino alle prime fasi di utilizzo, avvenne solamente negli anni 1934-1935 (Fig. 1), incentivato dai lavori promossi per l'Esposizione Universale di Roma del 1942⁵⁵, che tuttavia non ebbe mai luogo a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale.

45 *Archivio Storico PAOA, GdS* 30.01.-04.03.1911; le medesime relazioni sono consultabili nell'ACS, fondo «Ministero della Pubblica Istruzione, AABBA, DIV I, 1908-1924».

46 *Cit. GdS* 30-31.01.1911, in *Archivio Storico PAOA*.

47 VAGLIERI 1911, pp. 193-197.

48 VAGLIERI 1914; Tav. V; OLIVANTI 2002, p. 282, Fig. 12; p. 285, Fig. 15.

49 OLIVANTI 2002, p. 289.

50 Per tale denominazione ci si rifà ad HEINZELMANN 2000.

51 *Archivio Storico PAOA, GdS* 1921.

52 *Ibidem*; HEINZELMANN 2000, p. 24.

53 *Cit.* lettera di Calza al Ministro dell'Educazione Nazionale *sine datum*, in ACS, fondo «Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40».

54 *Ibidem*.

55 Per approfondimenti su Ostia e l'E42 si veda: SCRINARI 1987, pp. 179-188; OLIVANTI 2001a, pp. 60-62. I grandi lavori effettuati durante il Ventennio fascista rappresentavano per il regime un utile strumento di propaganda per l'esaltazione della Romanità.

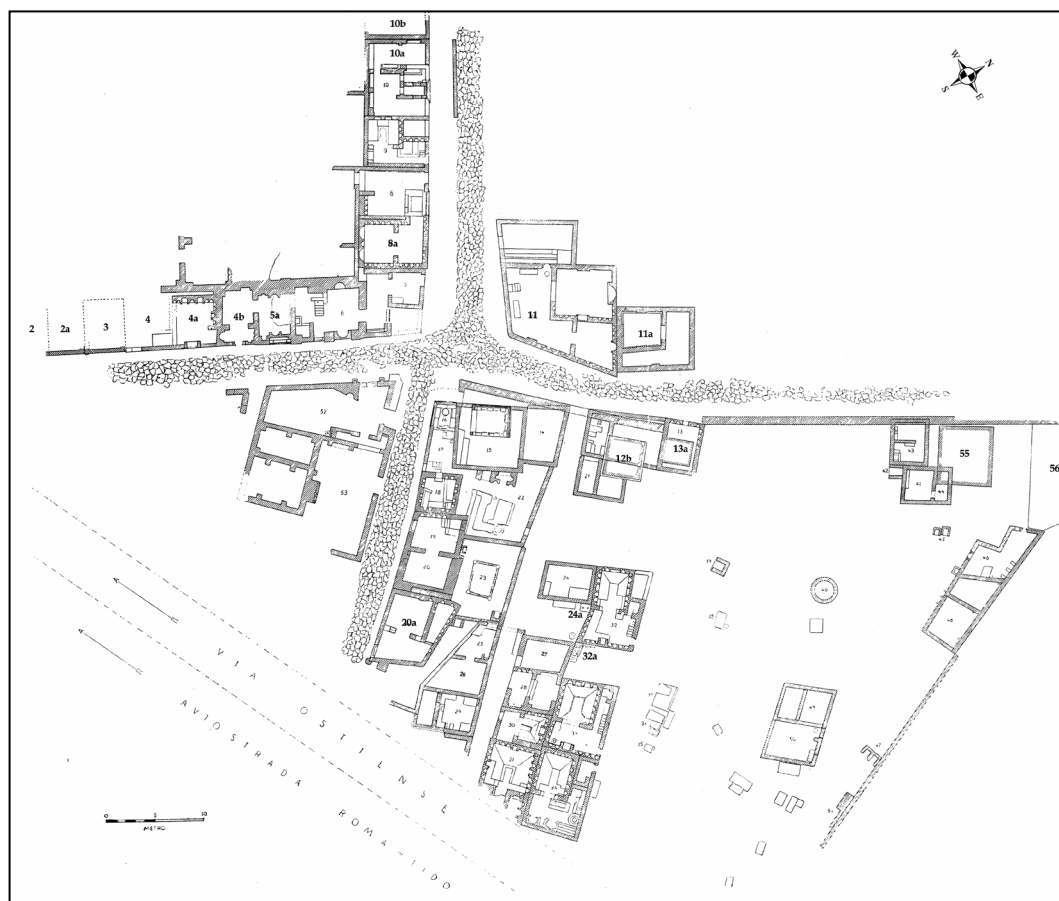


Fig. 1: Ostia, Necropoli Laurentina, pianta II fase (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

Purtroppo, proprio durante la Seconda guerra mondiale sono andati perduti i *Giornali di Scavo* di quegli anni⁵⁶ e le uniche informazioni sono le concise relazioni che Calza scrisse nel *Bollettino Comunale* del 1936⁵⁷, in *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1938⁵⁸, e in una lettera scritta nel maggio del 1935 indirizzata al Ministro dell'Educazione Nazionale⁵⁹. Nella suddetta comunicazione, si apprende come proprio nella primavera del 1935 fosse avvenuta la «scoperta di una nuova zona cimiteriale»⁶⁰ a sud della città. Calza lasciò trasparire un grande stupore per le peculiarità del sepolcreto, le cui tombe apparvero singolari per tipo e foggia di costruzione ed ognuna risultava corredata da una propria iscrizione; grazie a quest'ultima caratteristica, si apprende che gli occupanti del sepolcreto erano di estrazione libertina, legati alla casata imperiale, o che si trattava comunque di personaggi di spicco nell'ambito ostiense. Inoltre, Calza dà la notizia che alcune tombe conservano dipinti e passa alla descrizione di una pittura rinvenuta nel Recinto 22, in cui è ritratto un leone che sta divorando un bue, correlata ad un paesaggio nilotico (Figg. 4a; 124).

Altro dato importante sottolineato da Calza è che la scoperta era stata compiuta in una zona già esplorata nel 1860; tuttavia, gli scavatori dell'epoca non si erano resi conto che sulle tombe più antiche si sovrapponevano tombe costruite in età tarda⁶¹.

⁵⁶ Mancano le relazioni di scavo dal 1924 al 1929 e dal 1930 al 1938.

⁵⁷ CALZA 1937.

⁵⁸ CALZA 1938.

⁵⁹ ACS, fondo "Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40" lettera di Calza al Ministro dell'Educazione Nazionale del 25.05.1935.

⁶⁰ Cit. Calza, *ibidem*.

⁶¹ Si veda la nota 52.

Questo aspetto è evidenziato anche in una comunicazione successiva, del 2 febbraio 1936, indirizzata sempre al Ministro dell'Educazione Nazionale, corredata questa volta da una documentazione fotografica del sepolcreto durante gli scavi, che mostravano lo svolgimento dei lavori, e dalle foto relative alle pitture rinvenute nelle Tombe 22 (leone e paesaggio nilotico) e 27a (Ercole e Mercurio)⁶². Ultima nota rilevante riguardo le pitture della Laurentina, è costituita dalla lettera del 14 novembre 1935 in cui Calza fa riferimento al distacco di pitture ostiensi⁶³. Infatti, sappiamo che gli apparati pittorici rinvenuti durante gli scavi effettuati in quel periodo ad Ostia, furono staccati e andarono a costituire la collezione del *Museo Ostiense*, che proprio in quegli anni venne ristrutturato ed incrementato di materiali per volontà di Calza⁶⁴. Inoltre, per facilitare la viabilità moderna e consentire un accesso monumentale all'area degli scavi, la Necropoli Laurentina venne totalmente isolata da resto del Parco⁶⁵. Nei suoi contributi Calza si limitò a descrivere le singole attestazioni pittoriche rinvenute all'interno di ogni tomba, fornendo una veloce ma non approfondita analisi delle stesse; solo in alcuni casi, cercò di trovare paralleli cronologici per le attestazioni provenienti da alcuni edifici (Tomba 9, 18 e 22). Tuttavia, il limite oggettivo dei contributi di Calza sulla Necropoli Laurentina è che risentono della sinteticità specifica del giornale di scavo.

Bisogna considerare che Calza portò alla luce in quegli anni gran parte della colonia ostiense e la morte improvvisa nel 1946 non gli permise di approfondire ulteriormente lo studio del complesso. Negli anni Cinquanta, la Necropoli Laurentina venne nuovamente indagata e studiata dall'allora Soprintendente di Ostia Maria Floriani Squarciapino, la quale riesaminò le strutture, effettuando dei sondaggi nelle Tombe 2, 3, 5, 8, 9, 10, 10a, 12, 12a, 13, 18, 22, 23, 29, 48, 49⁶⁶. Inoltre, la studiosa curò la pubblicazione del terzo volume degli *Scavi di Ostia*, che vide come oggetto le Necropoli ostiensi di Porta Romana e di Porta Laurentina, nonché le tombe monumentali di Porta Marina⁶⁷. Nonostante il volume analizzi in modo approfondito le strutture da un punto di vista architettonico ed epigrafico, grazie alla collaborazione dell'epigrafista Guido Barbieri, questo si limitò allo studio delle tombe del periodo repubblicano e augusteo, tralasciando le fasi più recenti. La stessa autrice, nell'introduzione all'opera, giustificò tale scelta con la vastità della materia trattata e ed il desiderio di conoscenza delle fasi più antiche, che costituivano le strutture meno note⁶⁸.

Seguì la pubblicazione del volume divulgativo dedicato alle opere esposte al *Museo Ostiense* da parte di Maria Floriani Squarciapino e di Raissa Calza⁶⁹. In quest'ultimo contributo, vennero analizzate alcune pitture provenienti dalla Necropoli Laurentina, esposte nella sala IV del *Museo*; in particolare: l'Ercole (Inv.155) e il Mercurio (Inv.10111), provenienti dalla Tomba 27a; il defunto su *kline* (Inv.10108) dal Recinto 17; il leone e la scena nilotica (Inv.142) dal Recinto 22; ed infine, il *Somnus* (Inv.196) dalla Tomba 9.

In quegli stessi anni (1963-64), la Necropoli venne interessata da una grande campagna di restauro che interessò tutti gli edifici messi in luce da Calza. Infine, negli anni Sessanta-Settanta viene restaurato il *Museo Ostiense*, dove si trovavano gran parte delle pitture staccate negli anni Trenta, e venne costruito l'*Antiquarium* secondo il progetto di Gismondi⁷⁰.

62 ACS, fondo "Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40", lettera di Calza al Ministro dell'Educazione Nazionale del 05.02.1936. Per approfondimenti sulle due pitture si veda il Capitolo 4.4.1.

63 ACS, fondo "Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40", lettera 14.11.1935.

64 Si veda la nota 53; per una visione d'insieme degli scavi ostiensi si rimanda a: SCRINARI 1987, pp. 179-188; OLIVANTI 2001a, in particolare pp. 60-62; BEDELLO TATA 2017, p. 363.

65 OLIVANTI 2001a, pp. 61-62, si veda la tavola 6.

66 Archivio Storico PAOA, Volume n° 30, GdS 16.09.1954, 10-16.11.1954, 11.12.1954, 10.01.1955.

67 FLORIANI SCQUARCIAPINO 1958.

68 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958.

69 CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 108-109.

70 MERELLI, SHEPHERD 2001, pp. 93-99; OLIVANTI 2001a, p. 63.

1.3 I contributi più recenti

Nell'ambito del congresso *Römische Gräbenstraßen* tenutosi a Monaco di Baviera nel 1985, Dietrich Boschung fu il primo ad effettuare un'analisi che integrava lo studio della tipologia delle tombe, sia da un punto di vista delle dimensioni che dello sviluppo cronologico⁷¹.

Negli anni Novanta l'area venne interessata dal lavoro di rilievo e studio di tutte le strutture da parte di Michael Heinzelmann. Nello specifico, nel 1995, la Necropoli Laurentina venne nuovamente esaminata nell'ambito del suo progetto di dottorato, con lo scopo di indagare planimetrie e tipologie degli edifici sepolcrali in tutte le fasi⁷². In quest'occasione, oltre al rilievo e allo studio delle strutture, vennero effettuati tre sondaggi nei pressi delle Tombe 6 (L1a), 18 (B1) e 52 (H1), per meglio chiarire la stratigrafia dell'area (Fig. 2)⁷³. Tuttavia, nella monografia da lui pubblicata nel 2000, le attestazioni pittoriche relative agli edifici sono solo superficialmente menzionate⁷⁴.

A partire anni Novanta sino al primo decennio del Duemila, l'area venne interessata da un grande progetto di tutela e ricerca, diretto da Margherita Bedello Tata dell'ex Soprintendenza Archeologica di Ostia. Il sito venne sottoposto ad un'opera di diserbo, finalizzato a facilitare la fruibilità dell'area e al limitarsi della proliferazione di specie vegetali dannose⁷⁵.

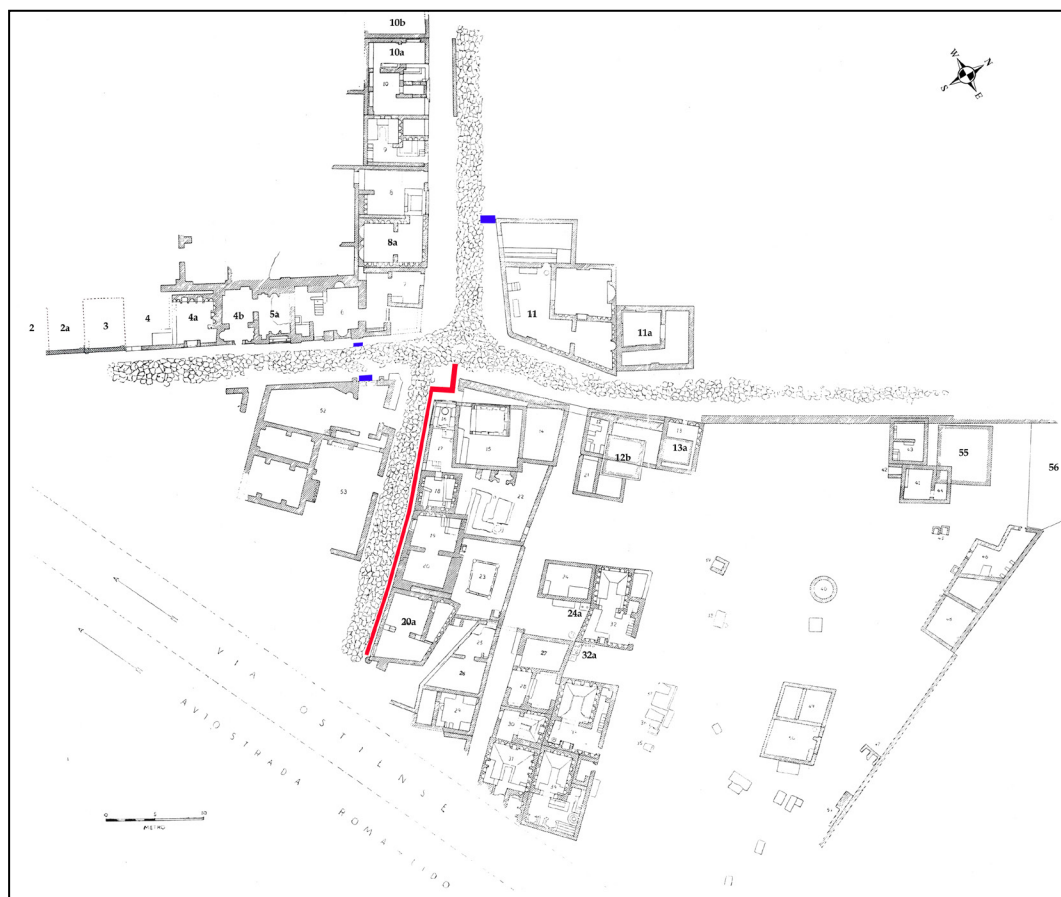


Fig. 2: Ostia, Necropoli Laurentina, in evidenza saggi di Heinzelmann in blu, saggi di Bedello Tata in rosso (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

71 BOSCHUNG 1987a, pp. 111-124.

72 HEINZELMANN 2000.

73 HEINZELMANN 2000, pp. 340-342, Beilage 2b.

74 HEINZELMANN 2000.

75 Archivio Storico PAOA, anno 1999; BEDELLO TATA 1996, pp. 137-139.

Questa iniziativa venne affiancata dalla realizzazione di un'ampia recinzione necessaria ad ostacolare atti di vandalismo e furti; questa operazione, tuttavia, ha accentuato l'isolamento della Necropoli Laurentina dal resto del Parco, e di conseguenza ha aggravato le difficoltà di accesso e godibilità dell'area⁷⁶. Tra il 1998 e il 1999, in occasione della sistemazione della recinzione, venne eseguito un sondaggio davanti gli Edifici funerari 16-20 prospicienti la via Laurentina, allo scopo di avere un quadro più chiaro delle dinamiche di occupazione del luogo (Fig. 2)⁷⁷. Inoltre, vennero ripresi i lavori di restauro, in particolare delle Tombe 18, della cosiddetta "Sacerdotessa Isiaca", e 33, di *Decimus Foliu Mela*. In particolare, per la prima volta la Tomba 18 venne interessata da un'accurata documentazione grafica, da una campagna fotografica, sia all'infrarosso che mediante tecnologia tradizionale, e si eseguirono analisi chimico-fisiche, volte ad individuare le cause di degrado degli apparati pittorici⁷⁸. Per quanto riguarda la Tomba 33 (E3), venne: operato il restauro della volta; messo in luce lo zoccolo nel vestibolo e nella cella; consolidati i frammenti d'intonaco; effettuate delle analisi di laboratorio per indagare la qualità e la tecnica degli intonaci. Infine, si procedette ad un'operazione di sterro per raggiungere il livello pavimentale della tomba⁷⁹. Tali interventi di restauro e tutela vennero seguiti dalla realizzazione di schermature delle aperture, allo scopo di preservare l'integrità degli edifici, impedendo l'accesso agli animali e la conseguente formazione di tane⁸⁰. Allo studio architettonico degli edifici e al relativo apparato epigrafico⁸¹ operato sinora non è sempre corrisposto un interesse per lo studio e la classificazione delle pitture, secondo una chiave di lettura critica che potesse stabilire in modo chiaro ed efficace le relazioni tra il sistema decorativo e il contesto di rinvenimento, nonché ricostruire una cronologia relativa di ogni edificio in rapporto alla decorazione pittorica rinvenuta. Solamente l'Edificio 18 (B1), la Tomba della "Sacerdotessa Isiaca", e il 33 (E3), seppur brevemente, sono stati analizzati secondo questi criteri⁸². Per quanto riguarda gli altri edifici, è prevalso, per ragioni legate alla forma stessa dei contributi, più un interesse per i singoli dipinti asportati che per il contesto della Necropoli. La causa è in gran parte legata al taglio tematico e metodologico applicato nell'ambito dei contributi realizzati in occasioni di mostre⁸³ e di Convegni⁸⁴, o, nel caso di manuali dedicati alla storia della pittura romana, alla superficiale disamina delle evidenze della Necropoli⁸⁵. Come risulta evidente dalla storia degli studi, l'attenzione scientifica verso gli apparati decorativi della Necropoli della Laurentina è sempre stata marginale, diversamente da quanto capitato ad esempio con la Necropoli di Porto, Isola Sacra⁸⁶; interesse che si può spiegare anche per la miglior conservazione e il maggior numero di tombe e attestazioni pittoriche di quest'ultimo contesto.

76 BEDELLO TATA, DIANI 2019, p. 183.

77 *Archivio Storico PAOA*, anno 1999.

78 Per approfondimenti si veda la nota 151.

79 *Archivio Storico PAOA*. Le schede di lavoro dell'ex Soprintendenza Archeologica di Ostia riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo. Le operazioni di restauro vennero realizzate dalla ditta "Enrico Leoni". Le analisi chimiche dal geologo D. Poggi, a cura del laboratorio "ARTELAB".

80 BEDELLO TATA, DIANI 2019, p. 183.

81 Uno dei contributi più recenti sulla Necropoli Laurentina riguarda proprio le testimonianze epigrafiche: ZEVI *et alii* 2018. Tale volume che raccoglie tutte le iscrizioni funerarie del comparto ostiense, incluse attestazioni inedite non inserite nel *CIL*.

82 BEDELLO TATA 2005, pp. 1-22; BEDELLO TATA 2017, pp. 363-368.

83 BEDELLO TATA 1998, pp. 105-106; LIVERANI 1998a, p. 290; LIVERANI 1998b, p. 290; BEDELLO TATA 2000, p. 508; LIVERANI 2001, p. 408, n. VII.1; ROSSINI 2009, p. 300, n. IV.9; PARISI PRESICCE, ROSSINI 2015, p. 215, n. R70; VALERI 2015, pp. 451-453; LEGA 2017-2018, p. 106: consultabile Online <http://www.ccplm.cl/sitio/catalogoel-mito-de-roma-coleccion-museos-vaticanos/>.

84 BEDELLO TATA 1999, pp. 209-218; CLARKE 2001, pp. 85-91; BEDELLO TATA 2004, 309-312; BEDELLO TATA 2007, pp. 295-298; BEDELLO TATA 2017, pp. 363-368.

85 BORDA 1958 pp. 287, 321-323; MIELSCH 2001, pp. 159-160, 164; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 352-357.

86 CALZA 1940; BALDASSARRE *et alii* 1996; BALDASSARRE 2002, pp. 11-26; TAGLIETTI 2001, pp. 149-158; GARRELLA *et alii* 2001, pp. 383-392; GERMONI 2009, pp. 398-404.

Invece, per la pittura domestica ostiense, a partire dagli anni Sessanta, si è manifestato un grande interesse scientifico⁸⁷, intensificatosi negli ultimi anni grazie agli studi di Stephan Mols⁸⁸, di Claudia Liedtke⁸⁹, e ai contributi e monografie a cura di Stella Falzone e dal gruppo di ricerca da lei coordinato (*CeSPRO*: Centro Studi Pittura Romana Ostiense)⁹⁰. Si ricordano, in particolare i recenti contributi sul cosiddetto quarto stile, sulle dinamiche produttive delle botteghe ostiensi e le analisi diagnostiche e archeometriche, degli studiosi Susanna Bracci, Emma Cantisani, Martina Marano e Paolo Tomassini⁹¹. Interessanti testimonianze di pittura ostiense provengono anche dai recenti scavi della *Domus* dei Bucrani (IV, V, 15) diretti da Thomas Morard⁹² e dall'area di Porta Marina nell'ambito delle indagini condotte dall'equipe di Massimiliano David⁹³.

87 FELLETTI MAJ 1961; FELLETTI MAJ, MORENO 1967; GASPARRI 1970; ZEVI, POHL 1970, pp. 43-233; BACCINI LEOTARDI 1978.

88 MOLS 1997, pp. 89-96; MOLS 2000, pp. 247-377; MOLS 2002, pp. 151-174.

89 LIEDTKE 1995; LIEDTKE 2001, pp. 340-345; LIEDTKE 2003.

90 CONTE *et alii* 2017; FALZONE 2001; FALZONE 2004, a cui si rimanda anche per bibliografia precedente; FALZONE 2006, pp. 405-445; FALZONE 2007; FALZONE 2011, pp. 250-270; FALZONE 2014, pp. 113-120; FALZONE 2017, pp. 335-341; FALZONE 2018a, pp. 87-97; FALZONE *et alii* 2007, pp. 21-327; FALZONE *et alii* 2018, pp. 117-126; FALZONE *et alii* 2021, pp. 49-63; FALZONE, PELLEGRINO 2014; FALZONE, TOMASSINI 2019, pp. 117-1126; MEDRI, FALZONE 2018, pp. 53-64; SALVADORI *et alii* 2018, pp. 255-266. Per maggiori informazioni sulle attività del CeSPRO: <https://www.cespro-ostia.org>.

91 BRACCI *et alii* 2021, pp. 13-18; BRACCI, CANTISANI 2021, pp. 19-27; 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; 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.

92 MORARD 2007; GIRARD, MORARD 2019, pp. 45-66; HERENS 2021, pp. 191-206.

93 DAVID *et alii* 2019a, pp. 171-182 ; DAVID *et alii* 2019b, pp. 77-86; DAVID, LOMBARDO 2020, pp. 63- 69; DE TOGNI *et alii* 2020, pp. 71-78.

2 Topografia e storia urbanistica della Necropoli

Introduzione

Nel suburbio ostiense sono attestate diverse Necropoli: le zone sepolcrali ostiensi si estendevano unicamente verso sud-est e nord-est, poiché sviluppi verso le zone occidentale e settentrionale erano resi impossibili dal fiume e dal mare (Fig. 3).

Lo sviluppo delle Necropoli ostiensi è influenzato dalla situazione topografica della città ed è strettamente connesso alla rete stradale. La Necropoli di Porta Romana – la più antica della colonia, con testimonianze a partire dal II a.C. – sorge all’ingresso orientale della città, sulla *via Ostiensis*. Tale asse viario costituiva l’arteria più trafficata ed importante di Ostia, collegandola con Roma e divenendone il *decumanus maximus* all’interno delle mura urbane.

A questa, segue in ordine cronologico la Necropoli della Laurentina (I sec. a.C.), costruita con notevole ritardo rispetto alla Necropoli di Porta Romana e ubicata in un territorio paludoso presso la periferia meridionale.

Infine, in età tarda, viene a costituirsi il sepolcreto di Pianabella nell’area suburbana sud-orientale.



Fig. 3: Ostia e il suburbio, in evidenza le Necropoli ostiensi (rielaborazione grafica dell'autore da Google Earth).

2.1 Topografia

La Necropoli della via Laurentina è ubicata a circa 250 m verso sud dall'omonima porta urbana, lungo la strada che costituisce la prosecuzione del *cardo maximus* di Ostia. Il sepolcreto sorge all'incrocio tra la via Laurentina (strada IX), che si dirige verso l'antico *ager Laurentinus*, e un diverticolo ad andamento nord-sud (strada XV)⁹⁴. Le strade suburbane, infatti, divengono «il punto generatore di nuovi sepolcri, utilizzando la capacità pubblicistica offerta dal transito»⁹⁵.

I sepolcri si disposero inizialmente nei pressi delle suddette strade; tuttavia, con il tempo, le tombe si distribuirono anche lungo una strada cimiteriale interna parallela alla via Laurentina – fiancheggiata dagli Edifici 21 (D1), 22 (C1), 23 (C2), 24 (D2), 25 (C3a), 26 (C4a), 27 (D4a), 28 (D5a), 29 (C5a), 30 (D6), 31 (D7) – e in un'area che costituisce una sorta di piazzale, delimitata dalla via Laurentina a sud, dalla strada XV ad ovest, e dalla strada X a est. L'attuale via Laurentina, visibile per circa 75 m, è larga circa 3 m. La via Laurentina e la strada XV, entrambe basolate, sono conservate nel loro rifacimento del I sec. d.C. e al livello di quota raggiunto nel III secolo d.C. La strada cimiteriale interna, lunga m 45 m e larga 2,5 m, non è selciata (Figg. 4a-b).



Figg. 4: Necropoli Laurentina, (a) veduta da sud-ovest della strada cimiteriale interna al momento dello scavo (da Archivio Fotografico PAOA); (b) veduta da nord-ovest della strada cimiteriale interna dopo lo scavo e i restauri del 1938 (da Calza 1938).

2.2 Storia urbanistica e fasi di occupazione

L'arco cronologico di utilizzo della Necropoli Laurentina è ampio: si estende infatti dal I secolo a.C. fino al II-III d.C. Nella storia urbanistica del sito, si possono distinguere ben quattro grandi macro-fasi edilizie (Tabelle 1-4; Figg. 6, 7, 8, 11) che si possono suddividere a loro volta in diversi periodi⁹⁶.

⁹⁴ La denominazione delle strade in numeri romani segue Heinzelmänn 1998. Per un approfondimento topografico dell'area suburbana di Ostia si veda: HEINZELMANN 1998, pp. 175-225; HEINZELMANN 2000, pp. 26-28, 38-40.

⁹⁵ Cit. GIATTI in c.s.

⁹⁶ Condivido la scansione per macro-fasi descritta da Heinzelmänn (2000, pp. 40-48).

2.2.1 La prima macro-fase: età cesariana-prima età tiberiana

La prima macro-fase, che coinvolge un totale di 34 edifici, va dall'età cesariana fino al primo quarto del I secolo d.C. e comprende quattro periodi distinti: l'età di Cesare⁹⁷, la prima età augustea, la media età augustea, ed infine, un ultimo periodo che abbraccia la tarda età augustea e la prima età tiberiana (Tabella 1, Fig. 5). Il primo nucleo di tombe si sviluppa nelle vicinanze della via Laurentina, soprattutto lungo il lato orientale, e del diverticolo XV, con la fronte sulle due strade. A poco a poco, venne occupata l'area del piazzale con la realizzazione dei grandi edifici sepolcrali (32-E1, 34-E4, 31-D7) e successivamente venne realizzata la strada cimiteriale interna (Figg. 4a-b), parallela alla via Laurentina, che costituisce la strada d'accesso per le Tombe 14 (A2), 22 (C1), 23 (C2), 25 (C3a), 26 (C4a), 29 (C5a). Nella tarda età augustea, l'espansione edilizia interessò anche l'area meridionale della strada XV, dove si trovava sino ad allora il solo Recinto 5 (L2a), con la costruzione dei Recinti 2 (L8a), 3 (L6a), 4 (L5a), 4a (L4a), 4b (L3a), e la parte occidentale della via Laurentina con le Tombe 9 (K4) e 10 (K5a). Una caratteristica distintiva dei recinti costruiti nella tarda età augustea, sia nell'area meridionale del diverticolo XV che nella via cimiteriale interna, è che nella maggioranza dei casi i proprietari riutilizzarono le pareti esterne di edifici contigui già esistenti⁹⁸. Riassumendo, gli edifici costruiti in questa macro-fase comprendono una casistica alquanto diversificata che va dai recinti in reticolato (2-L8a; 3-L6a; 4-L5a; 4a-L4a; 4b-L3a; 10-K6a; 12-A3a; 12a-A4a; 14-A2; 17-B1; 19-B3b; 20-B3a; 20a-B4a; 21-D1; 22-C1; 23-C2; 24-D2; 25-C3a; 26-C4a; 40-F2; 41/44-F4; 43-A6), ai più complessi recinti con monumento in facciata (5-L2a; 15-A1; 16-B1), alle semplici edicole (39-F1; 45-F5; 45a-F6), alle tombe a camera (9-K4; 13-A5a; 18-B1; 27a-D4b; 29-C5a), sino ai grandi edifici collettivi con *atrium* del piazzale (31-D7; 32-E1; 34-E4), destinati ad ospitare un numero maggior di deposizioni.



Fig. 5: Necropoli Laurentina, I macro-fase edilizia
(rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

97 In base allo studio stratigrafico condotto da Heinzelmann (2000, pp. 41, 335-340) la quota di tale fase è a 0,45-0,50 m slm.

98 HEINZELMANN 2000, p. 46.

I MACRO-FASE età cesariana-prima età tiberiana: 34 edifici	
Età cesariana	1 recinto con monumento: 15 (A1)
Prima età augustea	6 edifici: 5 (L2a), 12 (A3a), 12a (A4a), 16/17/18 (B1), 20 (B3a), 29 (C5a)
Media età augustea	8 edifici: 9 (K4), 13 (A5a), 43 (A6), 20a (B4a), 24 (D2 ⁹⁹), 27 (D4a), 32 (E1), 39 (F1)
Tarda età augustea- primo tiberiana	19 edifici: 2 (L8a), 3 (L6a), 4 (L5a), 4a (L4a), 4b (L3a), 10(K5a), 14 (A2), 19 (B2a), 21 (D1), 22 (C1), 23 (C2), 25 (C3a), 26 (C4a), 31 (D7), 34 (E4), 40 (F2), 41/44 (F4), 45 (F5), 45a (F6)

Tabella 1: I macro-fase edilizia.

2.2.2 La seconda macro-fase: età tiberiana-età claudia

Durante l'età tiberiana continuò la realizzazione di nuovi edifici (tredici in totale); una stagnazione si avrà a partire dall'età claudia e neroniana (Tabella 2, Fig. 6). Tale fase edilizia è contraddistinta dall'occupazione dell'area compresa tra il settore occidentale della via Laurentina e la parte meridionale della strada XV con la costruzione dei Sepolcri 2a (L7a), 4a (L4b), 6 (L1a), 7 (K1a), 8a (K2a), 8 (K3a), 10a (K6a). La tipologia degli edifici costruiti tra l'età tiberiana e claudia è caratterizzata da: recinti in reticolato (2a-L7a; 6-L1a; 7-K1a, 8a-K2a; 10a-K6a; 28-D5a; 46-F8; 48-F7; 49-F9; 50-F10;), uno dei quali presenta un monumento in facciata (8-K3a); edicole (24a-D3; 32a-E2, 42-F3; 47-F11; 47a-F12) e da due tombe collettive con *atrium* (33-E3; 30-D6). Una di quest'ultime è la cosiddetta Tomba di Orfeo (33-E3), così chiamata dalla pittura ivi rinvenuta, e l'altra, più piccola, è l'Edificio 30 (D6) che andò ad occupare lo spazio di risulta tra due costruzioni antecedenti (la Tomba 31-D7) e il Recinto 28 (D5a). A partire dall'età claudia e soprattutto durante l'età neroniana-flavia, vengono costruiti solamente due sepolcri: 4a (L4b), 4b (L3b). Inoltre, l'aspetto del piazzale è destinato a cambiare visibilmente per la costruzione di numerose sepolture a cassone (Z1-10, 17-22) e per l'edificazione del muro di sostruzione del piazzale sul lato orientale¹⁰⁰ (Fig. 7).

99 La Tomba 24 (D2) è stata datata tra l'inizio e la media età augustea; per approfondimenti si veda HEINZELMANN 2000, pp. 249-250.

100 In tale lavoro si accetta la datazione di Heinzelmann (2000). Tuttavia, le deposizioni sono state inquadrate in questo periodo solamente in base all'analisi stratigrafica. Per una maggiore precisione e attendibilità sarebbero necessari uno studio bio-antropologico e una sistematica analisi epigrafica.



Fig. 6: Necropoli Laurentina, II macro-fase edilizia (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

II MACRO-FASE età tiberiana-età flavia: 20 edifici, 16 tombe a cassone	
Età tiberiana- prima età claudia	13 edifici: 2a (L7a), 6 (L1a), 8a (K2a), 8 (K3a), 10a (K6a), 24a (D3), 28 (D5a), 32a (E2), 33 (E3), 42 (F3), 46 (F8), 48 (F7), 49 (F9)
Età claudia	5 edifici: 7 (K1a), 30 (D6), 50 (F10), 47 (F11), 47a (F12) 3 tombe a cassone: Z1-Z2 ¹⁰¹ , Z20 restauri o aggiunte: 22 (C1)
Età neroniana-flavia	2 tombe: 4a (L4b), 4b (L3b) 13 tombe a cassone ¹⁰² : Z3-Z4 ¹⁰³ , Z5, Z6-Z7-Z8 ¹⁰⁴ , Z9, Z10 ¹⁰⁵ , Z17, Z18, Z19, Z21-Z22 ¹⁰⁶ restauri: 4 (L5b) e 48 (F7)

Tabella 2: II macro-fase edilizia.

101 Indicata con il numero 38 da Calza (1938, p. 71).

102 Le tombe a cassone seguono la numerazione data da Heinzelmann 2000.

103 Indicata con il numero 37 da Calza (1938, p. 71).

104 Indicata con il numero 36 da Calza (1938, p. 71).

105 Indicata con il numero 35 da Calza (1938, p. 71).

106 Indicata con il numero 51 da Calza (1938, p. 74).

2.2.3 La terza macro-fase: prima metà II secolo d.C.

La terza macro-fase, collocabile cronologicamente nella prima metà del II secolo d.C., è caratterizzata da una ripresa dell'attività edilizia, strettamente connessa con lo sviluppo della città e l'incremento demografico avvenuto nel II secolo d.C. (Tabella 3, Fig. 7).

Nella Necropoli venne realizzato il muro di sostruzione nel lato orientale del diverticolo XV (Fig. 8); si costruirono il Complesso 11 (G1) e 11a (G2) sul lato occidentale della strada XV, destinato ad occupare un gran numero di sepolture; il livello pavimentale della strada venne ulteriormente rialzato (3,60-70 m slm) e adattato a quello del Complesso 11 e 11a. Nel quadrante occidentale della Necropoli venne costruito l'Edificio 10b e, sul Recinto 8a nel secondo quarto del I secolo d.C., si edificò una tomba costituita da anticamera e cella (Fig. 14); sempre in questa porzione del sepolcreto, precisamente nella parte meridionale della strada XV, si verificò una risistemazione delle Tombe 4a (L4b), 4b (L3b), 5a (L2b), che, in base a tale restauro, vennero riunificate in un unico complesso¹⁰⁷. Infine, nel settore settentrionale della Necropoli si continuarono ad utilizzare le tombe collettive con *atrium* realizzate nelle fasi precedenti (30-D6, 31-D7, 32-E1, 33-E3, 34-E4); i recinti costruiti nella prima macro-fase furono abbandonati o riutilizzati come fondazioni per nuove tombe (19a-B3b, 26a-C4b, 27a-D4b, 28-D5b, 54-B4b) che si presentano con un'area scoperta e cella (ad eccezione della Tomba 26-C4a costituita dalla sola camera sepolcrale).

Bisogna precisare che nel corso del II secolo d.C., precisamente tra il 125 e il 130 d.C., probabilmente a causa dei numerosi allagamenti, vi fu un rialzamento della pavimentazione stradale ad una quota 2,5-26 m slm¹⁰⁸ (Figg. 9a-b). Tale modifica del livello pavimentale¹⁰⁹, favorì il recupero di spazi per la costruzione di nuovi edifici funerari che sorsero utilizzando come fondazioni quelli posti alle quote inferiori. In alcuni casi, furono distrutte le deposizioni precedenti, mentre in altri furono conservate parte delle strutture. L'elevazione degli edifici sepolcrali si può facilmente individuare grazie alla sovrapposizione di murature differenti: alcune costruzioni relative alla prima fase edilizia – poste ad una quota di circa 0,5-0,6 m slm per quanto riguarda quelle inquadrabili nella prima età augustea e di 0,85 m slm per la tarda età augustea – risultano tagliate dagli edifici delle fasi più recenti che sono alla quota del nuovo livello stradale (2,5-26 m slm; Fig. 9b).

In alcuni casi, il rialzamento delle tombe è avvenuto ad opera di eredi del primo proprietario; in altri e numerosi casi, gli edifici sepolcrali mutarono livello e proprietario.

Seguendo tale sviluppo, l'aspetto della Necropoli si modificò profondamente: oltre all'innalzamento della pavimentazione, gli edifici sepolcrali più antichi (soprattutto i recinti), che nel progetto di edificazione iniziale (I macro-fase) si presentavano pressoché isolati, vennero inglobati in successive strutture che riutilizzarono parte dei muri degli edifici precedenti.

A causa di questa complessa storia edilizia, la lettura stratigrafica delle strutture risulta essere particolarmente complicata; tuttavia, tale complessità è una prova tangibile della prolungata importanza della Necropoli e della sua continuità d'uso su un arco temporale di diversi secoli.

107 HEINZELMANN 2000, pp. 304-309.

108 CALZA 1938, pp. 28, 40, 46; HEINZELMANN 2000, pp. 41-43, 335-340; PAVOLINI 2006, p. 244.

109 Nella seconda macro-fase costruttiva (età tiberiana-flavia), il livello pavimentale passa dalla quota di circa 0,90 m slm della tarda età tiberiana a 1,20-130 m slm dell'età claudia, sino ad arrivare alla quota di circa 1,40-1,50 m slm del periodo neroniano; per ulteriori approfondimenti si veda HEINZELMANN 2000, pp. 41-43, 335-342.



Fig. 7: Necropoli Laurentina, III macro-fase edilizia (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

III MACRO-FASE prima metà II secolo d.C.: 13 edifici	
Età traianea	1 edificio: 8a (K2b)
Età adrianea	10 edifici: 4a (L4c), 4b (L3c), 5a (L2b), 7a (K1b), 10b (K7), 11 (G1), 11a (G2), 19a (B3b), 27a (D4b), 28 (D5b)
Età tardo adrianea- prima età antonina	2 edifici: 26a (C4b), 54 (B4b)

Tabella 3: III macro-fase edilizia.



Fig. 8: Ostia, Necropoli Laurentina, strada XV, Edifici 13 e 12, veduta da sud-ovest, autunno 2017 (fotografia dell'autore).



a



b

Figg. 9: Ostia, Necropoli Laurentina, strada XV, (a) veduta da sud-est della via Laurentina in prossimità del Recinto 17, livello di pavimentazione originale e rialzamento del II d.C., autunno 2017 (fotografia dell'autore); (b) veduta da nord-est della strada XV di fronte la Tomba 6b, livello pavimentale originale (da Archivio Fotografico PAOA).

2.2.4 La quarta macro-fase: metà II-III secolo d.C.

Durante la fase finale (IV macro-fase), cronologicamente inquadrabile tra la seconda metà del II secolo d.C. e il III secolo d.C., vi fu un ristagno nell'edificazione di nuove tombe. Infatti, ne furono realizzate solamente sette. Piuttosto, questo periodo è caratterizzato da restauri o rioccupazioni di edifici precedenti (Tabella 4, Fig. 10).



Fig. 10: Ostia, Necropoli Laurentina, IV macro-fase edilizia (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

IV MACRO-FASE metà II-III secolo d.C.: 9 edifici	
Media-tarda età antonina	1 edificio: 29a (C5b) restauri o aggiunte: 28 (D5b), 9 (K4)
Fine II sec. d.C.	4 edifici: 55 (A7), 56 (A8), 34a (E5), 10 (K6b), restauri o aggiunte: 4b (L3c), 26a (C4b)
Età severiana	3 edifici: 12b (A4b), 13a (A5b), 52-53 (H1)
III secolo d.C.:	1 edificio: 8bis (K3b)

Tabella 4: IV macro-fase edilizia.

Tra la tarda età antonina e la fine del II secolo vennero costruite *ex-novo* le Tombe 55 (A7) e 56 (A8) nella parte nord del diverticolo XV; la Tomba 29a (C5b) si impiantò sul precedente Edificio 29 (C5a), così come la 10bis (K6b) sul Recinto 10 (K5a); inoltre, venne costruita una piccola Tomba con nicchie (34a), utilizzando come fondazioni l'ustrino dell'Edificio 34 (E4). Vi furono dei restauri nella Tomba 25 (C3a), con l'aggiunta di un vano; nel Complesso 4b (L3c) venne costruito un muro di raccordo esterno e venne aggiunto un vano rettangolare tra la Tomba 6b (L1b) e 7 (K1a); nella Tomba 9 (K4) venne aggiunta un'edicola in mattoncini di tufo nell'area scoperta.

Durante l'età severiana, venne costruito *ex-novo* nel settore meridionale della Necropoli il grande Complesso 52/53 (H1), destinato ad ospitare un numero considerevole di sepolture. Una strutturazione simile sembrerebbe avere anche l'Edificio 8bis (K3b), alle spalle dei Sepolcri 8 (K3a) e 4 (L5a-L5b), ma purtroppo non è stato completamente indagato. Nella parte settentrionale della strada XV vennero costruiti, utilizzando come fondamenta tombe precedenti, gli Edifici 12b (A4b), 13a (A5b).

Si è visto come lo sviluppo della città e l'incremento demografico avvenuto nel II secolo d.C. abbia avuto evidenti riflessi nell'utilizzo di tutte le aree libere per le deposizioni. In alcuni casi sorsero strade parallele alle vie sepolcrali principali, lungo cui si costruirono nuovi sepolcri; in altri casi, invece, alcune tombe vennero semplicemente sopraelevate. La concentrazione di sepolture nella zona della Necropoli Laurentina portò ad un'occupazione dell'area suburbana di Pianabella, sviluppatasi in un'area posta più a sud rispetto alla precedente, dove nel II secolo d.C. iniziò a condensarsi gran parte delle deposizioni, probabilmente a causa di una maggiore disponibilità di aree per nuove sepolture e una maggiore accessibilità economica.

Parallelamente al decadimento della città e al trasferimento delle attività a Porto, ristagnò anche la costruzione delle Necropoli nel suburbio ostiense: un chiaro indizio della fine dell'utilizzo delle Necropoli si avrà alla fine del III-IV secolo con il trasferimento delle aree sepolcrali nelle vicinanze di edifici di culto (S. Aurea, basilica di Pianabella, S. Ercolano) che diverranno dei fulcri di attrazione per le comunità cristiane¹¹⁰.

110 PANNUZI 2007, p. 12.

3 Tipologia di sepolture

Introduzione

Il sepolcreto della via Laurentina presenta diverse tipologie di deposizioni. La più semplice è costituita dal solo *recintum*; un sottogruppo del precedente tipo è costituito da recinti che presentano un monumento in facciata. Un altro tipo è caratterizzato da tombe a camera con volta a botte. In alcuni casi più articolati, i monumenti sepolcrali presentano, oltre la cella, un'area scoperta e una scala che serviva ad accedere al terrazzo superiore o *solarium*; per le caratteristiche peculiari di questi edifici, si è ritenuto più opportuno considerarli una tipologia a sé stante, cui è stato dato il nome di “tombe a camera collettive con *atrium*”¹¹¹. Ulteriori tipologie sono le tombe a forma di edicola e le tombe a cassone che si possono presentare isolate o addossate ad altri edifici. Un ultimo gruppo di edifici sepolcrali è costituito dalle tombe più recenti, costruite *ex novo* o rialzate sulle precedenti; si tratta per la maggior parte di tombe a cella, prive di decorazione o suppellettile, costruite in laterizio o laterizio misto a tufo.

3.1 Recinti sepolcrali

3.1.1 Recinti in *opus reticulatum*

Rientrano in questo gruppo *monumenta* funerari in *opus reticulatum* di tufo, costituiti da un semplice muro che delimita l'area di pertinenza. La suddetta tipologia è rappresentata nella Necropoli Laurentina da trenta edifici, di cui ventinove a pianta rettangolare: 1 (L9a), 2 (L8a), 2a (L7a), 3 (L6a), 4 (L5a), 4a (L4a), 4b (L3a/L3b), 6 (L1a), 7 (K1a), 8a (K2a), 9 (K4), 10a (K6a), 12 (A3a), 14 (A2), 19 (B3b), 20 (B3a), 20bis (B4a), 21 (D1), 22 (C1), 23 (C2), 24 (D2), 25 (C3a), 26 (C4a), 27 (D4a), 28 (D5a), 41/44 (F4), 46 (F6), 48 (F7), 49 (F9); uno irregolare, 17 (B1), e un altro, 40 (F2), a pianta circolare¹¹². Il battuto al loro interno è formato da detriti ed ossa bruciate, poiché alcune deposizioni avvenivano direttamente a terra; altre, invece, lungo le pareti interne perimetrali del recinto, in apposite nicchie destinate ad ospitare le urne (Fig. 11). L'altezza media dei recinti, calcolata sulla base su quelli non sovrapposti da altre tombe in età tarda, era di circa 1,9-2,3 m¹¹³.

Una peculiarità, che si osserva in alcuni *monumenta* conservati, è che presentano angoli arrotondati e la terminazione superiore a bauletto: 9 (K4), 24 (D4), 25 (C3a), 27 (D4a), 43 (A6), 41/44 (F4). Inoltre, la gran parte dei recinti non è dotata di accessi, ad eccezione degli Edifici 22 (C1) e 46 (F6) che hanno una piccola porta con architrave e stipiti in travertino. È stato ipotizzato che vi si potesse accedere tramite scale in materiale deperibile¹¹⁴. I suddetti edifici sono distribuiti in modo alquanto uniforme nella Necropoli: sia con la fronte rivolta su una delle strade principali (via Laurentina o diverticolo XV), sia sulla via cimiteriale interna, come pure sul piazzale.

111 Per approfondimenti sulla scelta di tale nomenclatura si veda DIANI c.s.

112 Il Recinto 17 (B1) non rientra propriamente nella tipologia di recinti in *opus reticulatum* a causa della sua forma irregolare. Probabilmente questo recinto è la conversione di uno spazio di risulta. Pertanto si è deciso di non inserirlo in questo Capitolo, ma di analizzarlo esclusivamente in relazione alla sua decorazione; per approfondimenti si veda Capitolo 4,3.3.

113 CALZA 1938, p. 37; HEINZELMANN 2000, p. 58.

114 HEINZELMANN 2000, p. 58.

Un altro aspetto distintivo sono le dimensioni. Infatti, gli edifici presentano delle misure che potrebbero definirsi “modulari”: 15×20 piedi e 20×25 piedi, dove l'estensione maggiore era sempre quella *in agro* e non *in fronte*¹¹⁵.

Secondo alcuni, tali misure “modulari”¹¹⁶ sarebbero indicative di precise disposizioni in materia giuridica¹¹⁷; secondo altri, invece, la parcellizzazione degli spazi sarebbe legata a casi di speculazione edilizia¹¹⁸.

Infine, bisogna sottolineare come la gran parte dei recinti presentino un'iscrizione dedicatoria in facciata, in forma di cippi¹¹⁹ o come lastra scorniciata di travertino (o altro materiale poco pregiato)¹²⁰, più raramente di marmo¹²¹.

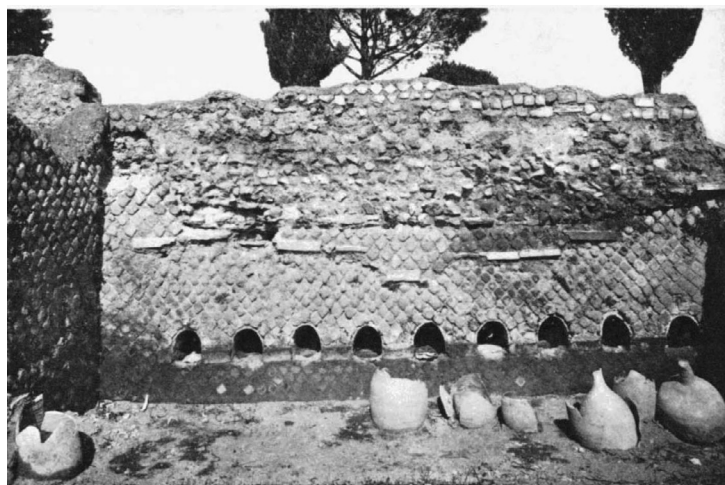


Fig. 11: Ostia, Necropoli Laurentina, Recinto 48, interno
(da Floriani Squarciapino 1958).

3.1.2 Recinti in *opus reticulatum* con *monumentum*

Questo gruppo è caratterizzato da cinque edifici la cui facciata presenta un monumento funebre in *opus quadratum*, in travertino, tufo o peperino: 5 (L2a), 8 (K3a), 10 (K5a; Fig. 12a), 15 (A1; Fig. 12b), 16 (B1). Come è stato indicato dagli studi precedenti, tali *monumenta* in opera quadrata hanno sempre la fronte sulla strada e la facciata è a filo con il recinto in reticolato¹²². In tre casi, i *monumenta in opus quadratum* sono posti al centro della facciata in reticolato (10, 15, 16¹²³), mentre negli altri due (5, 8) risultano decentrati.

115 Tale aspetto è caratteristico dei recinti urbani, per approfondimenti si veda: GIATTI *c.s.*; GREGORI 2005, pp. 90-91; ECK 2001, pp. 198-199.

116 Questo fenomeno è stato riscontrato in generale nel comparto ostiense: nella Necropoli della via Ostiense, (FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 58), nella Necropoli della Laurentina (BOSHUNG 1987, p. 116-119); nella Necropoli di Porto-Isola Sacra (ANGELUCCI *et alii* 1990, p. 54). Tuttavia, trova riscontri anche in ambito urbano: Necropoli Vaticana, Necropoli della via Salaria e di via Celimontana (VON HESBERG 1987, pp. 46-50; VON HESBERG 2005, pp. 65-68); per alcuni settori della Necropoli della via *Triumphalis* (STEINBY 1987, p. 107); e in area Cisalpina: la Necropoli di Sarsina (ORTALLI 1987, p. 162).

117 DONATI 1976, pp. 231-232; ECK 1987, pp. 63-65.

118 HEINZELMANN 2000, pp. 47, 58-59: ha posto l'accento sulla parcellizzazione degli spazi dovuta appunto alla speculazione edilizia. Pertanto l'area della Necropoli risulterebbero così divisa: la parte più costosa e in vista era quella prossima alle strade; la più economica, invece, quella posta nelle vie interne. Una pianificazione spaziale non sarebbe possibile secondo Morselli (in ANGELUCCI *et alii* 1990, p. 54) per il carattere privato delle costruzioni sepolcrali, nonché per l'aspetto giuridico.

119 1 (L9a); 2 (L8a); 3 (L6a); 4 (L5a); 9 (K4); 20a (B4a); 41-44 (F4).

120 9 (K4); 12 (A3a); 19 (B2a); 20 (B3a); 21 (D1); 22 (C1); 24 (D4); 25 (C3a); 26 (C4a); 27 (D4a); 28 (D5a); 48 (F7).

121 4a (L4b); 41/44 (F4).

122 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 74; BOSCHUNG 1987, p. 115.

123 Il Recinto 16, costruito in uno spazio di risulta tra il Recinto 15 e l'incrocio della via Laurentina si sviluppa per XV piedi *in fronte* e XX *in agro*. Per approfondimenti si veda: BARBIERI 1958, p. 150; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 83-84.

I *monumenta* presentano dei basamenti con cornici finemente lavorate¹²⁴; solo nel Recinto 10 (K5a) si è trovato un frammento della cornice superiore¹²⁵. Tale tipologia di recinti fa la sua comparsa nella Necropoli Laurentina nel 50-30 a.C., nello specifico con la Tomba 15 (A1) che costituisce proprio il primo sepolcro edificato all'incrocio tra la via Laurentina e il diverticolo XV; la costruzione di sepolcri di questa tipologia continua in età augustea (5a-L2a; 16-B1; 10-K5a), sino all'ultimo esempio edificato nel II quarto del I secolo d.C. (8-K3a). È interessante notare come due di questi edifici, seppur costruiti a notevole distanza di tempo, siano entrambi attribuibili alla famiglia dei *Manlii* e costruiti *ex testamento*: 10 (K5a)¹²⁶; 15 (A1)¹²⁷. Per quanto riguarda le dimensioni, due dei recinti costruiti nella prima metà del I secolo d.C. presentano la stessa superficie: 20 piedi *in fronte* e 25 *in agro*¹²⁸.

Inoltre, bisogna indicare come l'interno del monumento in facciata del Recinto 10 (K5a) avesse la funzione di ara funeraria, poiché all'interno sono stati rinvenuti cinque cinerari fittili, che probabilmente appartenevano agli esponenti prominenti della *familia*¹²⁹. Nel caso del Recinto 16 (B1), invece, sono stati trovati dei rocchi di colonna in tufo che probabilmente avevano la funzione di sostenere un elemento – una colonna o un'ara circolare – che purtroppo non si è conservato¹³⁰. Una particolarità condivisa da tutti e cinque gli edifici è che all'interno del recinto in *opus reticulatum* non sono state scoperte nicchie o anfore preposte alla deposizione¹³¹; si può supporre quindi che il monumento in *opus quadratum*, come nel caso della Tomba 10 (K5a), fungesse anche da ara funeraria. La conformazione architettonica del recinto con monumento in facciata, rispetto a quella dei semplici recinti, dimostra l'intenzione del committente o dei committenti di ostentare il proprio *status*; questo fenomeno risulta essere ricorrente non solo in ambito ostiense ma anche nella Capitale, come ben visibile nei sepolcri costruiti da famiglie facoltose di ingenui e liberti nel I secolo a.C., e sembrerebbe indicativo di una maggiore “concorrenza sociale”¹³².

Tuttavia, c'è da sottolineare come con l'avvento del principato, le politiche adottate, soprattutto quelle augustee, risultassero in un marcato livellamento sociale, con una minore competitività sociale ed in cui l'individuo è riconosciuto solamente come parte di un gruppo; si perde in questo modo la componente individuale tipica della tarda età repubblicana¹³³. Questo si rifletterebbe nell'edificazione di tombe caratterizzate da una maggiore standardizzazione e pochi elementi di ostentazione sociale, come ad esempio i monumenti in facciata.

124 I basamenti delle tombe sono così articolati. Tomba 5: plinto, listello, gola rovescia, listello, cavetto (sguscio). Tomba 8: plinto, tondino, listello, gola rovescia, listello, cavetto (sguscio). Tomba 10: plinto, tondino, listello, gola rovescia, tondino, cavetto (sguscio). Tomba 15: Plinto, tondino, listello gola rovescia, listello, cavetto (sguscio). Tomba 16: plinto, tondino, listello, gola rovescia, listello, cavetto (sguscio). Per una disamina grafica di tali decorazioni si veda FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 80, Fig. 37.

125 La cornice superiore della Tomba 10 è costituita da: listello, ovolo liscio, listello, dentello continuo, ovolo liscio, dentello continuo, fascia liscia; per il disegno di tali cornici si veda FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 76, Fig. 30.

126 CIL XIV 1307: *Ex t[est]amento sex milibus arbitratu | T(iti) Manli T(iti) l(i)berti Niconis*.

127 CIL XIV 5013: *Ex testa[mento] | arbitratu T(itorum duorum) Manli[orum]---*. Barbieri (1958, p.150) ipotizza che anche in questo caso, nella parte andata perduta dell'iscrizione dedicatoria, fosse indicata la cifra devoluta per la costruzione del monumento.

128 Del Recinto 16 è stato rinvenuto parte di un cippo in travertino mutilo che indica: *In fr(onte) p(edes) X[V??] | in agr(o) p(edes)*. Visto lo spazio di risulta in cui il recinto era stato costruito, il XX poteva indicare solo la misura *in agro*.

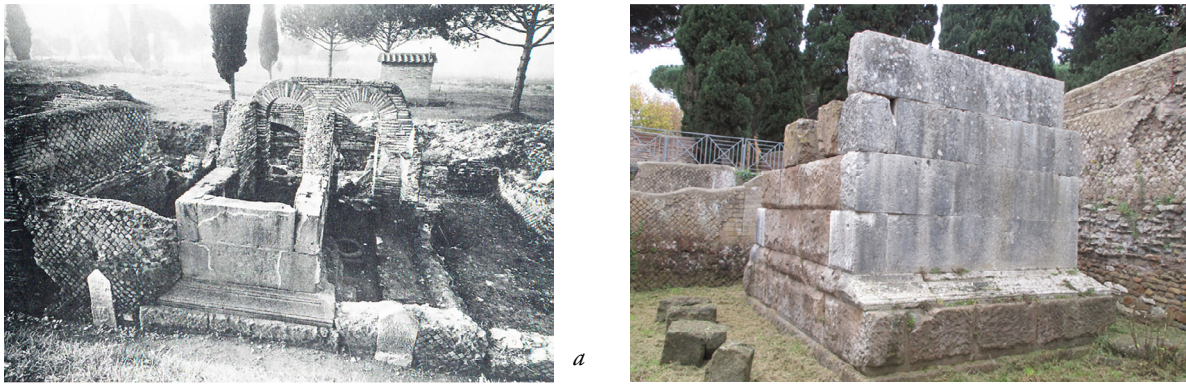
129 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, Figg. 31, 28.

130 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 83; HEINZELMANN 2000, p. 54.

131 CALZA 1938, p. 38.

132 GIATTI 2011, pp. 135-155; HEINZELMANN 2000, pp. 56-57.

133 GIATTI *c.s.*



Figg. 12: Ostia, Necropoli della Laurentina, (a) Recinto 10, veduta frontale (da Floriani Squarciapino 1958); (b) Recinto 15 con monumento, veduta verso sud-ovest, autunno 2015 (fotografia dell'autore).

3.2 Tombe a camera

Un altro tipo è caratterizzato da tombe con cella sepolcrale coperta da una volta a botte, le cui pareti interne sono scandite da nicchie, nelle quali erano inserite le olle cinerarie; in alcuni casi, questi monumenti sepolcrali presentano una scala che serviva ad accedere al terrazzo superiore o *solarium*. In questo lavoro si è deciso di denominare tale tipologia genericamente come “tombe a camera”, con tre sottogruppi: tombe a camera singola, tomba a camera singola con piccolo vestibolo e tombe a camera collettive con *atrium*¹³⁴.

3.2.1 Tombe a camera singola

All'interno di questo sottogruppo è necessario distinguere tra le tombe a camera di età augustea create *ex novo* da quelle di età adrianea-antonina, che sorgono utilizzando come fondamenta i recinti di primo impianto. Tra le prime sono ascrivibili la Tomba 13 (A5a) e la 18 (B1; Fig. 13); le seconde, invece, costituiscono un gruppo più cospicuo: 5a (L2b), 6b (L1b), 10 (K6b), 10b (K7), 26a (C4b), 29a (C5b), 54 (B4b).



Fig. 13: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, veduta da sud-ovest, autunno 2017 (fotografia dell'autore).

134 Si veda la nota 111.

Le tombe a camera singola, costruite nella prima età augustea, presentano una pianta molto semplificata, in quanto priva dell'anticamera. Nel caso della Tomba 13 (A5a), la facciata è elegantemente elaborata: conserva una cornice di bessali che coronava l'estremità superiore e un archetto di laterizi, riempito da reticolato, che sormonta la porta aggiungendo un elegante motivo decorativo alla facciata. Per quanto riguarda la tecnica edilizia, le tombe a camera della prima fase, 13 (A5a) e 18 (B1), presentano la medesima tecnica costruttiva: *opus reticulatum* con ammorzature in laterizio. Le tombe costruite nel II secolo d.C., invece, presentano una divisione spaziale differente: attraverso una porta, posta nella facciata generalmente sul lato della strada, si giungeva dapprima ad una stretta anticamera rettangolare e poi alla camera. Per quanto riguarda la tecnica edilizia, le tombe della seconda fase sono alquanto varie: opera reticolata, laterizia, vittata, mista. Tali edifici potrebbero essere definite anche "tombe a camera sovrapposte ai recinti". Le tombe di tipologia "a camera singola", sia quelle del primo che quelle del secondo periodo, presentano delle caratteristiche comuni: un numero limitato di deposizioni e la mancanza in prossimità dei loculi di iscrizioni che ricordano i nomi dei defunti. Quest'ultima assenza si può spiegare col fatto che probabilmente i nomi dei defunti erano già presenti nell'iscrizione della facciata, oppure perché noti ai frequentatori del luogo, o ancora perché non fosse necessario stabilire la tutela giuridica del singolo loculo¹³⁵. Di conseguenza, sembrerebbe logico ipotizzare l'interpretazione di questi edifici come tombe familiari, in cui gli individui sepolti erano in relazione tra loro per vincoli di parentela o di patronato.

3.2.2 Tombe a camera singola con piccolo vestibolo

In questo gruppo sono state riunite tombe a camera che, a differenza di quelle del gruppo precedente, presentano un piccolo vestibolo a cielo aperto all'ingresso: 4a (L4c), 4b (L3c), 8a (K2b), 27a (D4b), 28 (D5b), 29 (C5a). Un caso a parte è quello della Tomba 7a (K1b), che con i suoi due ambienti, vestibolo e cella sepolcrale, va a formare una pianta ad L¹³⁶. Tutti questi edifici, ad eccezione della Tomba 29 (C5a), sono inquadrabili nel II secolo d.C.

3.2.3 Tombe a camera collettive con *atrium*

Le tombe a camera collettiva con *atrium* sembrano riprendere la tipologia della camera familiare aggiungendo ad essa, però, elementi nuovi. Questa tipologia intermedia tra le grandi tombe collettive di massa urbane e la tomba propriamente familiare sembra essere una specificità ostiense¹³⁷: pertanto, si è deciso di riunire in questo sottogruppo i sepolcri costituiti da un'area scoperta e una camera sepolcrale interna coperta da volta a botte: 9 (K4), 30 (D6; Fig. 162), 31 (D7; Fig. 174), 32 (E1; Fig. 69), 33 (E3; Fig. 91), 34 (E4). In alcuni casi, nell'*atrium* vi è una scala che permette di accedere alla terrazza superiore (*solarium*): 30 (D6), 31 (D7)¹³⁸, 32 (E1; Fig. 67b), 33 (E3; Figg. 90a-b), 34 (E4). Tali edifici sono inquadrabili cronologicamente in un periodo compreso tra la fine del I secolo a.C. e la prima metà del I secolo d.C.

135 ECK 1996, p. 231; MELONI 2016-17, p. 6.

136 Per ulteriori approfondimenti sulla struttura della tomba si veda il Capitolo 4,5.5.

137 Per un approfondimento sulle differenze tra i sepolcri collettivi con *atrium* ostiensi e i colombari della Capitale si veda DIANI c.s.

138 Il Sepolcro 31 (D7) non è stato scavato completamente a causa della sua posizione in prossimità della strada moderna; tuttavia, la presenza di una scala e una terrazza superiore è altamente probabile. Per approfondimenti si veda il Capitolo 4,4.4.

Una caratteristica comune di questi edifici, tranne il caso della Tomba 9 (K4)¹³⁹, è di trovarsi lontano dalla via Laurentina, sulla terza o quarta fila di sepolcri, e di avere un alto muro di cinta ed un piccolo accesso¹⁴⁰ (Fig. 14).

Si è visto come alcuni di questi sepolcri (9-K4, 32-E1, 34-E4), databili tra la media età augustea e la tarda età tiberiana, presentassero un *ustrinum*¹⁴¹ addossato alla tomba. In tutti e tre i casi sopracitati l'ustrino è realizzato in reticolato con ammorzature angolari in laterizio, con la parte superiore dei muri a bauletto e le pareti interne rivestite di laterizio ignifugo¹⁴². Per quanto riguarda l'organizzazione spaziale interna dei sepolcri, le pareti del vestibolo, così come quelle della cella, sono scandite da nicchie nelle quali erano alloggiate, in genere, una coppia di urne cinerarie. Bisogna precisare che le deposizioni funerarie non sono contenute solo nelle nicchie, ma alcune si trovano anche all'interno di edicole poste dirimpetto all'entrata o su un asse visivo privilegiato (32-E1, Figg. 66a-b; 33-E3, Figg. 88a, 103). Anche per quanto riguarda le nicchie vi è una sostanziale differenziazione: infatti alcune risultano essere maggiormente decorate o addirittura con un aspetto monumentale. Si pensi per esempio alle pareti di fondo delle tombe (30-D6, Figg. 162,166; 31-D7, Fig. 174; 32-E1, Fig. 69; 33-E3, Fig. 103; 34-E4), o la grande nicchia del vestibolo della Tomba 32 (E1), che si trova dirimpetto all'entrata (Fig. 66b). Tale aspetto suggerirebbe che all'interno di tali sepolcri vi fosse una gerarchizzazione degli occupanti, elemento del tutto assente invece nei colombari urbani come, ad esempio, Villa Pamphili o Vigna Codini, data la loro natura di sepolture di massa¹⁴³. Il ruolo diverso rivestito dal committente nel caso delle tombe ostiensi rispetto ai colombari della Capitale, è anche dimostrato dalle decorazioni pittoriche e dai programmi figurativi adottati. Ad Ostia, infatti, essi non assumono forme standardizzate, ma anzi rispondono a specifiche esigenze e alla personalità della committenza¹⁴⁴.

Le tombe collettive ad *atrium*, inoltre, presentano altre caratteristiche peculiari che li differenziano ulteriormente dai grandi colombari urbani, ad esempio la presenza degli apprestamenti per il banchetto funerario, come pozzi nel vestibolo, 33 (E3; Figg. 89a-b) e 34 (E4), e triclini nella cella: 9 (K4), 30 (D6), 31 (D7; Fig. 173a), 32 (E1; Figg. 64b, 69), 33 (E3; Figg. 88b, 101), 34 (E4; Fig. 173b).



Fig. 14: Ostia, Necropoli Laurentina, da sinistra Tombe 34, 33, 32, veduta da nord-est, autunno 2017 (fotografia dell'autore).

139 La Tomba 9 viene trasformata in una tomba a camera, riadattando un recinto, tra la fine dell'età augustea e l'inizio dell'età tiberiana. Per ulteriori approfondimenti sulla storia edilizia del sepolcro si veda il Capitolo 4.3.2.

140 Tali caratteristiche sono ben riscontrabili soprattutto nelle Tombe 32 (E1) e 33 (E3), affacciate sul piazzale del sepolcreto, ma anche nella Tomba 30 (D6), a cui si accede da una via cimiteriale interna. Probabilmente anche nel caso delle Tombe 34 (E4) e 31 (D7) l'accesso avveniva tramite una piccola apertura. Purtroppo, in queste due tombe lo scavo non è stato possibile poiché gli edifici si trovano sotto la moderna via Ostiense (Strada Regionale 296) che collega il borgo di Ostia al mare.

141 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 72-73, p. 105, nota 24, p. 118, p. 124.

142 Floriani Squarciapino (1958, p. 72) precisa che tutti gli *ustrina* della Necropoli presentato al loro interno tale rivestimento, tranne due pareti dell'Edificio 9. In questo caso perché la Tomba a camera collettiva con *atrium* 9 si impianta su un precedente recinto.

143 FERAUDI-GRUÉNAIS 2001, pp. 91-96; FRÖHLICH 2008, pp. 32-33; FRÖHLICH 2009, pp. 382-385.

144 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5.

L'esistenza di tali elementi legati alla convivialità potrebbe sottolineare l'importanza e l'influenza del gruppo sociale; nel caso ostiense si potrebbe trattare di un gruppo più ampio della famiglia, legato al fondatore, come le corporazioni. Riassumendo, nei sepolcri collettivi con *atrium* si ha l'impressione che i committenti adottino la tipologia della camera familiare annettendovi elementi nuovi. Evidentemente, ciò è stato possibile perché ad Ostia rispetto alla Capitale vi erano una domanda e un potere d'acquisto completamente diversi, oltre ad un costo del terreno inferiore¹⁴⁵.

3.3 Tombe ad edicola

La terza tipologia di deposizioni è costituita dalle tombe a forma di edicola. Il termine edicola indica piccoli edifici indipendenti di pianta quadrata o rettangolare, in laterizio o opera mista, costituiti da un basamento sopra al quale vi è una grande nicchia centrale con una voltina a botte, dove sono deposte le olle; nella maggior parte dei casi, sulle urne veniva steso uno spesso strato d'intonaco, per garantire una maggiore protezione. Solitamente, l'estremità superiore dell'edicola presenta una caratteristica terminazione a timpano. L'iscrizione funeraria era posta o nel basamento o sul timpano. Le edicole si possono trovare all'interno di altri edifici sepolcrali o addossate sugli stessi o ancora isolate nel piazzale. Di queste ultime, che potremmo definire edicole indipendenti, se ne sono conservate nella Necropoli Laurentina otto: 24a (D3), 32a (E2), 39 (F1; Figg. 57a-b), 42 (F3), 45a (F5), 45b (F6), 47 (F11), 47a (F12). Come precedentemente accennato, le edicole venivano costruite anche all'interno di altri edifici sepolcrali, quali recinti o tombe a camera: 12 (A3a), 43 (A6), 17 (B1; Figg. 126a-b), 22 (C1; Figg. 47-49), 23 (C2; Figg. 51-52, 54), 25 (C3a), 34 (E4), 29 (C5a; Figg. 150, 156a).

3.4 Tombe a cassone

Le tombe a cassone costituiscono un gruppo di sepolture a sé stante all'interno del panorama della Necropoli (Z1-Z27¹⁴⁶). Caratterizzano l'area del piazzale o "campo dei poveri"¹⁴⁷ a partire dalla metà sino alla fine del I secolo d.C. (Fig. 15). Come le tombe ad edicola, sono sparse nel terreno: qualcuna si presenta isolata, anche se la maggior parte è addossata a recinti. Le tombe a cassone sono delle piccole strutture di forma allungata in *opus caementicium*, che per lunghezza ricordano le tombe a cappuccina, con la differenza però che al loro interno contengono sepolture in urna. In genere, uno dei due lati corti è appiattito verticalmente e reca l'iscrizione dedicatoria. Quasi tutte le tombe a cassone erano rivestite d'intonaco rosso. In cinque casi si sono conservate le lastrine marmoree dedicatorie (Z1; Z3/4; Z7; Z10; Z22) e nella maggior parte dei casi si tratta di bambini morti in tenera età.

¹⁴⁵ HEINZELMANN 2000, p. 60.

¹⁴⁶ HEINZELMANN 2000, pp. 316-318. Si è deciso di privilegiare per le sepolture a cassone la nomenclatura di Heinzelmann, poiché Calza ne aveva numerate solamente quattro e in alcuni casi le aveva raggruppate tra di loro: 35 (Z10), 36 (Z6; Z7; Z8); 37 (Z3; Z4), 38 (Z1; Z2).

¹⁴⁷ Una simile disposizione di sepolture, distribuite sul terreno in modo casuale e disordinato, per lo più di modesta qualità, è presente anche in un settore della Necropoli dell'Isola Sacra, definito da Calza come "campo dei poveri", proprio ad indicare un'area destinata ad un ceto meno abbiente che non poteva permettersi tombe monumentali. Per approfondimenti si veda: CALZA 1940, p. 321; ANGELUCCI *et alii*, 1990, p. 52.



Fig. 15: Ostia, Necropoli Laurentina, veduta nord-ovest del piazzale dalla strada X, autunno 2017 (fotografia dell'autore).

3.5 Complessi sepolcrali

In questo gruppo di edifici sepolcrali sono da annoverare tombe costruite *ex novo* in un periodo compreso tra il II-III secolo d.C. e aventi una superficie particolarmente estesa: 8bis (K3b), 11 (G1), 11a (G2), 52/53 (H1), 55 (A7), 56 (A8). Si tratta per la maggior parte di tombe prive di decorazione o suppellettile, costruite in opera laterizia, *opus listatum* o in *opus mixtum* in laterizio o in *opus mixtum*. Alcuni edifici sono articolati in diversi ambienti: 8bis (K3b), 11 (G1), 11a (G2), 52/53 (H1). In due casi, 8 bis (K3b) e 52/53 (H1), definiti da Heinzelmann come *Grabtempel*, si tratta di veri e propri complessi sepolcrali dotati di portici, vestibolo, *tabernae*, ma anche dell'*edificium custodiae*¹⁴⁸.

In queste tombe, il rito è misto: si trovano nicchie destinate alle deposizioni in olle cinerarie, ma anche sepolture ad inumazione in *formae* nel terreno oppure pareti predisposte con *arcosolia*.

3.6 Tombe realizzate su edifici preesistenti

Nell'ultimo gruppo sono incluse le tombe più recenti (II-III secolo d.C.), realizzate su edifici preesistenti: 34a (E5), 12b (A4b), 13a (A5b; Fig. 8). Anche questi edifici come quelli del gruppo precedente presentano il rito misto, sono privi di decorazione o suppellettile, sono realizzati in opera laterizia, *opus listatum* o in *opus mixtum* in laterizio o in *opus mixtum*.

148 HEINZELMANN 2000, pp. 79, 286-288, 294-295.

4 Analisi degli edifici e delle decorazioni pittoriche

Introduzione

Il capitolo comprende le schede relative ai sepolcri dove è conservata la decorazione pittorica parietale e di cui è stato possibile ricostruire il sistema decorativo; sono inclusi anche i contesti (per la precisione 21 sepolcri) nei quali vi sono solamente lacerti o casi in cui la decorazione non è più attualmente visibile, ma è nota grazie a documentazione d'archivio. Nel primo caso, i singoli edifici, dei quali è possibile ricostruire il sistema decorativo, sono ordinati seguendo un criterio cronologico, a partire dai primi monumenti sepolcrali sino a quelli relativi all'ultima fase di occupazione, per un totale di tredici contesti. Gli edifici sono quindi organizzati e suddivisi in quattro grandi fasi: l'età augustea e tiberiana, l'età claudia e neroniana, l'età adrianea e antonina e l'età severiana (Grafico 1).

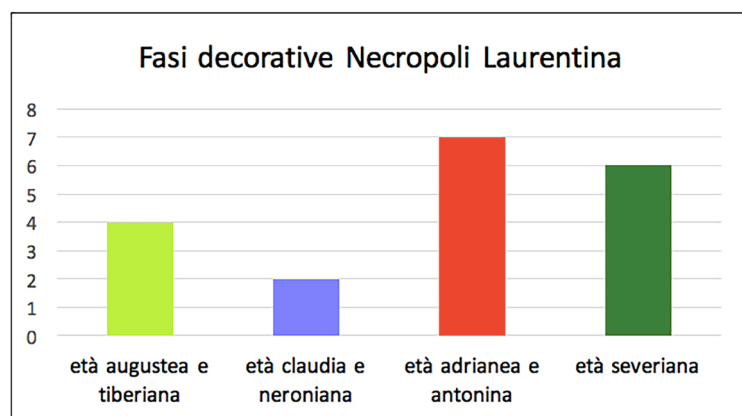


Grafico 1: Fasi decorative Necropoli Laurentina.

Tuttavia, alcuni edifici, per la precisione le Tombe 18 e 33 e il Recinto 22, presentano più di una fase pittorica, visto il loro utilizzo prolungato nel tempo. Pertanto, tali sepolcri sono stati inseriti in più di un ambito cronologico.

Gli edifici della prima casistica rappresentano un numero significativo di testimonianze che permettono di inquadrare l'evoluzione pittorica avvenuta nella città di Ostia in un arco di tempo abbastanza ampio, dal I secolo a.C. sino alla metà del III d.C. Inoltre, rappresentano un dato fondamentale poiché nei contesti domestici ostiensi tali testimonianze sono pervenute, purtroppo, per quanto riguarda il I secolo a.C. e il I d.C., in modo esiguo. Relativamente alla seconda casistica di edifici, ovvero i contesti che presentano solamente lacerti di decorazione ancora visibili o si tratta di casi noti solamente a livello bibliografico, essi costituiscono una sezione a sé stante, perché l'esiguità delle testimonianze nella maggior parte dei casi non permette raffronti stilistici con altre decorazioni parietali. Tuttavia, essi sono importanti per testimoniare e quantificare la vastità e la portata del fenomeno decorativo. Incrociando tali dati, si può affermare che nella Necropoli Laurentina le tombe, all'interno delle quali possiamo attestare con certezza forme di decorazione parietale, costituiscono il 44% del totale (trentaquattro edifici su un totale di settantasette; Fig. 16, Grafico 2).

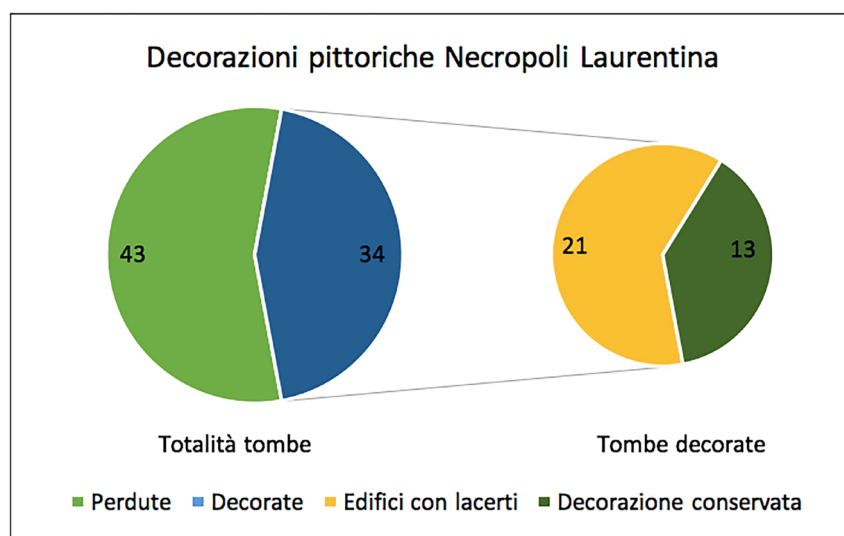


Grafico 2: Decorazioni pittoriche Necropoli Laurentina.

Per quanto riguarda il catalogo, le schede relative alle tombe seguono in ogni caso la medesima struttura. Per prima cosa, viste le complesse vicende di scavo e la decontestualizzazione degli apparati decorativi della Necropoli Laurentina, divisi tra i *Musei Vaticani* e l'*Antiquarium* di Ostia, per ogni tomba vengono presentate la bibliografia relativa e una breve storia degli studi. Dopodiché, vengono esaminate la topografia, le vicende costruttive, il rapporto tra le trasformazioni strutturali e gli apparati pittorici presenti all'interno, esaminati autopicamente; seguono la descrizione e l'analisi sistematica della decorazione pittorica. Inoltre, nella scheda sono comprese le testimonianze epigrafiche e ulteriori ritrovamenti. Questi ultimi comprendono una casistica alquanto varia: urne, monete, lucerne, are, elementi architettonici, frammenti di statue. Le iscrizioni costituiscono una testimonianza fondamentale per conoscere i fondatori del singolo edificio, i responsabili di restauri, nonché la compagine sociale del sepolcreto.

L'analisi comparativa tra i diversi dati permette di conoscere al meglio la storia complessiva degli edifici, di condurre un'analisi più ampia del rapporto che le decorazioni parietali avevano con altri elementi che costituiscono un edificio, non solo con le strutture, ma anche con le iscrizioni e altri tipi di ritrovamenti, e di non cadere nell'errore di studiare gli apparati pittorici solamente attraverso criteri stilistici. Infatti, la scheda si conclude con una proposta di datazione delle decorazioni pittoriche, risultato dell'incrocio di tutti i dati analizzati: analisi stratigrafiche, cronologie relative all'interno del sepolcreto, iconografie e confronti delle pitture ma anche datazioni desunte grazie alle fonti epigrafiche.

Ogni edificio viene nominato seguendo la nomenclatura di Calza, utilizzata in *Notizie degli Scavi di Antichità*, che è la stessa presente *in loco*; la numerazione di Heinzelmann verrà utilizzata tra parentesi¹⁴⁹.

149 CALZA 1938; HEINZELMANN 2000.



Fig. 16: Ostia, Necropoli della via Laurentina. Pianta, in evidenza le tombe che presentano tracce di decorazione pittorica (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

4.1 Età augustea e tiberiana

Nel gruppo di monumenti funerari databili all'età augustea e tiberiana, verranno analizzati gli edifici che sono ascrivibili alla prima fase decorativa del sepolcreto (Fig. 17), ovvero: la Tomba a camera singola 18 (B1), i due Recinti contigui 22 (C1) e 23 (C2) e l'Edicola 39 (F1).

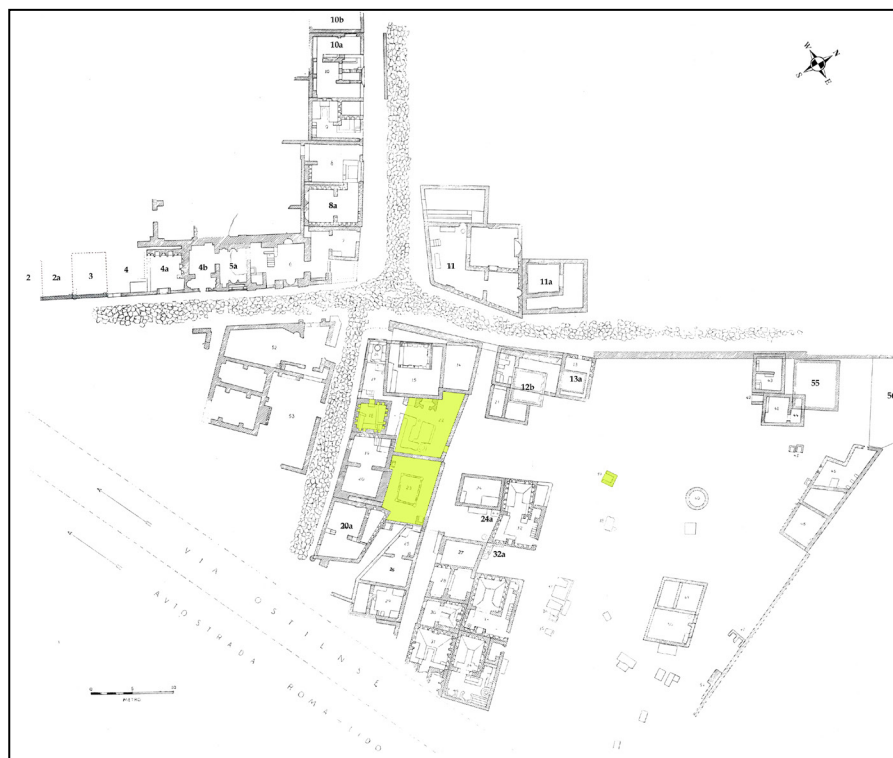


Fig. 17: Ostia, Necropoli della via Laurentina, in evidenza le tombe della prima fase decorativa: età augustea-tiberiana (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

4.1.1 Tomba a camera singola 18 (B1)

Riferimenti bibliografici

BEDELLO TATA 2004, pp. 309-312; BEDELLO TATA 2005, pp. 1-22; BEDELLO TATA 2007, pp. 311-316; BOSCHUNG 1987, pp. 119-120; CALZA 1937, p. 9; CALZA 1938, pp. 56-58 (Tomba 18); CLARKE 2001, pp. 85-91; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 85-92, 150-151; FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 19-36; HEINZELMANN 2000 pp. 227-234 (Grabkomplex B1/C1); MOLINO 1977-78.

Misure

Livello di fondazione 0,70 m, misure interne della cella: 3,50 m per lato, altezza 4 m¹⁵⁰.

150 FLORIANI SQUARCIAPINO, p. 86; HEINZELMANN 2000, p. 227.

Storia degli studi

La tomba venne scavata per la prima volta da Calza negli anni 1934-35¹⁵¹. Negli anni Cinquanta avvengono i grandi lavori di restauro della Necropoli e Floriani Squarciapino, insieme a Barbieri, approfondisce nel volume *Scavi di Ostia III* lo studio della decorazione pittorica e del materiale epigrafico trattato sommariamente da Calza¹⁵². Dal 1992 al 1999 un team di restauratori e archeologi guidati da Bedello Tata, dell'allora Soprintendenza Archeologica di Ostia, si è occupato del rispristino integrale della cella effettuando un puntiglioso lavoro di restauro alle strutture e alla decorazione pittorica *in situ*. In quest'occasione, inoltre, vennero eseguite analisi chimico-fisiche e un'accurata documentazione grafica e fotografica¹⁵³. Nel lavoro di Heinzelmann la camera, è stata considerata, insieme ai Recinti 16, 17 e 22, parte di un'unica proprietà sepolcrale, Grabkomplex B1/C1; tale studio ha approfondito le conoscenze del monumento, secondo un'ottica volta a indagare le Necropoli ostiensi da un punto di vista topografico e strutturale¹⁵⁴.

Topografia

La tomba a camera è situata lungo la via Laurentina, a circa 10 metri sud-est dall'incrocio con la strada XV, dietro la prima fila dei sepolcri che presentano la loro fronte sulla strada sopracitata (Fig. 17). La cella faceva parte di un unico complesso sepolcrale che si estendeva per ben due filari di sepolcri, comprendendo i Recinti 16, 17 e 22. Difatti l'accesso alla cella, non avviene dalla strada principale, bensì attraverso una piccola porta posta all'interno di uno spazio di risulta, denominato 17, tra i Recinti 16 e 22; la parete nord-est si affaccia sul Monumento 22, la parete sud-est si addossa al Recinto 19.

Descrizione tomba

La tomba è stata costruita sulla sabbia, a meno 2,75 m rispetto all'attuale livello stradale di età severiana (Fig. 18)¹⁵⁵. La cella, pur presentando notevoli restauri, è costruita con un elegante reticolato (tufelli 6-6,5 cm), ammorsature e cornice in laterizio agli angoli e all'imposta della volta a botte.

A metà della parete nord-ovest è posta una scala di quattro gradini, alla cui sommità vi è una piccola porta con stipiti in lavagna e soglia in travertino (largh. 0,75 m, alt. 1,10 m), attraverso la quale si accede alla camera sepolcrale¹⁵⁶. La parete sud-ovest si allinea alla via Laurentina e presenta al di sopra dell'imposta della volta¹⁵⁷, ad un'altezza di 2,60 m, due finestre a feritoia, con lo strombo realizzato in mattoncini di tufo, e tra queste, una nicchia semicircolare in laterizio (alt. 0,90 m, largh. 0,60 m) in cui si trovava la famosa pittura della "Sacerdotessa di Iside" che ha dato il nome alla tomba (*PAOA, Depositi Antiquarium*, Inv. 10869; Figg. 129-130).

151 Heinzelmann (2000, p. 227) riporta che tale tomba venne sommariamente scavata da Visconti nel 1865, tuttavia le ricerche d'archivio non hanno confermato questa tesi; essa non compare nemmeno nella pianta di Ostia di Gismondi del 1925 (CALZA 1953, Fig. 30). Lo stesso Calza (1937, p. 9) precisa che «[...] una tomba venuta in luce nello scavo attuale, coperta a volta a tutto sesto e che conserva nell'interno dipinti e stucchi di finissima fattura con scene sacrali e decorazioni di maschere e floreali che vanno riaccostati agli stucchi della Farnesina [...]».

152 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 85-91; 150-151.

153 Nell'ambito delle analisi diagnostiche, avvenute a partire dal 1992, prima di procedere con i restauri, vennero eseguite: una campagna di rilevamento dell'umidità, analisi chimiche dei pigmenti a cura del laboratorio "ARTELAB, analisi idrogeologiche del terreno. I lavori di restauro vennero coordinati da L. Spada, coadiuvata da C. Belfiore e A. Duranti; le operazioni di restauro della cella dalla ditta "Enrico Leoni". La documentazione grafica dall'arch. M. Serafini per l'impresa "ArcheoArt", la documentazione fotografica da R. Sigismondi e l'elaborazione grafica da M. Sangiorgio. Le analisi diagnostiche a documentazione fotografica ad infrarosso dall'azienda "EDITECH"; saggi e restauri sono stati supervisionati dal dott. A. Carbonara e dalla dott.ssa R. Zaccagnini per i materiali ceramici.

154 HEINZELMANN 2000, pp. 227-234.

155 HEINZELMANN 2000, pp. 335-341: in base ai sondaggi (E, F, G) effettuati nella Necropoli, il Complesso B1 corrisponde ai livelli 28 e 27, equivalenti alla prima e media età augustea.

156 In origine la porta d'accesso era al livello di calpestio del Recinto 17, venne rialzata in età successiva a causa del ristagno delle acque superficiali che nel II sec. d.C. comportò un generale rialzamento pavimentale della Necropoli.

157 La volta poggia sulle pareti nord-ovest e sud-est.

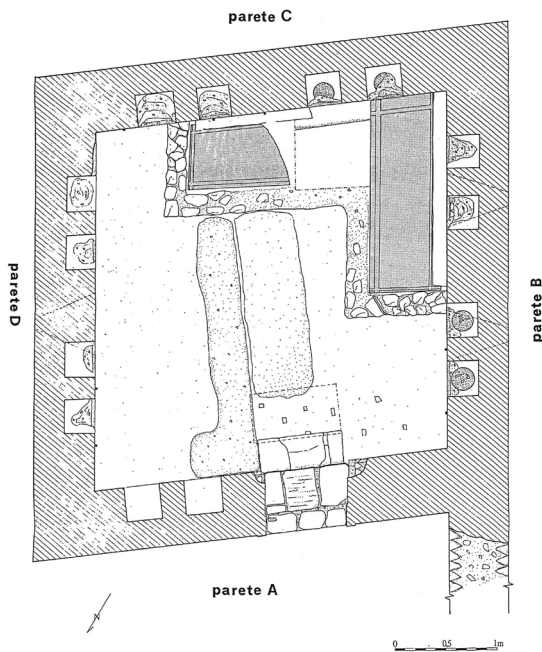


Fig. 18: Pianta della Camera sepolcrale 18
(da Archivio Fotografico PAOA).

La parete sud-est, è addossata al contiguo Recinto 19; infine il lato nord-est, prospiciente al Recinto 22, presenta al centro della parete ad un'altezza di 2,60 m, una finestra a feritoia di maggiori dimensioni delle altre due. È testimoniata la presenza di un rivestimento di intonaco rosso sulle pareti esterne. La cella¹⁵⁸, a pianta quadrangolare, è finemente decorata da pitture e stucchi; la pavimentazione mal conservata è costituita da un battuto di pozzolana frammisto a scaglie marmoree e travertino. All'angolo delle pareti sud-ovest e sud-est sono riconoscibili sul pavimento tracce di cassoni per le inumazioni, disposti ad angolo retto, collocati in un'età successiva¹⁵⁹; essi sono una chiara testimonianza della coesistenza all'interno del sepolcro di entrambi i riti. Le nicchie organizzate su un'unica fila, sono 4 per parete, tranne su quella d'entrata, in cui ve ne sono solo due al lato destro della porta. Le nicchie (largh. 0,35 m, prof. 0,32 m, alt. 0,50 m) si trovano ad un'altezza di 0,86 m dal pavimento. In ognuna era murata un'urna funeraria di terracotta; alcune erano sigillate da uno

spesso strato di malta, altre da una lastra fittile. L'arco e i piedidritti delle voltine era costituito da laterizi, che erano a loro volta incorniciati da un archetto in tufelli. In base alla stratigrafia, alla tecnica edilizia, alle decorazioni pittoriche si può affermare che la tomba a camera è stata costruita e decorata in un periodo compreso tra la fine del I sec. a.C. e l'inizio del I d.C.¹⁶⁰.

Decorazione pittorica¹⁶¹

Decorazione parietale

Le pareti della cella sono finemente affrescate (Fig. 19) e la volta è rivestita da un'elegante ornamentazione a stucco (Fig. 23). La decorazione parietale è costituita dallo zoccolo, una zona mediana, che include le nicchie, e una cornice di raccordo con la volta. Le pareti affrescate della cella vengono descritte convenzionalmente a partire dalla quella d'ingresso in senso antiorario come A (nord-ovest), B (sud-ovest), C (sud-est), D (nord-est). Le pareti si sviluppano per un'altezza di 4 m e per una lunghezza di 3,5 m¹⁶².

158 La cella è stata danneggiata in età romana, a causa dell'immissione di sepolture terragne; a seguito dello scavo del 1935, è stata poi oggetto di atti vandalici e scassi clandestini. Inoltre, durante l'occupazione nazista è servita da rifugio delle truppe russe a seguito dell'esercito tedesco, queste furono le responsabili di un ulteriore degrado: accesero dei fuochi all'interno della tomba e incisero sulle pareti i loro nomi. Oltre a questi episodi di natura contingente, ulteriori problemi relativi alla conservazione degli apparati pittorici sono causati dall'alta percentuale di umidità di risalita in superficie, responsabile della formazione di muffe, microrganismi (alghie cloriferee coccali del tipo *clorococcum* e *muriella*, ciano batteri del genere *lyngbya*), piante infestanti, sali solubili, si veda a questo proposito *infra* e BEDELLO TATA 2005, pp. 6, 20, nota 23; 2007 pp. 311-312.

159 Attualmente non sono più visibili, l'unica testimonianza è la documentazione fotografica conservata presso l'Archivio del PAOA. Bedello Tata (2005, pp. 5-6, *Figg.* 11-12) precisa che tali cassoni erano rivestiti con lastre di lavagna e che la distanza con il muro della cella era colmata con lastre marmoree di reimpiego. Tale aggiunta sembrerebbe contemporanea al rialzamento della soglia effettuato con materiale di recupero e blocchi di travertino.

160 CALZA 1938, pp. 55, 58; LUGLI 1957, p. 507; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 87-88, 91, 150; HEINZELMANN 2000, p. 233.

161 Fa parte di quest'edificio anche la decorazione di una nicchia esterna, effettuata in età tarda, per approfondimenti si veda il Capitolo 4.3.4.

162 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 86.

Lo zoccolo si estende per un'altezza di 0,85 m; è costituito da una fascia inferiore nero-fumo (0,14 m), un'ampia campitura rosso morellone (0,65 m) ed infine da una predella in nero-fumo (0,06 m) che lo delimita dalla zona mediana. La zoccolatura è caratterizzata da uno schema decorativo geometrico, costituito da pannelli resi con leggere linee bianco-crema, realizzate a singola e doppia linea, al cui centro vi è il motivo figurativo del quadrato e ai lati il motivo della losanga. L'interno dei poligoni è decorato con un fiore bianco a quattro petali, incorniciato da piccoli motivi circolari. Dall'osservazione e dal confronto tra le pareti A e D (Figg. 20a, 21d; Tav. 10 in Appendice) è possibile notare la disposizione simmetrica delle figure geometriche: le losanghe sono poste al di sotto delle nicchie e il quadrato al centro. Al di sopra della predella una bordura orizzontale ocre scandisce la decorazione della zona mediana, a fondo crema, sulla quale, al lato destro dell'ingresso si aprono due nicchie, inquadrare da un'ulteriore fascia ocre che ne delinea la sagoma (Fig. 19).

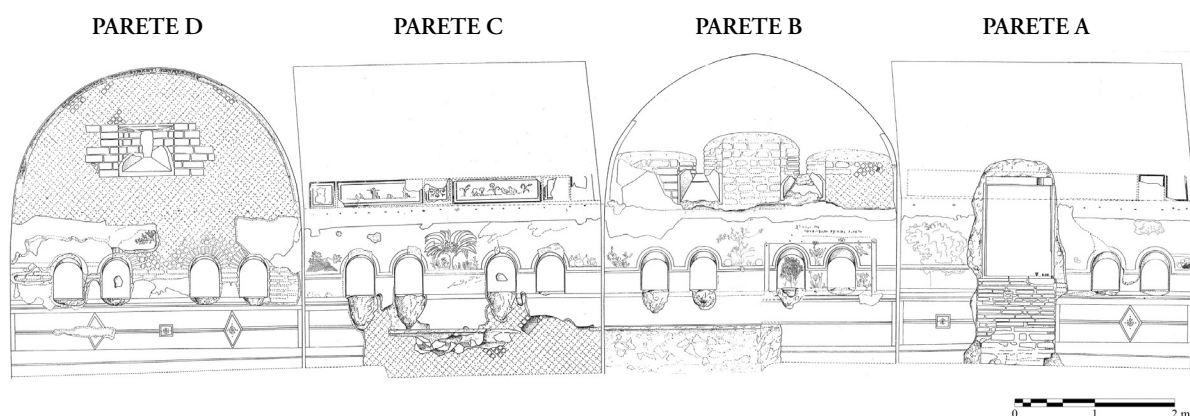
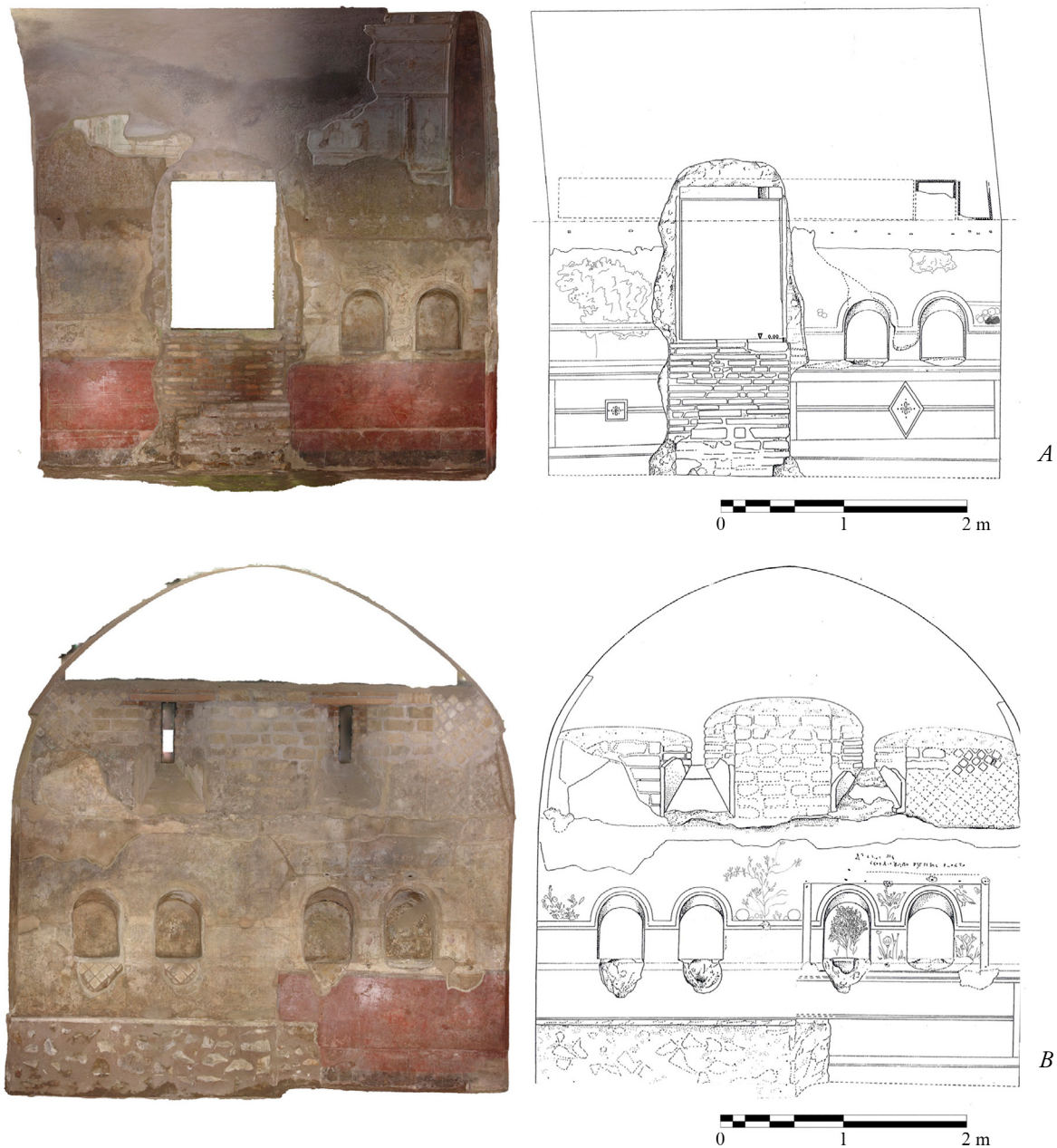


Fig. 19: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, restituzione grafica (rielaborazione grafica dell'autore da Bedello Tata 2005).

Grazie alle analisi multispettrali effettuate *in loco*¹⁶³ è stato possibile intravedere nella parete A (nord-ovest), precisamente nell'angolo nord, labili tracce di frutti (Fig. 20A; Tavv. 1 b-1; 1 b-2 in Appendice), sopra i quali, su uno strato di scialbatura bianca è stata tracciata con larghe pennellate una fascia rosso-arancione. Tale intervento per le caratteristiche grossolane sembrerebbe attribuibile ad un tardo rifacimento. Sempre su questo lato della parete, sopra la nicchia destra, si può riconoscere sommariamente la decorazione un arbusto (Fig. 20A; Tavv. 1 a-1, 1 a-2 in Appendice) e, tra la seconda nicchia di destra e l'entrata della tomba la raffigurazione di pomi (Fig. 20A; Tav. 2 in Appendice). Nella parte opposta della parete, lato sinistro, si intravede la raffigurazione di un arbusto con fiori o frutti gialli (Fig. 20A, Tav. 3 in Appendice). Al di sotto l'imposta della volta, si distinguono una serie di fori equidistanti con tracce di chiodi che probabilmente servivano a fissare una decorazione aggettante, ormai perduta.

La parete B (sud-ovest; Fig. 20B) presenta il medesimo sistema decorativo della parete A, con qualche eccezione dovuta al successivo impianto del cassone nell'angolo ovest della cella che ha gravemente compromesso lo schema decorativo dello zoccolo: infatti quest'ultimo è conservato solo per 1,50 m, nella parte più vicina all'ingresso. La campitura dello zoccolo in rosso morellone è realizzata con la stessa scansione paratattica. Nella fascia mediana si sviluppano quattro nicchie; sull'imposta di quelle di destra si distinguono le tracce di grappe in ferro che servivano a mantenere un elemento sporgente, probabilmente una cornice di un'edicola, realizzata in marmo o in stucco, ora ridotta ad impronta.

163 L'appendice del presente volume è dedicato alla metodologia non invasiva delle analisi effettuate *in situ* mediante tecnologia multispettrale a luce riflessa.



Figg. 20: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18 ortofoto e prospetto delle pareti A e B (ortofoto dell'autore e rielaborazione grafica dell'autore da Bedello Tata 2005).

Tracce di chiodini di bronzo, al di sopra delle nicchie, testimoniano l'uso diffuso nelle tombe delle ghirlande sospese. Ai lati delle due nicchie sopracitate boccioli di rose, finemente dipinte con sfumature rosate e contornate da fiorellini di *Myosotis* (non ti scordar di me), resi in blu egizio (Figg. 22c-d); in un registro superiore, partendo da destra, un uccellino tiene nel becco una fogliolina, reso nei toni del giallo e del violetto, e tra le nicchie una coppia di uccellini divergenti, appollaiati su un ramo, dipinti con pennellate di colore giallo e marrone (Figg. 22a-b; Tav. 4 in Appendice). All'interno della seconda nicchia si riconosce la decorazione di un arbusto con frutti gialli (Tav. 5 in Appendice). Al centro della parete si intravedono labili tracce di un arbusto (Tav. 6 in Appendice). Proseguendo verso sinistra, sempre nella zona mediana si intravedono pomi, fiori e racemi (Tav. 7 in Appendice). Anche qui le nicchie sono inquadrate inferiormente e superiormente da una fascia di colore ocre.

Nell'ambito delle analisi diagnostiche effettuate dall'ex Soprintendenza di Ostia prima delle operazioni di restauro del monumento, tra fine 1993 e inizio del 1994, vennero prelevati e analizzati in laboratorio alcuni campioni d'intonaco. L'indagine consistette: nell'individuazione delle alterazioni biologiche, in particolare delle alghe più frequenti; nel riconoscimento dei pigmenti originali dell'affresco; ed infine nell'analisi qualitativa dei sali solubili¹⁶⁴. Sulla parete B vennero effettuati due prelievi: il primo (B1) in prossimità della prima nicchia destra, allo scopo di effettuare l'analisi qualitativa dei sali solubili affiorati; il secondo (B2) dai petali di un fiore dipinto. I prelievi individuarono pigmenti con cui era stata realizzata la decorazione, nello specifico: nero fumo, azzurrite, tracce di ocra rossa, calce carbonata, e calcite.

La parete di fronte all'ingresso (Fig. 21C), la cosiddetta C (sud-est), ripete lo schema decorativo delle precedenti, tuttavia rispetto alle altre il settore inferiore risulta essere il più danneggiato a causa dall'alloggiamento del cassone per la sepoltura ad inumazione. Nella zona mediana si distinguono, a partire da destra: pomi, fichi, bianchi e neri, melagrane (Tav. 8 in Appendice); al centro delle nicchie una palma con datteri, *phoenix dactyfera*, (Tav. 9 in Appendice), cespugli, racemi e nell'estremità sinistra della parete si intravedono pomi e grappoli d'uva rossa e bianca (Tav. 10 in Appendice).

La parete C, è quella che più di tutte risente dello stress fisico a cui è sottoposta, difatti lo strato bianco superficiale della parte mediana e parte della decorazione della volta, presentano una patina di colore verde a causa dell'umidità di risalita del terreno, responsabile della formazione di piante infestanti, alghe e muffe. Infatti, è la superficie pittorica in cui le analisi diagnostiche non invasive mediante tecnologia multispettrale hanno dato i risultati meno soddisfacenti¹⁶⁵.

Nell'ambito delle analisi diagnostiche effettuate dall'ex Soprintendenza sulla parete C vennero prelevati tre campioni. Il primo (C1) al centro della parete allo scopo di analizzare la qualità dei sali solubili; il secondo (C2) in prossimità dell'angolo est, sulla cornice orizzontale, per effettuare l'analisi microbiologica a fresco, che ha individuato la «presenza di Clorophiaceae (alghe verdi) del tipo *Clorella*, cristalli salini, rare ife di *Attinomiceti*»¹⁶⁶. Infine, per l'ultimo campione (C3), prelevato sulla seconda nicchia sinistra, è stata effettuata una sezione stratigrafica lucida, mediante l'osservazione in luce riflessa, che ha individuato la composizione dell'intonachino (calce e polvere di marmo) e tracce di incrostazione, sotto la quale non erano presenti tracce di colore. Come nella speculare parete A, anche qui, al di sopra di una sottile fascia rossa all'imposta della volta, si riconoscono dei fori destinati all'inserimento di chiodini (Fig. 21C).

La parete D (nord-est; Fig. 21D), lato nord-est dell'edificio, conserva meglio di tutte la zoccolatura in cui si può meglio riconoscere la partitura del sistema decorativo di tipo geometrico: losanghe al di sotto delle nicchie e un quadrato al centro della campitura. Nella zona mediana, ampiamente danneggiata, restano solamente al centro della parete un ramo di un pruno (*prunus domestica*) e qualche frutto all'estremità della parete (Tav. 11 in Appendice). Tra le due nicchie di sinistra è visibile un lacerto di decorazione pittorica costituita da una fascia color rosso arancio, che corre sino alla prima nicchia destra della parete A, ed una sottostante campitura color nero fumo che potrebbe essere interpretata come un arco o un finestrone (Fig. 22f).

Anche sulla parete D vennero effettuate delle analisi microchimiche per il riconoscimento dei pigmenti. In questo caso, un solo prelievo è risultato diagnostico (campione D2), ovvero quello tra le due nicchie di sinistra. In base a tali indagini vennero trovate tracce di: ocra rossa, calcite, calce carbonata, e nero fumo¹⁶⁷.

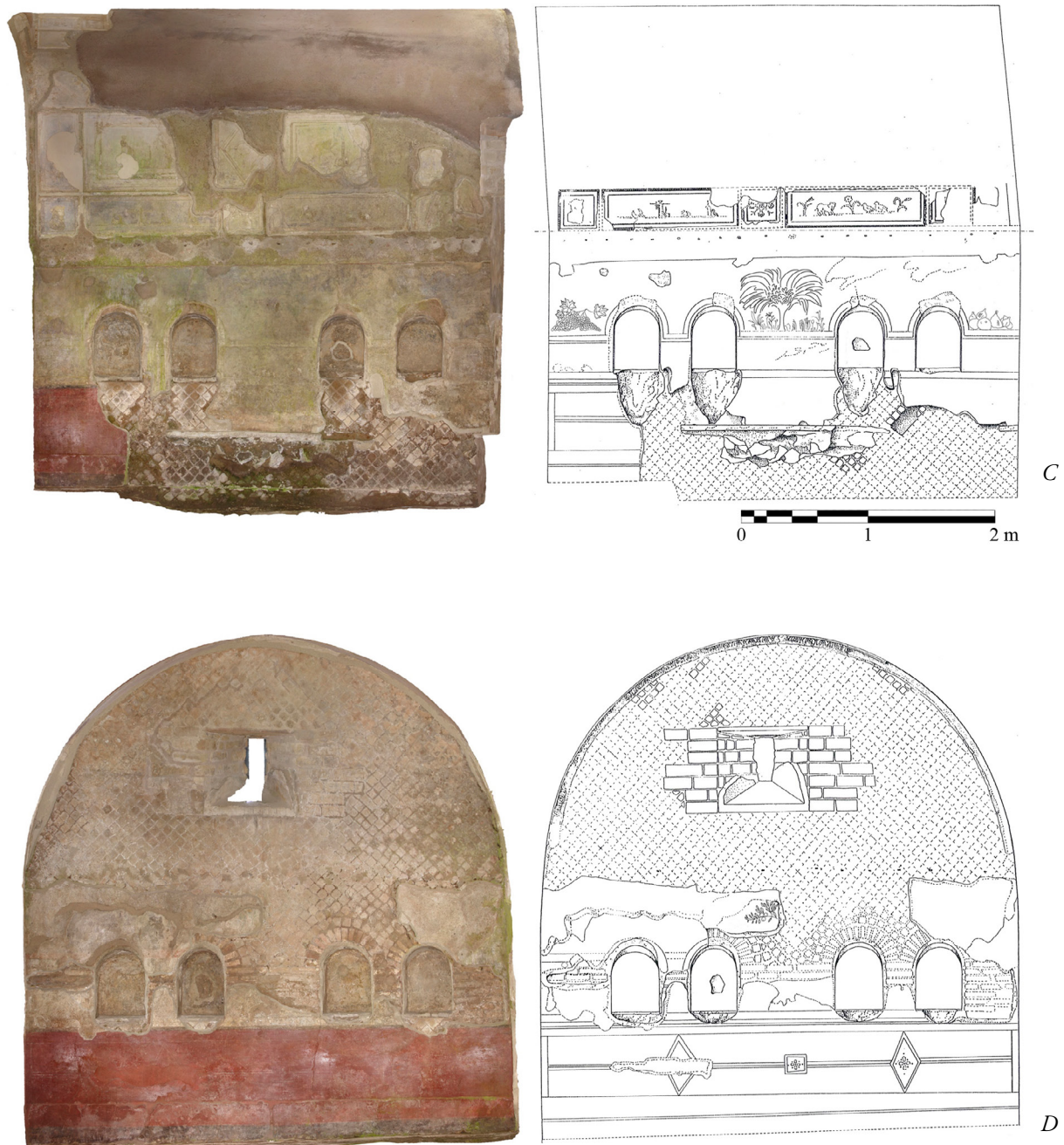
164 Analisi ARTELAB 23.02.1994, da *Archivio Storico PAOA*.

165 Si veda la nota 163.

166 Cit. rapporto dott.ssa L. Barcellona, analisi ARTELAB 23.02.1994, da *Archivio Storico PAOA*.

167 Analisi ARTELAB 23.02.1994, da *Archivio Storico PAOA*.

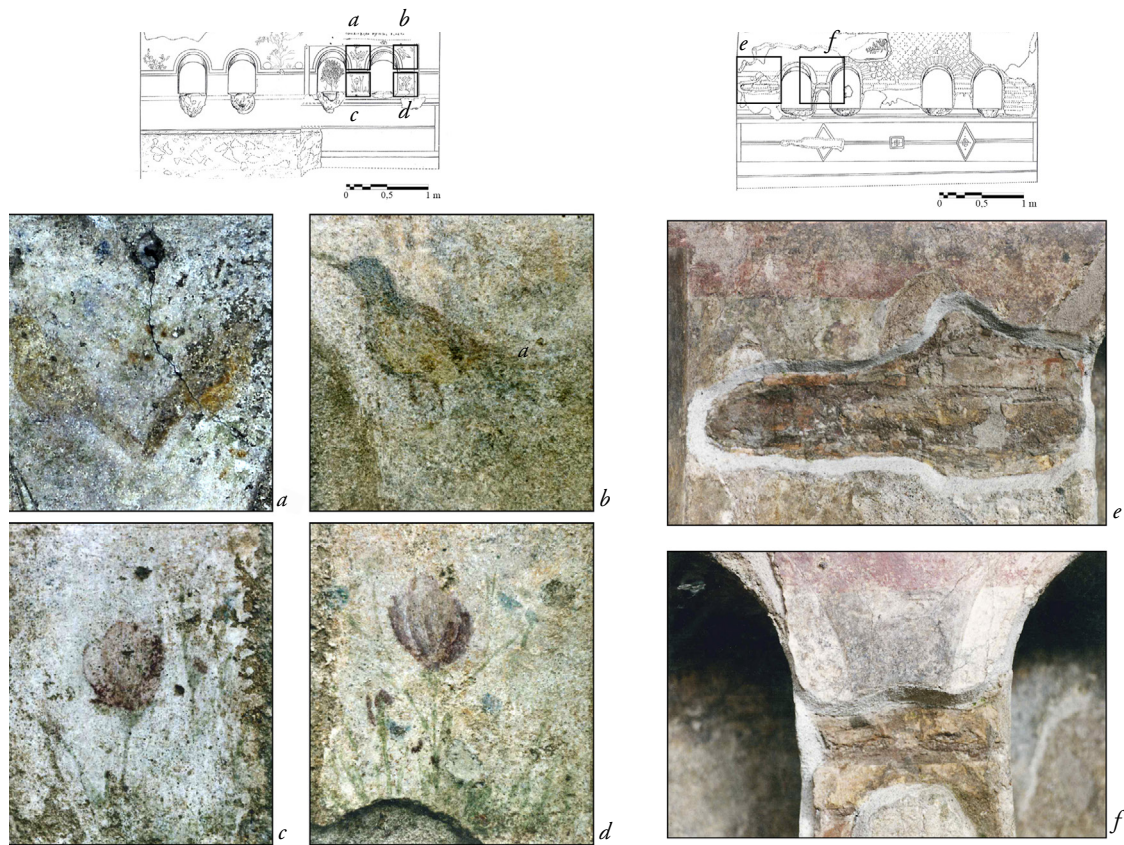
In seguito a tali analisi, venne effettuata una campagna di rilevamento di temperatura e umidità parietale della cella¹⁶⁸ (estate 1994-primavera 1995). Il rilievo è stato effettuato al centro delle pareti B e C. Per le pareti A e D si è deciso di effettuare le misurazioni nell'angolo nord. Tali rilievi hanno permesso di notare come l'andamento dell'umidità parietale in superficie e in profondità dipendesse dal ciclo delle stagioni, evidenziando un valore minimo in autunno e un valore massimo in inverno. Inoltre, si è visto come la parete B (sud-ovest; Fig. 20B), in prossimità della via Laurentina, fosse quella che soffriva maggiormente lo stress fisico dell'umidità superficiale a causa della grande finestra sulla sommità della parete¹⁶⁹.



Figg. 21: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18 ortofoto e prospetto delle pareti C e D (ortofoto dell'autore e rielaborazione grafica dell'autore da Bedello Tata 2005).

168 Rapporto dott.ssa L. Barcellona, analisi ARTELAB 15.04.1994, da *Archivio Storico PAOA*: le misurazioni sono state eseguite utilizzando il «Promiter Mini III» per l'umidità e il «Digital Diagnostic MkIV» per la temperatura.

169 Analisi ARTELAB 05.05.1995, da *Archivio Storico PAOA*.



Figg. 22: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto a sinistra, ricostruzione grafica della parete B, in evidenza prima nicchia destra. In basso particolari della decorazione pittorica: (a-b) uccellini, (c-d) boccioli di rose. In alto a destra, ricostruzione grafica della parete D. In basso particolari della decorazione pittorica: (e) pomo, (e-f) campiture nero fumo. Documentazione fotografica realizzata dopo i restauri degli anni 1994-1999 (da Archivio Fotografico PAOA).

Decorazione volta

La volta era collegata alle pareti A e C mediante una cornice di raccordo in stucco. Purtroppo gran parte della decorazione, che rivestiva completamente la volta a botte, risulta irrimediabilmente perduta. Si conservano la parte sovrastante la parete sud-est, nord-est e labili tracce al di sopra della parete nord-ovest, pari ad un terzo della superficie (Fig. 23). Lo schema decorativo del soffitto si sviluppa all'interno di un rettangolo, ai cui lati si inseriscono due spazi triangolari campiti di rosso. L'interno del rettangolo è suddiviso in quadrati, rettangoli e poligoni a forma di T; tali figure geometriche sono a loro volta iscritte in nove fasce equidistanti. La decorazione della volta viene descritta a partire dal punto di congiunzione con la parete di fronte l'ingresso (parete C, lato sud-est)¹⁷⁰.

La prima fascia (Fig. 23, dal basso) è costituita da due quadrati all'estremità, seguiti da un rettangolo e un altro quadrato al centro. Nel primo quadrato, a partire da sinistra, è parzialmente conservato il profilo di un busto virile. La figura su campo azzurro è inquadrata in un listello, seguito da una cornice a linguetta. All'interno vi è rappresentato un personaggio barbato¹⁷¹ rivolto verso destra, la folta capigliatura è cinta da una *taenia* e sulla fronte si distingue un diadema (Figg. 24a-b); il tipo di acconciatura e la posa ricordano personaggi legati all'ambito dionisiaco, il dio stesso o suoi officianti.

¹⁷⁰ Si è già accennato alla situazione di degrado, che risulta critica soprattutto sulla zona mediana della parete e sulla porzione di volta sovrastante, dove l'umidità di risalita dal sottosuolo è responsabile della formazione di alghe e muffe che costituiscono una pellicola verde sulla superficie decorata.

¹⁷¹ Lo stato di degrado in cui versa la cella rende ormai la figura poco leggibile, fortunatamente il dossier fotografico d'archivio illustra una situazione ben diversa. Importantissimi furono i continui lavori di restauro e di studio dell'ex Sovrintendenza di Ostia a cura di Floriani Squarciapino e Bedello Tata. Per approfondimenti si veda: FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 85-92, 150-151; BEDELLO TATA 2004, pp. 309-312; BEDELLO TATA 2005, pp. 1-22; BEDELLO TATA 2007, pp. 311-316.

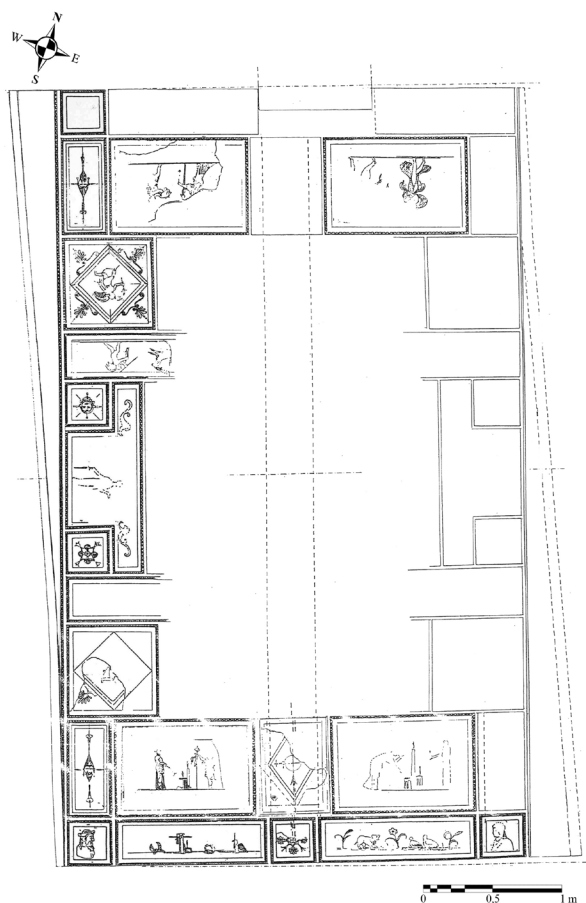


Fig. 23: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, restituzione grafica della volta (da Bedello Tata 2005).

Il quadrato è seguito da un rettangolo su campo azzurro, inquadrato a sua volta da un listello e una cornice a linguetta, nel campo si riconoscono diversi oggetti posti su una linea orizzontale, che richiamano il culto dionisiaco: una corona di fronde, un pilastro abbigliato con bende e ghirlande a cui è appoggiato un tirso, seguito da un altare, sul quale è posto un esile idolo, dopodiché un'altra corona di fronde ed un pilastrino a cui è poggiata una siringa a otto canne (Figg. 25, 26).

Il quadrato centrale della prima fascia, anch'esso contornato da una cornice a linguetta e listello, presenta una rosetta al centro inserita in un rombo dai lati curvilinei, alle cui estremità si dipartono palmette alternate ad elementi liliacei (Figg. 27a-b). Nel rettangolo che segue, delle stesse dimensioni e caratteristiche del precedente, su una linea orizzontale è articolata una scenetta in un ambiente palustre in cui si distinguono: una canna palustre, un leoncino ruggente¹⁷² rivolto verso destra dove si intravedono due gallinelle d'acqua che nuotano placidamente in uno stagno ed infine una canna palustre che chiude la composizione; tra il leoncino e le gallinelle si riconosce un fiore a sei petali (Figg. 28a-b).

L'ultimo quadrato della prima fascia è speculare al primo quadrato sopra descritto. Infatti corrispondono le riquadrature e il soggetto ivi rappresentato, con la differenza che qui era rappresentata una figura femminile rivolta verso destra. Il busto femminile, conosciuto grazie alla documentazione grafica e fotografica degli anni Cinquanta (Figg. 29-30), aveva i capelli raccolti a nodo sulla nuca¹⁷³.

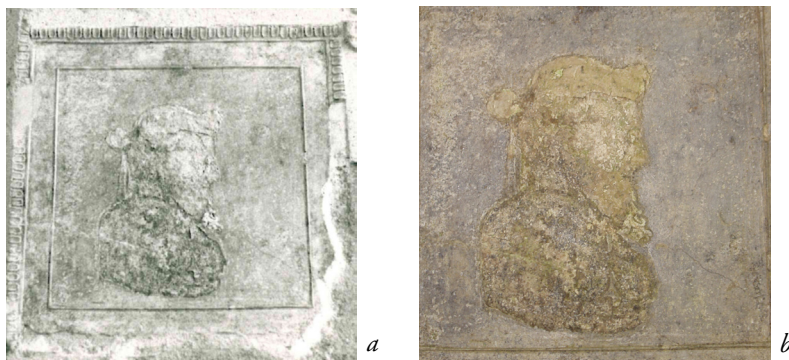
La seconda fascia presenta alle estremità due rettangoli, i cui lati corti hanno le stesse dimensioni dei quadrati della prima fascia. Entrambi i poligoni sono costituiti da una cornice a baccellatura, da due listelli che iscrivono un rettangolo al cui interno trovava posto una decorazione attualmente non più visibile a causa dell'ampia lacuna che non fornisce ulteriori dati d'interpretazione (Fig. 31).

Diversa era la situazione negli anni Sessanta quando Floriani Squarciapino (Figg. 29, 32) poteva ben vedere e descrivere che il rettangolo era «occupato da una di quelle curiose maschere virili, iscritte in una figura geometrica, con barba e capelli che sembrano formati da foglie, che avendo forma nettamente triangolare, danno alla maschera una sagoma romboidale. Il viso è di tipo mongoloide con occhi a mandorla, zigomi sporgenti, naso schiacciato, baffi spioventi. Dal vertice dell'acconciatura e da quello della barba sembrano pendere due specie di calici floreali, e all'altezza delle orecchie si dipartono due specie di fuselli terminanti in una perla»¹⁷⁴.

172 Floriani Squarciapino interpretò l'animaletto come un cagnolino, in realtà un'attenta analisi autoptica permette di riconoscervi un leoncino; dello stesso avviso BEDELLO TATA 2005, pp. 14-15, Fig. 35.

173 FLORIANI SCQUARCIAPINO 1958, p. 89, Fig.44.; Tav. XIV.

174 Cit. FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 88.



Figg. 24: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, figura maschile, 1^a fascia, 1^o quadrante: (a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Fig. 25: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, paesaggio idillico sacrale, 1^a fascia, 2^o quadrante, dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata).



Fig. 26: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, paesaggio idillico sacrale, 1^a fascia, 2^o quadrante, estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 27: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, decorazione 1^a fascia, 3^o quadrante: (a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Fig. 28: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, ambiente palustre 1ª fascia, 4° quadrante: (a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).

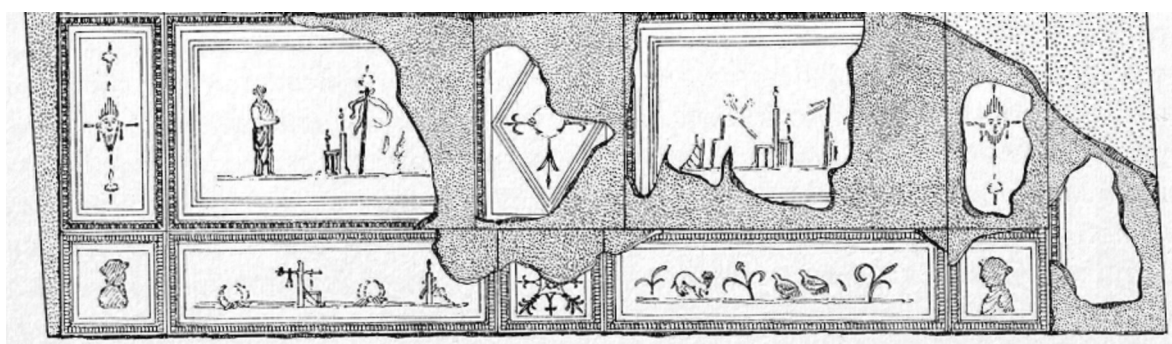


Fig. 29: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. Ricostruzione grafica della volta (da Floriani Squarciapino 1958).

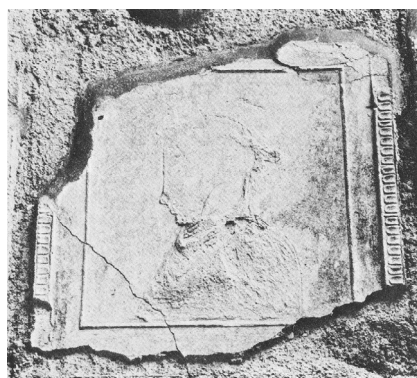


Fig. 30: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, busto femminile, 1ª fascia, 5° quadrante, marzo 1970 (da Bragantini, De Vos 1982).



Fig. 31: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. 2ª fascia, 1° e 2° quadrante, stato della decorazione in stucco nell'estate 2017 (fotografia dell'autore).

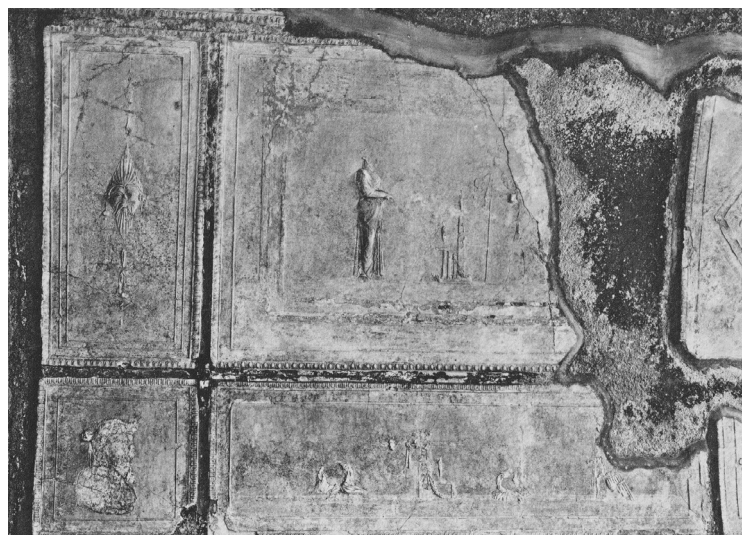


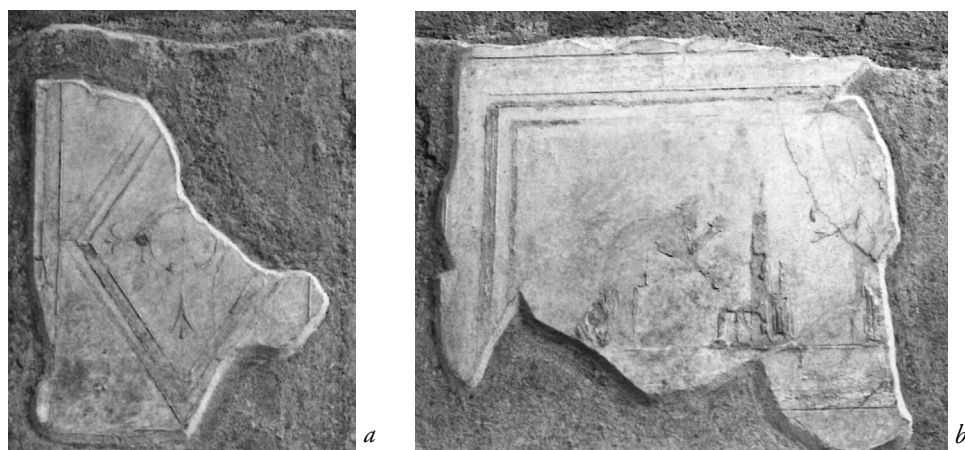
Fig. 32: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, angolo est, 1^a e 2^a fascia (da Floriani Squarciapino 1958).

Il campo rettangolare che segue mostra al suo interno una scena figurata. Essa è inscritta in una cornice a *kyma* ionico, seguita da una fascia azzurra, un listello, una fascia rossa e diversi riquadri di cui resta solamente l'impronta. La scena, purtroppo parzialmente lacunosa, mostra una figura femminile stante rivolta verso destra, vestita di un'ampia tunica, con le braccia piegate e portate avanti. Presumibilmente portava un'offerta agli idoletti che si elevano su un tavolinetto e un pilastrino. Sull'altra estremità si riconosce una gamba, forse maschile, e delle braccia che sorreggono un tirso. Al centro della fascia c'è un rettangolo (Figg. 33a, 34), con cornice a doppio listello, in cui è iscritto un rombo reso con tre filettature, che contiene a sua volta un cerchio, di cui sono cadute le parti in aggetto. Il cerchio è ornato da elementi floreali che si dipartono dal centro in senso orizzontale e verticale; se ne conservano solo due terminanti in fiori di loto. Sui lati corti il cerchio era decorato con una rosetta a quattro petali e bottone centrale¹⁷⁵. Interessante osservare le tracce di preparazione della decorazione eseguite con squadra e compasso. Il pannello rettangolare successivo è equivalente per dimensioni, decorazione della cornice e tematica decorativa al secondo rettangolo della stessa fascia (Figg. 33b, 34).

Vi è raffigurata una scenetta idillico-sacrale: sul lato sinistro della composizione si riconosce una figura maschile, rivolta verso il centro della scena, vestita con una lunga tunica e mantello, che si china per depositare dinanzi a sé le offerte che reca nelle mani, una patera nella mano sinistra e un ramoscello nella destra. Dinanzi ad essa si erge un tripode, decorato con ghirlande e due pilastrini alla cui sommità si riconoscono due idoletti. All'estremità della composizione si riconosce un'altra figura, vestita anch'essa di un'ampia tunica e mantello, che si dirige verso il centro della composizione, con la mano destra protesa nell'atto di recare un'offerta. Il piano di posa, come per le altre scene figurate, è costituito da una sottile linea orizzontale.

Della terza fascia resta un pannello quadrangolare in corrispondenza della parete D, esso è circoscritto da cornici a baccellature e listello, campite da una fascia azzurra. Inscritto all'interno un rombo in stato lacunoso, in cui vi si riconoscono un angolo del poligono, parte di un lato fiancheggiato da una palmetta e al centro la parte inferiore di un erote rivolto verso destra; quest'ultimo reca nella mano sinistra un oggetto non più identificabile (Figg. 35a-b).

175 Purtroppo il rombo è molto lacunoso a causa della caduta della decorazione in stucco, restano tuttavia ben visibili le tracce del disegno preparatorio.



*Figg. 33: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18: (a) 2ª fascia, 3º quadrante;
(b) scena idillico-sacrale (fotografie di Bedello Tata).*



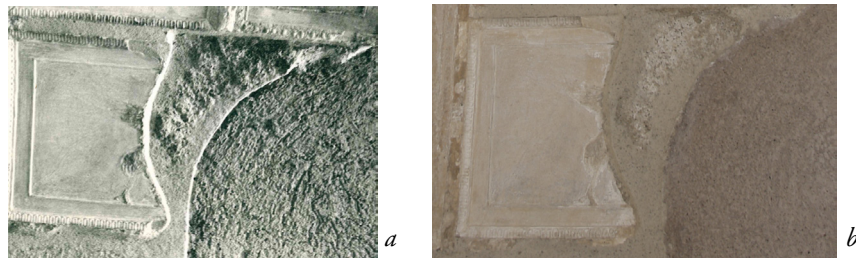
*Fig. 34: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, 2ª fascia, 3º quadrante,
stato della decorazione in stucco nell'estate 2017 (fotografia dell'autore).*



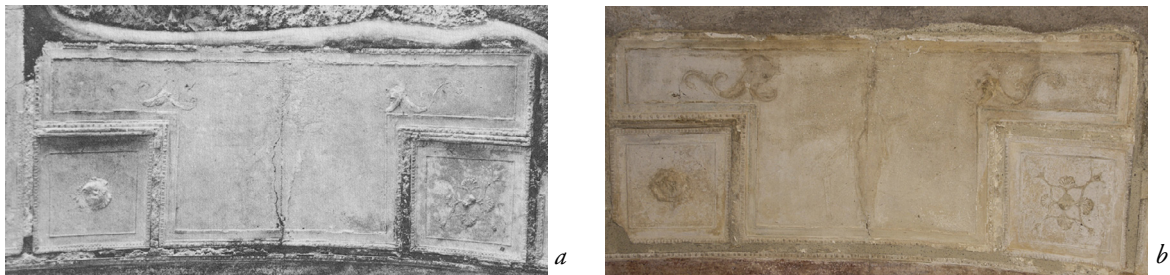
*Figg. 35: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, erote 3ª fascia, 1º quadrante:
(a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia M. Bedello Tata);
(b) estate 2017 (fotografia dell'autore).*

La quarta fascia conserva solamente l'estremità di un rettangolo in corrispondenza della parete D (Figg. 36a-b); si riconoscono le zampe di un grosso volatile, probabilmente uno struzzo. Forse la scena era speculare a quella della sesta fascia, con la quale ha in comune le dimensioni e la tipologia delle cornici. La quinta fascia, corrispondente al cervello della volta, presenta un rettangolo al cui interno sono inseriti un poligono a forma di T e negli spazi di risulta un quadrato per lato (Fig. 23, 5ª fascia).

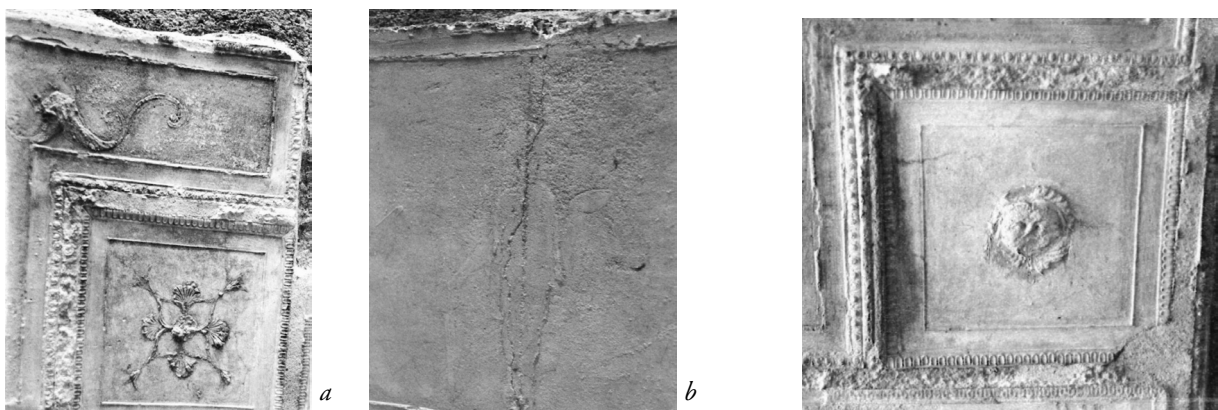
Il primo quadrato, inserito in una cornice a linguetta, fascia campita di azzurro e listello, è ornato da una composizione floreale costituita da: una rosetta a quattro petali, quattro palmette simmetriche in senso orizzontale e verticale, alternate a quattro fiori di loto disposti lungo la linea diagonale aventi come centro il bottone della rosetta (Fig. 23, 5^a fascia, Figg. 37a-b, 38a). Segue il pannello a forma di T inquadrato in una cornice a *kyma* ionico, fascia azzurra e listello; si intravede al centro una figura femminile di prospetto di cui restano le sole incisioni preparatorie e l'asse verticale graffito, a causa della caduta delle parti in aggetto. La figura indossa un'ampia tunica che le scende fino ai piedi e reca nella mano sinistra sollevata un oggetto, probabilmente una patera, nella destra, invece, non perfettamente distinguibile, una ghirlanda o una benda (Fig. 38b). Nelle sporgenze a T si distinguono in posizione araldica due maschere concludenti in volute (Fig. 23, 5^a fascia, Figg. 37a-b, 38a, 39). Il secondo quadrato, compreso in una cornice a linguetta, fascia campita di azzurro e listello, è decorato da un *gorgoneion* con capelli a raggiera e orecchini a pendente; dai quattro lati della maschera si dipartivano elementi vegetali, di cui oggi si intravedono labili tracce graffite (Fig. 23, 5^a fascia, Figg. 37a-b, 39).



Figg. 36: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, rettangolo 4^a fascia, 1^o quadrante:
(a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata);
(b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 37: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, 5^a fascia: (a) foto anni Cinquanta (da Floriani Squarciapino 1958);
(b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 38: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18: (a) composizione floreale del quadrato inferiore e maschera concludente in volute;
(b) particolare cariatide (fotografie di Bedello Tata).

Fig. 39: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, quadrato superiore con *gorgoneion* (fotografia di Bedello Tata).

L'altra metà della volta presentava la medesima suddivisione di spazi. Della sesta fascia si conserva parte di un rettangolo prospiciente la parete nord-est (cosiddetta D); il poligono è identico per forma e altezza a quelli della prima e quarta fascia. Il campo è occupato da una scena figurata, in stato lacunoso, di cui si conserva la sola impronta e il disegno preparatorio, dato che le parti di stucco in aggetto sono andate irrimediabilmente perdute. Ciononostante, si può ancora intravedere un erote alato, che impugna una lancia nella mano destra e un drappo nella sinistra, ed è intento a cacciare un mammifero artirodattile, un'antilope o una gazzella, di cui si scorgono le zampe anteriori rampanti, gli zoccoli appuntiti e le corna. La scena è iscritta in un listello, una fascia ornata di azzurro ed una cornice a linguetta (Figg. 40a-b).

La settima fascia conserva un quadrato che misura 8 palmi (61,5 cm), con cornice a baccellatura, campo azzurro e listello, al cui interno, definito da tre filettature, vi è decorato un rombo; lunghe ed eleganti volute si dipartono sui lati del rombo; al centro di esse spuntano quattro palmette a sette petali.

All'interno della losanga si staglia un erote in corsa con fiaccola nella mano destra e un oggetto non identificato nella mano sinistra. Restano l'impronta del contorno della figura e labili tracce delle filettature del rombo (Figg. 41a-b).

L'ottava fascia presenta il medesimo sistema decorativo della seconda fascia: due stretti rettangoli ai lati, rettangoli di maggiori dimensioni in cui sono inserite scene figurate e al centro un rettangolo, la cui decorazione, irrimediabilmente perduta, presentava probabilmente lo stesso schema decorativo del rettangolo corrispondente nella seconda fascia (Fig. 44c). Purtroppo gli unici campi, di cui è possibile scorgere la decorazione sono il primo, il secondo e il quarto. Il primo rettangolo mostra una cornice a baccellatura e una fascia azzurra che la separa da un'altra bordura a doppio listello.

Lo schema decorativo, non più visibile, ma testimoniato dalla sola documentazione d'archivio (Fig. 29), mostrava al centro un motivo fitomorfo di una maschera sormontata da una palmetta e steli vegetali che si dipartivano orizzontalmente e verticalmente¹⁷⁶.

Segue un campo rettangolare figurato, in stato lacunoso, racchiuso in una cornice a *kyma* ionico, una fascia blu, un listello, filettature ridotte a impronta e infine una fascia rosso morellone. Sul fondo privo di qualunque notazione ambientale sono due figure: una femminile a sinistra e una maschile a destra. La figura femminile, vestita con una tunica lunga fino ai piedi e un ampio mantello che le cinge il capo, poggia la mano sinistra ad un bastone decorato con nastri. Il braccio destro è piegato in avanti e stringe nella mano una benda. Davanti a questa figura vi è un personaggio maschile in atto di dirigersi verso il centro della composizione. Il movimento è reso dalla gamba destra distesa e dalle braccia protese. Egli sorregge con entrambe le mani un cesto coperto da cui esce un serpente; indossa una morbida clamide che scende lungo il corpo (Figg. 42a-b). La raffigurazione ha un chiaro significato culturale: l'ostentazione della cista all'iniziato e il serpente che sfugge sono elementi strettamente collegati ai riti dionisiaci¹⁷⁷.

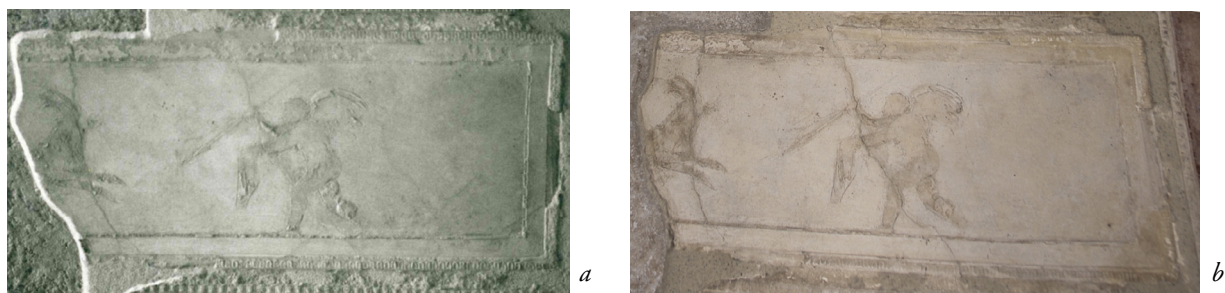
Il campo rettangolare centrale, è andato perduto; segue un altro rettangolo delle stesse dimensioni e bordure del pannello precedente. Il pannello, notevolmente danneggiato a causa di un tentato furto¹⁷⁸, reca la rappresentazione di una menade danzante le cui vesti fluttuanti si librano nell'aria e le lasciano scoperte le gambe; dinanzi vi è un satiro con zampe ferine e coda che si sta dirigendo verso destra¹⁷⁹ (Figg. 43a-b).

176 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 89, Fig. 44. Bedello Tata (2005, p. 11) testimonia che durante i restauri è stato possibile osservare e studiare la tecnica lavorativa dello stuccatore. L'artigiano divise il rettangolo in quattro quadranti e al centro eseguì la figura a mano libera; le cornici vennero imprresse con uno stampo, i listelli, invece, vennero delineati con la squadra e modellati con un modano.

177 Per ulteriori approfondimenti si veda *DictAnt*, I, 2 sv. *Cista mystica*, pp. 1205-1208; *DictAnt*, sv. *Bacchus*, I, I, pp. 622-639.

178 BEDELLO TATA 2005, pp. 11, 20, precisa che negli anni Novanta, tale riquadro fu oggetto di un tentativo di furto ad opera di rapinatori, che cercarono di asportarlo senza riuscirci, anzi ne determinarono la frantumazione e la caduta delle parti in aggetto.

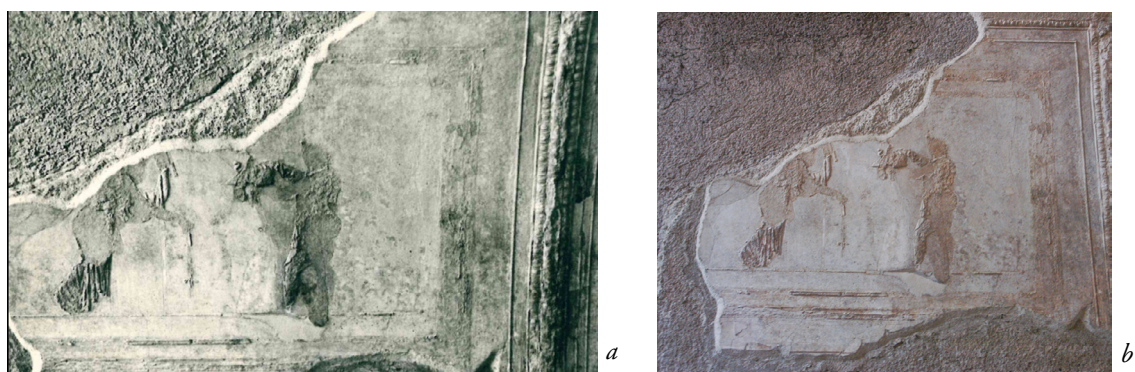
179 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, Tav. XV,1.



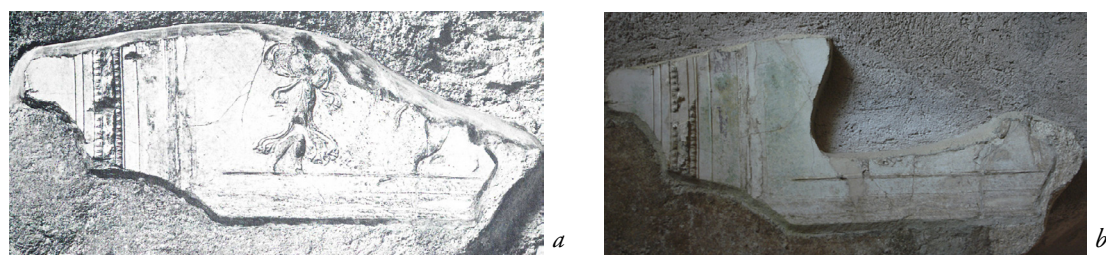
Figg. 40: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, scena 6ª fascia, 1° quadrante: (a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 41: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, erote 7ª fascia, 1° quadrante: (a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).

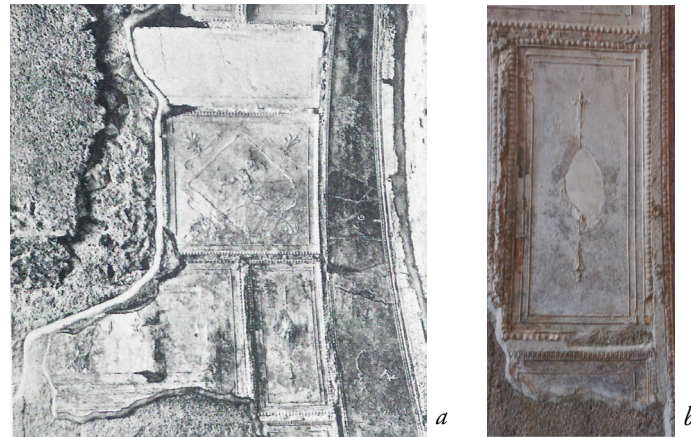


Figg. 42: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, scena culturale 8ª fascia, 2° quadrante: (a) dopo i restauri del 1998/1999 (fotografia di Bedello Tata); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 43: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. Menade, 8ª fascia, 4° quadrante: (a) prima della distruzione (da Floriani Squarciapino 1958); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).

Della fascia prospiciente la parete d'ingresso (parete A) la decorazione è andata irrimediabilmente perduta. Le fasce triangolari campite di rosso scuro, in prossimità delle pareti nord-est (cosiddetta parete D) e nord-ovest (parete B), furono un accorgimento adoperato dal decoratore per adattare il reticolo del rettangolo all'interno del poligono irregolare della volta. Dei due triangoli si conserva solo quello posto in prossimità della parete nord-est, a sinistra di chi entra, e reca una decorazione in stucco bianco costituita da un elemento a doppio anello raccordato da palmette, seguito da eleganti steli vegetali in prossimità del cervello della volta (Figg. 44a, 45). Tali spazi triangolari sono bordati da un listello e una cornicetta in *kyma* ionico (Fig. 46c). In prossimità della lunetta si conserva una cornice in stucco, posta a coronamento della parete nord-est (cosiddetta D) e costituita da fiori di loto alternati da palmette inscritte in tre quarti di cerchio (Fig. 46a). Ad un'attenta osservazione, si può notare come le cornici che delimitavano le figure geometriche della volta siano state realizzate con l'ausilio di uno stampo in legno. Nella decorazione si possono riconoscere complessivamente tre tipologie differenti di cornici: la già citata cornicetta di fiori di loto alternati da palmette iscritte in tre quarti di cerchio (Fig. 46c), a baccellatura e linguetta (Fig. 46b) e a *kyma* ionico (Fig. 46a).



Figg. 44: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18: (a) angolo nord (da Floriani Squarciapino); (b) rettangolo 8ª fascia, 1º quadrante, estate 2017 (fotografia dell'autore).

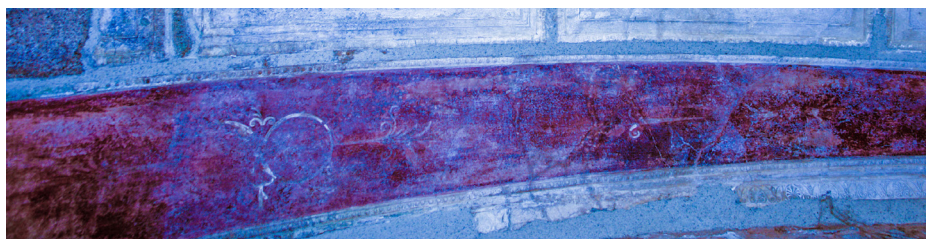
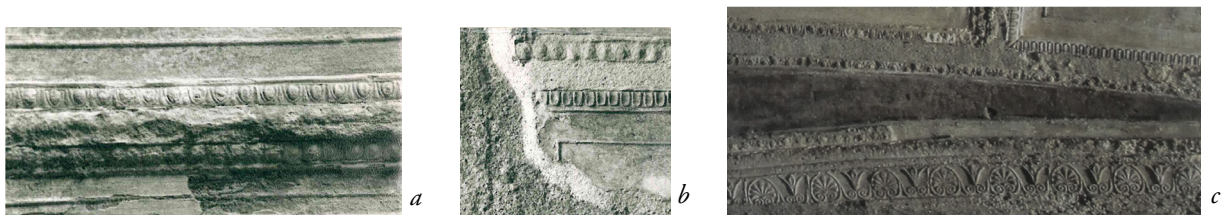


Fig. 45: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, parete nord-est, particolare decorazione spazio triangolare, modificata con filtri Camera Raw di Photoshop (fotografia ed elaborazione dell'autore).



Figg. 46: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, tipologia delle cornici: (a) cornice in *kyma* ionico; (b) cornice a baccellatura in alto e cornice a linguetta in basso (fotografie di Bedello Tata); (c) cornice fiori di loto e palmette (da Bedello Tata 2005).

Testimonianze epigrafiche

Non sono state rinvenute epigrafi all'interno o all'esterno della cella, probabilmente perché essa faceva parte di un unico complesso sepolcrale insieme ai Recinti 16, 17 e 22.

Possessore tomba

Si presume che i proprietari della tomba siano gli stessi dei recinti sopra citati: *C. Iulius Apella*, sua moglie *Iulia Aphrodisia*, i loro liberti *Iulia Eleutheris*, *C. Iulius Latinus* e la liberta della moglie *Iulia Sabbatis*¹⁸⁰.

Datazione

Si tratta probabilmente di uno degli edifici risalenti alla fase di occupazione più antica della Necropoli. Diversi elementi fanno propendere per una datazione inquadrabile negli ultimi anni del I secolo a.C., in particolare, i rapporti stratigrafici con gli edifici limitrofi: la Tomba 18 è successiva al Recinto 15 d'età cesariana, ma anteriore ai Recinti 19 e 22 ascrivibili al primo quarto del I sec. d.C.; i sondaggi stratigrafici effettuati nella porzione della via Laurentina prospiciente il lato sud-ovest della tomba, la tecnica dell'opera reticolata e infine l'analisi degli apparati decorativi¹⁸¹.

4.1.2 Recinto in *opus reticulatum* 22 (C1)

Riferimenti bibliografici

ACS, "Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40, Lavori Ostia", Calza, 25.05.1935, 05.02.1936; *Archivio Storico PAOA*, volume 30, anni 1951-57¹⁸², GdS Floriani Squarciapino anno 1955: 10.01; BARBIERI 1958, pp. 150-151; BORDA 1958, pp. 285, 287; CALZA 1937, p. 11; CALZA 1938, pp. 60-62, (Tomba 22); CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO, 1962, p. 109; CLARKE 2001, pp. 85-91; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 93-97; HEINZELMANN 2000, pp. 227-234 (Grabkomplex B1/C1).

Misure

Livello di fondazione 0,85 m¹⁸³, larghezza 9,70 m, lunghezza 7,70 m¹⁸⁴.

Storia degli studi

Lo scavo della tomba avvenne negli anni 1934-1935 ad opera di Calza¹⁸⁵: nello specifico, il 25 maggio del 1935 venne scoperta nel recinto «una notevole pittura di circa metri 3x2 rappresentante un leone che sta divorando la testa di bue (Figg. 4, 124). Al di sotto di questa scena che si svolge naturalmente all'aperto (ed il paesaggio è accennato da qualche alberello) c'è una zona dipinta rappresentante un coccodrillo, una barchetta con pigmei, due anatre sopra una delle quali cavalca un terzo pigmeo»¹⁸⁶.

180 Per ulteriori informazioni ed approfondimenti si veda il Capitolo 4,1.2 e il Capitolo 4,3.3.

181 CALZA 1938, p. 56; HEINZELMANN 2000, p. 233, sondaggio p. 341, profilo sondaggio Fig. 205; BEDELLO TATA 2005, p. 19, nota 10. Floriani Squarciapino (1958, p. 85, 95) afferma che non vi era nessuna soluzione di continuità tra le fondazioni e il paramento degli Edifici 17 e 18 e che per quanto riguarda i rapporti tra la Tomba 18 fosse contemporanea ai Recinti 17 e 22, proponendo per l'intero complesso una generica datazione in età augustea. Per approfondimenti sull'iconografia degli apparati decorativi si veda il Capitolo 5,1.1.

182 La dicitura si riferisce alla nomenclatura dei *Giornali di Scavo* nell'*Archivio Storico PAOA*.

183 HEINZELMANN 2000, p. 231.

184 Misure da FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 94.

185 Heinzelmann (2000, p. 227) ipotizza che il recinto fu scavato in precedenza da Visconti; la lettura dei *Giornali di Scavo*, non ha confermato tale ipotesi.

186 Cit. lettera di Guido Calza in ACS, fondo "Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40, Lavori Ostia". La descrizione di tale decorazione è stata trattata nel paragrafo relativo alla pittura di età antonina, pertanto si veda il Capitolo 4,3.5.

Nel 1964 il recinto venne interessato da opere di restauro e consolidamento sotto la direzione di Floriani Squarciapino che pochi anni prima, insieme all'epigrafista Barbieri, curò l'edizione del volume *Scavi di Ostia III*¹⁸⁷. Recentemente, l'edificio è stato analizzato e studiato da Heinzelmann¹⁸⁸, da un punto di vista topografico e architettonico.

Topografia

Il recinto, di pianta irregolare, occupa uno spazio compreso tra le Tombe 14, 15, 17, 19, 23. Si trova nella seconda fila di sepolcri sia rispetto alla via Laurentina che al diverticolo XV (Fig. 17). L'accesso avviene tramite una piccola porticina (largh. 0,90 m, alt. 1,22 m), situata sul lato nord-est, con stipite di tufelli e soglia ed architrave in travertino, situata sulla via cimiteriale interna.

Descrizione tomba

Il recinto è realizzato in *opus reticulatum*, con tessere di 6,5-7 cm disposte in assise regolari. La facciata (lato nord-est) è conservata per tutta la sua lunghezza (9,70 m). Come accennato in precedenza, il recinto dispone di un accesso sul lato nord-est. Per questa caratteristica, esso costituisce un *unicum* in tutta la Necropoli: infatti, gli altri recinti non presentano nessuna apertura destinata all'accesso¹⁸⁹. Anche la parete sud-est è conservata per tutta la lunghezza (7,70 m), per un'altezza massima di 2,30 m, e presenta gli angoli (est e sud) arrotondati¹⁹⁰. Su questa parete è stata rinvenuta, nel 1935 da Calza, la famosa pittura con la scena nilotica e il leone¹⁹¹. Poco si può dire sul lato posteriore (sud-ovest), purtroppo, poiché venne rasato a livello delle fondazioni già in antico e, in età tarda, nell'angolo sud venne ad impiantarsi una tomba. Sul lato opposto, a 2 m dall'angolo ovest, invece, la parete è interrotta da una porticina (0,80 m), di cui resta una soglia di tufo, dopo la quale segue un pilastrino in tufelli. Sul lato nord-ovest del recinto, in una fase successiva al primo impianto, vennero aggiunte due edicole. La prima edicola (larg. 2,60 m, alt. circa 2,2 m, prof. circa 1,7 m¹⁹²), dalla struttura più complessa rispetto alla seconda, è realizzata in reticolato e conci di tufo¹⁹³. Sui muri esterni si aprono dei loculi contenenti entrambi due cinerari; al centro, sulla parete di fondo, invece, si apre un grande arco, e sulle pareti trovano posto interne altri loculi, da due cinerari ciascuno; la parte superiore è perduta; secondo Heinzelmann la struttura è databile all'età claudia in base al livello pavimentale su cui sorge¹⁹⁴. L'edicola (larg. 1,40 m, prof. circa 1,3 m¹⁹⁵, alt. circa 2,5 m), prospiciente l'angolo ovest, è realizzata in *opus latericium*; l'apertura della nicchia era incorniciata da due eleganti pilastri in laterizio. Nella parte bassa doveva trovarsi l'iscrizione dedicatoria. L'edicola è attribuibile ad un restauro avvenuto nella seconda metà del I secolo d.C.¹⁹⁶. Al centro del recinto, si conservano un triclinio funebre¹⁹⁷ – ad una quota di 0,96 m slm¹⁹⁸ rispetto all'originario livello pavimentale di 0,85 m slm – e un pozzo circolare (diametro 0,85 m). Questi due apprestamenti sembrerebbero in fase con la prima edicola inquadrabile in età claudia.

187 BARBIERI 1958, pp. 150-151; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 93-97.

188 HEINZELMANN 2000, pp. 227-234.

189 Per approfondimenti si veda la nota 113.

190 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 93; HEINZELMANN 2000, p. 231.

191 Per la descrizione della pittura si veda *infra*.

192 HEINZELMANN 2000, p. 231.

193 Oggi si presenta con la base in opera reticolata, ma grazie a documenti conservati nell'*Archivio Storico* del PAOA sappiamo che si tratta di un restauro.

194 HEINZELMANN 2000, p. 232. Floriani Squarciapino (1958, p. 96) indica una generica datazione nell'ambito del I secolo d.C.

195 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 94.

196 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 94.

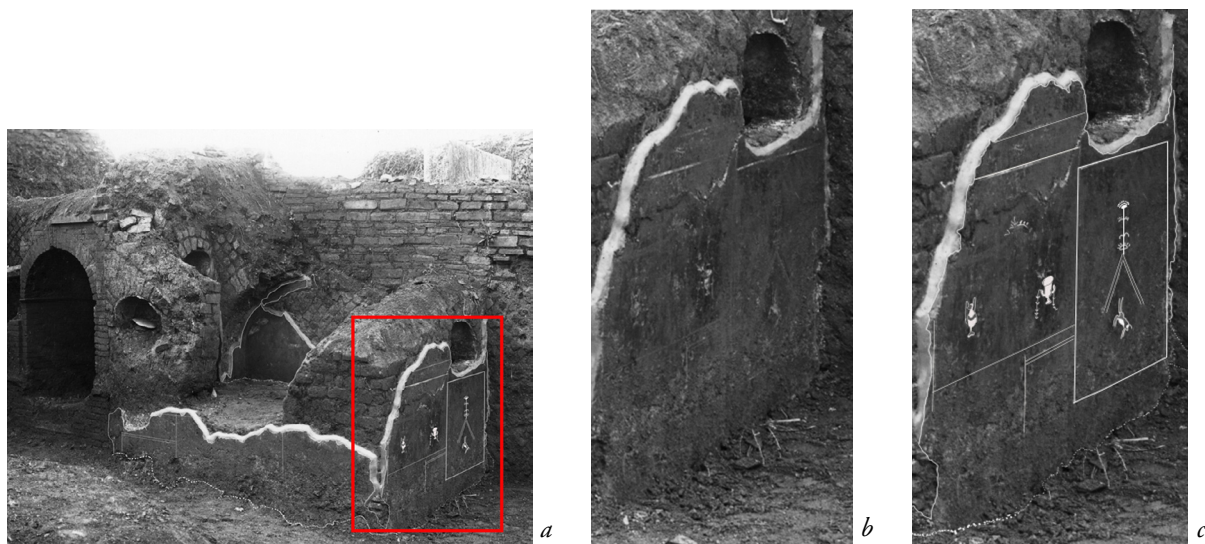
197 Secondo Floriani Squarciapino (1958, p. 96), il triclinio subì almeno due ampliamenti, come mostra l'intonaco relativo alle diverse fasi.

198 I livelli delle quote sono presi da HEINZELMANN 2000, p. 231.

Decorazione pittorica

Decorazione edicola

La decorazione delle edicole, poste sulla parete nord-ovest, è purtroppo perduta¹⁹⁹, ma è conosciuta grazie a documentazione fotografica d'archivio (Figg. 47a-c). Sappiamo da Calza che le edicole erano decorate con intonaco rosso, scandito da riquadri geometrici con sottili linee bianche²⁰⁰. Grazie al disegno effettuato sulla fotografia dell'epoca (Figg. 47a,c), è stato possibile notare come sulla paretina nord-est della prima edicola all'interno dei riquadri geometrici vi fossero, a partire da sinistra, raffigurazioni di un'anfora panciuta e un kantharos, dal quale pendono racemi. La composizione è chiusa sulla destra da un capride rampante, inquadrato da una composizione triangolare aperta nella parte inferiore e terminante superiormente con un elegante candelabro floreale. Le parti interne, invece, erano dipinte «con figurazioni varie, a giudicare dalle tracce che ne rimangono nell'angolo nord-ovest (zampe di animale ad unghia fessa)»²⁰¹. Dall'analisi autoptica in loco, si è potuto osservare come la parete di fondo dell'edicola settentrionale fosse decorata con intonaco giallo, incorniciato di rosso, al cui interno vi erano figurazioni di colore violaceo, purtroppo irriconoscibili (Figg. 48a-b). Le pareti laterali interne, invece erano decorate con intonaco rosso (Fig. 49).



Figg. 47: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 22, (a) edicola nord, fotografia al momento dello scavo (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. B 2505) con elaborazione grafica della decorazione pittorica dell'autore; (b) fotografia al momento dello scavo, non modificata (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. B 2505) (c) elaborazione grafica dell'autore.

Ritrovamenti

Durante i sondaggi degli anni Cinquanta, sotto la direzione di Floriani Squarciapino, vennero rinvenuti sulla parete confinante con il Recinto 14 (A2) sette cinerari; questi reperti sono stati datati all'età repubblicana-augustea per la presenza di frammenti di ceramici a «guscio d'uovo»²⁰².

199 Nonostante la decorazione delle edicole sia andata perduta, si è deciso di inserirla comunque in questo paragrafo per tre ragioni: non aumentare il fenomeno di disgregazione e frazionamento di cui sono state oggetto le decorazioni pittoriche della Necropoli, per capire al meglio il fenomeno decorativo che ha interessato il recinto, ed infine perché oltre alla ripartizione per riquadri geometrici è stato possibile ricostruire le figurazioni che componevano lo schema parietale.

200 CALZA 1938, p. 60.

201 Cit. CALZA 1938, p. 60.

202 Archivio Storico PAOA, volume 30, anni 1951-57, GdS Floriani Squarciapino anno 1955: 10.01; ma anche FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 96-97, 106; HEINZELMANN 2000, p. 228.



Fig. 48: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 22, edicola nord: (a) parete di fondo; (b) in evidenza, particolare della decorazione pittorica, estate 2017 (fotografia dell'autore).



Fig. 49: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 22, parete ovest dell'edicola nord, estate 2017 (fotografia dell'autore).

Testimonianze epigrafiche

Sulla via cimiteriale interna è conservata *in situ*, a metà della facciata nord, una lastra di travertino con cornice in tufelli (largh. 118,5 cm, alt. 64 cm; Fig. 50)²⁰³. L'altezza delle lettere è variabile (7,2 cm, 3,7 cm, 3,7 cm, 3,7 cm, 3,7 cm, 3,7 cm, 3,7 cm, 3,7 cm, 3,5-4 cm). L'iscrizione è stata recentemente data grazie all'onomastica, alla paleografia e alla lingua al principato di Tiberio (14-37 d.C.)²⁰⁴. Tale datazione smentisce l'ipotesi di Barbieri, che considerava l'iscrizione antecedente a quella del Recinto 17²⁰⁵.



Fig. 50: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 22, iscrizione *in situ*, estate 2017 (fotografia dell'autore).

Caius Iulius C(ai) et L(uci) Sertori l(ibertus) Apella, | sepulchrum inferundi humandi leiberteis | leibertabusque suis et leibertorum (:libertorum) leiberteis | et C(aio) Iulio Cissi l(iberto) Pamphilo, mensori, et A(ulo) Terentio | A(uli) l(iberto) Nicomedi dat. | Seiquis leibertorum meorum conleibertum | suom aut eorum quem queis s(upra) s(criptis) inferri prohibuerit | ei ipsi qui prohibuerit eo inferundei ius | potestasque ne esto.

²⁰³ CALZA 1938, p. 62; BARBIERI 1958, pp. 150-151, Tav. XXIII, 2; HEINZELMANN 2000, p. 228; AE 1939, 0147.

²⁰⁴ EDR 073391.

²⁰⁵ BARBIERI 1958, p. 151.

Possessore tomba

Il nome del possessore della tomba è conosciuto grazie a due iscrizioni: la grande iscrizione in travertino posta all'esterno nel Recinto 22, tuttora *in loco*, e quella in marmo rinvenuta all'esterno del Recinto 17²⁰⁶. I due Recinti (17, 22), insieme alla Tomba a camera 18, vennero considerati da Floriani Squarciapino e da Barbieri come un'unica area sepolcrale, appartenente al medesimo proprietario: *Caius Iulius Apella*²⁰⁷. Tale ipotesi è stata confermata da Boschung²⁰⁸ e dai recenti studi di Heinzelmann²⁰⁹ e di Bedello Tata²¹⁰. L'individuo ricordato in entrambe è Caio Giulio Apella²¹¹, liberto di Caio Giulio e Lucio Sertorio. Nell'iscrizione murata nel Recinto 17 viene ricordata la famiglia di Apella: sua moglie *Iulia Aphrodisia*, i loro liberti *Iulia Eleutheris*, *C. Iulius Latinus* e la liberta della moglie *Iulia Sabbatis*. Nella seconda iscrizione, quella relativa al Recinto 22, lo stesso Apella ribadisce di aver costruito il sepolcro per la sua famiglia, i suoi liberti e liberte, e i liberti di quest'ultimi, aggiungendo i nomi di altri due personaggi, sempre di estrazione libertina: Caio Giulio Pamphilo, un mensore; e Aulo Terenzio Nicomede. Il testo indica pure le disposizioni giuridiche di utilizzo del sepolcro. È probabile, di conseguenza, che in un primo momento fossero stati costruiti il Recinto 17 e la Cella 18, all'interno della quale venne sepolto Apella, e che successivamente, in età tardo augustea-tiberiana, il sepolcro venisse ampliato con l'aggiunta del Recinto 22, concesso all'uso di Caio Giulio Pamphilo e Aulo Terenzio Nicomede.

Datazione

Come pocanzi accennato e come suggerito dalle attestazioni epigrafiche, il Recinto 22 sembrerebbe essere un'aggiunta costruita dallo stesso Apella quando era ancora in vita, ed il suo utilizzo venne dal proprietario stesso regolamentato e concesso ad altri individui. I sondaggi stratigrafici hanno confermato tale ipotesi, inquadrando la costruzione del Recinto 22 tra l'età tardo-augustea e la prima età tiberiana²¹². Per quanto riguarda il triclinio, è stato datato per paralleli tipologici e per il livello stratigrafico all'età tiberiana-claudia²¹³. Anche le due edicole sulla parete nord-ovest sono state considerate contemporanee al triclinio²¹⁴. L'analisi stilistica della decorazione parietale dell'edicola settentrionale ha permesso di confermare tale ipotesi e di inquadrare le pitture nell'ambito della tarda età tiberiana e l'inizio dell'età claudia²¹⁵. Infine, intorno al 150 d.C., venne effettuata una ristrutturazione e risistemazione generale dell'impianto del complesso, a cui sono ascrivibili sia la pittura del leone con il sottostante fregio nilotico sulla parete sud-est del Recinto 22²¹⁶ che la nicchia con la decorazione "Sacerdotessa Isiacca" ricavata sulla parete sud-ovest, prospiciente la via Laurentina, della Tomba a camera 18²¹⁷.

206 Per approfondimenti si veda il Capitolo 4,3.3.

207 BARBIERI 1958, pp. 150-151; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 84-85, 93-97.

208 BOSCHUNG 1987a, p. 120.

209 HEINZELMANN 2000, pp. 227-233.

210 BEDELLO TATA 2005, pp. 3, 19.

211 Si ricorda che il nome *Apella*, appare in una percentuale molto elevata tra gli schiavi e i liberti di origine greca. Per approfondimenti si veda SOLIN 2003, p. 268.

212 HEINZELMANN 2000, pp. 233, 335-336.

213 HEINZELMANN 2000, pp. 233, 335-336. Floriani Squarciapino (1958, p. 96) propone una generica datazione al I sec. d.C.

214 CALZA 1938, p. 60; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 96; HEINZELMANN 2000, pp. 232-233.

215 Per ulteriori approfondimenti si veda il Capitolo 5,1.2.

216 Per ulteriori approfondimenti sulla fase successiva si vedano il Capitolo 4,3.5 e il Capitolo 5,3.5.

217 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,3.4.

4.1.3 Recinto in *opus reticulatum* 23 (C2)

Riferimenti bibliografici

BARBIERI 1958, pp. 152-153; BOSHUNG 1987a, p. 116; CALZA 1938, pp. 62-63, (Tomba 23); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 97-98; HEINZELMANN 2000, pp. 239-242 (Grab C2); ZEVI *et alii* 2018, p. 303 (scheda 0753), p. 513 (scheda 1350).

Misure

Livello di fondazione 0,85 m²¹⁸, larghezza 9,01 m, lunghezza 7,50 m.

Storia degli studi

Lo scavo del recinto avvenne negli anni 1934-1935 ad opera di Calza²¹⁹. Nel 1958 uscì il volume *Scavi di Ostia III* sulle Necropoli ostiensi, curato da Barbieri per la parte epigrafica e da Floriani Squarciapino per la parte architettonica e topografica²²⁰; in tale contributo, vennero analizzate e studiate solo le fasi più antiche del recinto. Nel 1964, la Soprintendenza di Ostia curò il restauro del recinto sotto la direzione di Floriani Squarciapino. Nel 1995 avvennero nuovi restauri sotto la guida di Bedello Tata²²¹. Infine, l'edificio è stato studiato da Heinzelmann, da un punto di vista topografico e architettonico²²².

Topografia

Il Recinto 23 si trova sulla seconda fila interna di sepolcri, 20 m nord-est rispetto alla via Laurentina e 20 m sud-est rispetto al diverticolo XV (Fig. 17). Il fronte è sulla via cimiteriale interna.

Descrizione tomba

Il recinto in reticolato, con tessere di 6-6,5 cm, si conserva per un'altezza massima di 1,20 m.

La particolarità del recinto, rispetto a tutti gli altri della Necropoli, è avere un *monumentum* rettangolare, una sorta di "peristilio" (largh. 3,70 m, lung. 3,34 m)²²³ al centro dell'area sepolcrale: sottili muri di mattoni (0,18 m di spessore) nei quali sono inserite sottili colonne in cotto, rivestite di stucco bianco. Le colonne sono in tutto dieci; quelle agli angoli presentano una forma trilobata. Durante gli scavi degli anni Trenta, è stato rinvenuto al centro dell'area rettangolare un «corpo rotondo in muratura rivestito di stucco bianco. Intorno a questo si sono trovate delle anfore, e in una delle anfore un vaso di piombo con coperchio e dentro poche ceneri»²²⁴. Purtroppo, sulla funzione di tale impianto gli studiosi non hanno trovato risposte certe: per Floriani Squarciapino, si poteva trattare di un piccolo padiglione; per Heinzelmann, invece, di un peristilio, simile a quelli domestici²²⁵. Sempre durante gli scavi Calza, venne rinvenuto un medio bronzo di Agrippa; purtroppo, non siamo a conoscenza né del preciso luogo di ritrovamento, né sappiamo con precisione di quale serie si tratti²²⁶. Il livello di calpestio del recinto sembrerebbe lo stesso della contigua Tomba 22 (C1)²²⁷. In una fase tarda, all'interno del recinto, negli angoli est e ovest, furono costruite due edicole.

218 HEINZELMANN 2000, p. 239.

219 CALZA 1938, pp. 62-63.

220 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 97-98.

221 *Archivio Storico PAOA*, schede di lavoro dell'ex Soprintendenza Archeologica di Ostia, anno 1995, lavori di restauro ad opera della restauratrice L. Spada.

222 HEINZELMANN 2000, pp. 239-242.

223 Misure da CALZA 1938, p. 63.

224 *Cit.* CALZA 1938, p. 63.

225 CALZA 1938, p. 63; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 98; HEINZELMANN 2000, pp. 240-241.

226 CALZA 1938, pp. 31, 42.

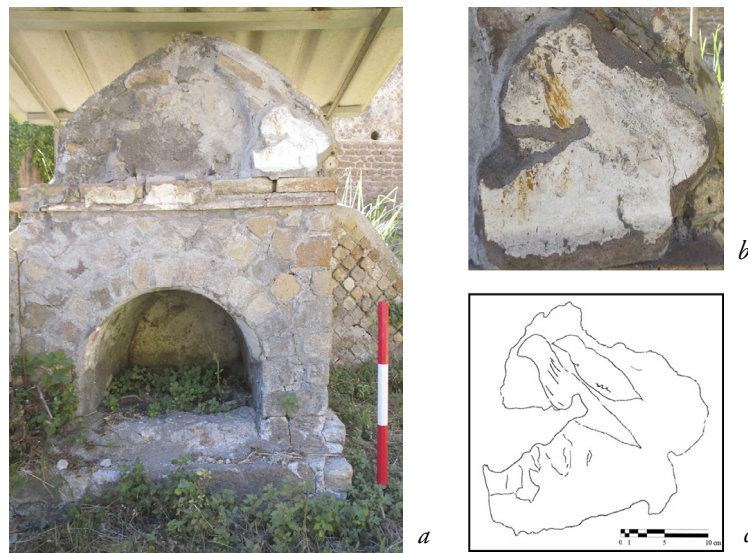
227 HEINZELMANN 2000, pp. 241-242.

Quella nell'angolo ovest, prospiciente la Tomba 19 (largh. 0,95 m, prof. 0,85 m, alt. 1 m)²²⁸, è costituita da un basso podio rettangolare e da una volta ellittica in *caementicium*, con quattro cinerari all'interno. La seconda edicola (largh. 1,12 m, prof. 1,28 m, alt. ca. 1,3 m)²²⁹, situata nell'angolo opposto (est), prospiciente la strada, presenta una base rettangolare, sulla quale si erge una nicchia contenente quattro urne.²³⁰ Sopra l'apertura, si sviluppa una raffinata cornicetta in stucco, sopra la quale trovava posto l'iscrizione e un elegante timpano triangolare. Quest'ultima edicola presentava una decorazione ricercata, di cui purtroppo non resta che qualche lacerto (Fig. 51).

Decorazione pittorica

Decorazione edicole

Le decorazioni pittoriche attestate nel recinto sono riferibili alle edicole. Per quanto riguarda l'edicola situata nei pressi dell'angolo orientale, purtroppo, della decorazione originale scoperta dagli scavi di Calza (Figg. 52-53) è rimasto soltanto un piccolo lacerto nell'angolo destro del timpano (Fig. 51). Allo stato attuale, si conserva la raffigurazione su fondo bianco di due melagrane su un piano, reso con una sottile linea; su una delle due melagrane è posato un uccellino (Figg. 51 a-c, 53a).



Figg. 51: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 23:
(a) edicola est, in evidenza lacerto pittorico; (b) fotografia del particolare;
(c) disegno (elaborazione grafica e fotografica dell'autore).

Una cornicetta in stucco modanato corre tra il timpano e la zona mediana dell'edicola (Fig. 52). Come si evince dalla fotografia d'archivio e dalle indicazioni di Calza in *Notizie degli Scavi di Antichità*, la suddetta edicola presentava delle decorazioni figurate su fondo rosso²³¹: a sinistra, in prossimità del centro dell'edicola, si intravedono le sagome di tre figure gradienti verso destra, sotto cui si legge la scritta *FELICVLA* (Fig. 53b); dall'altra parte, sul lato destro in alto, si riconosce chiaramente una figura stante con un bastone in mano mentre alla sua sinistra si scorge un'altra sagoma, entrambe disposte in modo speculare alle precedenti e rivolte verso il centro della composizione (Fig. 53b-c).

228 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 241.

229 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 241.

230 Floriani Squarciapino (1958, p. 106, nota 54) corregge l'errore di Calza (1938, p. 60, Fig. 20), che attribuiva la pittura dell'uccellino sui frutti a una delle edicole del Recinto 22, quando invece si tratta del timpano dell'edicola ovest del Recinto 23; si veda *infra*.

231 CALZA 1938, p. 63.

Nel registro mediano dell'edicola, sotto le figure descritte, sul lato destro, dietro uno *stibadium* ad arco, è rappresentato un *convivium*, composto da sette personaggi, di cui Calza tiene a precisare che si tratti di bambini²³² (Fig. 53d). Allo stato attuale, purtroppo, la sola documentazione fotografica d'archivio non consente di individuare se i banchettanti siano effettivamente dei fanciulli o no. Ad un'attenta osservazione si può solamente notare che i sette personaggi indossano delle tuniche bianche rifinite con strisce rosse. L'arco esterno della nicchia è finemente decorato da una ghirlanda vegetale con fiorellini a quattro petali. La cornicetta conservata nell'angolo dell'edicola è caratterizzata da una decorazione di cuoricini realizzata con chiare pennellate, presumibilmente bianche, su fondo rosso (Fig. 53d). Al di sotto del banchetto, vi era probabilmente un altro registro figurato, purtroppo non più conservato al momento dello scavo (Fig. 52, 53d). Per quanto riguarda il nome *FELICVLA*, che accompagnava alcune delle figure descritte pocanzi, è interessante notare come nella stessa colonia ostiense tale nome compaia per ben sedici volte in un ambito cronologico compreso tra il I e il III secolo d.C., e fosse particolarmente utilizzato in ambito libertino²³³. Per quanto riguarda l'altra edicola, quella posta nell'angolo ovest, Calza testimonia che era ricoperta da uno strato di intonaco rosso²³⁴ di cui oggi non restano tracce. Tuttavia, l'interno della nicchia conserva uno spesso strato di intonaco bianco sulla volta e sulle pareti, senza però tracce di decorazione figurata; sembrerebbe che lo strato d'intonaco ricoprisse anche il piano dove erano alloggiate le urne (Fig. 54).



Fig. 52: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 23, edicola est, fotografia scattata durante gli scavi Calza (da Calza 1938).

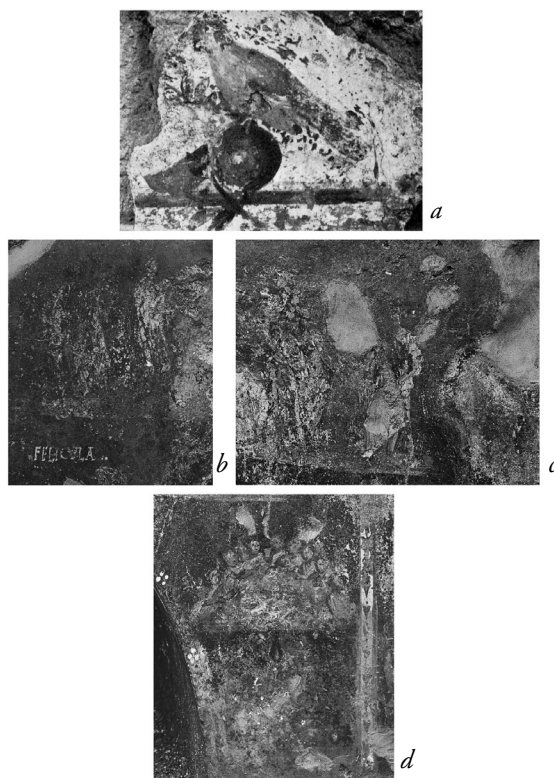


Fig. 53: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 23, edicola est: (a) decorazione timpano (da Calza 1938); (b) lato sinistro superiore, (c) lato destro superiore, (d) lato destro inferiore (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. B2489).

²³² CALZA 1938, p. 63.

²³³ CIL XIV, 01013= EDR 112764; CIL XIV, 01808= EDR 143627; CIL XIV, 00310= EDR 144086; CIL XIV, 01183= EDR 144755; CIL XIV, 00673= EDR 145905; CIL XIV, 00748= EDR 145917; CIL XIV 14, 00577= EDR 146351; CIL XIV, 01699= EDR 146398; CIL XIV, 00899= EDR 147265; CIL XIV, 00790= EDR 152116; CIL XIV, 00957= EDR 152287; CIL XIV, 00984= EDR 152326; CIL XIV, p. 614 (add. CIL XIV, 00311)= EDR 158912; CIL XIV, 01312= EDR 165239; CIL XIV, 01735= EDR 165753; ZEVl et alii 2018, p. 45 (scheda 75)= EDR 171054. Quattro iscrizioni sono state datate tra il I d.C. e il 100 d.C., due tra il 69 e il 117 d.C., e ben sei tra il 101 e la fine del III secolo d.C.

²³⁴ CALZA 1938, p. 63.



Fig. 54: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 23, interno edicola ovest estate 2017 (fotografia dell'autore).

Ritrovamenti

- Tre urne cinerarie, una delle quali in piombo contenuta in un'anfora con coperchio, rinvenute da Calza all'interno dell'area rettangolare²³⁵.
- Un medio bronzo di Agrippa, di cui purtroppo non è indicata la serie, rinvenuto anch'esso da Calza all'interno dell'area rettangolare²³⁶.
- Urna cineraria ovoidale d'argilla rossa, rinvenuta da Floriani Squarciapino nell'angolo posteriore destro (angolo ovest), contenente ceneri e con coperchio pedunculato. Sopra il coperchio venne rinvenuta una lucerna monocline verniciata in rosso vivo, adorna di cerchi concentrici²³⁷.
- Una deposizione cineraria in urna rinvenuta dinanzi l'edicola, nell'angolo est²³⁸.
- Una deposizione cineraria in anfora rinvenuta in prossimità della parete nord-ovest²³⁹.
- Una deposizione cineraria, messa in luce negli anni Ottanta da scavatori clandestini²⁴⁰.

Testimonianze epigrafiche

- A metà della facciata, sulla via cimiteriale interna, è conservata *in situ* (PAOA, Inv. 19938; Fig. 55) una lastra rettangolare in travertino marginata²⁴¹, (largh. 120,05 cm, alt. 61,5 cm) con due sporgenze regolari in alto (largh. 142 cm). La fronte è lavorata a gradina; l'altezza delle lettere è variabile (7 cm, 5,3 cm, 4,8 cm, 4 cm, 3,6 cm, 3 cm). La parte finale della terza riga, tutta la quarta e la parte iniziale della quinta sono abrase. L'iscrizione è stata datata alla seconda metà del I secolo a.C.

V(iva) Atania D(ecimi) f(ilia) Polla mater | ((Θ)) C(aio) Atanio C(ai) f(ilio) Basso pio probo | pudenti filio suo dulcissimo | de sua pecunia fecet et sibi [---] | [-----] | [---] Hoc | monumentum sive | sepulchrum heredes non sequetur. In fr(onte) p(edes) XXX, in ag(ro) p(edes) XXV.

235 CALZA 1938, p. 63, p. 41 Fig. 14; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 98; HEINZELMANN 2000, p. 239.

236 CALZA 1938, pp. 31,42; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 98; HEINZELMANN 2000, p. 239.

237 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 98; HEINZELMANN 2000, p. 239.

238 HEINZELMANN 2000, p. 239.

239 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, Tav. X, 4; HEINZELMANN 2000, p. 239.

240 HEINZELMANN 2000, p. 239.

241 CALZA 1938, p. 63; BARBIERI 1958, pp. 152-153, Tav. XXIII, 1; HEINZELMANN 2000, p. 239; ZEVI *et alii* 2018, p. 513 (scheda 1350); EDR 031476.



Fig. 55: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 23, iscrizione in situ, estate 2017 (fotografia dell'autore).

- Lastrina di marmo ricomposta da quattro pezzi (PAOA, Inv. 19939; Fig. 56), con lacuna sul bordo superiore (alt. 22 cm, prof. 38,8 cm). Venne rinvenuta da Calza infissa nel timpano di un'edicola posta nell'angolo est del recinto²⁴². L'altezza delle lettere è variabile (2,8 cm; 2,7-3 cm; 2; 1,8 cm), l'ultima riga è erasa²⁴³.

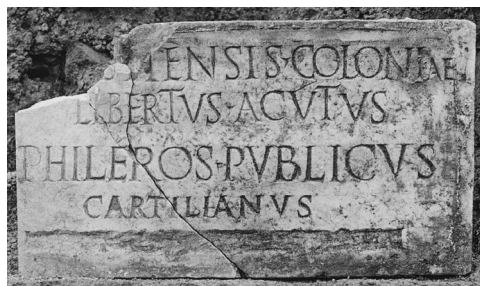


Fig. 56: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 23, iscrizione dell'edicola, particolare (da Archivio Fotografico PAOA; Neg. Nr. B2489).

P(ublius) Ostiensis, coloniae | libertus, Acutus, | Phileros (scil. servus) publicus | Cartilianus.

Possessore tomba

Il recinto originario venne costruito da *Atania Polla*, quando era ancora in vita, per il figlio *Caio Atanio Basso*, già defunto, come precisato dal simbolo del *theta nigrum* in prossimità del nome. L'onomastica dei due personaggi appare un *unicum* nella Necropoli Laurentina: infatti, è il solo caso in cui vi sono sepolti degli ingenui, personaggi di nascita libera. Nonostante la prescrizione nell'iscrizione sulla fronte del recinto – “*hoc monumentum sive sepulchrum heredes non sequetur*”, formula ampiamente utilizzata nei *sepulcra familiaria*²⁴⁴, che stabiliva il divieto di seppellire nel sepolcro individui che non fossero gli eredi – la tomba venne rioccupata in un momento tardo da diverse deposizioni cinerarie in terra, e vennero costruite due edicole negli angoli est ed ovest del recinto²⁴⁵.

Datazione

Il recinto originario è databile all'età tardo augustea-tiberiana; tale ipotesi è supportata dai sondaggi stratigrafici effettuati negli anni Novanta, che hanno permesso di inquadrare la costruzione dell'edificio tra l'età tardo augustea e la prima età tiberiana²⁴⁶.

Una conferma proviene anche dal rinvenimento del medio bronzo di *Agrippa*, che rappresenta un *terminus post quem* alla costruzione della tomba. Il recinto venne utilizzato per un arco temporale abbastanza ampio, come testimoniano le numerose deposizioni in terra e le due edicole. Tuttavia, grazie alla decorazione pittorica rinvenuta nell'edicola sul lato orientale, è possibile inquadrare tale aggiunta in un ambito cronologico collocabile alla fine dell'età tiberiana²⁴⁷.

242 Per Zevi (in ZEVİ et alii 2018, p. 303), l'iscrizione è *in situ*; tuttavia, durante il sopralluogo nell'estate 2017 non è stata trovata.

243 CALZA 1938, p. 63; HEINZELMANN 2000, p. 239; ZEVİ et alii 2018, p. 303 (scheda 0753); EDR 073392.

244 MELONI 2016-2017, p. 168.

245 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 98.

246 HEINZELMANN 2000, pp. 242, 335-336.

247 Per approfondimenti sulle motivazioni della datazione si veda il Capitolo 5,1.3.

4.1.4 Edicola 39 (F1)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 72, (Tomba 39); HEINZELMANN 2000, pp. 273-274 (Grab F1); BEDELLO TATA, DIANI 2019, pp. 183-192.

Misure

Livello di fondazione 0,70 m, larghezza 1,49 m, lunghezza 1,56 m, altezza 3,18 m²⁴⁸.

Storia degli studi

Lo scavo della tomba avvenne negli anni 1934-1935 ad opera di Calza. Dopo lo scavo la decorazione pittorica venne staccata e portata nell'*Antiquarium* del *Parco Archeologico di Ostia Antica*, dove è ancora oggi conservata (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 10120)²⁴⁹.



Figg. 57: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Edicola 39: (a) fotografia al momento dello scavo (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. B 2472); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).

Topografia

L'edicola è situata dietro la quarta fila dei sepolcri che si affacciano sulla via Laurentina (Figg. 17, 57).

Il fronte del monumento è orientato in direzione sud-ovest, verso la piccola strada cimiteriale tra le Tombe 21 (D1) e 24 (D2).

Descrizione tomba

L'edicola è realizzata con un paramento in *opus latericium* (laterizi 3,2-4,2 cm; malta 1,5 cm). Il piccolo edificio sepolcrale è chiuso su tre lati che non presentano alcun tipo di decorazione; il fronte dell'edicola poggia su una base di 1,3 m ed è

lateralmente incorniciata da pilastri larghi circa 0,18 m (Fig. 71). Al centro della base era collocata la prima iscrizione²⁵⁰. La vasta nicchia rettangolare si apre al centro dell'edicola (larg. 0,86 m, prof. 1,22 m, alt. 1,05 m) e conteneva al suo interno nove urne in terracotta. Sopra l'apertura della nicchia si erge il timpano dove era posta una seconda iscrizione.

Decorazione pittorica

L'edicola era interamente dipinta, ma purtroppo la decorazione della parte bassa è andata perduta e si conservano solo la fascia mediana a fondo bianco e la volta azzurra. La parete sinistra si sviluppa per una larghezza di 1,14 m e un'altezza di 0,74 m, (la decorazione restante è conservata per 1,05 m in larghezza e 0,51 m in altezza). La parete di fondo è completamente restaurata e restano solo pochi lacerti della decorazione (0,79 m). La parete di destra misura 1,14 m di larghezza e 0,68 m di altezza.

²⁴⁸ HEINZELMANN 2000, p. 273.

²⁴⁹ CALZA 1938, p. 72; HEINZELMANN 2000, pp. 273-274.

²⁵⁰ Si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

Infine, la volta si sviluppa per una larghezza di 0,86 m ed una profondità di 1,22 m²⁵¹. Le pareti affrescate della nicchia vengono descritte convenzionalmente in senso orario come a, b, c (Figg. 57, 62). Sulla parete “a” (sinistra), al centro di un pannello, è raffigurato un personaggio banchettante (largh. 9 cm, alt. 17 cm) con lo sguardo rivolto verso sinistra: tale figura, purtroppo in precarie condizioni di conservazione, è resa con pennellate di colore rosa per il volto, rosso per il contorno della figura e per i particolari anatomici, verde, viola e azzurro per le vesti (Fig. 58). L’abbigliamento del banchettante è tipico della tradizione dei conviti funerari: egli indossa una tunica ed è avvolto da un mantello ampiamente drappeggiato²⁵². Alla sua destra si distingue un tavolinetto rotondo su tre piedi, probabilmente una *mensa tripes*. La scena figurata viene chiusa sul lato destro da un amorino di profilo (largh. 12 cm, alt. 20 cm), con le mani dietro la schiena, il quale si dirige verso il centro della composizione, ovvero dove si trova il banchettante. Il corpo del putto è definito da linee di contorno rosse, campite all’interno con pennellate di colore giallo-ocra, mentre le ali sono rese in verde con linee rosse che evidenziano il piumaggio. Sull’altro lato della parete si scorgono labili tracce di un personaggio stante intento a suonare una lira; anch’esso è rivolto verso il centro della composizione. Al di sopra delle figure descritte, (dalla sommità della parete subito al di sotto della volta) si dipartono due ghirlande a festone simmetriche (lunghe 62 cm) rese a tratti di giallo e rosso (i differenti colori indicano le lumeggiature); pendono, alle due estremità e al centro della composizione, due nastri rossi con fiocchi; tracce di colore verde sulle ghirlande evidenziano la presenza di foglioline. Al di sopra delle ghirlande sono rappresentati simmetricamente (con andamento semicircolare) due uccellini²⁵³ (uccellino di sinistra largh. 94 cm, alt. 12 cm; uccellino di destra: largh. 74 cm, alt. 15 cm), realizzati con linea di contorno rossa e piumaggio giallo che guardano verso il centro della scena. Probabilmente, erano originariamente posti su basi verdi, oggi non conservate, in analogia con quanto tuttora visibile sulla parete “c” simmetrica. Dinanzi ad essi era dipinta una coppia di ciliegie rosse (poco conservata nell’uccellino di destra).



Fig. 58: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Edicola 39, ortofoto della parete “a” (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10120; elaborazione dell’autore).

251 I numeri tra le parentesi indicano le parti restaurate.

252 GHEDINI 1990, p. 44, distingue due tipologie di abbigliamento: quella sopra descritta e la più frequente in cui i convitati indossano una tunica *exomis*.

253 Non si è in grado di definire con precisione la specie alla quale appartenerebbero i due uccellini. In base al confronto con la fauna rappresentata sulle pitture di Pompei (WATSON 2002, pp. 357-400) si possono ipotizzare le seguenti specie: frosone-*Coccothraustes coccothraustes* (p. 372, Fig. 304), pettirosso-*Erithacus rubecula* (p. 378, Fig. 311), cuculo-*Cuculus canorus* (p. 377, Fig. 310), ghiandaia-*Garrulus glandarius* (Fig. 316), torcicollo-*Jynx torquilla* (p. 382, Fig. 318), averla capirossa-*Lanius senator* (p. 383, Fig. 316), culbianco-*Oenanthe oenanthe*, sitta *Europaea* (pp. 385-386, Fig. 320), rigogolo-*Oriolus oriolus* (p. 386, Fig. 321-322), cincia-*Parus* (pp. 387-388), passero domestico- *Passer domesticus Italiae* (p. 388, Fig. 308), codirosso-*Phoenicurus phoenicurus* (p. 390, Fig. 325), storno-*Sturnus vulgaris* (p. 395), scricciolo-*Troglodytes troglodytes* (p. 397), tordo-*Turdus philomenos* (pp. 398-399, Fig. 300, 319, 355).

La parete “b” (di fondo) e la lunetta sono campite di bianco. A causa dell’ampia lacuna, non è possibile riconoscervi il soggetto della decorazione; tuttavia si intravede solamente parte di una fascia verde delimitata in viola, probabilmente con la funzione di separare il campo della lunetta (Fig. 62).

Nella parete “c” (lato destro), in miglior stato di conservazione, lo schema decorativo, realizzato su fondo bianco, appare simmetrico a quello della parete “a”: due ghirlande si dipartono dalla sommità della volta, per congiungersi al centro della composizione; dei nastri rossi con fiocchi ornano le ghirlande; infine, due uccelli sono raffigurati nella parte concava della ghirlanda (Fig. 59). In questa parete le ghirlande a festone simmetriche sono rese con pennellate in rosso-bordeaux; in alcuni segmenti la parte superiore in giallo si alterna ad altri resi interamente in rosso-bordeaux con foglioline verdi in alto e in basso. Verso l’interno della nicchia è raffigurato un pavone maschio (largh. 29 cm, alt. 17 cm), come si evince dal piumaggio blu del petto e dalla coda cangiante dotata dei caratteristici “occhi”. Il volatile ha il collo eretto e rivolge lo sguardo al centro della composizione pittorica e sembra che poggi su una base resa con pennellate verdi (Fig. 59). Dinanzi al pavone sono rappresentati due melograni, frutti ricorrenti nella simbologia funeraria, e al di sotto un oggetto pendente, probabilmente una *capsa*, una sorta di scatola in cui venivano custoditi gioielli, oggetti da toletta, ma soprattutto papiri e libri. Al centro della composizione, a differenza della parete “a”, non si sviluppa una scena figurata, bensì è raffigurato un *oscillum* appeso alla ghirlanda. Chiude la decorazione un pappagallo (largh. 24 cm, alt. 12 cm) con corpo verde e becco rosso, identificabile con il *Psittacula krameri*, ovvero il parrocchetto dal collare, grazie alla presenza del collare rosso raffigurato sul collo. Il corpo del pappagallo è reso con sfumature turchine sul petto e sulle ali. È rivolto verso destra, con lo sguardo verso il basso, ed è ritratto mentre giocherella con una mela; anche questo volatile poggia su una base con leggere sfumature verdi, mentre sotto l’animale pende un nastro al quale è appeso uno strumento musicale, probabilmente una cetra²⁵⁴.



Fig. 59: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Edicola 39, ortofoto della parete “c” (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10120; elaborazione dell’autore).

La volta è dipinta in azzurro²⁵⁵, forse per meglio rappresentare la volta celeste, e il campo è delimitato da una doppia fascia bordeaux. Al centro della composizione campeggia un cigno dal lungo collo (11 cm) con ali spiegate (apertura alare 34 cm; larg. corpo 19 cm), rese con leggere ombreggiature rosa (Fig. 60).

254 TECT 2 2015, pp. 36, 39, Figg. 72 e 121: in cui si precisa che la cetra a differenza della lira non presenta i montanti incurvati e la cassa armonica è rettangolare.

255 Probabilmente si tratta di blu egizio, in quanto all’esame autoptico con la lente d’ingrandimento si riconosce la tipica struttura granulosa di tale pigmento. Per approfondimenti si veda BARBET 2000, pp. 46-47.

Intorno al cigno, distribuiti in modo casuale ed isolati nella composizione, si conservano quadrifogli bianchi, formati da quattro petali cuoriformi, con linee di contorno nere parzialmente conservate; sparsi nella composizione vi sono racemi, rose, ghirlande e mele cotogne.



Fig. 60: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Edicola 39, ortofoto della volta (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10120; elaborazione dell'autore).

Testimonianze epigrafiche

- Sul basamento dell'edicola era conservata un'iscrizione²⁵⁶ (PAOA, *Deposito Lapidario* 20 Inv. 19951; Fig. 61)²⁵⁷; si presenta su lastra marmorea scorniciata (largh. 54 cm, alt. 37,5 cm, spess. 4-5 cm; altezza lettere 2,6 cm; 2,4 cm; 2,8 cm; 2,6 cm; 2,5 cm; 2,5 cm; 1,9 cm; 2,2 cm)²⁵⁸.

Q(uintus) Hordeonius Dioscurides | sibi et uxori suae | Titiae ((mulieris)) l(ibertae) Hilarae, | Q(uinto) H(ordeonio)((vacat)) Theodoto, | Q(uinto) H(ordeonio) Q(uinti) l(iberto) Pamphilo, | Q(uinto) H(ordeonio) Q(uinti) l(iberto) Epicomo, | Sex(to) Titio Sosigeni et Sex(to) Titio ((mulieris)) l(iberto) | Menae et Titae ((mulieris)) l(iberta) Optatae.

Possessore tomba

Il nome del possessore della tomba, *Q. Hordeonius Dioscurides*, è conosciuto grazie all'epigrafe rinvenuta *in loco*. L'iscrizione ricorda il sopraccitato *Hordeonius*, sua moglie *Titia l. Hilarae* e altri sette liberti per i quali era stata eretta la tomba. Tuttavia, è da notare che *Hordeonius* non si definisce come liberto, anche se la derivazione greca del cognome potrebbe essere indizio di una condizione servile²⁵⁹.

²⁵⁶ ZEVI *et alii* 2018, p. 223, scheda 0548.

²⁵⁷ L'iscrizione venne staccata da Calza nel 1934-35 e portata nei *Depositi* dell'ex Soprintendenza, dove ancora oggi si trova.

²⁵⁸ La tomba presentava un'altra iscrizione dedicatoria nel timpano che purtroppo è andata perduta.

²⁵⁹ È stata rinvenuta ad Ostia un'altra epigrafe non datata che menziona un *Cn. Hordeonius* (CIL XIV, 1112); altre testimonianze di tale *cognomen* si hanno in altre zone d'Italia: Roma (CIL VI, 19522a (1); 19522b (1); 19521(1). 00092(1)), Napoli (CIL X, 03063(1)), Capua (CIL X, 3772). Di questi casi menzionati, solo due ricordano il citato *Hordeonius* come ingenuo e non come liberto (CIL X, 03063(1), 00092(1)).



Fig. 61: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Edicola 39, iscrizione (Deposito Lapidario PAOA, Inv. 19951; da Archivio Fotografico PAOA).

Datazione

L'edicola è stata datata tra la fine del I secolo a.C. e la prima metà del I secolo d.C. Tale proposta è supportata da diversi elementi: dalla tecnica costruttiva²⁶⁰; dalla quota di posa, che fa propendere all'ipotesi che esso faccia parte di uno dei primi interventi di occupazione dell'area (livello F)²⁶¹ prospiciente le tombe a camera collettive con *atrium* di età giulio-claudia; dall'iconografia delle decorazioni²⁶² e dall'onomastica del titolare²⁶³, *Hordeonius*, che compare più volte in *tituli* funerari e onorari della *Regio* I, in un ambito cronologico che va dal 30 a.C. al I d.C.²⁶⁴.

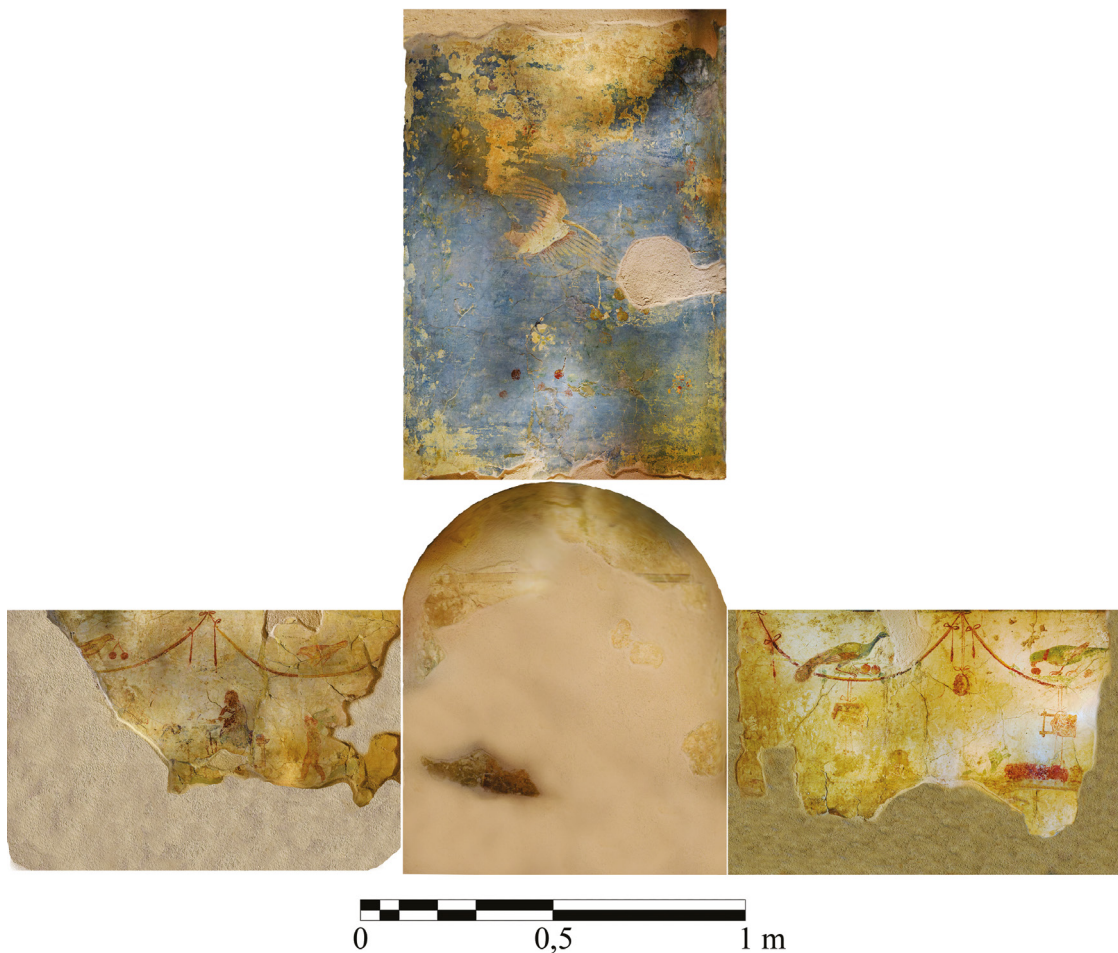


Fig. 62: Edicola 39, ortofoto della decorazione pittorica (rilievo fotogrammetrico ed elaborazione dell'autore).

260 Il confronto delle murature con il Recinto 43 (A6), la Tomba 29 (C5a), l'attiguo Edificio 32 (E1).

261 HEINZELMANN 2000, pp. 273-274, 335-340.

262 Per approfondimenti e sulle motivazioni di tale datazione si veda il Capitolo 5,1.4.

263 CALZA 1938, p. 72.

264 *CIL* X, 03772 (1), *CIL* VI, 19522a (1), *CIL* VI, 19522b (1), *CIL* VI, 19521 (1).

4.2 Età claudia e neroniana

Il gruppo di monumenti funerari, riferibili al periodo claudio-neroniano, si compone di due edifici funerari, 32 (E1) e 33 (E3), molto simili per le circostanze e le modalità di rinvenimento, la storia edilizia, nonché per la tipologia costruttiva che le contraddistingue; si tratta di tombe a camera collettiva con *atrium*²⁶⁵ (Fig. 63). Inoltre, entrambe presentano testimonianze parietali pertinenti alla metà del I secolo d.C.

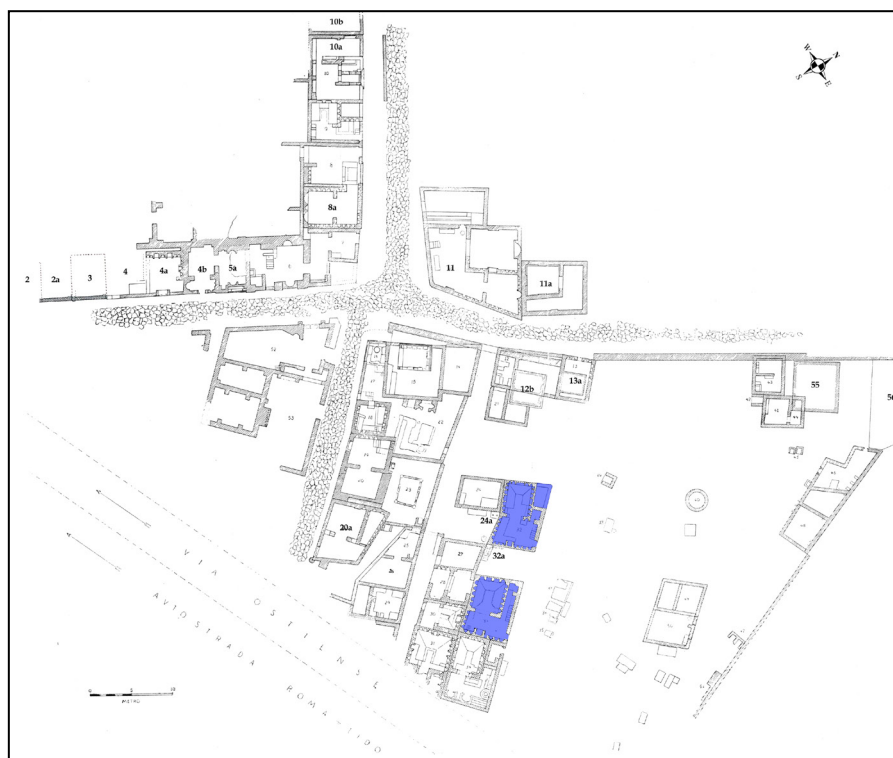


Fig. 63: Ostia, Necropoli della via Laurentina, in evidenza le tombe della seconda fase decorativa: età claudia-neroniana (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

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

Riferimenti bibliografici

ASR, *Archivio Storico PAOA*²⁶⁶, GdS Visconti anno 1865: 31.05, 09.06, 13.12; GdS Visconti anno 1867: 13.02; *Archivio Storico PAOA*, GdS Finelli anno 1908: 23.03, 28.03; *Archivio Storico PAOA*, GdS Vaglieri anno 1911: 06.-12.01, 23-28.01, 30-31.01, 01-04.02, 06-11.02, 13-15.02, 16-18.02, 20-25.02, 01-04.03; BARBIERI 1958, pp. 154-155; BOSCHUNG 1987, pp. 121-123; CALZA 1938, p. 69-71 (Tomba 32); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958 pp. 118-121; *Giornale di Roma* 05.06.1865; HEINZELMANN 2000, pp. 259-264 (Grab E1); MARINI RECCHIA 2014, pp. 69-82; *Osservatore Romano* 07.05.1865; PASCHETTO 1912, pp. 463-464, 472-475; PELLEGRINI 1865, pp. 221-222; VAGLIERI 1911, pp. 193-201.

²⁶⁵ Si veda a tale proposito il Capitolo 3.2.3

²⁶⁶ I documenti costituiscono il *Giornale di Scavo* dell'epoca, che consisteva nel carteggio tra il sig. P.E. Visconti, Commissario alle Antichità, e sua Santità, Papa Pio IX. Le lettere sono conservate nell'*Archivio di Stato di Roma (ASR)* nel fondo "Ministero del Commercio e dei lavori Pubblici dello Stato Pontificio, Provincia di Comarca, Escavazioni d'Ostia, busta 417"; copia delle stesse è consultabile nell'*Archivio Storico* del PAOA. La dicitura lettera seguita da un numero si riferisce alla nomenclatura dell'*Archivio Storico* del PAOA.

Misure

Livello di fondazione 0,73 m, lunghezza 9,2 m, larghezza 6,50 m²⁶⁷.

Storia degli studi

La tomba venne scavata per la prima volta dal Commissario delle Antichità Visconti il 31 maggio del 1865. Nelle relazioni di scavo l'edificio viene denominato dal Commissario «tomba dei liberti di Claudii»; da quel momento in poi, per sineddoche, tale dicitura verrà utilizzata per indicare tutta la Necropoli Laurentina²⁶⁸. Gli scavi ripresero all'inizio del 1911, quando Vaglieri, approfittando della sospensione di altri scavi ostiensi, si dedicò allo scavo e alla ripulitura delle Tombe 32 e 33 del sepolcreto della via Laurentina²⁶⁹. La tomba appare nella pianta di Gismondi, datata al 1925²⁷⁰. Nel 1934-35, l'edificio venne nuovamente scavato da Calza che ci lascia una breve descrizione nel periodico *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1938²⁷¹. Negli anni Cinquanta, Floriani Squarciapino e l'epigrafista Barbieri approfondirono lo studio della tomba nel volume *Scavi di Ostia III*²⁷². La stessa Floriani Squarciapino dirigerà tra il 1954 e il 1956 i lavori di restauro dell'edificio²⁷³. Lo stacco delle pitture risale a questo periodo, poiché non sarebbe stato possibile effettuare la documentazione fotografica e la descrizione delle pitture contenuta in *Scavi di Ostia III* se queste fossero state precedentemente asportate da Calza²⁷⁴. Negli anni 1994-95 Bedello Tata sovrintese i lavori di ripulitura dell'edificio, restauro e consolidamento delle pitture ancora *in situ*²⁷⁵. Recentemente l'edificio è stato analizzato e studiato, da un punto di vista topografico e architettonico, da Heinzelmann²⁷⁶.

Topografia

La tomba fronteggia il piazzale del sepolcreto, e si trova a circa 20 m sud-est della strada XV, sulla quarta fila di sepolcri che si affacciano sulla via Laurentina (Figg. 14, 63). Il lato sud-occidentale si addossa alla Tomba 24 (D2), costruita nella prima età augustea.

Descrizione tomba

La tomba, insieme agli Edifici 31, 33 e 34, simili per forma e dimensioni, è costituita da un *ustrinum* nell'angolo settentrionale, un'area scoperta (il cd. vestibolo), una camera coperta con volta a botte e una terrazza superiore alla quale si accedeva grazie ad una scala (Figg. 64a-b, 68b). L'edificio è realizzato in opera reticolata con ammorzature agli angoli. L'angolo orientale si presenta arrotondato: fino a 2,30 m è in laterizio, mentre la parte superiore è realizzata con tufelli. L'angolo settentrionale è ad angolo retto, con ammorzature in laterizio; segue su questo lato l'*ustrinum* rettangolare (largh. 3,30, lung. 2,15 m, alt. 1,43 m) in *opus reticulatum*, con angolo arrotondato e terminazione superiore a bauletto, entrambi in laterizio (Fig. 65b)²⁷⁷. Il rivestimento interno dell'ustrino, per evitare combustioni dolose, è stato realizzato in laterizio.

267 HEINZELMANN 2000, p. 259.

268 *ASR* e *Archivio Storico PAOA*, *GdS* Visconti, 1865: 31.05, 09.06, 13.12; 1867: 13.02; NOGARA 1907, pp. 63, 66-69.

269 *Archivio Storico PAOA*, *GdS* Vaglieri anno 1911: 06.-12.01, 23-28.01, 30-31.01, 01-04.02, 06-11.02, 13-15.02, 16-18.02, 20-25.02, 01-04.03; VAGLIERI 1911, pp. 193-201.

270 CALZA *et alii* 1953, Fig. 17.

271 CALZA 1938, pp. 69-70.

272 BARBIERI 1958, pp. 154-155; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 118-121.

273 *Archivio Storico PAOA*.

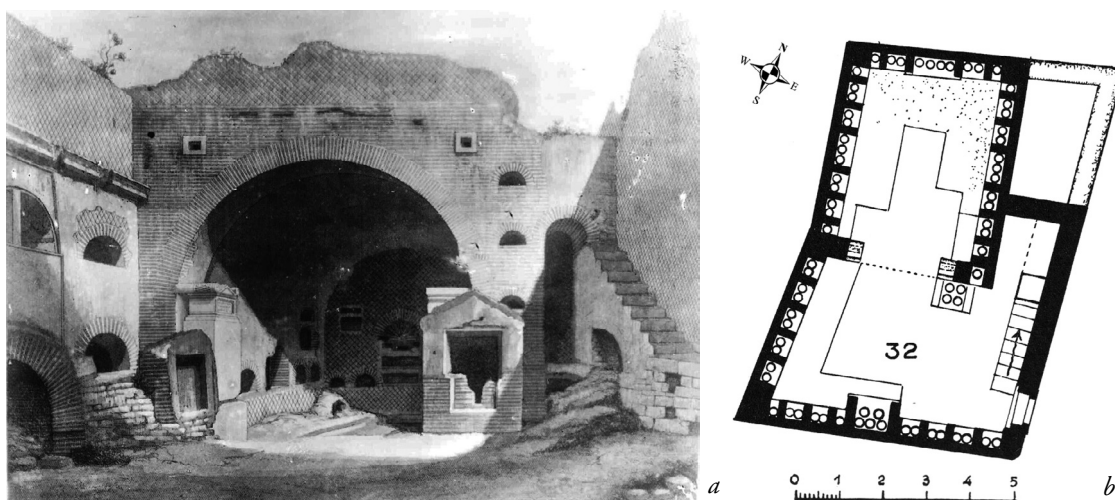
274 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 118-121, Tav. XVII, 4.

275 *Archivio Storico PAOA*. Le schede di lavoro della Soprintendenza riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo, che consistettero: nello sterro per raggiungere il livello pavimentale; nella messa in luce dello zoccolo; nel recupero di frammenti pittorici (conservati presso il "magazzino stucchi"); nel consolidamento dei degli affreschi in situ; ed infine, in stuccature ed integrazioni ove necessario. Le operazioni di restauro vennero realizzate dalla ditta "Enrico Leoni".

276 HEINZELMANN 2000, pp. 265-270.

277 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 118.

Al centro della facciata resta l'incasso (Fig. 65a-b) in cui era inserita l'iscrizione dedicatoria²⁷⁸. La cornice dell'iscrizione è caratterizzata da un'elegante successione di pelte in cotto disposte a coppia su un fondo di pomice rossa (Fig. 65b). Ai lati dell'epigrafe, invece, all'interno di cornici fittili, vi erano due tabelle di tufo su cui erano scolpiti un *phallus* con ali e zampe di uccello. Nella fascia superiore, la cornice è realizzata con un motivo di piccoli rombi in cotto, su un fondo di pomice rossa; seguono due fasce in laterizio leggermente aggettanti. La parte superiore della facciata è costituita da sette filari di mattoni (circa 0,55 m), completamente rivestiti da intonaco rosso, di cui si conservano labili tracce. L'ingresso alla tomba avviene nell'angolo est tramite una piccola porta con stipite, soglia e architrave in travertino (largh. 0,65 m, alt. 1,28 m; Fig. 65a)²⁷⁹. Appena varcata la porta, si accede all'area scoperta che rappresenta la metà della superficie dell'intero edificio (largh. 3,20 m, lung. 5,40 m; Fig. 64a-b)²⁸⁰.



Figg. 64: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32: (a) veduta (da Pellegrini 1865); (b) pianta (da Floriani Squarciapino 1958).



Figg. 65: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, estate 2017: (a) facciata dell'edificio sul piazzale interno (fotografia dell'autore); (b) particolare della cornice (fotografia dell'autore).

La parete di fronte l'apertura (parete sud-ovest) è organizzata con due file di nicchie semicirculari: cinque nella parte inferiore (largh. 0,23 m, alt. 0,21 m) e quattro in quella superiore, perché al centro vi è una nicchia di dimensioni maggiori (largh. 1,10 m, alt. 0,60 m, prof. 0,48 m), contenente quattro urne (Fig. 66b); questa nicchia venne poi suddivisa con un tramezzo verticale.

²⁷⁸ Si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

²⁷⁹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 119.

²⁸⁰ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 118; HEINZELMANN 2000, p. 261.

Al centro della parete sud-est vi è un'edicola rettangolare (largh. 1,20 m, alt. 3 m, prof. esterna 0,38 m; Fig. 66a)²⁸¹, con zoccolo in tufelli su cui si apre una nicchia arcuata (largh. 0,58 m, alt. 0,50 m)²⁸², al cui interno sono conservati quattro cinerari. Al di sopra di questa, si apre una grande nicchia (largh. 0,78 m, alt. 1,10 m, prof. 0,76 m)²⁸³, predisposta per l'alloggiamento di cinque urne; sulla sommità dell'edicola è conservato l'incavo per l'iscrizione dedicatoria (largh. 0,57 m, alt. 0,30 m)²⁸⁴.

Bisogna precisare che l'edicola non è perfettamente al centro della parete. Infatti, i muri laterali sono asimmetrici: sulla sinistra (guardando l'edicola) si aprono due file di quattro nicchie ciascuna, contenenti due cinerari; sulla destra, invece, al centro trovano posto due nicchie maggiori contenenti due urne (largh. 0,50 m, alt. 0,35 m; Fig. 85a) e alle estremità nicchie più piccole (largh. 0,23 m, alt. 0,21 m) predisposte all'alloggiamento di un solo cinerario. In alcuni punti di questa parete si nota ancora lo spesso strato d'intonaco rosso che la ricopriva, seppur ormai sbiadito (Fig. 66).



Figg. 66: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, vestibolo: (a) parete sud-ovest; (b) parete sud-est e angolo sud (fotografia dell'autore).

Lungo la parete, sulla quale si apre la porta d'ingresso (lato nord-est), vi è una scala, grazie alla quale si accedeva ad un piano superiore (Fig. 67b). La scala si appoggiava alla parete in reticolato ed è realizzata con mattoncini di tufo. I gradini sono ricoperti da tabelloni fittili e uno di questi reca un bollo datato all'età adrianea²⁸⁵, imputabile ad un restauro. Del piano superiore si conservano lacerti di pavimento in *opus spicatum*; le pareti sono conservate per un'altezza di 0,25 m²⁸⁶. Tra la parete esterna della cella e la scala vi è un vano coperto da una volta a botte dove si conserva un bancone con arcata frontale.

L'ingresso alla camera sepolcrale avviene dal centro dell'area scoperta tramite un grande arco realizzato in conci di tufo e mattoni (largh. 2,50 m, alt. 3 m)²⁸⁷, poggiante su due pilastri in tufelli. Addossati all'arco vi sono due pilastrini, attribuibili probabilmente ad una seconda fase costruttiva: quello prossimo alla scala è in laterizio (largh. 0,43 m, alt. 1,23 m, lungh. 0,36 m; Fig. 67b); l'altro in travertino (largh. 0,38 m, alt. 0,90 m, lungh. 0,27 m; Fig. 67a)²⁸⁸.

281 HEINZELMANN 2000, p. 261.

282 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 119.

283 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 119.

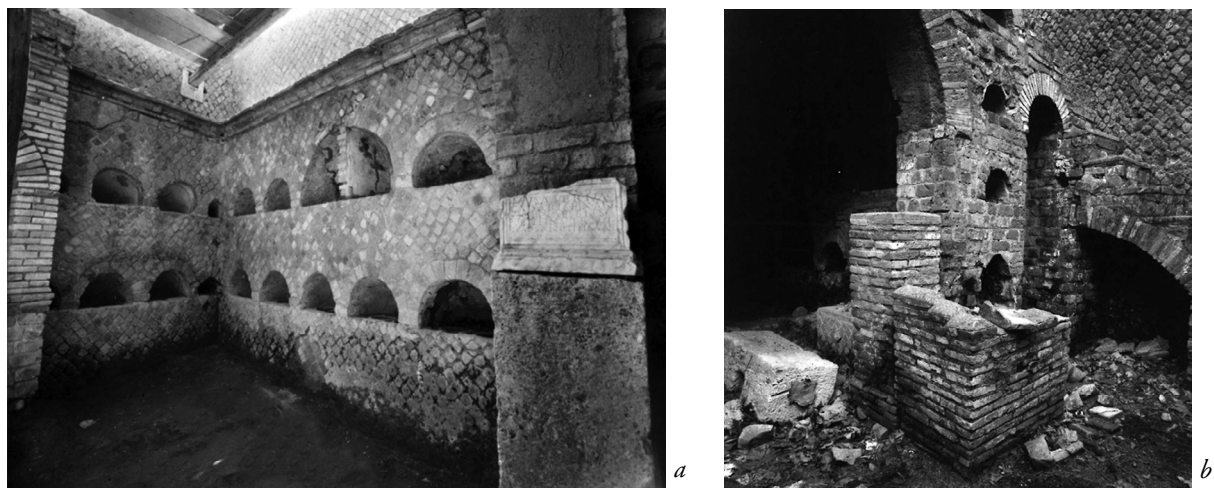
284 Floriani Squarciapino (1958, p. 119) fa notare come la cornice posta al di sopra dell'edicola sia in fase con la muratura; di conseguenza, si può affermare con sicurezza che l'edicola facesse parte dell'originario impianto e non fosse stata aggiunta in un successivo momento. Anche per Heinzelmann (2000, p. 261) l'edicola era stata costruita nella prima fase d'impianto, ma per l'autore era scandita da tre nicchie contenenti ciascuna quattro cinerari.

285 *CIL* XV, 322.

286 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 121; HEINZELMANN 2000, p. 262.

287 Misure HEINZELMANN 2000, p. 262.

288 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 263.

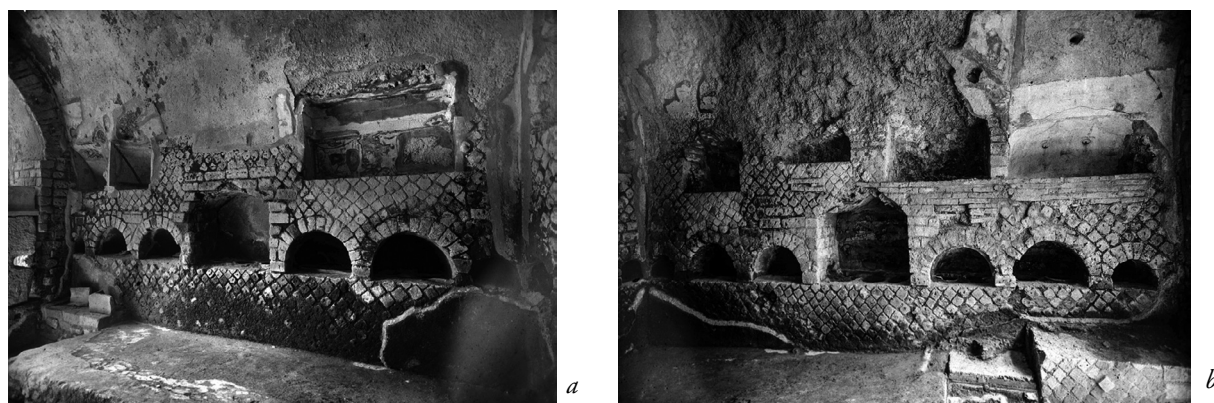


Figg. 67: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, vestibolo: (a) angolo veduta da nord dell'angolo sud; (b) veduta da sud della scala (da Archivio Fotografico PAOA).

Alla sommità dei due pilastri erano poste le urne marmoree di Musa e Restituta²⁸⁹, entrambe inquadrabili epigraficamente all'età di Claudio. In prossimità del pilastro nord venne costruita un'edicola in laterizio (largh. 0,90 m, alt. 0,70 m, prof. 0,67 m) con terminazione a timpano, contenente quattro o sei deposizioni, oggi parzialmente distrutta ma conosciuta grazie ai disegni di Visconti (Fig. 64a).

La cella, di forma rettangolare, misura 3,10 m di larghezza e 4,20 m di lunghezza sul lato nord-est e 3,90 m sul lato sud-ovest (Figg. 64b, 69). Si conserva l'originale a volta a botte in *opus caementicium*.

Le pareti laterali della cella, originariamente simmetriche, sono scandite da due file di loculi, di cui solo l'inferiore sembrerebbe appartenere all'impianto originario; tale ipotesi sembrerebbe confermata dalla tecnica costruttiva utilizzata, nonché dall'asimmetria delle nicchie (Figg. 68a-b). Le nicchie semicircolari inferiori delle pareti longitudinali, simmetriche tra di loro, in numero totale di sette, sono realizzate con archetto in conci di tufo: quella centrale, di misure maggiori, ad arco ribassato, conteneva tre urne (largh. ca. 0,90 m, alt. ca. 0,65 m, prof. ca. 0,43 m); questa era fiancheggiata da due minori predisposte per l'alloggiamento di due cinerari ciascuna (largh. ca. 0,50 m, alt. ca. 0,33 m, prof. ca. 0,43 m) e da una nicchia ancora più piccola contenente una sola urna (largh. ca. 0,25 m, alt. ca. 0,22 m, prof. ca. 0,40 m)²⁹⁰. Le nicchie superiori, appartenenti alla seconda fase, si conservano in numero di quattro sulla parete nord-est e in numero di tre sulla parete sud-ovest (Fig. 68a-b).



Figg. 68: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, cella: (a) parete sinistra (sud-ovest) (da Archivio Fotografico PAOA; Neg. Nr. A 0419); (b) parete destra (nord-est) (da Archivio Fotografico PAOA; Neg. Nr. A 0417).

289 Si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

290 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 262.

La parete di fondo della cella presenta una grande nicchia centrale (largh. ca. 1 m, alt. ca. 0,45 m, prof. ca. 0,33 m), con un'elegante ghiera in conci di tufo.

La nicchia era predisposta per l'alloggiamento di quattro cinerari; era decorata da una raffinata decorazione in stucco policromo a valva di conchiglia. La nicchia centrale è ascrivibile alla prima fase di impianto. Conferme in tal senso si hanno sia dalla stratigrafia muraria – ad un'attenta osservazione si può notare come essa sia in fase con la muratura di fondo – sia dalla raffinatezza delle decorazioni in stucco. In una seconda fase, ascrivibile probabilmente al restauro di età claudia, vennero ricavate ai lati della nicchia centrale due nicchie rettangolari (largh. ca. 0,60 m, alt. ca. 0,40 m, prof. 0,43 m) contenenti due deposizioni ciascuna. La nicchia centrale è fiancheggiata in basso, su entrambi i lati, da una nicchia semicircolare contenente due cinerari (largh. ca. 0,50 m, alt. ca. 0,34 m) e da un piccolo loculo che ospitava una sola deposizione (largh. ca. 0,20 m, alt. ca. 0,2 m). Il triclinio in muratura, al centro della cella, sembrerebbe far parte dell'originario impianto, mentre gli zoccoli in reticolato e mattoni posti ai piedi del triclinio, in prossimità dell'entrata della camera, apparirebbero aggiunte tarde. Il triclinio si presenta asimmetrico, con il lato sulla parete sud-ovest più lungo (*lectus imus*) di quello a nord-est (*lectus summus*); è realizzato in reticolato con ammorzature di laterizio agli angoli e rivestito da uno spesso strato di *opus signinum*. Il pavimento originale della cella non è pervenuto.



Fig. 69: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, cella, parete di fondo (nord-ovest)
(da Archivio Fotografico PAOA).

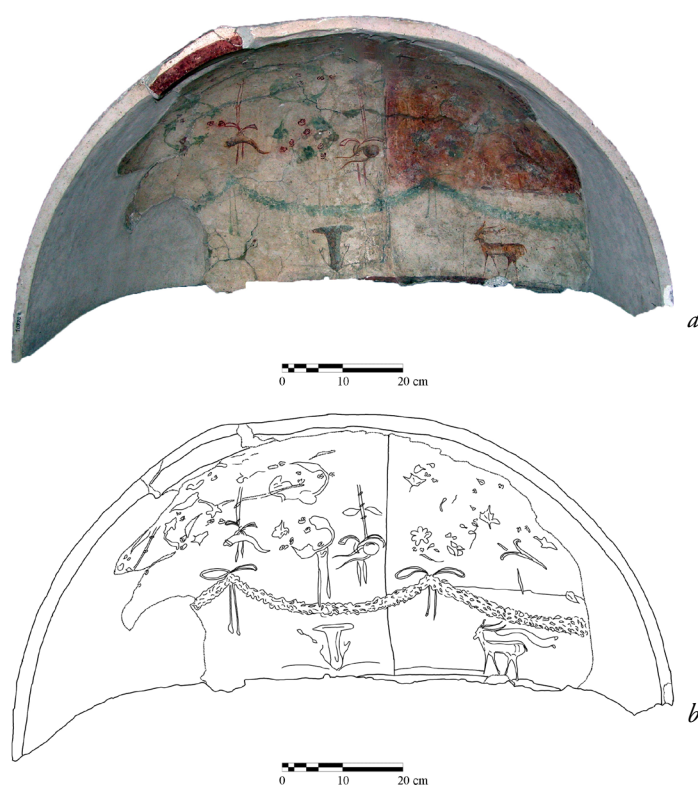
Decorazione pittorica

Decorazione vestibolo

La tomba era interamente decorata con pitture, come ben attestato dai lacerti pittorici individuati. Della decorazione del vestibolo restano tracce sulla parete sud-est (Fig. 66a) e sul vano scala. Purtroppo, non è possibile ricostruire lo schema parietale poiché sono pervenuti solo lacerti di intonaco rosso. Si suppone, quindi, che la zona mediana della parete fosse decorata da uno spesso strato di intonaco a fondo rosso.

Le uniche decorazioni pervenute del vestibolo sono riconducibili alla grande nicchia della parete sud-ovest (largh. 1,10 m, alt. 0,60 m, prof. 0,48 m), situata di fronte l'ingresso della tomba, attualmente staccata e conservata nei magazzini dell'*Antiquarium* (PAOA, Inv. 10870a; Fig. 66b); e ad una nicchietta della parete sud-est ancora *in situ* (Fig. 66a).

La grande nicchia (Figg. 66b, 70), su fondo bianco, reca una decorazione alquanto articolata. In basso, su una linea rosso scuro, sono disegnati al centro della nicchia un *kantaros* a cui è poggiato un tirso, e sul lato destro un cervo, reso in giallo con ombreggiature rosse; dalle corna dell'animale, si dipartono delle tenie di colore rosso. Simmetricamente, sul lato sinistro della nicchia doveva trovarsi un'altra decorazione, purtroppo non pervenuta. Al di sopra delle due figure si scorgono tre ghirlande a festone simmetriche rese con pennellate di colore verde; all'incrocio delle ghirlande, pendono dei nastri verdi con fiocchi. Nella parte superiore pendono da nastri oggetti, nello specifico un corno patorio e un *phallus*. La composizione è arricchita da girali vegetali e fiori sparsi di colore rosso²⁹¹. In un secondo momento la nicchia venne divisa da una sottile parete in laterizio, di cui resta l'impronta sulla decorazione e da come si può osservare nella documentazione fotografica d'archivio (Fig. 67a). Inoltre, ad un'attenta analisi, è possibile notare come i motivi a girali vegetali, i fiori sparsi, un oggetto appeso a dei nastri – attualmente non più identificabile ma probabilmente legato all'ambito dionisiaco – siano stati coperti da una successiva ridipintura di colore rosso.

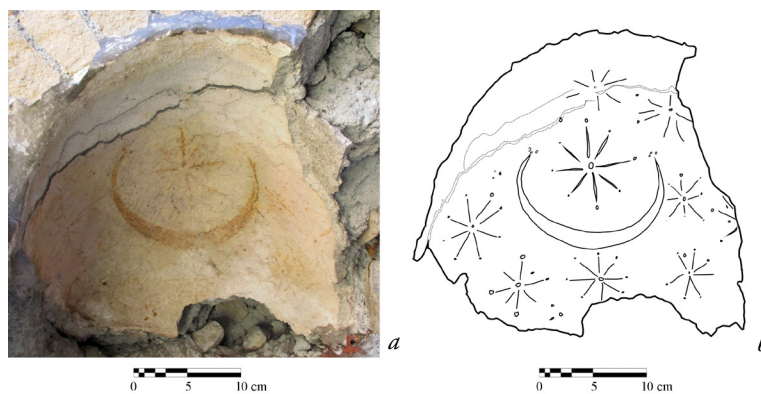


Figg. 70: Tomba 32, vestibolo, parete sud-est, decorazione della grande nicchia (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10870A): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA) modificata con filtri Camera Raw di Photoshop; (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

Sulla parete sud-est del vestibolo, nella fila superiore, la seconda nicchia a sinistra dell'angolo sud (largh. 0,41 m, alt. 0,29 m, prof. 0,42 m) presenta una decorazione alquanto insolita, in pessimo stato di conservazione: una mezza luna rivolta verso l'alto; e nella parte concava della luna, è disegnata una stella. La decorazione principale è circondata da piccole stelle (Figg. 71a-b). Paschetto ci informa che al suo tempo all'interno delle nicchie del vestibolo erano visibili ornamentazioni in giallo su un fondo rosso; probabilmente, si trattava di decorazioni floreali, oggi purtroppo non più visibili²⁹².

291 PASCHETTO 1912, pp. 473-474; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958; HEINZELMANN 2000, p. 261.

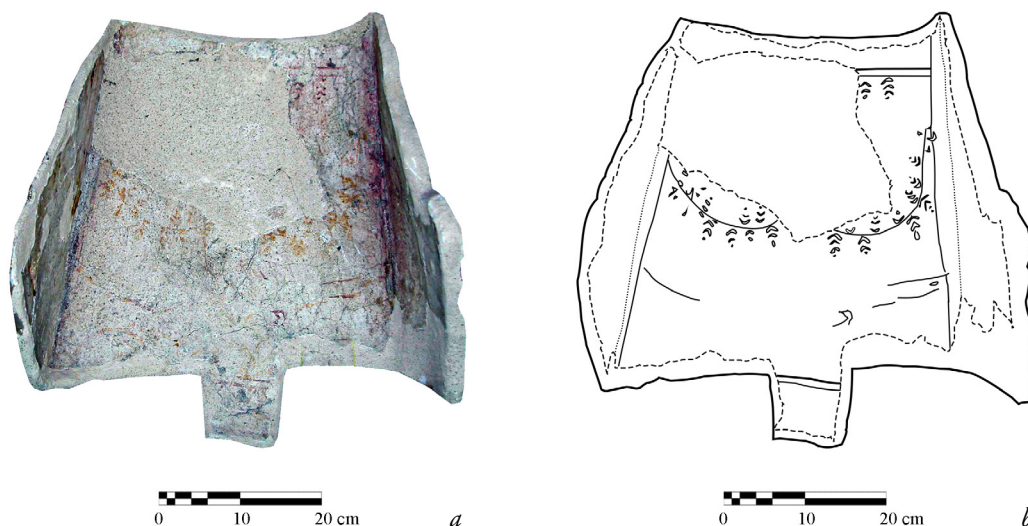
292 PASCHETTO 1912, p. 473.



Figg. 71: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, vestibolo, decorazione della nicchia in situ: (a) fotografia; (b) disegno (fotografia ed elaborazione grafica dell'autore).

Decorazione cella

Purtroppo, la decorazione della cella è andata quasi interamente perduta; sono pervenute solamente alcune nicchie e qualche lacerto che, dopo i restauri degli anni 1963-64²⁹³, sono stati staccati e sono conservati nei depositi dell'*Antiquarium* di Ostia²⁹⁴. A sinistra dell'ingresso (parete sud-ovest) la nicchia superiore rettangolare (largh. ca. 0,56 m, alt. ca. 0,44 m, prof. ca. 0,45 m) conteneva due deposizioni cinerarie e presentava una decorazione a fondo bianco con un'ampia lacuna al centro. Si riconoscono: a partire dall'alto un motivo di palmette stilizzate²⁹⁵ di colore rosso-viola e nella parte centrale una ghirlanda stilizzata di colore giallo; in basso, al centro, sembrerebbe esserci la testa di un uccellino, mentre agli angoli della nicchia si intravedono fasce fortemente sbiadite di colore rosso-viola (*PAOA, Depositi Antiquarium*, Inv. 39872; Figg. 72a-b).



Figg. 72: Tomba 32, cella, parete sinistra (sud-ovest), decorazione della prima nicchia superiore (*Depositi Antiquarium PAOA*, Inv. 39872): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA) modificata con filtri Camera Raw di Photoshop; (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

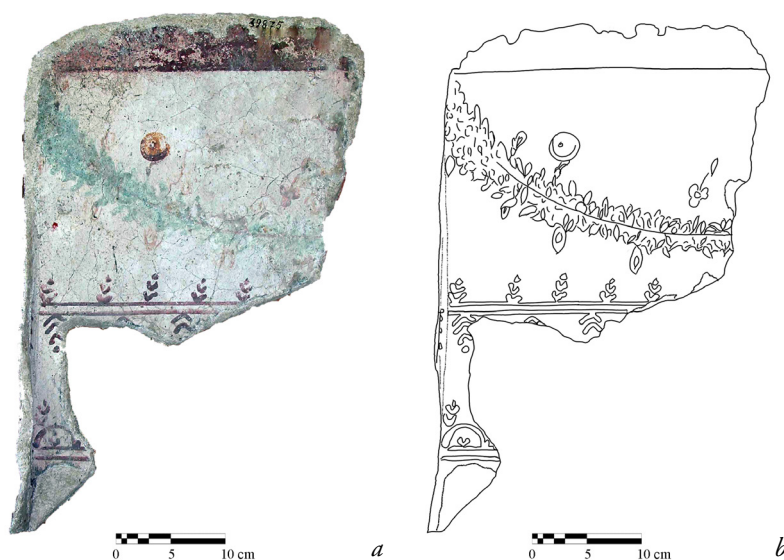
293 Tali materiali, in particolare gli intonaci e gli stucchi, erano stati staccati probabilmente ad opera della stessa Floriani Squarciapino, allo scopo di permettere una migliore conservazione.

294 Per la maggior parte dei materiali provenienti da questa tomba, non è stato possibile effettuare analisi autoptiche, in quanto accatastati nel "Deposito, Sala IX" (*Antiquarium PAOA*). Tale trasloco venne effettuato nel 2006 dall'allora Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia in previsione di un nuovo allestimento museale. Le foto presentate provengono dal campionario fotografico di tutti i manufatti pittorici e scultorei ostiensi effettuato in quell'occasione: la documentazione è conservata presso l'Archivio Fotografico del PAOA.

295 DE VOS 1982, p. 340, Nr. 11, Fig. 21, Tav. 127,1, p. 343, Nr. 17, Fig. 26.

Si è conservato un lacerto della pittura (largh. 0,32 m, alt. 0,48 m) in prossimità delle reni della volta (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39875; Figg. 68a, 73), al di sopra della suddetta nicchia, il quale presenta una decorazione alquanto simile. È delimitato superiormente da una fascia di colore rosso-viola; a partire dall'angolo si sviluppa una ghirlanda vegetale cui sono appesi piccoli oggetti; segue una fascia di colore rosso-violaceo che presenta nella parte superiore il motivo a palmette stilizzate, due linee ed infine palmette stilizzate al rovescio. Al di sotto correva un'altra bordura, sempre di colore rosso-violaceo, con motivi a semicerchio e due linee. Probabilmente, il motivo a semicerchio era replicato specularmente anche nella parte inferiore (Figg. 73 a-b).

Anche la seconda nicchia a sinistra²⁹⁶ (largh. 0,63 m, alt. 0,65 m, prof. 0,42 m), come la prima, era destinata a due deposizioni cinerarie. La decorazione, ormai staccata e conservata presso i depositi dell'*Antiquarium* del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 39871; Figg. 74, 75a-b), presentava, sempre su fondo bianco, una decorazione più articolata della precedente: nella parte centrale della nicchia, in alto, vi è dipinta una ghirlanda vegetale a festone rese con pennellate di colore verde; al di sopra della ghirlanda, si intravedono, su un piano di posa color ocre, le zampe e la coda di un uccellino, in pessimo stato di conservazione, dinanzi al quale vi sono un paio di ciliegie. Al centro della ghirlanda pende un nastro rosso violaceo con fiocchi, al quale è attaccata una maschera tragica pendente, e due ghirlande simmetriche di colore giallo da cui penzolano un'ornamentazione di palmette stilizzate rivolte verso il basso. In basso, in prossimità della maschera, si trovano due delfini contrapposti affiancati da due uccellini in volo rivolti verso il centro della composizione. Agli angoli della nicchia e nella parte inferiore si trovano fasce di delimitazione di colore rosso-viola, mentre ai lati delle fasce con motivi a girali terminanti in ornamentazioni floreali. Sopra la fascia inferiore corre una bordura di tappeto a gocce e punti gialli²⁹⁷. Le pareti laterali della nicchietta presentano una ghirlanda a festone vegetale per parte che si sviluppa però dall'alto verso il basso, come se fosse una continuazione della ghirlanda vegetale della parete di fondo; articolate decorazioni di palmette stilizzate contrapposte di colore giallo ocre occupano la parte concava della ghirlanda (Figg. 74, 75a-b).



Figg. 73: Tomba 32, cella, parete sinistra (sud-ovest), decorazione in prossimità delle reni della volta (*Depositi Antiquarium* PAOA, Inv. 39875): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

296 HEINZELMANN 2000, p. 263: crede che decorazione appartenga alla prima nicchia; in realtà le fotografie d'archivio, le misure della nicchia, nonché la descrizione di Floriani Squarciapino (1968, p. 120) smentiscono tale ipotesi.

297 Tale definizione riprendono Seiler (*PPM* V, p. 820, Nr. 187) e Sampaolo (*PPM* IX, p. 412, Nr.18).



Fig. 74: Tomba 32, cella, parete sinistra (sud-ovest), decorazione della seconda nicchia superiore (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39871; da Archivio Fotografico PAOA, Negativo Nr. A 0439).



Figg. 75: Tomba 32, cella, parete sinistra (sud-ovest), decorazione della seconda nicchia superiore (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39871): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA) modificata con filtri Camera Raw di Photoshop; (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

Dopo la suddetta nicchia, nella parte superiore della parete sinistra (sud-ovest), vi è uno spazio vuoto in prossimità della nicchia centrale inferiore. L'ultima nicchia superiore rettangolare (largh. 1,10 m, alt. 0,65 m, prof. 0,31 m)²⁹⁸, è in prossimità dell'angolo ovest, dopo questo spazio libero. La nicchia era stata concepita per ospitare quattro cinerari. Durante i restauri degli anni 1963-64, anche la decorazione di questa nicchia è stata staccata ed è attualmente conservata presso i magazzini dell'*Antiquarium* di Ostia; solo grazie ad un accurato spoglio del materiale fotografico d'archivio e ad un'attenta analisi, è stato possibile identificare la nicchia (PAOA, Inv. 39810; Fig. 76b) come la terza nicchia superiore della parete sinistra della cella della Tomba 32 (Fig. 76a). La nicchia è stata così descritta da Floriani Squarciapino negli anni Sessanta: «qui però al giallo e al rosso, che dominavano nelle prime due nicchie [...] si è sostituito il verde, l'azzurro e il marrone: si scorgono ancora festoni di foglie in alto e in basso una serie di cespi di foglie lanceolate: vi erano forse anche delle figure di cui per altro non si riesce a determinare il carattere. Al sommo della nicchia erano due cornicette di stucco bianco oggi completamente distrutto»²⁹⁹.

²⁹⁸ Le misure fanno riferimento alla nicchia *in loco* in quanto non è stato possibile esaminare autopicamente la decorazione della nicchia.

²⁹⁹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 120-121.

Probabilmente nella lacuna centrale, che attualmente reca una campitura azzurrina, vi era una decorazione in stucco, ora perduta (Fig. 76b).

La nicchia centrale della parete di fondo sembrerebbe, come le nicchie laterali superiori, il frutto di un cambiamento successivo al primo impianto di età augustea: il muretto in laterizio (alt. 0,50 m), costruito nella parte inferiore della nicchia centrale, risulta essere una modifica posteriore, effettuata probabilmente con lo scopo di aumentare le deposizioni con l'alloggiamento di altrettanti quattro cinerari, al di sotto di quelli precedenti. Tuttavia, grazie alla veduta edita in Pellegrini 1865 e alle labili tracce conservatisi, si può supporre che in realtà il numero delle olle venne triplicato e non duplicato (Figg. 64a, 77). Il piano superiore è quasi completamente distrutto. Del piano intermedio sono conservati, negli angoli destro e sinistro, solo dei frammenti della lastrina di delimitazione dei due piani (Fig. 77).



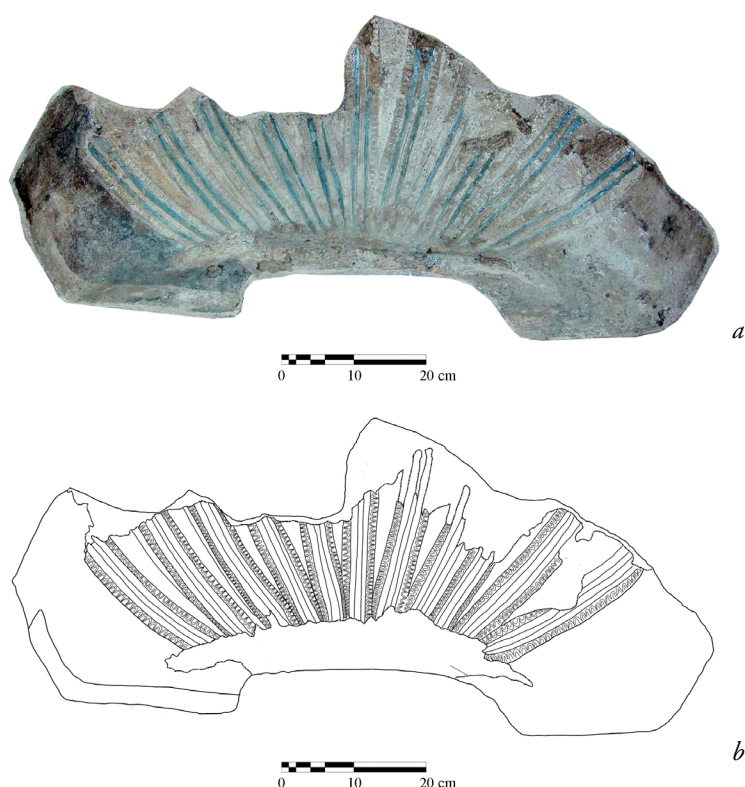
Figg. 76: Tomba 32, cella, parete sinistra (sud-ovest), decorazione della terza nicchia superiore: (a) fotografia della nicchia in situ (da Archivio Fotografico PAOA; Neg. Nr. A 0419); (b) fotografia della nicchia (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39810; da Archivio Fotografico PAOA) modificata con filtri Camera Raw di Photoshop (elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 77: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, cella, parete di fondo (nord-ovest), estate 2017 (fotografia dell'autore).

Probabilmente, proprio dopo tale risistemazione, la grande nicchia centrale (largh. 1 m, alt. 0,45 m, prof. ca. 0,33 m) venne decorata con una valva di conchiglia in stucco (PAOA, Depositi Antiquarium Inv.108; Figg. 78a-b). La conchiglia è costituita da una grande fascia esterna di colore rosso-violaceo, seguita da costolature variamente composte.

All'inizio vi è una fila in rilievo decorata con un fregio a linguette; successivamente, si rilevano una fila liscia campita di azzurro, una bianca in rilievo, e una piatta di colore azzurro, un'ultima fila in rilievo decorata sempre con un fregio a linguette – invertito rispetto al primo – ed infine, a chiudere lo schema, uno spazio triangolare “di raccordo”, definito da una sottile linea azzurra di dimensioni variabili, per meglio adattarsi allo spazio irregolare della nicchia. Dopo tale sequenza, lo schema suddetto ricomincia (Fig. 78a-b). È da notare che le parti piatte sono campite di azzurro, mentre quelle in rilievo di bianco: tale artificio serviva verosimilmente a far risaltare la parte decorata. Le piccole unità, che costituiscono le costolature della valva di conchiglia, sono state realizzate molto probabilmente per mezzo di stampi in legno che recavano in negativo il motivo decorativo e che venivano premute sull'impasto di stucco ancora fresco; infatti, le ornamentazioni si presentano definite con precisione calligrafica³⁰⁰.



Figg. 78: Tomba 32, nicchia centrale (*Depositi Antiquarium PAOA*, Inv. 108) della parete di fondo (nord-ovest) della cella: (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA) modificata con filtri Camera Raw di Photoshop; (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

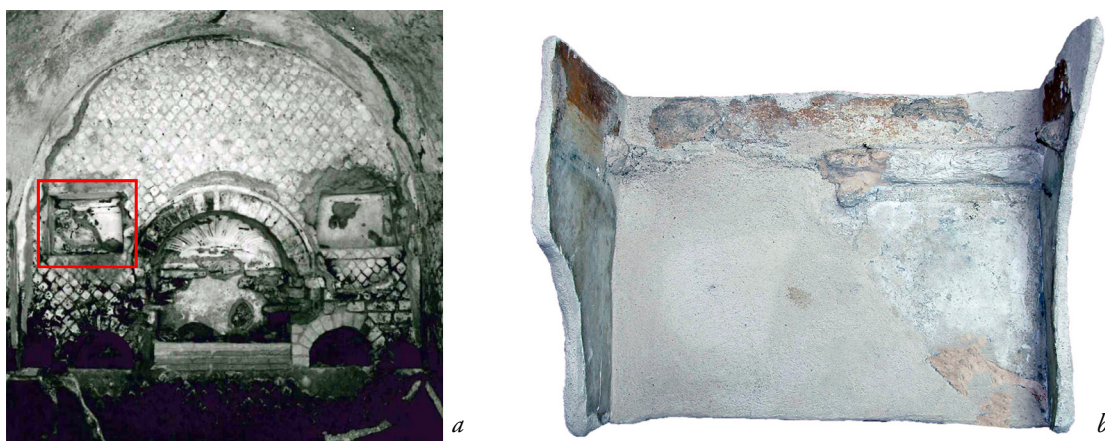
Grazie all'analisi del campionario fotografico dei materiali pittorici conservati presso il “*Deposito, Sala IX*” dell'*Antiquarium del Parco Archeologico di Ostia Antica*³⁰¹ è stato possibile identificare due nicchie rettangolari come quelle appartenenti alla parete di fondo della cella 32³⁰². L'individuazione è avvenuta incrociando tale dossier con le fotografie d'epoca, che documentano la tomba prima degli stacchi. In particolare, la decorazione della nicchia rettangolare contrassegnata con il numero d'inventario 39868, sembrerebbe appartenere alla nicchia superiore sinistra (Figg. 79).

300 Per approfondimenti si veda BEDELLO TATA 1987, in particolare p. 494, nota 30; BEDELLO TATA 2012, pp. 875-876.

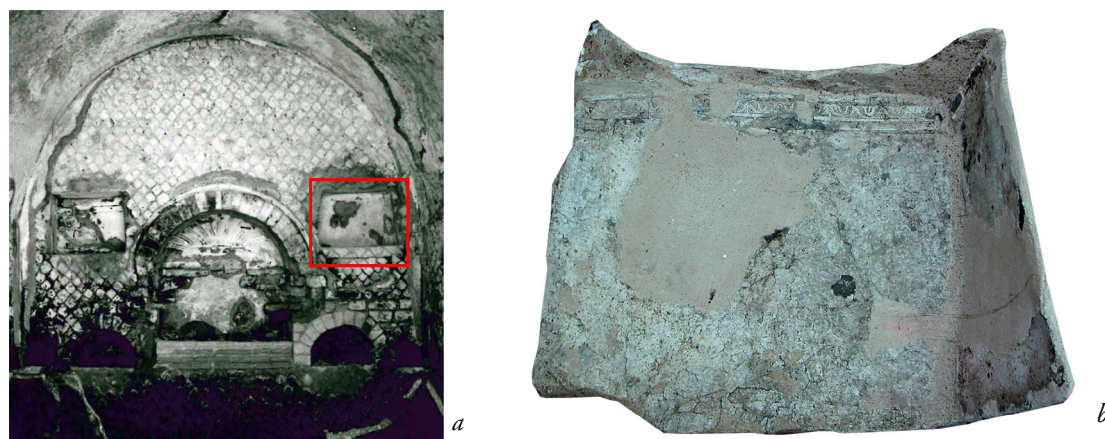
301 Archivio Fotografico PAOA.

302 Purtroppo, per la maggioranza dei casi, non disponiamo delle misure dei materiali pittorici, perché non effettuate durante il trasloco del 2006; tuttavia, in base alle misurazioni effettuate dall'autore *in loco* le nicchie misurano: larg. 0,65 m; alt. 0,43 m; prof. 0,43 m e contenevano due urne ciascuna.

La lacuna centrale parrebbe collimare perfettamente; inoltre, in base a quanto riportato da Floriani Squarciapino, le tonalità di colore utilizzate per la nicchia rettangolare della parete sinistra sono il verde, l'azzurro e il marrone, come quelle della nicchia 39868: anche in questo caso, vi è una fascia di colore giallo ocra sulla sommità, sotto la quale corre una cornice di stucco bianco completamente distrutta, cui segue una sottile fascia azzurra. Le due nicchie, anche se in uno stato di conservazione differente, sembrerebbero esser state eseguite nello stesso periodo e dalla stessa officina pittorica. È stato possibile identificare la nicchia rettangolare superiore destra, invece, grazie alla documentazione fotografica, con quella contraddistinta dal numero d'inventario 39869 (Fig. 80). La nicchia non presenta tracce di colore, ma solo una cornicetta in stucco costituita da due tondini, uno inferiore e uno superiore, che incorniciano un'ornamentazione fiori di loto alternati a calici floreali (Figg. 81a-b). Molto probabilmente, anche in questo caso la decorazione venne realizzata utilizzando delle matrici a stampo di legno³⁰³. In base ai lacerti di decorazione conservata in prossimità della volta e alle parole trascritte da Visconti dopo la scoperta, le quali riportavano che il sepolcro era «solamente messo a calce»³⁰⁴, indicando pertanto una decorazione a fondo bianco, si propone la seguente ricostruzione della parete di fondo (Fig. 82).



Figg. 79: Tomba 32, cella: (a) parete di fondo, in evidenza nicchia superiore sinistra (da Archivio Fotografico PAOA); (b) fotografia della nicchia (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39868) modificata con filtri Camera Raw di Photoshop (elaborazione grafica dell'autore)



Figg. 80: Tomba 32, cella: (a) parete di fondo, in evidenza nicchia superiore destra; (b) fotografia della nicchia (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39869; da Archivio Fotografico PAOA).

303 Per approfondimenti si veda: BEDELLO TATA 2001; BEDELLO TATA 2004; BEDELLO TATA 2005; BEDELLO TATA 2010.

304 Cit. Visconti, in *ASR e Archivio Storico PAOA*, GdS 31.05.1865 (lettera 1052).



Figg. 81: Tomba 32, cella, parete di fondo, nicchia superiore destra, particolare della cornicetta in stucco a fiori di loto alternati a calici floreali (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39869): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

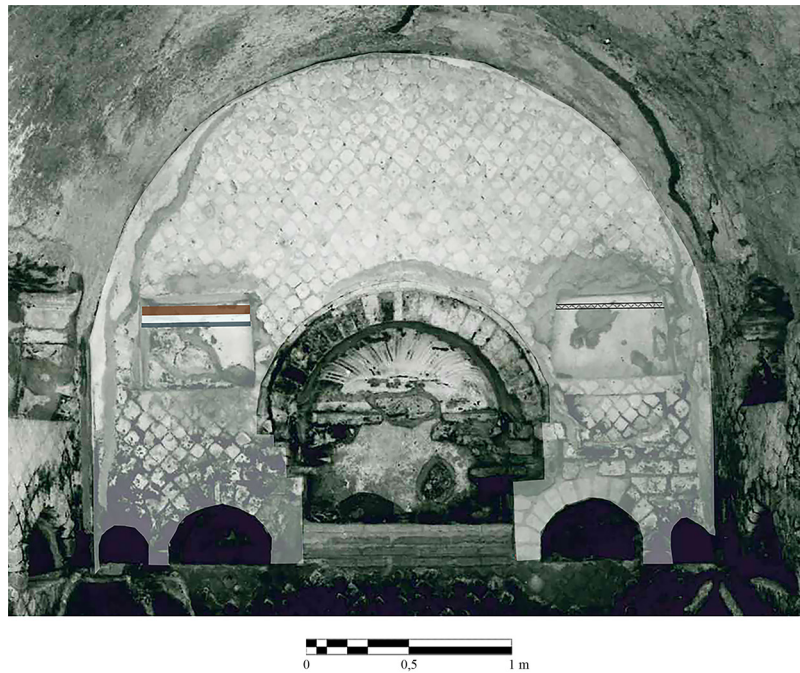
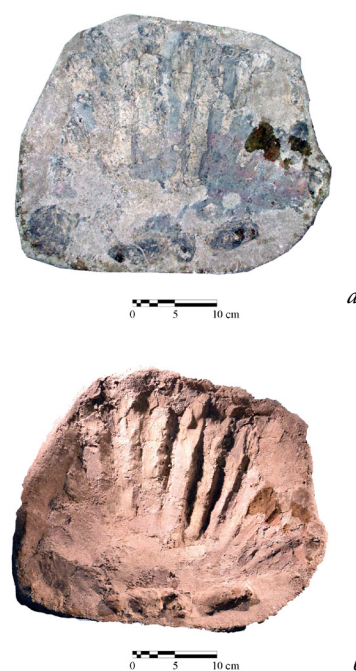


Fig. 82: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 32, cella, parete di fondo, ipotesi ricostruttiva (elaborazione grafica dell'autore).

La parete destra (nord-est) conserva le decorazioni: dell'ultima nicchia, in prossimità dell'angolo nord-ovest, e della grande nicchia rettangolare ad arco ribassato, in prossimità dell'entrata. Riguardo la nicchia più interna (largh. 0,57 m, alt. 0,56 m, prof. 0,33 m, contenente un'urna), si sono conservati lacerti di decorazione nell'angolo destro (Figg. 83a-c) e la valva di conchiglia in stucco che ornava l'absidiola (PAOA, *Depositi Antiquarium* Inv. 39887; Figg. 84a-b). I lacerti nell'angolo sono costituiti da una cornice superiore liscia in stucco di colore azzurro, sotto la quale correva un'ulteriore fascia di colore bianco con ornamentazioni vegetali, inquadrata da due listelli lisci; sotto la cornice si intravede una decorazione di colore rosso non più identificabile. La calotta superiore (larg. ca. 0,38 m, alt. ca. 0,31 m) della nicchia rettangolare si presenta come una valva di conchiglia (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39877; Figg. 84a-b), il cui stato di conservazione non è buono come quella della nicchia della parete di fondo. Tuttavia, si possono notare alcuni particolari interessanti: grazie alla documentazione fotografica del 2006, si intuisce che anche qui gli spazi piatti erano campiti di azzurro; le costolature, invece, sono state realizzate plasmando l'amalgama di stucco a mezzo di una spatola dal decoratore.



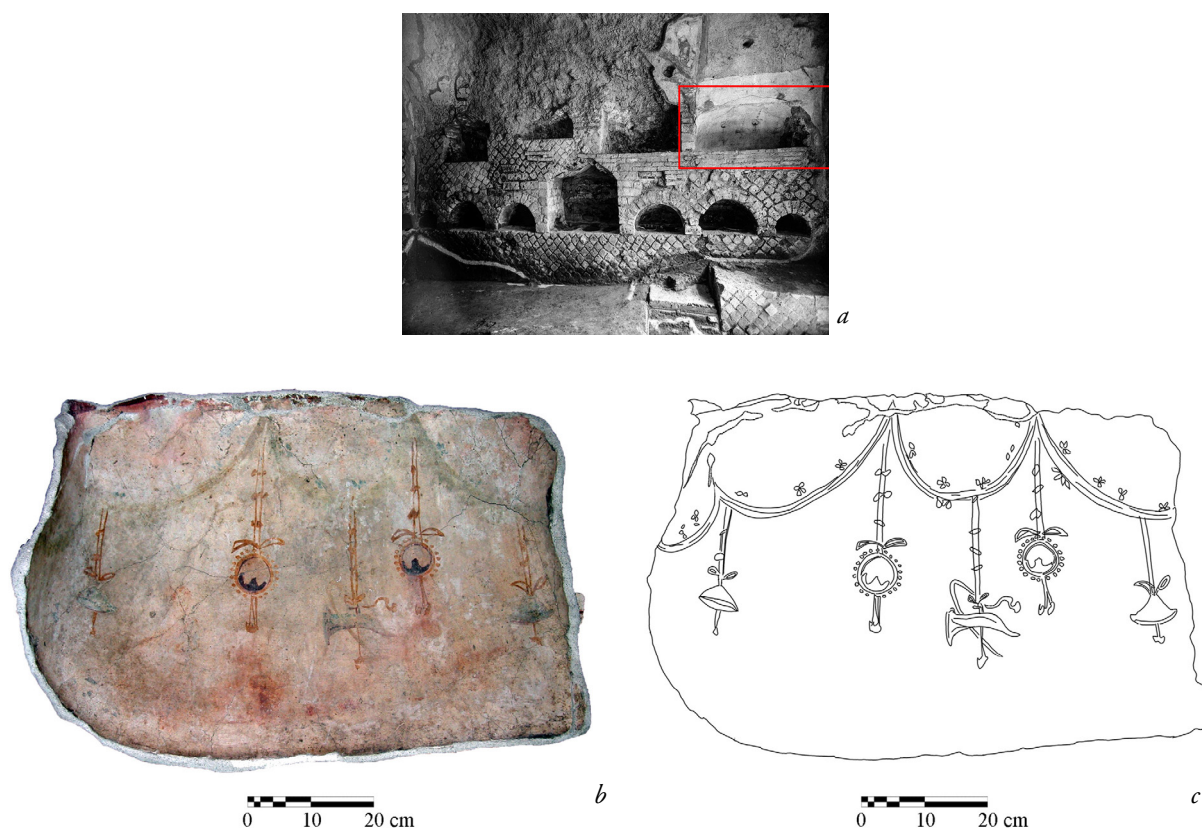
Figg. 83: Tomba 32, cella, (a) parete di destra, in evidenza nicchia superiore destra, angolo nord-ovest (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. A 0417); (b) nicchia; (c) particolare dell'angolo destro della nicchia (da Archivio Fotografico PAOA).



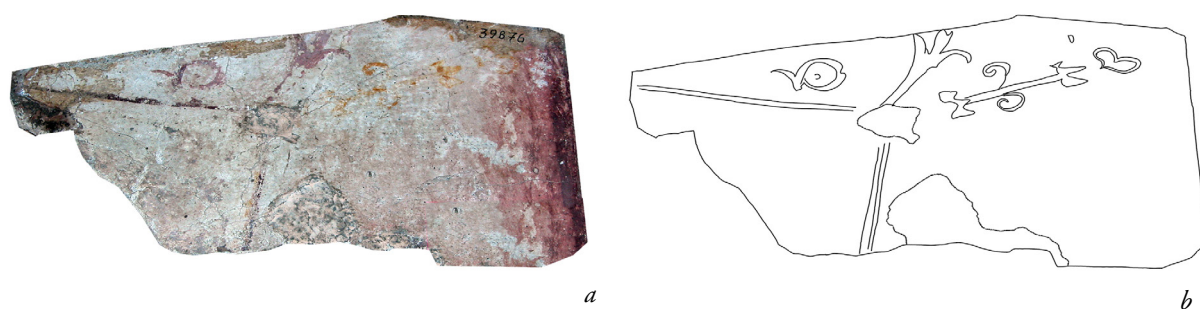
Figg. 84: Tomba 32, parete destra, nicchia superiore angolo nord-ovest, valva in stucco dell'absidiola (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39877); (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).

Ad est di questa nicchia seguono due nicchie in pessimo stato di conservazione: la prima, una piccola nicchia semicircolare contenente un'urna (largh. 0,54 m, alt. 0,25 m, prof. 0,28 m;) situata ad una quota superiore (1,8 m dal pavimento) rispetto a quella in prossimità dell'angolo nord; l'altra, rettangolare (largh. 0,79 m, alt. 0,48 m, prof. 0,51 m, contenente tre cinerari) posta alla stessa quota di quella in prossimità dell'entrata. In entrambi i casi non è pervenuta nessuna decorazione (Fig. 68b). L'ultima nicchia rettangolare (largh. 0,93 m, alt. 0,43 m, prof. 0,45 m, contenente quattro cinerari) ad arco ribassato, vicino l'entrata, presenta un'elegante decorazione (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39878; Figg. 85a-b): dalla sommità della nicchia si dipartono due ghirlande a festone simmetriche – tracce di colore verde sulle ghirlande evidenziano la presenza di foglioline – a cui sono appesi con dei nastri di colore giallo ocre degli oggetti chiaramente appartenenti al repertorio dionisiaco. Nello specifico, si susseguono a partire dall'esterno: cembali, timpani; al centro, si distingue un corno potorio. Nell'angolo superiore sinistro, conservato solo parzialmente, è possibile intravedere come la nicchia fosse delimitata superiormente da una fascia di colore rosso-viola che correva presumibilmente anche nell'estremità inferiore, come visto anche nella seconda nicchia di sinistra (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39871; Figg. 74-75a) nonché in quelle laterali. Durante lo spoglio della documentazione fotografica relativa alle Tombe dei Claudii, così denominate negli Archivi del *Parco Archeologico di Ostia Antica*, è sembrato logico prendere in esame anche due ulteriori frammenti di incerta provenienza (PAOA, *Depositi Antiquarium* Inv. 39876, Figg. 86a-b; PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39879), simili per motivi decorativi e cromie a quelli di sicura appartenenza³⁰⁵. Anche la successione numerica di inventario sembra coerente con quella degli altri dipinti della Tomba 32.

305 Si veda *supra*.



Figg. 85: Tomba 32, cella, parete di destra, (a) in evidenza nicchia rettangolare in prossimità dell'entrata (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. A 0417); (b) fotografia della nicchia (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39878; da Archivio Fotografico PAOA), modificata con filtri Camera Raw di Photoshop; (c) disegno (elaborazione grafica dell'autore).



Figg. 86: Tomba 32, cella, frammento pittorico (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39876); (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA), modificata con filtri Camera Raw di Photoshop; (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

Ritrovamenti

Lastrine di tufo: su ognuna era scolpito un fallo con ali e zampe di uccello; poste sulla facciata, ai lati dell'iscrizione dedicatoria; ora disperse³⁰⁶.

306 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 119.

Testimonianze epigrafiche

- Iscrizione dedicatoria, in forma di *tabula ansata*, in marmo lunense (larg. 117 cm, alt. 41 cm)³⁰⁷, rinvenuta al centro della facciata da Visconti. Al momento della scoperta, era delimitata dalla cornicetta di pelte in cotto su uno sfondo di pomice rossa. Attualmente conservata nel vestibolo della Villa Aldobrandini di Ostia³⁰⁸ (altezza lettere parte centrale 5,7 cm, 5 cm, 3 cm; lato sin. 3,5 cm, 3,7 cm; lato dest. 3,8 cm).

C(aius) Iulius Pothi l(ibertus) | Amethystus | Trebellia M(arci) l(iberta) Secunda. | In fr(onte) | p(edes) XXX | in ag(ro) | p(edes) XX.

- Iscrizione su *tabula* in marmo (larg. 44,5 cm, alt. 37 cm, spess. 3 cm), conservata presso il *Parco Archeologico di Ostia Antica* (*Galleria Lapidaria PAOA*, Inv. 11044; altezza lettere 2,3 cm, 2,7 cm, 2,5 cm, 2,2 cm, 2,3 cm, 2 cm, 1,8 cm), databile grazie all'onomastica tra il 41 e il 68 d.C. Testimonia che il liberto Tiberio Claudio ha acquistato per sé, e per i suoi familiari e per i liberti metà del sepolcro, e in particolare la parte interna, ovvero, in questo caso, la cella³⁰⁹.

D(is) M(anibus). | Ti(berius) Claudius Augg. (:Augustorum duorum) lib(ertus) | Felix{s} fecit sibi et | libertis libertabusq(ue) | suis posterisque eorum | concessum <:est> sibi ab | Nobia (!) Helpide | partem dimidiam | intransibibus parte | interiorem (!).

- Iscrizione su *tabula* in marmo, dimensioni sconosciute. Rinvenuta da Visconti nella tomba, oggi perduta, datata in base all'onomastica tra il 41 e il 68 d.C.³¹⁰.

Dis Manibus. | Ti(berio) Claudio Hellanico | Aug(usti) l(iberto) fecit | Claudia Clide lib(erta) | patrono suo bene merent(i).

Visconti testimonia che tutte le *tabulae* in marmo rinvenute (*CIL* XIV 484; 485; 488; 489; 198; 1188; 1192; 471) erano infisse nei loculi³¹¹.

- Iscrizione su *tabula* in marmo, infissa nel loculo, datata tra il 41 e il 54 d.C.³¹².
Elegas vern(a) | Caisaris, | vix(it) ann(is) XXIII.

- Iscrizione su *tabula* in marmo, datata tra il 27 e il 68 d.C.³¹³.

Eurema, | Caesaris verna, | vixit ann(is) XIV, | Fortunatus Caesaris <servus> sodali p(osuit).

- Iscrizione su *tabula* in marmo, datata per la paleografia tra il 41 e il 68 d.C.³¹⁴.

Romana | Berylli f(ilia), v(ixit) a(nnis) V. | Beryllus sibi et sui[s].

³⁰⁷ BARBIERI 1958, p. 154.

³⁰⁸ *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.

³⁰⁹ *CIL* XIV 821; BARBIERI 1958, p. 155; HEINZELMANN 2000, p. 260; *EDR* 130257.

³¹⁰ *CIL* XIV 483; BLOCH 1953, p. 300; HEINZELMANN 2000, pp. 259-260; *EDR* 127433.

³¹¹ Visconti in *ASR, Archivio Storico PAOA, GdS* Visconti anno 1865: 31.05, 09.06. Per le altre iscrizioni si veda *infra*.

³¹² *CIL* XIV 484; BARBIERI 1958, p. 155; HEINZELMANN 2000, p. 260; PASCHETTO 1912, p. 475; *EDR* 147090.

³¹³ *CIL* XIV 485; HEINZELMANN 2000, p. 260; PASCHETTO 1912, p. 475; *EDR* 147092.

³¹⁴ *CIL* XIV 488; BARBIERI 1958, p. 155; HEINZELMANN 2000, p. 260; PASCHETTO 1912, p. 475; *EDR* 147094.

- Urna cineraria in marmo lunense, conservata nei depositi del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 19977; Fig. 87a), rinvenuta presso il pilastro di travertino sinistro di accesso alla camera funeraria (alt. 28 cm; largh. 41 cm, spess. 3 cm; altezza lettere 1,8-2,3 cm); datata per paleografia all'età di Claudio³¹⁵.

Musa, verna | Caisaris, ((v))ix(it) an(nis) | XXII. Praesens | Pepli f(ilius) nutrici, | suae sanctissimae.

- Urna cineraria in marmo lunense, conservata presso i *Depositi* del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 19977; Figg. 67b, 87b), rinvenuta presso il pilastro in laterizio, posto in prossimità dell'accesso sul lato destro della cella, datata per paleografia tra il 41 e il 68 d.C.³¹⁶.

Diis Manibus | Restitutae verna | Caesaris, vixit annis | XVIII, mensib(us) VIII, diebus | XIII, fecit illu pare(n)s et Prisca | mater filiae piae.



Figg. 87: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 32, (a) epigrafe di Musa (da Floriani Squarciapino 1958); (b) epigrafe di Restituta (da Floriani Squarciapino 1958).

- Iscrizione su *tabula* in marmo, datata per l'onomastica tra il 41 e il 68 d.C.³¹⁷.

Xanthus Ti(beri) Claudi | Caesaris Aug(usti) ser(vus), | Iucundus Xanthi filius, | vixit ann(is) VII.

- Iscrizione su *tabula* in marmo frammentaria (alt. 18 cm, spess. 3 cm; altezza lettere 5,4-6,8 cm), conservata nei magazzini del *Parco Archeologico di Ostia Antica*³¹⁸.

-----? | Cla[udi---] | Eutyc[h---] | -----

- Laterizio con bollo rinvenuto sulla scala che portava al piano superiore, databile alla fine dell'età adrianea³¹⁹.

(Doliar) Pr Caes N. F. Marc | Anicetiani.

315 CIL XIV 486; BARBIERI 1958, p. 155; FLORIANI SQUARCIAPINO 1968, p. 120, Tav. XXVII,2; HEINZELMANN 2000, p. 260; PASCHETTO 1912, p. 474; EDR 147091.

316 CIL XIV 487; BARBIERI 1958, p. 155; FLORIANI SQUARCIAPINO 1968, p. 120, Tav. XXVII,3; HEINZELMANN 2000, p. 260; PASCHETTO 1912, p. 474; EDR 147093.

317 CIL XIV 489; BARBIERI 1958, p. 155; HEINZELMANN 2000, p. 260; PASCHETTO 1912, p. 475; EDR 147095.

318 CIL XIV 4854; BARBIERI 1958, p. 155; HEINZELMANN 2000, p. 260; VAGLIERI 1911, p. 195; EDR 108090.

319 CIL XV, 322; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 120.

Grazie allo spoglio degli Archivi Storici del *Parco Archeologico di Ostia* è stato possibile rintracciare altre iscrizioni rinvenute da Visconti e provenienti dalla Tomba 32³²⁰:

- Iscrizione su *tabula* marmorea (largh. 35 cm, alt. 24 cm, spess. 3 cm), conservata nella *Galleria Lapidaria del Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 11002) e databile in base all'onomastica tra il 69 e il 100 d.C.³²¹.

Dis Manibus. | T(ito) Flavio³²² Botrycni (:Botryo) et | Ianuario, Caes(aris) ser(vo), | vern(ae), vil(ico), coniug(i) suo | Caesetia Lanthanusa | bene merentibus patri et fil(io) | fecit.

- Iscrizione su *tabula* in marmo, al momento risulta dispersa, databile per *formulae* epigrafica alla prima metà del I sec. d.C.³²³.

Iulia Historia | vixit annos XXX.

- Iscrizione su *tabula* marmorea (largh. 18 cm, alt. 10 cm, spess. 2 cm; altezza lettere 0,9-2,2 cm), conservata presso i *Nuovi Magazzini del Parco Archeologico di Ostia*³²⁴, databile tra il 1 e il 50 d.C.

[I]ulius Admetus, | Iuliae Faustillae et | Onesimi medici f(ilius), | vixit ann(os) X et | diens XXXXV.

- Iscrizione su *tabula* in marmo (largh. 22 cm, alt. 14 cm, spess. 3 cm), rinvenuta dal Visconti nel 1865 e conservata attualmente nella *Galleria Lapidaria* (PAOA, Inv. 11075) del *Parco Archeologico di Ostia*³²⁵.

Iuliae Priscil | lae vix(it) an(nis) XXV, | Philocalus de | suo.

Possessore tomba

Grazie all'iscrizione posta in facciata apprendiamo che la tomba venne costruita da Caio Iulio Ametisto (Tabella 5), liberto di *Pothus*. Come è stato precedentemente ipotizzato da Bloch e confermato dai recenti studi di Marini Recchia, il nome completo di *Pothus* era *Caius Iulius Cai libertus Pothus*, il quale era a sua volta liberto di *Nymphodotus*³²⁶.

Ninfodoto non era altro che un liberto dell'imperatore Augusto. Questi, affiancato dal giovane liberto Poto, costruì il *macellum* di Ostia, tra l'8 e l'11 d.C.³²⁷.

320 ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti anno 1865: 31.05, 09.06.

321 CIL XIV, 0198; EDR 164471.

322 Sempre presso la Necropoli Laurentina è stata rinvenuta un'iscrizione che ricorda un altro Tito Flavio (PAOA, *Galleria Lapidaria*, Inv. 1029): *Dis Mánibus | T(iti) Flavi Aug(usti) lib(erti) | Stepháni | praepositó | caméllórum*. Per approfondimenti si veda: BLOCH 1953, p. 273, Nr. 37; CALDELLI *et alii* 2010, pp. 293-294, Nr. 89; EDR 074051. Non è escluso che provenisse dalla Tomba 32, ma in mancanza di informazioni archivistiche questa rimane solo un'ipotesi.

323 CIL XIV, 1188; EDR 165100. Un'altra iscrizione menzionante, probabilmente la stessa *Iulia Historia* e forse, proveniente dalla Tomba 32, è stata rinvenuta nel 1880 nella via Laurentina ed è conservata presso la *Galleria Lapidaria* del PAOA (Inv. 11073; CIL XIV, 1141; EDR 155029): <:columna I> *C(aius) Iulius | Epaphroditus | vixit annos XL. | <:columna II> Iulia | Historia | vixit annos XXX. <:columna III> C(aius) Iulius C(ai) l(ibertus) | Cimber v(ixit) a(nnos) LX, | C(aius) Iulius C(ai) l(ibertus) | Alcides v(ixit) a(nnos) X. <:columna IV> Iulia | Zele.*

324 CIL XIV, 471; EDR 113173.

325 CIL XIV, 1192; EDR 165105.

326 BLOCH 1953, pp. 299-300; CALDELLI *et alii* 2010, pp. 156-157; MARINI RECCHIA 2014, pp. 70-81.

327 Datazione certa che si può ricavare dalla dedica a Druso, per approfondimenti si veda MARINI RECCHIA 2014, pp. 69-82.

I due liberti erano quindi personaggi eminenti della colonia ostiense, tanto che – come ipotizzato da Marini Recchia, in seguito ad uno scrupoloso lavoro di ricerca sull’onomastica dei due liberti in altre epigrafi commemorative della città – erano molto probabilmente: Ninfodoto, *accensus et procurator* e Poto, *viator tribunicius et augustalis*³²⁸.

Di conseguenza, si può supporre che anche *Caius Iulius Amethystus* fosse un personaggio rilevante ad Ostia o che comunque fosse in possesso di un buon potere d’acquisto per poter costruire per sé e per la sua famiglia un sepolcro di tali dimensioni. Inoltre, come si può osservare risalendo la piramide dei personaggi dal basso verso l’alto, si giunge sino alla famiglia imperiale; pertanto, anche Ametisto aveva presumibilmente stretti legami con la casata imperiale. In seguito, il sepolcro venne acquistato per metà da Tiberio Claudio Felice e occupato da servi e liberti di Claudio³²⁹, come sappiamo dalle *tabulae* e dalle urne in marmo rinvenute, che ricordano: *Hellanicus, Claudia Clide, Elegas, Eurema, Fortunatus, Xanthus, Iucundus, Musa, Restituta, Romana*. L’appartenenza all’entourage di Claudio è confermata dalla paleografia, dalla lettera del digamma inverso (nell’urna di Musa) e dalla forma arcaicizzante *Caisaris* per *Caesaris*³³⁰. Se confermata la provenienza dell’epigrafe *CIL XIV, 198*, tra gli ultimi occupanti del sepolcro sembrano esserci un *Titus Flavius Botryco* e un servo di nome *Ianuario*³³¹.

<i>Caius Iulius Amethystus, Trebellia Secunda</i>	<i>Iulia Historia Iulia Prescilla Iulius Admetus</i>
<i>Tiberius Claudius Felixs, Nobia Helpide</i>	<i>Tiberius Claudius Hellanicus, Claudia Clide Musa Restituta Elegas Eurema, Fortunatus Xanthus, Iucundus Cla[udi---] Eutyc[h] Romana</i>
<i>Titus Flavius Botrycni, Ianuario</i>	

Tabella 5: Schema dei proprietari e degli occupanti della Tomba 32.

Datazione

L’iscrizione in facciata, con l’indicazione delle misure della tomba (*in fronte pedes XXX, in agro pedes XX*), nomina i proprietari originari del sepolcro; grazie all’onomastica del primo personaggio, è stato possibile inquadrarli nella media-tarda età augustea³³². Inoltre, in base alla cronologia relativa – l’Edificio 32 è successivo al Sepolcro 24 ma precedente ai 33 e 3 – e grazie ai sondaggi stratigrafici³³³ è stato possibile confermare tale datazione.

328 MARINI RECCHIA 2014, pp. 70-81, in particolare le epigrafi conservate presso il *PAOA* che presentano i seguenti numeri d’inventario: Inv. 6134; Inv. 11851=*CIL XIV, 5322*; Inv. 7320; Inv. 7163; Inv. 9641; Inv. 19838. Il titolo di *accensus* e *procurator* di Ninfodoto è noto anche dall’iscrizione incisa su una base conservata presso il Museo di Colonia, che faceva parte della collezione Wollmann.

329 Si veda *supra*.

330 BARBIERI 1958, p. 155.

331 Si veda *supra*.

332 Si veda *infra*.

333 HEINZELMANN 2000, pp. 334-340.

In una fase di poco successiva, inquadrabile in età claudia, per ospitare un maggior numero di defunti sono state costruite delle nuove nicchie all'interno della cella: nello specifico, è stata creata una seconda fila nelle pareti laterali ed è stata risistemata la parete di fondo, raddoppiando di fatto le deposizioni della cella; anche nell'atrio sono stati creati nuovi alloggiamenti. In totale, il numero delle deposizioni è passato da circa novanta in età augustea a centoquaranta in età claudia³³⁴.

È stato possibile attribuire tali restauri e rifacimenti all'epoca claudia grazie allo stile degli apparati decorativi ivi rinvenuti, inquadrabili perfettamente nel "quarto stile" (*Depositi Antiquarium PAOA*: Inv. 39872, Fig. 91; Inv. 39875, Fig. 92; Inv. 39871, Figg. 93-94)³³⁵. Quest'ipotesi è confermata anche dalla documentazione epigrafica, databile tra il 41 e il 68 d.C., in particolare dalla *tabula* che nomina Tiberio Claudio³³⁶ – il quale acquistò metà del sepolcro, precisando che si trattava della parte interna, cioè la cella – nonché da tutte le altre iscrizioni relative ai servi e liberti di Claudio³³⁷.

Di conseguenza sembra logico supporre che il responsabile dei restauri avvenuti in questo periodo sia stato proprio il liberto Tiberio Claudio.

L'orizzonte di utilizzo della tomba è stato ampio e continuativo nel tempo, come dimostrano l'epigrafe *CIL* XIV, 0198 dell'ultimo quarto del I sec. d.C. e il bollo di età adrianea (*CIL* XV, 322). Inoltre, tale edificio potrebbe aver subito la stessa sorte del contiguo 33, conosciuta grazie alle descrizioni di Visconti³³⁸: «occupati dai cassoni fino ad una certa altezza delle pareti»³³⁹.

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

Riferimenti bibliografici

ASR, *Archivio Storico PAOA* ³⁴⁰: *GdS* Visconti anno 1865: 11.03 (lettera 1125), 16.05 (lettera 1096); *Archivio Storico PAOA*, *GdS*, Finelli anno 1908: 28.03; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 356; BARBET 2000, pp. 63-64; BARBIERI 1958, pp. 155-158; BEDELLO TATA 2017, pp. 363-368; BENNDORF, SCHÖNE 1867, pp. 400-401, Nr. 590; BOSCHUNG 1987, pp. 121-123; CALZA 1938, pp. 69-71 (Tomba 33); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958 pp. 121-124, pp. 155-158; *Giornale di Roma* 13.03.1865; HEINZELMANN 2000, pp. 265-270 (Grab E3); HELBIG 1913, p. 52, Nr. 1237; LIVERANI 1998b, p. 289, Nr. 61; NOGARA 1907, pp. 63-64, 66-69, Tav. XLIII; PASCHETTO 1912, pp. 463-467; PELLEGRINI 1865, pp. 222-223; VAGLIERI 1911, pp. 193-201; VALERI 2015, p. 451, Nr. VII.14.1; VISCONTI 1865, pp. 89-91; VISCONTI 1866, pp. 293-307.

Misure

Livello di fondazione 0,91 m, larghezza 8,7 m, lunghezza 6,50 m, altezza 3,18 m³⁴¹.

³³⁴ Per ulteriori precisazioni e approfondimenti sulle tombe collettive con *atrium* si vedano il Capitolo 3,2.3 e DIANI c.s.

³³⁵ Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,2.1.

³³⁶ Si veda *supra* iscrizione *CIL* XIV 821= *EDR* 130257.

³³⁷ Si veda *supra* 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.

³³⁸ VISCONTI 1865, pp. 89-90; 1866, p. 293; PASCHETTO 1912, p. 474.

³³⁹ *Cit.* VISCONTI 1866, p. 89-90.

³⁴⁰ Si veda la nota 266.

³⁴¹ HEINZELMANN 2000, p. 265.

Storia degli studi

La tomba venne scavata per la prima volta dal Commissario delle Antichità Visconti nel marzo del 1865³⁴² (Fig. 88a). Il famoso dipinto di Orfeo venne probabilmente staccato a maggio del corrente anno³⁴³: «per savio provvedimento del Ministero del Commercio e Lavori Pubblici, servendosi dell'artista Pellegrino Succi, e venne mandata alle sale ostiensi del Museo Lateranense»³⁴⁴.

Dal gennaio del 1911 fino alla fine del mese di marzo, Vaglieri, approfittando della sospensione di altri scavi ostiensi, si dedicò allo scavo e alla ripulitura delle Tombe 31, 32 e 33 del sepolcreto laurentino³⁴⁵. La tomba appare nella pianta di Gismondi, datata al 1925³⁴⁶. Nel 1934-35 l'edificio venne nuovamente scavato da Calza che ci lascia una breve descrizione nel periodico *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1938³⁴⁷. Negli anni Cinquanta Floriani Squarciapino e l'epigrafista Barbieri approfondirono lo studio della tomba nel volume *Scavi di Ostia III*³⁴⁸. Sempre Floriani Squarciapino dirigerà nel 1964 i lavori di restauro dell'edificio³⁴⁹. Negli anni 1994-95 Bedello Tata sovrintese i lavori di ripulitura dell'edificio, restauro e consolidamento delle pitture *in situ*³⁵⁰. Recentemente l'edificio è stato analizzato e studiato, da un punto di vista topografico e architettonico, da Heinzelmann³⁵¹.

Topografia

La tomba fronteggia il piazzale del sepolcreto, e si trova a circa 35 m sud-est della strada XV, sulla quarta fila di sepolcri che si affacciano sulla via Laurentina (Figg. 14, 63). Il lato sud-orientale si addossa alla Tomba 34 (E4), mentre il lato sud-occidentale agli Edifici 30 (D6) e 28 (D5a-b). Al centro della facciata resta l'incasso in cui era inserita l'iscrizione dedicatoria³⁵² (Fig. 14).

Descrizione tomba

La tomba, insieme ai contigui Edifici 31, 32 e 34, simili per forma e dimensioni, è costituita da un'area scoperta, il cosiddetto vestibolo, una camera coperta con volta a botte e una terrazza superiore alla quale si accedeva grazie ad una scala (Figg. 88a-b). L'ingresso alla tomba avviene tramite una piccola apertura (largh. 0,70 m, alt. 1,30 m) nell'angolo est. La porta, con stipite destro³⁵³, soglia e architrave in travertino, era posta ad una quota di 0,45 cm rispetto alla risega di fondazione³⁵⁴. Appena varcata la porta, si accede all'area scoperta che rappresenta un terzo della superficie dell'intero edificio (largh. 2,95 m, lungh. 5,45 m, Fig. 88b)³⁵⁵. La parete di fronte l'apertura (parete sud-ovest) conserva sulla sommità la copertura a dorso d'asino in reticolato ed è ispessita da una foderà terminante con un cornicione in laterizio.

342 ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti: 15.03.1865, 29.03.1865, 05.04.1865, 16.05.1865, 24.05.1865, 13.12.1865; NOGARA 1907, pp. 63, 66-69.

343 ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti: 24.05.1865.

344 Cit. PELLEGRINI 1865, p. 222; ASR, Archivio Storico PAOA, GdS Visconti anno 1865, 16.05 (lettera 1096).

345 Archivio Storico PAOA, GdS Vaglieri anno 1911: 06.-12.01, 23-28.01, 30-31.01, 01-04.02, 06-11.02, 13-15.02, 16-18.02, 20-25.02, 01-04.03; VAGLIERI 1911, pp. 193-201. Da precisare che nei *Giornali di Scavo* di Vaglieri si parla genericamente del gruppo dei sepolcri come Tombe dei Claudii.

346 CALZA *et alii* 1953, Fig. 17.

347 CALZA 1938, pp. 69-70.

348 BARBIERI 1958, pp. 155-158; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 121-124.

349 Archivio Storico PAOA.

350 Archivio Storico PAOA. Le schede di lavoro della Soprintendenza riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo che consistettero: nello sterro per raggiungere il livello pavimentale; nella messa in luce dello zoccolo; nel recupero di frammenti pittorici (conservati presso il *Magazzino Stucchi*); nel consolidamento dei frammenti d'intonaco con infiltrazioni di primal e polvere di marmo; nell'applicazione di velatin; ed infine, in stuccature ed integrazioni ove necessario. Le operazioni di restauro vennero realizzate dalla ditta "Enrico Leoni".

351 HEINZELMANN 2000, pp. 265-270.

352 Si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

353 Lo stipite sinistro, di restauro, è realizzato in mattoni ed è rivestito in malta.

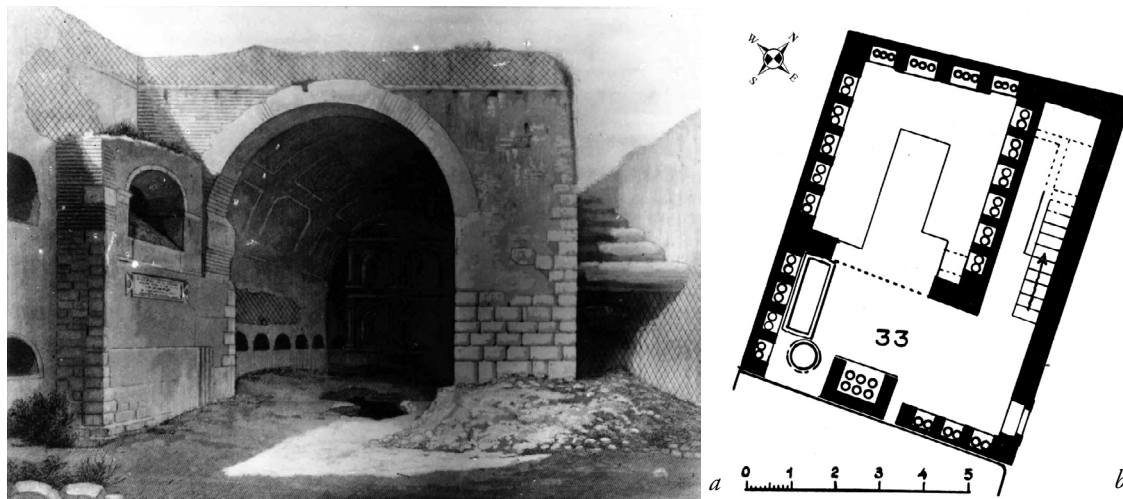
354 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 121.

355 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 121; HEINZELMANN 2000, p. 267.

Essa è organizzata con due file di quattro nicchie semicircolari contenenti due cinerari ciascuna (Fig. 89). La parete sud-est, confinante con la Tomba 34 (E4), non è altro che la parete di fondo della cella di quest'ultimo edificio, davanti la quale, nell'angolo est, venne costruito un muro in reticolato con ammorzature angolari in laterizio in cui si aprono tre nicchie contenenti due olle ciascuna; le nicchie misurano 0,49 m di larghezza, 0,37 m di altezza e 0,44 m di profondità³⁵⁶. Al centro della stessa parete vi è un'edicola rettangolare in laterizio (largh. m 1,40 m, alt. 1,60 m, prof. 0,90 m)³⁵⁷ al cui interno sono conservati sei cinerari disposti su due file di tre e sulla base la cornice con l'iscrizione dedicatoria (largh. 0,89 m, 0,54 m³⁵⁸). A fianco all'edicola, nell'angolo sud, vi è un pozzo cilindrico in travertino alto circa 0,65 m. La parete, sulla quale si apre la porta d'ingresso (lato nord-est), presenta una scala in mattoni di tufo, addossata alla parete, grazie alla quale si accedeva alla terrazza superiore (Fig. 90a-b). La scala si appoggiava alla parete in reticolato ed è realizzata su due piccole arcate. I primi cinque gradini a partire dal baso sono più piccoli, essendo lunghi solo 0,47 m, rispetto agli altri che misurano 0,78 m (Fig. 90a). Per costruire la scalinata vennero utilizzate tre stele iscritte di travertino con la sommità stondata³⁵⁹.

La parte superiore della scala era stata realizzata in legno, secondo quanto ipotizzato dal direttore degli scavi nel 1911 Dante Vaglieri, in base a tracce rinvenute durante le indagini³⁶⁰. A fianco alla scala, si apre una porta arcata, con ghiera in laterizio (Fig. 90a); varcandola, si accede ad un vano coperto con una piccola volta a botte nel quale è conservato un bancone. Grazie allo scavo e allo studio di Floriani Squarciapino, sappiamo che «il pavimento dell'area scoperta era realizzato in minute scaglie di travertino battute, intramezzate da tessere nere»³⁶¹.

L'ingresso alla cella avviene dal centro dell'area scoperta tramite un grande arco realizzato in laterizio (largh. 2,38 m, alt. 3,05 m)³⁶², poggiante su due pilastri realizzati in blocchetti di tufo (Figg. 88a, 91).



Figg. 88: Necropoli della via Laurentina, Tomba 33: (a) veduta (da Pellegrini 1865); (b) pianta (da Floriani Squarciapino).

356 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 267.

357 HEINZELMANN 2000, p. 267.

358 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 267; per l'iscrizione si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

359 Misure da FLORIANI SQUARCIAPINO, p. 122. Per il soggetto delle iscrizioni si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

360 Archivio Storico PAOA, GdS Vaglieri anno 1911: 06.-12.01.

361 Cit. FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 122.

362 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 268.



Figg. 89: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, area scoperta, parete sud-ovest: (a) foto d'archivio scattata prima dei restauri del 1994 (da Archivio Fotografico PAOA); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 90: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, area scoperta, parete nord-est: (a) veduta frontale e (b) laterale della scala, dopo i restauri del 1994 (da Archivio Fotografico PAOA).

La cella è di forma trapezoidale: la parete di fondo (nord-ovest) misura 3,55 m, il lato nord-est 4,37 m, quello sud-ovest 3,8 m³⁶³. Si conserva ancora l'originale volta in *opus caementicium* (Figg. 91-92). Le pareti longitudinali sono scandite da nicchie semicircolari con archetto in conci di tufo, contenenti ciascuna due cinerari (largh. ca. 0,49 m, alt. ca. 0,34-0,39 m, prof. ca. 0,35-0,43 m). Vi è una leggera asimmetria tra le due pareti, causata da una lieve differenza nella lunghezza che si riflette sull'organizzazione delle nicchie; infatti, la parete nord-est ne presenta sei, la parete sud-ovest cinque. La parete di fondo della cella ha un aspetto monumentale: è organizzata con un'elegante facciata monumentale in laterizio con quattro nicchie rettangolari su due piani sovrapposti, delimitate da lesene e cornici fittili. Ogni nicchia (largh. ca. 0,71 m, alt. ca. 0,78 m, prof. 0,43 m)³⁶⁴ ospitava tre deposizioni cinerarie. Ai lati della facciata monumentale, alla stessa quota delle nicchie delle pareti laterali, sono conservate due nicchie semicircolari, realizzate con archetto di tufo, contenenti due urne ciascuna.

363 Le prime due misure sono tratte da Heinzelmann (2000, p. 268); l'ultima dalla pianta realizzata da Floriani Squarciapino (1958, p. 122). Il primo studioso (HEINZELMANN 2000, p. 268) sostiene che la camera sia di forma rettangolare; ad un'attenta analisi però tale affermazione è frutto di un'illusione ottica, in quanto la parete sud-ovest è inferiore per lunghezza alla parete nord-est.

364 Le misure si riferiscono alla nicchia inferiore sinistra.



Fig. 91: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, veduta dall'interno dell'arcata in laterizio che dava accesso alla cella, estate 2017 (fotografia dell'autore).

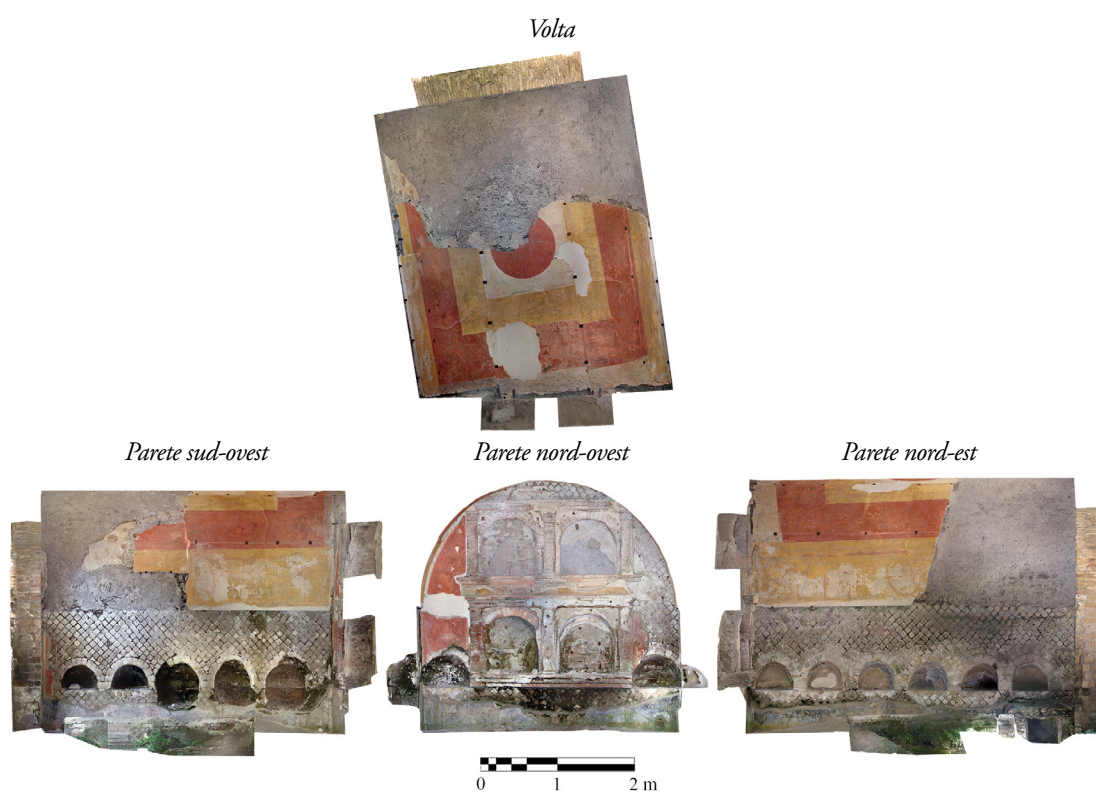


Fig. 92: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, ortofoto della camera sepolcrale (rilievo fotogrammetrico ed elaborazione dell'autore).

Floriani Squarciapino ipotizzò che tale disposizione monumentale della parete di fondo fosse avvenuta in una fase di riorganizzazione generale degli spazi. Si può supporre, dunque, che inizialmente vennero realizzate quattro nicchie semicirculari sulla parete di fondo e che a pochissima distanza di tempo venne realizzata la facciata monumentale. Infatti, le lesene angolari del prospetto sono sovrapposte alle nicchiette della prima fase e la cornice superiore sembra inserirsi disarmonicamente nella curvatura della volta³⁶⁵. Il triclinio in muratura occupa lo spazio centrale della camera e se ne conservano due fasi: la prima è probabilmente relativa al primo impianto, caratterizzata da banconi più larghi; la seconda, invece, aveva i letti laterali più stretti e, di conseguenza, maggiore spazio nel corridoio centrale.

365 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123; BEDELLO TATA 2017, p. 364.

I due lati del triclinio non sono simmetrici: il lato sud-occidentale termina nei pressi della porta d'accesso; quello nord-orientale, invece, è più corto, poiché a ridosso dell'accesso è stata costruita una nicchia rettangolare (largh. 0,93 m, prof. 0,6 m; Fig. 92)³⁶⁶.

In una fase tarda, l'Edificio ospitò anche sepolture ad inumazione in fossa che occuparono alcune aree del vestibolo. Inoltre, verso la fine del I sec. d.C., una tomba in terracotta venne alloggiato dinanzi la parete sud-occidentale del vestibolo (Figg. 89, 93). Secondo Carlo Ludovico Visconti, nipote dello scopritore Pietro Ercole, gli ultimi fruitori del sepolcro richiusero le urne, il pavimento venne sollevato e le pareti vennero occupate da sepolture a cassone³⁶⁷.

Decorazione pittorica

Decorazione vestibolo

La tomba era interamente decorata con pitture, come è ben attestato dai lacerti pittorici individuati. Della decorazione del vestibolo restano tracce sulla parete di fronte l'ingresso (sud-est). È possibile ricostruire lo schema parietale: esso è costituito da uno zoccolo rosso violaceo su cui segue la predella composta da una fascia bianca, una azzurra, ed infine una filettatura bianca (Figg. 93-94a-b).

Al di sopra della predella, nella zona mediana della parete che include la prima fila di nicchie, si imposta un pannello di colore rosso brillante, bordato da una sottile linea bianca e da una spessa fascia campita di giallo. Un lacerto della decorazione in giallo si trova nella parte superiore della parete, sopra la cornice, in corrispondenza dell'ultima nicchia destra (Fig. 89a). Negli anni Novanta Heinzelmann rilevava che tale lacerto al di sopra della cornice era campito di giallo e decorato con una cornice di colore rosso³⁶⁸; allo stato attuale, la decorazione rossa è purtroppo svanita (Figg. 94a-b).

Floriani Squarciapino notava che l'intonaco del vestibolo era stato fissato in più punti con dei chiodi, visibili dove l'intonaco è caduto; inoltre, la studiosa evidenziava come in diversi punti sembrava che vi fossero due intonaci sovrapposti³⁶⁹. Anche tali tracce oggi non sono più riscontrabili.

Quasi tutte le nicchie del vestibolo, parete sud-est e sud-ovest, conservano tracce della decorazione pittorica: su un fondo bianco, erano stati dipinti con un tratto veloce fiorellini rossi e gialli su steli di colore verde (Fig. 95a). Nella prima nicchia in basso della parete sud-ovest, in prossimità dell'angolo sud, si conservano labili tracce di tre melagrane allineate sul fondo (Fig. 95b)³⁷⁰.

Come per la Tomba 32 (E2), anche in questo caso, incrociando le descrizioni di Floriani Squarciapino, con le foto d'archivio che documentano il sepolcro prima degli stacchi e la documentazione fotografica realizzata in occasione del trasloco dei materiali nel 2006, è stato possibile ricondurre alcune pitture, soprattutto delle nicchie, alla Tomba 33³⁷¹. In particolare, la nicchia contrassegnata con il numero d'inventario 39886, sembrerebbe appartenere alla decorazione pittorica del vestibolo (*PAOA, Depositi Antiquarium*, Fig. 96a-b). La decorazione è molto simile a quella della nicchia sopra descritta: si intravedono infatti delle melagrane sul lato di fondo e, su quello sinistro, steli e fiorellini rossi nella parte bassa della nicchietta. Sono visibili, infine fiorellini color ocra nella volta. Sembra che la decorazione dei fiori sparsi non fosse casuale, bensì il pittore seguisse una sorta di griglia.

Lacerti di decorazione parietale di colore rosso sono stati rinvenuti anche sullo zoccolo e nella parte mediana della parete nord-est (in prossimità della rampa) e nel vano sottoscala (Figg. 89a-b).

366 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123; HEINZELMANN 2000, p. 268.

367 VISCONTI 1865, pp. 89-90. Recentemente tali tombe sono state individuate da Heinzelmann (2000, p. 267, nota 501).

368 HEINZELMANN 2000, p. 267.

369 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 122.

370 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 122.

371 Si veda la nota 294. Bisogna precisare che nella maggioranza dei casi non disponiamo delle misure dei materiali pittorici, perché non effettuate durante il trasloco.

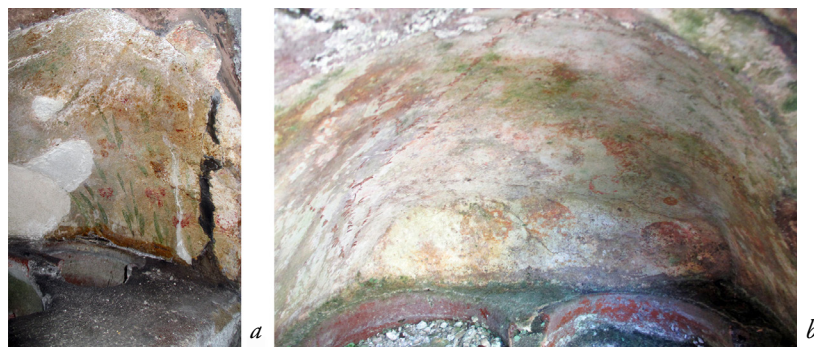
Inoltre, sulla base dell'edicola rettangolare posta al centro della parete est, sulla facciata frontale, ai lati dell'incasso occupato dall'iscrizione dedicatoria, si conservano tracce di picchiettatura; evidentemente in un certo momento, si è reso necessario scalpellare il vecchio intonaco e rivestire l'edicola con una nuova decorazione.



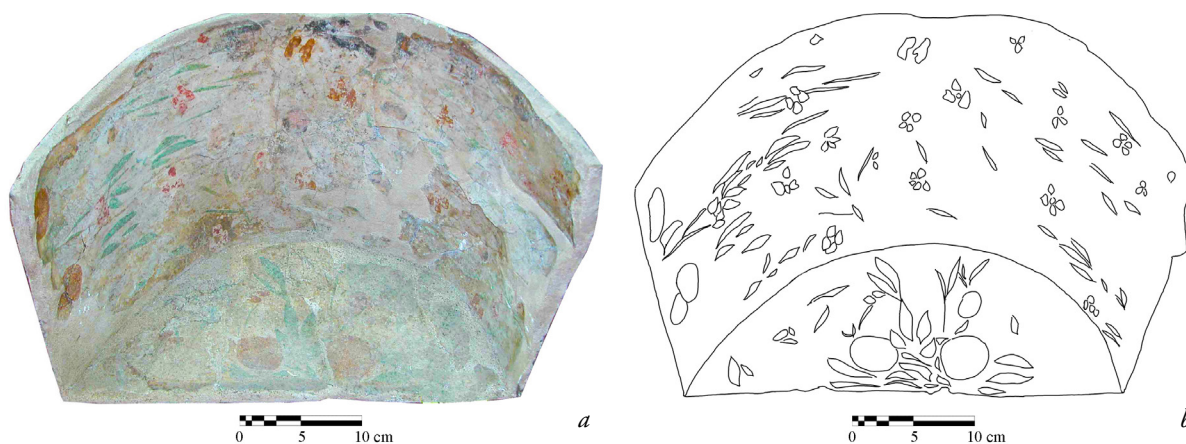
Fig. 93: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, area scoperta, angolo sud, fotografie scattate dopo i lavori di pulitura e restauro nel settembre del 1994 (da Archivio Fotografico PAOA).



Figg. 94: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, area scoperta, parete sud-ovest: (a) ipotesi ricostruttiva (elaborazione grafica dell'autore da Heinzelmann 2000); (b) angolo sud (fotografia dell'autore).



Figg. 95: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, area scoperta, nicchie parete sud-est: (a) ornamentazione floreale laterale; (b) angolo sud, prima nicchia in basso, decorazione fondo (fotografia dell'autore).



Figg. 96: Tomba 33, decorazione di una delle nicchie (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39886) provenienti dall'area del vestibolo: (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

Decorazione cella

Per quanto riguarda il rivestimento pittorico della camera sepolcrale, questo rappresenta un caso davvero unico: sono conservati i due terzi della volta a botte, parte della decorazione pittorica della parete di fondo e dello zoccolo; l'intonaco è conservato per uno spessore di circa 10 cm. La Tomba 33, conosciuta nella letteratura anche con il nome di "Tomba di Orfeo", per la pittura di Orfeo ed Euridice scoperta nel 1865 da Visconti sulla parete a sinistra dell'ingresso. Il dipinto è attualmente esposto nei *Musei Vaticani*, precisamente al *Museo Gregoriano Profano* (Inv. 10789; Fig. 139). Sempre su questo lato, si conserva un'ampia porzione dello zoccolo, anche se risulta in parte coperto dal bancone del secondo triclinio che si sovrappose al primo. Nell'angolo è possibile intravedere parte dello schema decorativo della parte mediana (Fig. 98). Lo zoccolo è composto da una fascia inferiore rosso mattone, un'ampia campitura color nero fumo definita con linee bianche verticali ed infine una predella color avorio con filettature orizzontali color ocre. Nella porzione visibile nella parete sinistra (sud-ovest), nella partitura dello zoccolo, si intravedono tra le linee bianche verticali dei cespi vegetali con foglie verdi e dei fiorellini rossi (Figg. 97-98)³⁷². La predella è resa con una fascia color avorio con filettature brune. Della decorazione della zona mediana delle pareti laterali resta un lacerto nell'angolo della parete sinistra (sud-ovest): una fascia gialla verticale, resa con fini lumeggiature color avorio, inquadra un pannello rosso brillante; tra le due campiture corre una sottile linea bianca (Figg. 97-98).

372 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123.

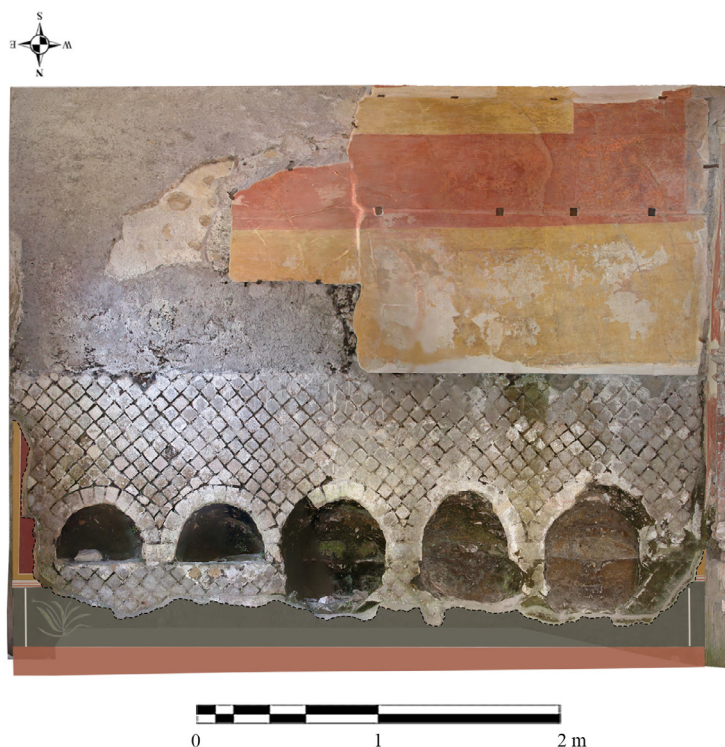


Fig. 97: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, ortofoto parete sinistra (sud-ovest), integrata con la ricostruzione grafica dello zoccolo e dell'angolo (elaborazione grafica dell'autore).



Figg. 98: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, parete sinistra (sud-ovest), particolare dell'angolo sud: (a) fotografia; (b) restituzione grafica della decorazione pittorica (fotografia ed elaborazione grafica dell'autore).

Per quanto riguarda l'altro lato lungo (parete nord-est) è conservata la parte inferiore dello zoccolo, in prossimità del triclinio, purtroppo, non si distinguono più le ornamentazioni vegetali sovradipinte. Anche la parte mediana è totalmente distrutta (Fig. 99).

Recenti studi hanno evidenziato come all'interno della tomba si susseguano tre fasi pittoriche, così suddivise: in un primo momento, nell'ambito della prima metà del I secolo d.C., vennero decorate le pareti; nella seconda metà del I d.C. venne realizzata la monumentalizzazione della parete di fondo e la decorazione della volta; infine, gli ultimi interventi vennero effettuati in età antonino-severiana³⁷³. In base a quanto riscontrato *in loco*, la decorazione pittorica dello zoccolo, della parte mediana e della volta sembrerebbero appartenere ad un'unica fase decorativa che comprenderebbe sia le pitture della cella che quelle del vestibolo³⁷⁴. Le nicchie della cella, inquadrare nei pannelli rossi della zona mediana, avevano un'ornamentazione simile a quella riscontrata per la nicchia del vestibolo (Fig. 96a-b): vi era una decorazione di fiori sparsi su fondo bianco sulla volta; sulla parte bassa della parete di fondo e delle pareti laterali figuravano delle melagrane o dei frutti tondeggianti³⁷⁵; la prima nicchia di sinistra reca anche un uccellino posato su una melagrana (PAOA, Inv. 39891, Fig. 100a-b). In base alla descrizione di Floriani Squarciapino, le altre nicchie erano caratterizzate dalla sola decorazione floreale e da qualche frutto. Purtroppo, al momento dello stacco delle decorazioni pittoriche delle nicchie, a causa della loro conformazione arcuata, la gran parte di esse venne irrimediabilmente distrutta. La presenza di chiodi sulle nicchie indicano l'esistenza di cornici in stucco aggettanti³⁷⁶.

³⁷³ BEDELLO TATA 2017, pp. 364-366.

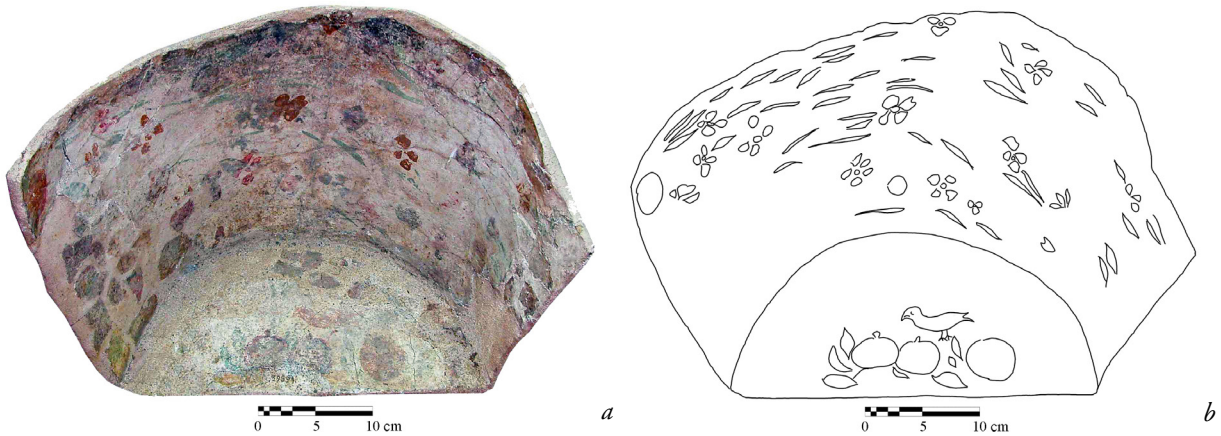
³⁷⁴ Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,2.2.

³⁷⁵ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123: testimonia che nella maggior parte delle nicchie le melagrane erano nove.

³⁷⁶ BEDELLO TATA 2017, p. 365.



Fig. 99: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, ortofoto parete destra (nord-est) (elaborazione grafica dell'autore).



Figg. 100: Tomba 33, cella, parete sinistra (sud-ovest), prima nicchia (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39891): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

La parete di fondo (lato nord-ovest), relativa ad una ristrutturazione avvenuta in un momento di poco successivo alla fase d'impianto, è conservata nella sua fase monumentale, caratterizzata da un elegante prospetto architettonico organizzato con quattro edicole rettangolari, contenenti tre cinerari ciascuna. Lo zoccolo, in particolare nell'angolo nord, reca labili tracce dell'ornamentazione vegetale (Figg. 101-103) e parte della decorazione mediana. Quest'ultima era campita con un rosso brillante ed incorniciata con campi e filettature bianche. Le cornici fittili delle edicole erano rivestite d'intonaco e stucco (Figg. 103-104a), come mostrano i pigmenti di colore azzurro e ocra rinvenuti su quelle centrali.



Fig. 101: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, visione da est della parete di fondo (nord-ovest), e della parete sud-ovest (da Archivio Fotografico PAOA; Neg. B2007).



a



b

Figg. 102: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest): (a) restituzione grafica della decorazione pittorica; (b) particolare dello zoccolo nell'angolo nord (fotografia ed elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 103: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, ortofoto della parete di fondo (nord-ovest), restituzione grafica della decorazione pittorica (elaborazione grafica dell'autore).

La descrizione di Finelli contenuta nei *Giornali di Scavo* del 1908 è molto esplicita a tale proposito: «[...] Tanto quelle di sotto come quelle di sopra sono fiancheggiate da pilastrini fatti di mattoni sporgenti rivestiti d'intonaco e affresco rosso, verde, turchino formando disegni geometrici [...]»³⁷⁷. Inoltre, sulla lesena nell'edicola superiore di destra (Fig. 104b), è possibile intravedere lacerti d'intonaco bianco, bordato da sottili linee rosse; questo confermerebbe quanto indicato da Floriani Squarciapino negli anni Cinquanta³⁷⁸. Grazie al dossier fotografico dei materiali pittorici conservati nei depositi dell'*Antiquarium*, è stato possibile rintracciare la decorazione in stucco che decorava esternamente l'edicola superiore destra (PAOA, Inv. 39882, Fig. 104a). Come su riportato, grazie alla descrizione di Floriani Squarciapino e ad una fotografia d'Archivio (Fig. 105), è stato possibile indentificare con precisione le quattro nicchie appartenenti all'edicole rettangolari della parete di fondo con alcuni manufatti pittorici conservati nei magazzini dell'*Antiquarium*.

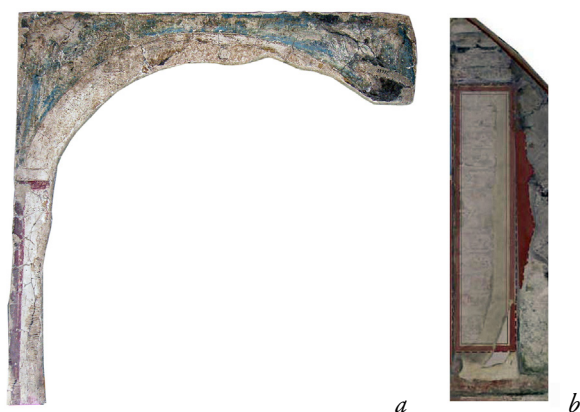


Fig. 104: Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest), edicola superiore destra, decorazione in stucco (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39882): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) particolare della decorazione della lesena (elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 105: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest), con la decorazione pittorica delle edicole ancora in situ (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. R 2855).

La nicchia inferiore sinistra (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39884, Fig. 106a-b) reca sulla parete di fondo due uccellini attirati da frutti posti al centro della composizione. Gli elementi si stagliano su un piano di posa costituito da una fascia color ocra su un fondo neutro; al di sopra di essi, si dipartono due ghirlandine a festone simmetriche, terminanti al centro con un fiocco, rese con un tratto scuro. Una fascia di colore rosso inquadra la scena; sull'imposta della volta corre una cornice in stucco, in pessimo stato di conservazione. Le pareti laterali sono inquadrate da una fascia di colore rosso; la decorazione si intravede solo in quella di destra, che sembrerebbe essere una replica della parete di fondo. Nella lunetta si scorge una natura morta su fondo ceruleo; la decorazione della voltina, in pessimo stato di conservazione, è inquadrata da una fascia di colore rosso.

La nicchia inferiore destra (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39879, Fig. 107a-b) in peggior stato di conservazione rispetto alla precedente, presenta un'ampia lacuna nella parete di fondo. Tuttavia, si intravede il medesimo schema di riquadrature di colore rosso e parte della cornice in stucco baccellata che correva sull'imposta della voltina e sulla lunetta di fondo.

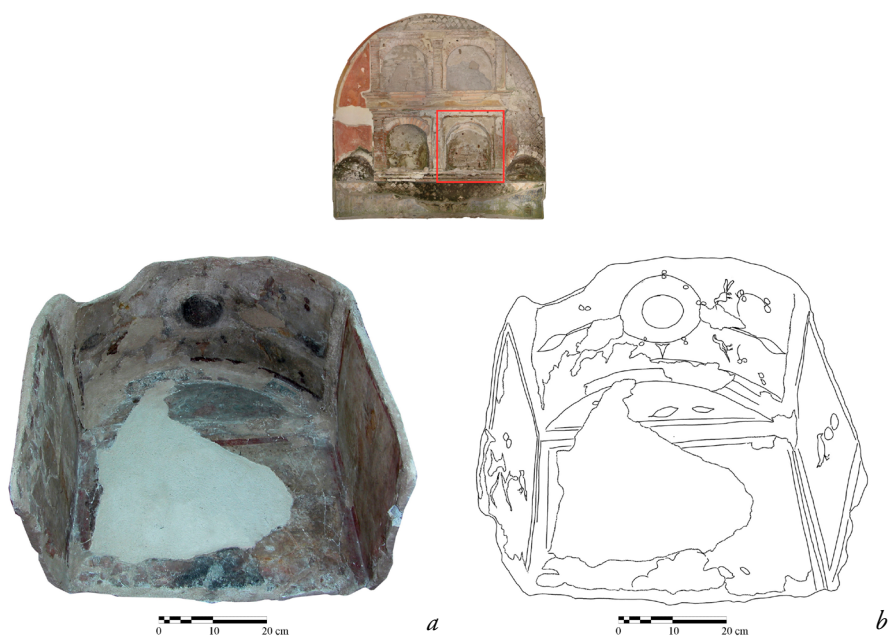
377 Archivio Storico PAOA, GdS Finelli 28.03.1908.

378 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123.

Sulle pareti laterali si scorgono uccellini dinanzi ai quali è posta della frutta. La decorazione della voltina è costituita da un medaglione centrale circoscritto e fiancheggiato da racemi vegetali, ciliegi, sopra i quali posano degli uccellini³⁷⁹.



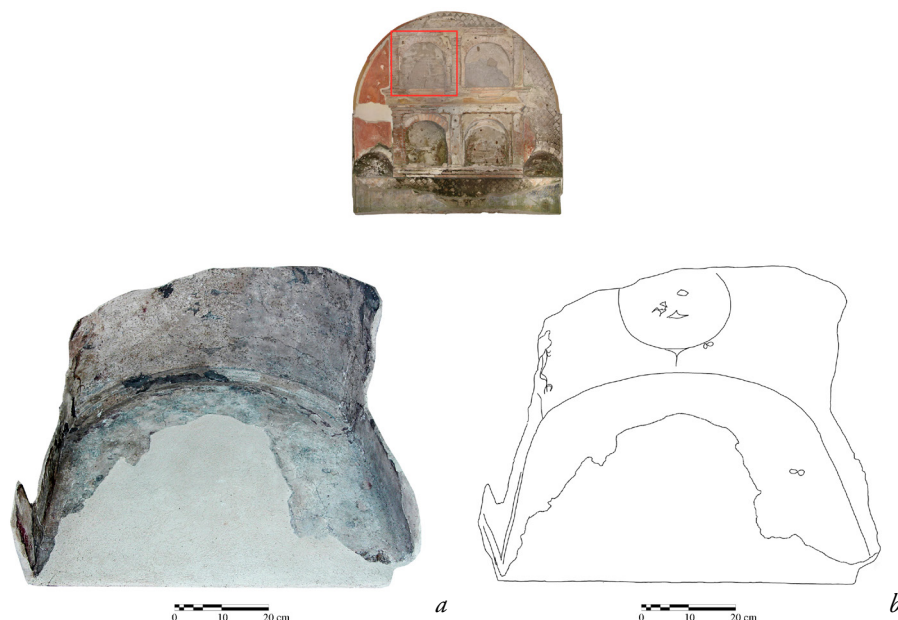
Figg. 106: Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest), nicchia inferiore sinistra (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39884): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).



Figg. 107: Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest), nicchia inferiore destra (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39879): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

379 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123.

Delle quattro nicchie quella superiore sinistra (PAOA, *Depositi Antiquarium*, Inv. 39880, Fig. 108a-b) è quella che si presenta in peggior stato di conservazione: un'ampia lacuna nella parete di fondo, le pareti laterali, ad eccezione di una piccola porzione sul lato sinistro, sono completamente distrutte. Si intravede solamente lo schema di inquadrature rosse sulla porzione della paretina di sinistra conservata. Nella volta si scorge un cerchio inquadrante una decorazione vegetale; sul lato sinistro della volta si conserva una coda ondulata terminante in una pinna tripartita, appartenente probabilmente ad un animale marino mitologico.



Figg. 108: Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest), nicchia superiore sinistra (*Depositi Antiquarium* PAOA, Inv. 39880): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 109: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest), particolare nicchia superiore destra con la decorazione pittorica ancora in situ (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. A 442).

La nicchia superiore destra (PAOA, Inv. 39885, Figg. 109, 110a-b) presenta delle lacune sulla parete centrale; anche qui vi è la consueta schematizzazione delle pareti in linee rossastre. La parete di fondo lascia scorgere un candelabro, al quale è appeso un *oscillum* decorato con bende. In alto sul lato sinistro, invece, si riconosce un pavone, di cui vi era un corrispondente simmetrico sul lato destro. Nel punto in cui vi è la lacuna, infatti, si distingue solamente la coda del volatile. La voltina è decorata con una testina di Medusa³⁸⁰, iscritta al centro di girali e racemi vegetali, che ornano la stessa; sul lato sinistro si riconosce un *kantharos* dipinto.

380 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 123.



Figg. 110: Tomba 33, cella, parete di fondo (nord-ovest), nicchia superiore destra (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 39885): (a) fotografia (da Archivio Fotografico PAOA); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

La decorazione della volta è conservata per due terzi della superficie. Si riconoscono ben tre fasi pittoriche: la prima fase avvenuta nella metà del I sec. d.C.; un restauro di età antonina³⁸¹; una ridipintura delle reni in età severiana³⁸². La prima fase decorativa, avvenuta in età claudia-neroniana presenta una partitura a fasce concentriche di colore giallo e rosso. La parte inferiore della volta, essendo maggiormente esposta all'usura e al degrado, subì diversi rifacimenti in età successive. Di conseguenza, non conserva ornamentazioni risalenti al primo periodo. L'unica eccezione è costituita dalla sagoma di una figurina seduta, sulla parete nord-est, in corrispondenza dell'angolo ovest del quadrato centrale bianco, completamente priva di correlazione con il resto³⁸³ (Figg. 111-112; Tavv. 12.3, 22 in Appendice). Le reni della volta, campite di giallo, conservano una decorazione delimitata nella parte superiore da una cornicetta resa con una sottile linea bianca, formante dei boccioli di fiori di loto, terminanti in riccioli contrapposti (Tavv. 12.7, 21 in Appendice). La parte inferiore della cornice, di colore rosso, è costituita da una fascia che segue l'andamento ondulato del ricciolo. 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; si conserva solo quello relativo all'angolo est della parete nord-est, ma si suppone che tale decorazione fosse la medesima su tutti e quattro i lati (Tavv. 12.7, 20, in Appendice). La parte centrale della volta, a differenza delle reni, non presenta restauri o rifacimenti: la ripartizione esterna, costituita da un quadrato campito di rosso, conserva tracce di sottili linee bianche che inquadrano disegnando un rettangolo, al cui interno è inserito il quadrato centrale color oca. Agli angoli del rettangolo, precisamente nell'angolo interno della parete sud-ovest, è stata rinvenuta la sagoma di un felino in corsa (Tavv. 12.5, 16, in Appendice). Anche in questo caso, probabilmente la decorazione era riproposta su tutti e quattro i lati. Sulle reni della volta, in corrispondenza del motivo a tre quarti di cerchio, si dipartono sottili linee bianche, sino ad arrivare al quadrato oca centrale.

381 Si vedano a tale proposito il Capitolo 4,3.6 e il Capitolo 5,3.6.

382 Si vedano a tale proposito il Capitolo 4,4.5 e il Capitolo 5,4.5.

383 Bedello Tata (2017, p. 366) vedeva anche la sagoma di un uccellino, ma, nonostante l'utilizzo della tecnologia multispettrale tale particolare non è stato individuato.



Fig. 111: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, ortofoto della volta, prima fase, in nero la decorazione ancora visibile ad occhio nudo e tramite indagine multispettrale, in bianco le parti ricostruite (elaborazione grafica dell'autore).

All'interno di questo rettangolo, al sopra delle reni della volta, è dipinta una fascia bordata, comprende un ornato variamente articolato, costituito da pelte o semicerchi con volute iscritte contrapposte al cui centro trova posto un boccio di loto (Tavv. 12.1, 17, in Appendice); nella parte superiore, la decorazione si chiude con due sottili linee parallele. La cornice descritta si interrompe sull'asse mediano, in corrispondenza del tondo centrale rosso; in questa zona, su entrambi i lati corti della volta, sono delineate da campi rettangolari, caratterizzati da un elegante bordo traforato così costituito: dei quadrati iscrivono dei rombi che contengono a loro volta un motivo circolare (Tavv. 12.1, 18-19, in Appendice). Alle estremità superiori interne delle specchiature rettangolari, pende una ghirlanda a festone; analogamente, anche sui vertici esterni si dipartono due ghirlande a festone che vanno a chiudersi sulla filettatura bianca in corrispondenza del quadrato centrale oca (Figg. 111-112; Tav. 12 in Appendice). Il successivo riquadro giallo oca è decorato da una fascia di grifi opposti, elegantemente stilizzati, con code terminanti in volute, separati da un cratere a calice (Tavv. 12.4, 15 in Appendice). L'ultimo riquadro a fondo bianco è incorniciato esternamente su due lati da una fine cornice a linguette (Tavv. 12.2, 15 in Appendice).

All'interno, tale riquadro presenta due bordature tracciate da sottili linee color ocra che disegnano due quadrati. L'ultimo circonda una circonferenza bordata da una cornicetta con palmette bianche a sette lobi aperte, iscritte in tre quarti di cerchio e alternate a boccioli di loto (Tavv. 12.6, 14 in Appendice). All'interno del tondo si riconosce una quadriga costituita da quattro equini disposti frontalmente (Tav. 13, in Appendice)³⁸⁴; purtroppo, il colore è caduto e della decorazione restano solamente le tracce preparatorie. Per ovviare all'irregolarità determinata dalla forma trapezoidale della cella della tomba, il decoratore inserì, in corrispondenza della parete di fondo, un campo di forma triangolare, di cui si conservano in alcuni tratti i pigmenti di colore azzurro (Figg. 111-112). Bisogna precisare che le linee decorative principali del soffitto, così come le bordure, erano probabilmente tracciate in bianco su dei fondi ocra, rosso o giallo. Nella maggior parte dei casi, purtroppo, il colore è caduto ed è conservata in negativo solamente l'impronta.

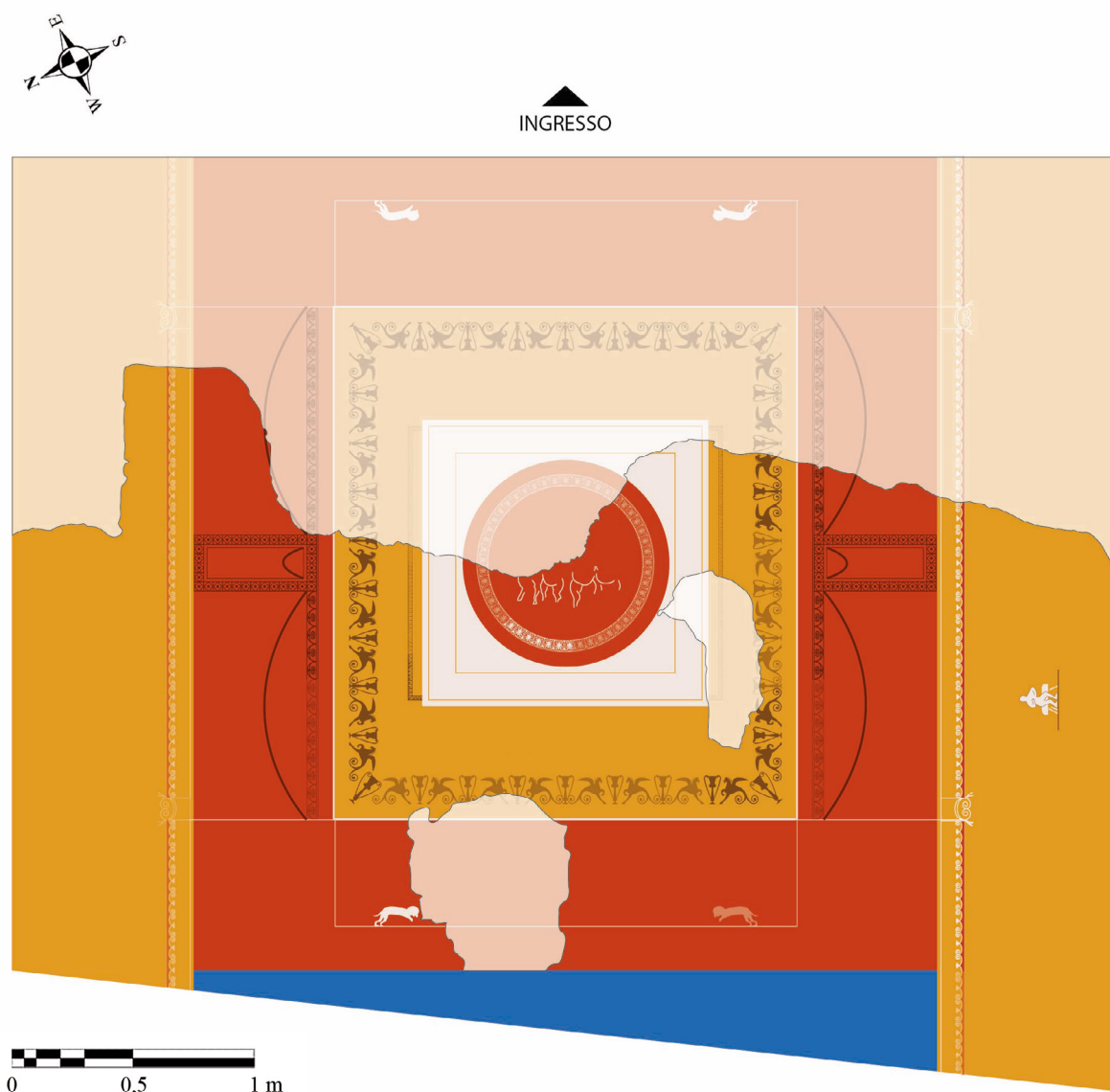


Fig. 112: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, ipotesi ricostruttiva della volta, prima fase decorativa (elaborazione grafica dell'autore).

³⁸⁴ Gli studiosi che hanno precedentemente analizzato tale decorazione non vi hanno riconosciuto alcun motivo particolare; solo Heinzlmann (2000, p. 268) afferma di riconoscere la testa di una medusa.

Ritrovamenti

- Erma bicipite in marmo, rinvenuta da Visconti nel 1865 e portata ai *Musei Vaticani*, nella *Galleria dei Candelabri* (MV, Inv. 2511)³⁸⁵.

- Sarcofago in terracotta «a bordo largo e sporgente», rinvenuto durante i lavori di scavo e ripulitura della tomba effettuati da Vaglieri nel febbraio del 1911; il sarcofago è ancora *in situ* (Figg. 113-114), sul bordo superiore si trovano incisi due bolli³⁸⁶.

- Testa di statua maschile in marmo. Dai *Giornali di Scavo* di Vaglieri si apprende che «[...] Fu ancora approfondito lo scavo del pozzo e m 0,70 dall'orlo fu raccolto: Marmo bianco, testa virile con capelli disordinati che gli coprono una gran parte della fronte. Arte mediocre alt mm 330 [...]»³⁸⁷.

- Vaglieri rinvenne una grande quantità di frammenti di ceramica, tra cui dell'aretina con bolli, un frammento di lastra marmorea iscritta (*CLA EVTYC*), testina in terracotta, laterizi con bolli, lucerne, urne, anfore, un asse di 30,5 g, anelli e altri piccoli oggetti³⁸⁸.

Testimonianze epigrafiche

- Iscrizione in marmo lunense (larg. 126 cm, alt. 70 cm), rinvenuta al centro della facciata. Al momento della scoperta, era delimitata da una cornice in terracotta e distinta in due campi paralleli; attualmente conservata nel vestibolo della *Villa Aldobrandini* di Ostia³⁸⁹.

Parte sinistra³⁹⁰ (altezza lettere 4 cm, 3,5 cm, 2,9 cm, 2,9 cm, 2,8 cm, 2,6 cm, 2,9 cm, 2,9 cm, 2,9 cm, 3,2 cm, 3,2 cm, 2,9 cm, 1,7 cm).

(obiit) *D(ecimus) Folius Dionysi l(ibertus) Mela | sibi et | (obiit) Numisia Rufae l(ibertae) Hilarae ux(ori) | (obiit) Foliae D(ecimi) et Numisiae l(ibertae) Secund(ae) | (obiit) Numisiae Sp(urii) f(iliae) Karae | (obiit) D(ecimo) Critonio Dionysio, patri, | (obiit) Critoniae Chilae, matri, | (obiit) Critoniae Auge, sorori, | D(ecimo) Folio Protogeni l(iberto) | D(ecimus) Folio D(ecimi) et Numisiae l(iberto) Alypo | Fabia (sic) Q(uinti) l(iberta) Zosime, uxori, | Folia D(ecimi) f(ilia) Prisca vix(it) annum, | m(enses) VI dies VIII | In f(ron)te p(edes) XXX.*

Parte destra (altezza lettere 3,5 cm, 2,2 cm, 2,1 cm, 2 cm, 2 cm, 2 cm, 2,1 cm, 2,1 cm, 2,1 cm, 2,1 cm, 2 cm, 2 cm, 2,2 cm, 2,3 cm, 1,8 cm).

M(arcus) Livius M(arci) f(ilius) Vot(uria) Rogatus, | M(arcus) Livius M(arci) l(ibertus) Nico aug(ustalis), | Salinatoria M(arci) ((mulieris)) l(iberta) Aucta, uxor, | M(arcus) Livius M(arci) f(ilius) Vot(uria) Iustus, | M(arcus) Livius Augustalis, vixit ann(os) V, | L(ucius) Septimius L(uci) l(ibertus) Malchio, | Septimia L(uci) l(iberta) Tertia, | C(aius) Clodius C(ai) l(ibertus) Hebenus, | M(arcus) Livius M(arci) l(ibertus) Rhodinus, | M(arcus) Livius M(arci) l(ibertus) Amemptus, | Livia M(arci) l(iberta) Thymele, | M(arcus) Livius M(arci) l(ibertus) Optatus, | M(arcus) Livius M(arci) f(ilius) Priscus, | Livia M(arci) l(iberta) Aretusa, | In agr(o) p(edes) XXIIIS.

385 VISCONTI 1865, p. 91; *Giornale di Roma* 13.03.1865; *Osservatore Romano* 15.03.1865.

386 *Archivio Storico PAOA*, GdS Vaglieri anno 1911, 6-11.02; Heinzelmann (2000, p. 266) data i bolli per confronti al 79 d.C.

387 *Archivio Storico PAOA*, GdS Vaglieri anno 1911, 20-25.02; HEINZELMANN 2000, p. 266.

388 *Archivio Storico PAOA*, GdS Vaglieri anno 1911, 06.02-04.03; VAGLIERI 1911, pp. 195-197.

389 *CIL* XIV 358; BLOCH 1953, p. 304; BARBIERI 1958, pp. 155-156, Tav. 28, 1; HEINZELMANN 2000, p. 265; *EDR* 107530.

390 BLOCH 1953, pp. 304-305, scheda 73(d).

- Cippo di travertino iscritto (PAOA, Inv. 4938a), largo 41 cm, alto 80 cm, spesso 13 cm (altezza lettere 4,2 cm, 2,2-2,7 cm), rinvenuto nei pressi della scala che portava alla terrazza superiore ed utilizzato come sostegno alla stessa³⁹¹.

D(ecimus) Folius D(ecimi) l(ibertus) Mela | In front(e) p(edes) XXV in agr(o) p(edes) XX.

- Cippo di travertino iscritto (PAOA, Inv. 4938b) largo 36 cm, alto 80 cm, spesso 13 cm (altezza lettere 3,2-3,7 cm, 1,7-2 cm). Presenta nella parte inferiore due fori, di cui uno passante, del diametro di 9 cm; è stato rinvenuto nei pressi della scala che portava alla terrazza superiore e utilizzato come sostegno alla stessa³⁹².

D(ecimus) Folius Me[la] | In front(e) p(edes) XXV in agr(o) p(edes) XX.

- Cippo di travertino iscritto (PAOA, Inv. 19947) largo, 38 cm, alto 88 cm, spesso 9-15 cm (altezza lettere 3,5-3,7 cm, 2,8 cm, 3,5 cm, 2,8-3 cm, 2,8-3 cm, 2,5 cm, 3-3,4 cm, 3 cm, 2,5-2,8 cm), rinvenuto da Bloch tra il 1938 e il 1939, nei pressi della scala interna che portava alla terrazza superiore e reimpiegato come base del sesto gradino dal basso³⁹³.

D(ecimus) Folius D(ecimi) l(ibertus) | Mela, | D(ecimus) Critonius | D(ecimi) et ((mulieris)) l(ibertus) Dionysius | Critonia D(ecimi) et ((mulieris)) l(iberta) | Chila, | Critonia ((mulieris)) l(iberta) Auge. | In fr(onte) p(edes) XXV | In agr(ro) p(edes) XX.

- Cippo di travertino iscritto largo, 30 cm, alto 47 cm, spesso 10 cm (altezza lettere 4 cm, 4 cm, 4 cm, 4-4,5 cm, 3,5 cm, 4,2-5 cm) scoperto da Vaglieri all'interno della tomba, conservato presso la *Galleria Lapidaria del Parco Archeologico di Ostia Antica*³⁹⁴.

[C(aius)] Critonius C(ai) l(ibertus) | Quintio | Critonia C(ai) l(liberta) | Zosima. | In fr(onte) p(edes) XVI | in agr(o) p(edes) XX.

- Iscrizione su *tabula* in marmo (largh. 50 cm, alt. 24 cm, spessore 3,5 cm), attualmente conservata ad Ostia antica (PAOA, *Galleria Lapidaria*, parete 11, Inv.11035); venne ritrovata nel 1865 da Visconti³⁹⁵ all'interno della cella su una tomba a cassone³⁹⁶. In base a recenti studi, è stata datata tra il 101 e il 300 d.C.³⁹⁷.

D(is) M(anibus) | Marco Cesellio Pie | tatis Fili Fecerunt.

391 *Archivio Storico PAOA*, GdS Vaglieri anno 1911, 6-11.02, indicato con il numero 3876; VAGLIERI 1911, p. 194; *CIL* XIV 4938a; BLOCH, 1953, p. 305, scheda 73(a); BARBIERI 1958, pp. 156-157; HEINZELMANN 2000, p. 265; *EDR* 080765.

392 *Archivio Storico PAOA*, GdS Vaglieri anno 1911, 6-11.02, indicato con il numero 3877; VAGLIERI 1911, p. 194; *CIL* XIV 4938b; BLOCH 1953, p. 305, scheda 73(b); BARBIERI 1958, p. 157; HEINZELMANN 2000, p. 265; *EDR* 107527.

393 BLOCH 1953, p. 305, scheda 73(c); BARBIERI 1958, p. 157, Fig. 68; *AE* 1988, 223c; HEINZELMANN 2000, pp. 265-266; *EDR* 080766; ZEVI *et alii* 2018, p. 193, scheda 0460.

394 *Archivio Storico PAOA*, GdS Vaglieri anno 1911, 6-11.02, indicato con il numero 3878; VAGLIERI 1911, p. 194; *CIL* XIV, 4882; BARBIERI 1958, p. 157, Tav. 26, 4; *EDR* 108117.

395 VISCONTI 1866, pp. 293-294: «[...] Nel basso ricorreva intorno alla cella un ordine di loculi, nascosto però, in gran parte dai posteriori cassettoni. Presso uno di questi ultimi si trovò la iscrizione in caratteri del terzo secolo [...]».

396 PASCHETTO 1912, p. 466; *CIL* XIV, 726; HEINZELMANN 2000, p. 266.

397 *EDR* 146857.

- Iscrizione in marmo (largh. 90 cm, alt. 30 cm, spessore 2,5 cm) conservata nella *Galleria Lapidaria* (PAOA, parete 9, Inv. 11015) presso il *Parco Archeologico di Ostia Antica*. L'iscrizione venne rinvenuta da Visconti nel 1865, nell'area scoperta della cella. Essa apparteneva all'edicola in laterizio situata sulla parete est³⁹⁸.

D(is) M(anibus) | Asiciae C(ai) fil(iae) Semniane, | q(uae) v(ixit) a(nno) I, m(ense) I, d(iebus) XII, | C(aius) Asicius Eutyches et | Caltilia Epithymete quae et Voconia | parentes fecerunt.

- Iscrizione di marmo frammentaria (largh. 35 cm, alt. 20 cm, spessore 3 cm), rinvenuta anch'essa da Visconti nel 1865 e conservata ad Ostia antica (PAOA, *Galleria Lapidaria* Inv. 11139)³⁹⁹.

D(is) [Manibus] | Vocconiae Veneria[es ---] | ann(is) XVIII, m(ensibus) VI, d(iebus) [---] | Vocconius Andricus, | Vocconia Chrysanthe, | parentes fecerunt et [---].

- Iscrizione incisa sul coperchio di urna di marmo, attualmente conservata nei magazzini del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 1352), rinvenuta nel 1865 nell'area scoperta della tomba⁴⁰⁰.

D(is) M(anibus) | Cerdontis, | actor(is) fidelissimi, | M(arcus) Caesonius | Spectatus.

Possessore tomba

Il primo committente della tomba sembra essere stato *Decimus Folius Dionysi l. Mela*, il quale costruì il sepolcro per sé e per la sua famiglia d'origine: il padre, *D. Critonius Dionysius*, la madre *Critonia Chila*, e la sorella *Critonia Auge*. I cippi (PAOA, Inv. 4938a, Inv. 4938b, Inv. 19947) che riportano tali nomi fanno riferimento ad una tomba anteriore all'Edificio 33, come si evince dalle misure del sepolcro ivi riportate: *in fronte pedes XX, in agro pedes XV*. Infatti, l'edificio definitivo misura *in fronte pedes XXX, in agro pedes XXII semis*. Bloch ipotizzò che quest'ultima tomba fosse stata demolita e successivamente sostituita da un'altra di dimensioni maggiori⁴⁰¹; è ipotizzabile che alla realizzazione abbiano partecipato diverse famiglie di liberti, a causa dell'elevato potere d'acquisto necessario per la realizzazione⁴⁰². Tuttavia, bisogna precisare che al momento della realizzazione del secondo edificio, i membri della famiglia dei *Folii* erano già deceduti.

Tale elemento si deduce dalla sezione sinistra dell'iscrizione in marmo lunense posta al centro della facciata (*CIL* XIV 358) in cui, accanto ai nomi dei primi sette, appare il *tetha nigrum*, con il significato, appunto, di persona deceduta al momento della dedica. Questo spiega anche il reimpiego dei cippi relativi al primo impianto (PAOA, Inv. 4938a; Inv. 4938b, Inv. 19947). I nomi indicati nell'iscrizione posta all'esterno dell'edificio fanno riferimento alle famiglie dei *Folii*, *Critonii*, *Livii*.

398 VISCONTI 1866, p. 294; PASCHETTO 1912, p. 467; *CIL* XIV, 621; HEINZELMANN 2000, p. 266; *EDR* 151194.

399 VISCONTI 1866, p. 294; PASCHETTO 1912, p. 467; *CIL* XIV 1800; HEINZELMANN 2000, p. 266; *EDR* 165795.

400 VISCONTI 1866, p. 294; PASCHETTO 1912, p. 467; *CIL* XIV 469; *ILS* 7376; *EDR* 146856.

401 BLOCH 1953, p. 305.

402 HEINZELMANN 2000, p. 269.

Il gentilizio dei *Folii* compare più volte in *tituli* funerari della *Regio I*⁴⁰³, in un ambito cronologico che va dal 30 a.C. al I d.C., ad eccezione di due casi databili nel II sec. d.C.⁴⁰⁴. Il gentilizio dei *Critonii* ricorre anche nella Tomba 4 di Porta Romana⁴⁰⁵; oltre a questi due esempi attestati nella colonia ostiense nel I secolo d.C., il gentilizio riappare in alcune iscrizioni funerarie rinvenute nell'area e nel suburbio ostiense, e inquadrabili nel II-III secolo d.C.⁴⁰⁶. Per quanto riguarda l'ultimo gentilizio dei *Livii*, esso ricorre in un numero abbastanza elevato nella parte destra dell'iscrizione in marmo lunense posta in facciata: dieci personaggi sono contraddistinti con tale gentilizio su un totale di quattordici elencati. Uno di questi (riga 2) reca inequivocabilmente il titolo di *augustalis*⁴⁰⁷, anche se purtroppo non è possibile stabilire una diretta connessione con la famiglia imperiale, poiché nessuno dei liberti viene indicato come tale (ovvero come *l. Aug.*). Il gentilizio *Livius* e il prenome *Marcus* riappaiono associati in un'altra iscrizione sepolcrale rinvenuta nelle vicinanze della via Laurentina⁴⁰⁸. Dalla Tomba 11 (G1) della Necropoli Laurentina, datata in età adrianea, è testimoniata l'esistenza di un'altra defunta con lo stesso gentilizio⁴⁰⁹. Heinzelmann ha fatto notare come nel II secolo d.C. diversi personaggi di spicco della colonia rechino tale gentilizio⁴¹⁰. Infine, occorre evidenziare che un quarto cippo rinvenuto da Vaglieri (*CIL* XIV, 4882), invece, fa riferimento ad un altro sepolcro che misurava *in fronte XVI, in agro pedes XX*; quest'ultimo potrebbe far parte di una tomba ancora più antica rispetto a quella commissionata da *Decimus Folius Dionysi l. Mela* oppure essere un elemento di riutilizzo.

Datazione

In base alla cronologia relativa delle strutture, la Tomba 33 risulta essere stata realizzata in età tiberiana-claudia (14-50 d.C.), in un momento successivo agli edifici: Tomba 34 (E4) di età tardo augustea-inizio tiberiana e il Recinto 28 (D5a) di età tiberiana-inizio claudia. Risulta invece essere antecedente all'Edificio 30 (D6) di età claudia. Inoltre, i criteri tipologici e la stratigrafia confermano l'ipotesi di un primo impianto in una fase post-augustea⁴¹¹. Le pitture vennero realizzate in un periodo compreso tra il secondo e il terzo quarto del I secolo d.C.⁴¹². Ulteriori fasi edilizie, contestuali alle successive fasi pittoriche⁴¹³, avvennero in età antonina e severiana⁴¹⁴.

403 EDR 000999, proveniente dal sepolcro dei liberti di M. Emilio Lepido presso via di Porta Lorenzo e conservata al Museo Nazionale Romano (MNR, giardino, aiuola V, Nr. 31, Inv. 106375); EDR 000854; EDR 076971; AE 1983, 0146, EDR 078860; AE 1929, 0161, EDR 079014; CIL VI, 39549, EDR 079014 proveniente dal Colombario D di via Labicana in località Marranella; CIL VI, 04955, EDR 125823 proveniente dal I Colombario di Vigna Codini (parete E, filare III, loculo 5); CIL VI, 05220, EDR 161675, conservata al III Colombario di Vigna Codini (parete C, filare I, loculo 7); CIL VI, 18509, EDR 143150, rinvenuta a Roma e conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN, Inv. 3502); CIL VI, 07790, EDR 152499 rinvenuta a Villa Pamphili e conservata al Museo Civico Archeologico di Bologna; CIL VI, 00052, EDR 158491, rinvenuta a Vigna Bonelli tra il 1859 e il 1860, conservata al Museo Nazionale Romano (MNR, Inv. 72636); CIL VI, 05559, EDR 159618 (I sec. d.C.) e CIL VI, 02337, EDR 160647 entrambe rinvenute presso il Colombario di Pomponius Hylas; CIL VI, 35317, EDR 161647, rinvenuta tra via Salaria e via Pinciana e conservata presso la Scuola di Arte Educatrice Museum (via Campania 10).

404 CIL VI, 18508, EDR 158304; vista per la prima volta a Roma, nella villa Campana e conservata al Musée du Louvre (Inv. MA 1473); CIL X, 02572, EDR 157819, rinvenuta a Bacoli e attualmente conservata nei depositi del MANN (Inv. 3048).

405 CIL XIV, 04881, EDR 108116; BARBIERI 1958, p. 157; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 157.

406 CIL XIV, 250 (152 d.C.); CIL XIV, 251 (192 d.C.); CIL XIV, 4505, AE 1904, 0149, EDR 72012 datata al 182-183 (prosopografia), conservata al Musée du Louvre (Inv. MA 3706); CIL XIV, 5234, EDR 78091 rinvenuta nella Necropoli dell'Isola Sacra e attualmente affissa alla parete negli uffici dell'ex Opera Nazionale Combattenti, datata al III secolo d.C.; AE 1983, 174, EDR 78888 rinvenuta in una villa rustica presso la moderna frazione di Dragoncello; Zevi et alii, 2018 p. 137, scheda 0306, rinvenuta nelle Terme della cd. Basilica Cristiana di Pianabella, conservata ad Ostia nella Galleria Lapidaria, parete 4 (Inv. 6653).

407 BARBIERI 1958, p. 158; HEINZELMANN 2000, p. 270. Da precisare che la denominazione di *Augustalis* alla riga 5, sembra essere un semplice *cognomen*, anche alla luce della giovane età del defunto (5 anni).

408 CIL XIV, 1246; Zevi et alii, 2018 p. 252, scheda 0623.

409 Si veda il Capitolo 4,5.8.

410 CIL XIV, 380, 4656, 4569; HEINZELMANN 2000, p. 270.

411 HEINZELMANN 2000, pp. 335-340.

412 Per approfondimenti sull'iconografia e la datazione delle pitture si veda il Capitolo 5,2.2.

413 Per approfondimenti sulle successive fasi decorative si vedano il Capitolo 4,3.6 e 4,4.5, per i confronti iconografici si vedano 5,3.6 e 5,4.5.

414 HEINZELMANN 2000, p. 269; BEDELLO TATA 2017, p. 366.

4.3 Età adrianea e antonina

Nel gruppo di tombe riferibili all'età adrianea e antonina (Fig. 113) sono raggruppate diverse tipologie di edifici funerari: due Recinti (17-B1, 22-C1), due Tombe a camera singola (4a-L4c, 18-B1), due Tombe a camera collettiva con *atrium* (9-K4, 33-E3). In tutti e sei i casi di seguito elencati, si tratta di edifici che subirono in questa fase edilizia dei restauri o delle modifiche alle strutture delle precedenti fasi costruttive, dovute probabilmente ad una rioccupazione delle strutture da collegarsi al boom economico avvenuto a partire dalla costruzione del nuovo porto traiano⁴¹⁵.



Fig. 113: Ostia, Necropoli della via Laurentina, in evidenza le tombe della terza fase decorativa: età adrianea-antonina (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

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

Riferimenti bibliografici

CALZA 1937, p.7; CALZA 1938, pp. 47-49 (Tomba 4); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 66, 105, 146; HEINZELMANN pp. 311-313 (Grab L4c).

Misure

La Tomba a camera (L4c) si conserva per un'altezza di 2,50 m, larghezza 4,55 m e lunghezza 5,90 m; delle pareti interne si conservano la parete nord-ovest (alt. 1,70 m), nord-est (alt. 1,90 m), sud-est (alt. 1,60 m) e sud-ovest (alt. 0,30 m)⁴¹⁶.

⁴¹⁵ MEIGGS 1960, pp. 73-74; PAVOLINI 2006, pp. 34-36; HEINZELMANN 2002, pp. 103-121.

⁴¹⁶ HEINZELMANN 2000, p. 311.

Storia degli studi

La prima notizia delle Tombe sovrapposte 4a (L4c) e 4b (L3c) ci viene da Calza, anche se l'autore afferma che vennero già scavate da Visconti negli anni 1864-1865⁴¹⁷. Lo studio delle tombe viene approfondito da Heinzelmann negli anni Novanta⁴¹⁸.

Topografia

La Tomba 4a si trova nella parte sud-ovest rispetto la strada XV, a circa 35 m a sud della via Laurentina. La fronte del monumento è orientata a sud-est. Sorge sul Recinto 4 (L4b) ad una quota di 2,50 m dal piano di calpestio originario⁴¹⁹ (Fig. 113).

Descrizione tomba

Edificio a pianta quadrangolare con ingresso sulla via basolata XV, attraverso una soglia in travertino (lunga 1,80-2 m) disposta sulla parete sud-est, ad una quota più alta rispetto al piano di calpestio dell'interno della tomba⁴²⁰. Le pareti nord-ovest, nord-est e sud-ovest sono in opera mista, assise di blocchetti di tufo alternate a liste di assise in laterizio, sormontate da opera reticolata⁴²¹; la parete sud-est è interamente in *opus reticulatum*. Nella parete nord-ovest si aprono otto nicchie costruite in blocchetti di tufo divise da due edicole, all'interno delle quali sono murate tre e quattro olle; delle nicchie più piccole, invece, disposte su due file sovrapposte, se ne conservano solo due. La parete di nord-est presenta sei nicchie disposte su due file, con due olle ciascuna, divise da un'edicola, che conserva il timpano triangolare (restaurato), all'interno della quale sono murate cinque urne (Fig. 114-115). La parete sud-ovest è in pessimo stato di conservazione e ha subito numerosi interventi di restauro; ad essa si appoggiano strutture appartenenti ad un altro edificio funerario, all'interno del quale sono state inserite sei olle funerarie. La tomba prevedeva il rito misto: incinerazione e inumazione per le sepolture in *formae*.



Fig. 114: Ostia, Necropoli della via Laurentina, veduta Tomba 4a angolo nord-orientale (da Archivio Fotografico PAOA).

417 CALZA 1938, p. 49, HEINZELMANN 2000, p. 311; le ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Roma e l'Archivio Storico del PAOA, nonché lo spoglio delle riviste *Giornale di Roma* e *L'Osservatore Romano* non hanno permesso di confermare quest'informazione; il solo che comprova tali scavi è Calza, probabilmente perché quando iniziò lo sterro della Necropoli trovò gli edifici già liberati.

418 HEINZELMANN 2000, pp. 311-313.

419 Purtroppo a causa dei pochi resti non si può affermare con certezza che l'Edificio 4 (L4b) fosse un recinto; le strutture potrebbero appartenere anche ad una tomba a camera.

420 Probabilmente l'accesso all'edificio avveniva mediante una scala interna realizzata in materiale deperibile (forse legno); in relazione alla sistemazione per sepolture in *formae* (semplici fosse rettangolari nel terreno).

421 Le pareti nord-ovest e nord-est conservano la risega di fondazione, mentre il piano di calpestio è perduto. Al di sotto della risega si intravedono sepolture in *formae*.

Decorazione pittorica

Le tracce di decorazione pittorica sono purtroppo molto scarse e si limitano a resti di intonaco bianco policromo con rappresentazione di rose e fiori nelle volte delle nicchie (pareti nord-ovest e nord-est) (Fig. 116b), mentre nelle edicole si può documentare l'uso dell'intonaco rosso (Figg. 115, 116a).

Al centro della nicchia nell'edicola nord-orientale si riconosce, nonostante l'elevato degrado, la raffigurazione di un elegante pappagallo verde che poggia su un fiore di loto stilizzato reso con pennellate gialle e verdi e circondato (sopra e ai lati) da elementi vegetali e racemi (Figg. 115, 117)⁴²². Il pappagallo, dipinto ad un'altezza di 17 cm, è alto 18 cm e lungo 33 cm, ha il collo eretto e lo sguardo rivolto a sinistra (Figg. 117a-b, 118a). È reso con pennellate verde smeraldo e lumeggiature bianche sulla coda e sul petto; anche l'occhio, il becco, le zampe sono bianche (Figg. 117a, 118a). Sull'imposta della lunetta, si riconosce una fascia blu contornata di bianco alta 10 cm e lunga 80 cm circa (Figg. 115a, 117a-b).



Figg. 115: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 4a: (a) edicola nord orientale; (b) particolare decorazione della nicchia, estate 2017 (fotografie dell'autore).

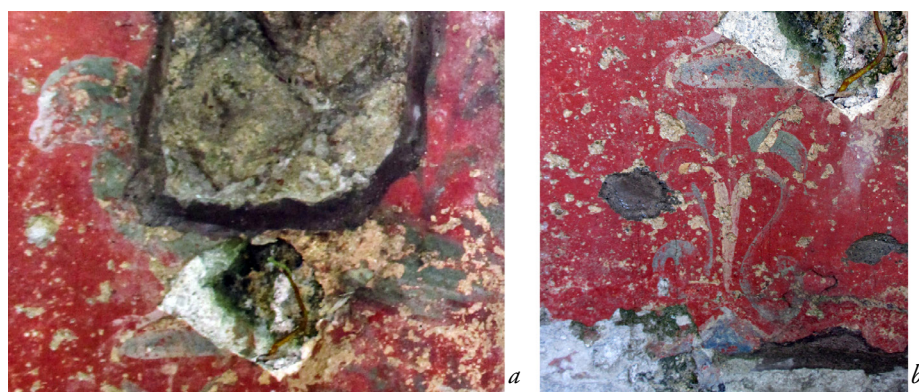


Figg. 116: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 4a, parete nord occidentale: (a) edicola; (b) nicchia con decorazione floreale, estate 2017 (fotografie dell'autore).

⁴²² CALZA 1937, p. 7; CALZA 1938, p. 49.



Figg. 117: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 4a, edicola nord-orientale:
(a) fotografia, (b) disegno (fotografia e restituzione grafica dell'autore).



Figg. 118: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 4a, edicola nord-orientale:
(a) particolare pappagallo; (b) particolare fiore, estate 2017 (fotografie dell'autore).

Testimonianze epigrafiche

Iscrizione su lastra di marmo scorniciata su cui sono raffigurati quattro uccelli affrontati verso un'anfora (largh. 50 cm, alt. 41 cm, altezza lettere 3 cm). Questa epigrafe venne rinvenuta da Calza sulla facciata a 73 cm di altezza, tra il 1934 e il 1935⁴²³, ma risulta già dispersa nell'edizione di Floriani Squarciapino. È stata datata da Calza alla fine del I secolo d.C.⁴²⁴.

L(ucius) Aufidius, L(uci) f(ilius), Pa(latina?), Rufus, | Precilia, L(uci) f(ilia) Truperio, | L(ucius) Precilius ((muliebris)) l(ibertus), Hilarus, | Precilia, L(uci) l(iberta), Fausta, | L(ucius) Precilius, L(uci) f(ilius), Optatus.

Possessore tomba

I proprietari della tomba originaria (4) sembrano essere due liberti, *Lucius Aufidius Rufus* e sua moglie *Precilia Truperio*. Nella tomba erano sepolti anche *Lucius Precilius Hilarus* con sua moglie *Precilia Fausta* e suo figlio *Lucius Precilius Optatus*, liberti di *Precilia Truperio*. Il gentilizio *Aufidius* compare molto raramente ad Ostia, sebbene si possa trovare nel II sec. d.C. tra i membri di diverse corporazioni.

⁴²³ CALZA 1938, p. 54; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, Tav. XX, 3; ZEVI *et alii* 2018, p. 691, scheda P12.

⁴²⁴ CALZA 1938, p. 48; BARBIERI 1958, p. 146: precisa che in una lapide urbana del 210 è nominato un *L. Aufidius Rufus* (CIL VI, 1058, II, 116).

Qualora il recinto venisse datato per certo al terzo quarto del primo secolo d.C., i proprietari della tomba risulterebbero essere i primi Aufidii attestati ad Ostia⁴²⁵. Anche il nome *Precilius* è poco frequente in ambito ostiense, e persino a Roma è attestato raramente⁴²⁶.

Datazione

Il Recinto 4 (L4b) è stato datato alla fine del I secolo d.C.; la Tomba a camera (L4c), invece, all'età adrianea⁴²⁷. La struttura 4a (L4c) è una tipica camera sepolcrale del II secolo d.C.; la totale assenza di strutture per sepolture ad inumazione è un indizio per il riconoscimento di una tipologia pre-antonina⁴²⁸. Infatti, la Tomba 4a è costruita contemporaneamente alla vicina 4b (L3c) che, come il livello stradale, si può datare con precisione all'età adrianea⁴²⁹. La datazione in età adrianea è confermata anche dall'iconografia della pittura⁴³⁰.

4.3.2 Recinto in *opus reticulatum*/ Tomba a camera collettiva con *atrium* 9 (K4)

Riferimenti bibliografici

Archivio Storico PAOA, GdS Floriani Squarciapino anno 1954: 11. 12; CALZA 1938, pp. 50-51 (Tomba 9); BARBIERI 1958, pp. 146-147; CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, p. 109, Nr. 15; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 71-73; HEINZELMANN pp. 296-298 (Grab K4); HELBIG 1972, pp.147-148, Nr. 3185; *LIMC* V.1, s.v. "Hypnos-Somnus", (C. LOCHIN), p. 596, Nr. 35, SALVADORI *et alii* c.s.

Misure

Livello di fondazione 0,70 m, larghezza 5,85 m, lunghezza 7,55 m, altezza 2,05 m⁴³¹.

Storia degli studi

La tomba appare nella pianta di Gismondi del 1925⁴³²; probabilmente venne messa in luce per la prima volta durante la campagna di Visconti nel 1865. Successivamente venne scavata negli anni 1934-1935 ad opera di Calza. Dopo lo scavo la decorazione pittorica venne staccata e portata nell'*Antiquarium* di Ostia, dove ancora attualmente si trova (*PAOA, Antiquarium Depositi* Inv. 196)⁴³³. Sondaggi successivi vennero effettuati nell'angolo nord-ovest (*ustrinum*) da Floriani Squarciapino negli anni Cinquanta per meglio chiarire la prima fase di utilizzo della tomba⁴³⁴. Nel 1964 e nel 1995 l'allora Sovrintendenza Archeologica di Ostia effettuò lavori di restauro alle strutture e alla decorazione pittorica *in situ*⁴³⁵. Negli anni Novanta il monumento verrà studiato da Heinzelmann nella sua monografia sulle Necropoli ostiensi⁴³⁶.

425 A Roma tale nome è molto frequente, si veda *CIL* VI, indice 26.

426 La metà di coloro che possiedono questo nome a Roma portano lo stesso *prenomen*.

427 CALZA 1938, pp. 48-49; HEINZELMANN 2000, pp. 311, 313.

428 HEINZELMANN 2000, p. 313, precisa che rispetto agli edifici sepolcrali con nicchie del I sec. d.C. differisce nel sistema assiale di anticamera-camera relativamente articolata con la struttura delle edicole.

429 HEINZELMANN 2000, p. 313.

430 Per approfondimenti sull'iconografia si veda il Capitolo 5,3.1.

431 Le misure sono tratte da Heinzelmann (2000, p. 296) e da Floriani Squarciapino (1958, pp. 71-73). Entrambi sottolineano che non è stato possibile indagare interamente il monumento in quanto la parte postica è attualmente interrata.

432 CALZA 1953, Fig. 30.

433 CALZA 1938, pp. 50- 51; HEINZELMANN 2000, pp. 296- 298.

434 *Archivio Storico PAOA*, GdS Floriani Squarciapino 11.12.1954; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 71- 73.

435 *Archivio Storico PAOA*.

436 HEINZELMANN 2000, pp. 296-298.

Topografia

La Tomba 9 si trova sulla via Laurentina, a circa 25 m ad ovest dell'incrocio con la strada XV. La fronte del monumento è orientata in direzione nord-est (Fig. 113).

Descrizione tomba

Si possono riconoscere due fasi costruttive dell'edificio: una prima fase, datata nella media età augustea, in cui la tomba è costituita da un recinto rettangolare in reticolato con angoli arrotondati⁴³⁷; una seconda, inquadrabile nella fase finale del regno di Augusto e l'inizio dell'età tiberiana, in cui l'edificio viene trasformato in una tomba con cella, area scoperta, triclini, scaletta di accesso al secondo piano ed *ustrinum*⁴³⁸. Per accedere alla tomba venne praticata, in questo periodo, un'apertura sul lato est della facciata, a circa 30 cm dalla fondazione (largh. 1,20 m, alt. 1,15 m). Probabilmente tale cambiamento d'uso è stato effettuato dagli stessi proprietari ed utilizzato fino in età tarda⁴³⁹.

In epoche successive avvengono ulteriori aggiunte e restauri. In età antonina nell'angolo sud-est venne costruita un'edicola in mattoncini di tufo dinanzi l'ingresso principale⁴⁴⁰. Nell'ultimo periodo di utilizzo, il livello pavimentale dell'intera area sepolcrale aumenta; di conseguenza l'originario ingresso e la facciata vengono interrati. Presumibilmente l'accesso all'edificio avveniva grazie ad una porta posta nello stesso angolo dell'originaria e una scala interna permetteva la fruizione della camera sepolcrale⁴⁴¹.

Decorazione pittorica

Decorazione vestibolo

L'edicola (largh. 1,57 m, alt. 1 m, prof. 0,63 m)⁴⁴² in mattoncini di tufo, situata nell'angolo sud-est dell'edificio di fronte all'ingresso aperto in epoca tarda in facciata (Fig. 119)⁴⁴³, conserva la decorazione più interessante della tomba. Sulla facciata esterna infatti, negli scavi del 1934-35 Calza rinvenne una «graziosa figura del *Somnus* che decorava l'angolo sinistro del prospetto»⁴⁴⁴. Il pannello (largh. 0,50 m, alt. 0,97 m), conservato presso i depositi dell'*Antiquarium* di Ostia (Fig. 120; *PAOA*, Inv. 196)⁴⁴⁵, riproduce su fondo bianco avorio una figura alata, in ottimo stato di conservazione, identificabile con *Somnus-Hypnos* (largh. 0,45 m, alt. 0,91 m)⁴⁴⁶. Il personaggio, alto 40 cm, è stante, ha le gambe incrociate, la testa sollevata verso l'alto, gli occhi socchiusi, il viso rivolto verso destra; il braccio sinistro si appoggia sul gomito destro, la mano destra tiene una lunga torcia (24 cm) rovesciata verso terra; i particolari anatomici sono resi con pennellate di colore rosa, i contorni della figura e le ombreggiature, invece, sono di colore rosso.

437 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 73; HEINZELMANN 200, p. 298: datata in questo periodo in base al tipo di costruzione, al livello stratigrafico (Sondaggio E) e al rinvenimento nell'ustrinum di una lucerna monolite, di una forma comunemente diffusa in età augustea.

438 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 71-73; HEINZELMANN 2000, pp. 296-298.

439 HEINZELMANN 2000, p. 297.

440 CALZA 1938, p. 51; HEINZELMANN 2000, p. 297.

441 HEINZELMANN 2000, p. 298.

442 La nicchia interna misura: largh. 0,97 m, alt. 0,75, prof. 0,63 m, essa conteneva sei urne in terracotta poste su due file.

443 CALZA 1938, p. 51; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 71,72; HEINZELMANN 2000, pp. 297-298.

444 CALZA 1938, p. 51.

445 LIMC V.1, s.v. "Hypnos-Somnus", (C. LOCHIN), p. 596, Nr. 35.

446 CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, p. 109: è l'unico caso in cui viene ipotizzata l'identificazione della pittura con il gemello *Thanatos* e non *Hypnos*. Tuttavia, in base ad alcuni elementi significativi: fiaccola, tenia, giovane imberbe, atteggiamento dormiente e soprattutto ad una maggior diffusione dell'iconografia di *Hypnos* in ambito romano, si è propensi ad attribuire questa rappresentazione al dio *Hypnos*. C'è da precisare che dalla seconda metà del V secolo a.C. *Thanatos* viene rappresentato di frequente nelle sembianze di un vecchio, barbato, dai capelli irsuti, dal naso adunco, con una spada. Per maggior approfondimenti sull'iconografia dei due demoni vd. ML s.v. "Hypnos", pp. 2846-2852; ML s.v. "Thanatos" (SAUER 1886-90), pp. 482-527; LIMC V.1, s.v. "Hypnos-Somnus", (C. LOCHIN), pp. 591-609; LIMC VII.1, s.v. "Thanatos", (J. BAŽANT), pp. 904-908; EAA s.v. "Hypnos" (L. GUERRINI), pp. 62-63; EAA s.v. "Thanatos", (C. SALETTI) pp. 798-799.



Fig. 119: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 9, edicola sud-est, ipotesi ricostruttiva (elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 120: Recinto 9, pittura dell'edicola raffigurante Somnus (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 196; fotografia dell'autore).

Somnus ha il capo cinto da una benda bianca, una tenia, che evidenzia la folta capigliatura del personaggio. Indossa una tunica *interior* di colore verde smerando con righe dorate sulle braccia. Su questa vediamo un'ampia e raffinata tunica gialla listata da righe azzurre, tenuta da una cintura all'altezza del busto, e dei pantaloni (*anaxyris*) verdi impreziositi da righe gialle e bordeaux che riprendono il motivo a righe della tunica *interior*⁴⁴⁷. Le eleganti vesti indossate dal semidio fanno pensare all'uso di stoffe pregiate come la seta. La cintura, che tiene la veste, è ben nascosta sotto le pieghe di quest'ultima (tunica *cinta*), per rendere l'effetto della sbuffatura. Il personaggio è avvolto da un mantello giallo con lumeggiature rosso-bordeaux che ne indicano plasticamente le pieghe; la parte finale è resa con pennellate cerulee, forse per evidenziarne l'ampiezza. *Hypnos* porta dei *calcei* o calzari rossi allacciati da sottili lacci di cuoio⁴⁴⁸. Le ali, raffigurate all'altezza delle spalle, sono rese con leggere pennellate grigio chiaro che divengono più scure sulla sommità. Tale effetto cromatico probabilmente vuole evidenziare la profondità dell'ala. L'atteggiamento e la posa del personaggio esprimono la quiete e l'abbandono dell'assopimento incipiente. Il piano di posa poteva essere reso o con una leggera pennellata oppure il personaggio poteva essere volante, come le *schwebende Figur* tanto diffuse nel "quarto stile". Inoltre bisogna sottolineare che vi è una mancanza di qualunque notazione ambientale e paesistica, nonché una povertà narrativa; sembrerebbe che *Somnus* connotasse unicamente in senso funerario l'ambiente, rievocando l'idea allegorica della morte e svolgesse una semplice funzione ornamentale della nicchia⁴⁴⁹.

447 SETTE 2000, p. 39.

448 SETTE 2000, p. 67-68; il tipo è apparentemente simile a un bassorilievo di Villa Albani, si veda CUMONT 1942, pp. 410-411.

449 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 218-233, pp. 256-257, pp. 286-292; FALZONE 2004, *Insula delle Ierodule, Insula delle Muse*, pitture dell'ambiente 4 di III, 9, 14, pitture dell'ambiente 5 di III, 9, 17. Tale concezione di semplice funzione ornamentale delle figure torna anche negli schemi decorativi della Necropoli di Porto, per approfondimenti si veda BALDASSARRE *et alii* 1996, pp. 24-34.

Tali elementi rendono possibile una datazione della pittura alla fine del II sec. d.C. e gli inizi del III d.C. e sono tipiche dei contesti domestici ostiensi di età antonina, dove le singole figure sono completamente estrapolate da un contesto narrativo e sono inserite come puro ornamento nella parete⁴⁵⁰. Dinanzi al personaggio è dipinta una ghirlanda ad arco di colore rosso scuro, lumeggiata da pennellate senape, che fungeva da decorazione esterna della nicchia; lo schema dell'edicola doveva essere paratattico. Presumibilmente tale elemento decorativo correva anche nell'altro lato della nicchia, dove poteva essere rappresentata una figura complementare e simmetrica a *Somnus*, probabilmente il fratello *Thanathos*⁴⁵¹. Nella parte superiore del pannello si riconosce un'architettura molto rovinata di color rosato, sembrerebbe una finestra, la stilizzazione di un'abitazione o addirittura un tempio⁴⁵²; in un contesto funerario potrebbe indicare anche la porta degli inferi, come nella Tomba di *Decimus Foliis Mela* (Tomba 33) della stessa Necropoli Laurentina, nell'affresco che rappresenta il mito di Orfeo ed Euridice⁴⁵³. Nell'intradosso della volta della suddetta edicola, sul lato sinistro (Fig. 121a-b), si conservano le tracce della decorazione pittorica. Questa è costituita da una decorazione geometrica su fondo bianco. Specchiature di colore rosso scuro incorniciano un pannello centrale giallo che conteneva un'ulteriore decorazione rosso scuro su fondo bianco-avorio, all'interno labili tracce di racemi. La gamma cromatica utilizzata per la decorazione dell'intradosso della volta è molto simile a quella delle nicchiette situate nel muro nord della cella (Figg. 122-123); è probabile che in questa fase avvenne un restauro che interessò non solo l'apparato architettonico della tomba, ma anche quello relativo alla decorazione pittorica; analisi chimiche dei pigmenti potrebbero avvalorare o smentire tale ipotesi.

Decorazione cella

Sul muro che separa la cella e l'*ustrinum* sono conservate quattro nicchie (Fig. 122; largh. 0,50 m, alt. 0,35 m, prof. 0,33 m); in ciascuna vi erano inseriti due cinerari. Le voltine delle nicchie conservano ancora labili tracce d'intonaco bianco in cui sono raffigurati uccellini, probabilmente passerotti, e due melagrane⁴⁵⁴. Le nicchie in miglior stato di conservazione sono quelle prospicienti al lato ovest del recinto; tuttavia dalle poche tracce rimaste sembra che tutte e quattro presentassero, con minime varianti, lo stesso schema decorativo. Nella prima nicchia a sinistra (Fig. 123a-b) l'uccellino sembra poggiare le zampe sulla melagrana di destra ed è colto nell'atto di beccare la melagrana di fronte. Nell'altra nicchia (Fig. 124a-b) l'uccellino guarda verso l'alto dove sono raffigurate due melagrane. I colori utilizzati sono il bianco per lo sfondo, il giallo-ocra, il ceruleo, il verde, il rosso-scuro e il marrone per le raffigurazioni. Torna anche in questa tomba il motivo delle melagrane associate agli uccellini; questo frutto rimarca l'accezione funeraria della composizione, infatti esso appare sempre come elemento riempitivo nelle composizioni funerarie, tuttavia è considerato anche simbolo di fertilità e rinascita; infatti esso assume il valore di fecondità grazie ai suoi numerosi semi⁴⁵⁵. Ulteriori tracce di intonaco rosso si riscontrano, ancora oggi, sulla parete occidentale della cella confinante con la vicina Tomba 10 (Fig. 125)⁴⁵⁶.

450 FALZONE 2007, pp. 51, 64-65, 70-74: in particolare l'ambiente 9 a fondo bianco dell'*Insula* delle Muse, ambienti 4 e 6 dell'*Insula* delle Ierodule; tablino dell'*Insula* di Giove e Ganimede.

451 HELBIG 1972, pp. 147-148, Nr. 3185; *LIMC* V.1, s.v. "Hypnos-Somnus", (C. LOCHIN), p. 596 Nr. 35.

452 L'analisi effettuata *in loco* con l'uso di una lente, non ha permesso di distinguere chiaramente l'oggetto ivi rappresentato in quanto, anche in questo caso, la lettura è irrimediabilmente danneggiata dalla stesura di uno strato di paraloid che ne impedisce la comprensione.

453 Si veda a tale proposito *infra* la Fig. 139.

454 IMPELLUSO 2004, pp. 145-148; JASHEMSKI, MEYER 2002, pp. 152-154.

455 IMPELLUSO 2004, pp. 145-148; JASHEMSKI, MEYER 2002, pp. 152-154: il melograno assume il valore di fertilità grazie ai suoi numerosi semi, infatti spesso è associato proprio a Venere o ad Era. In età cristiana il frutto rappresenterà proprio la resurrezione. Dalla stessa Necropoli Laurentina ricordiamo l'esempio delle pitture "Affresco con scena teatrale" e il "Ratto di Proserpina" della fine del II sec. d.C.; per approfondimenti si veda il Capitolo 4.4.4.

456 CALZA 1938, p. 51; HEINZELMANN 2000, p. 297.



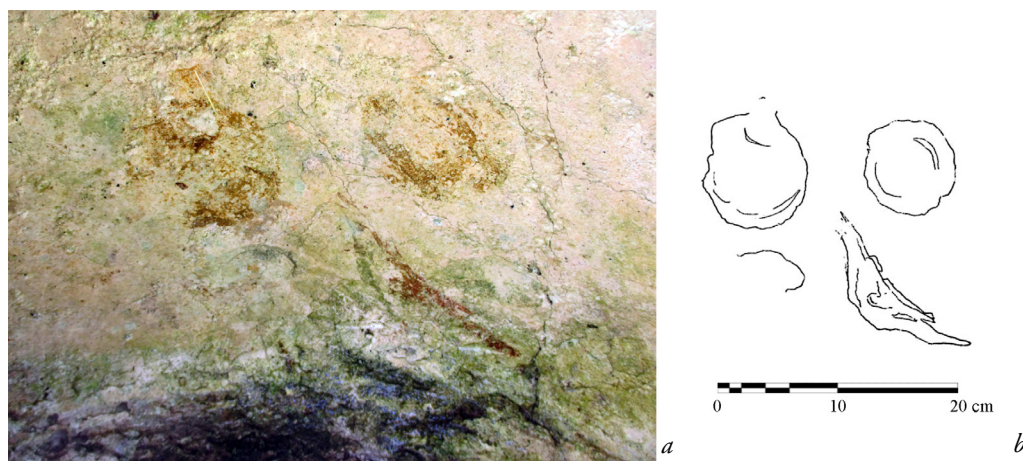
Fig. 121: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 9, edicola, intradosso della volta, particolare della decorazione: (a) fotografia; (b) disegno (fotografia e restituzione grafica dell'autore).



Fig. 122: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 9, muro che separa la cella e l'ustrinum, estate 2017 (fotografia dell'autore).



Fig. 123: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 9, muro nord della cella, prima nicchia sinistra: (a) fotografia; (b) disegno (fotografia e restituzione grafica dell'autore).



Figg. 124: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 9, muro nord della cella, seconda nicchia sinistra: (a) fotografia; (b) disegno (fotografia e restituzione grafica dell'autore).



Fig. 125: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 9, parete ovest, resti dell'intonaco rosso, estate 2017 (fotografia dell'autore).

Testimonianze epigrafiche

Quest'edificio presentava sulla facciata cinque iscrizioni: quattro incise su cippi di travertino e inserite nella parte inferiore del monumento ed un'altra incisa su lastra e posta più in alto.

- Iscrizione incisa su una lastra di travertino scorniciata (PAOA, Inv. 19925), larga 90 cm e alta 43 cm (altezza lettere 1,8-2 cm, 5-5,5 cm, 4,5-4,7 cm, 4,5-4,7 cm, 4,3-5 cm, 3,3 cm), trovata da Calza nel 1934-35 a metà della facciata nord. La prima riga è stata successivamente incisa sulla cornice⁴⁵⁷.

Vivont. | A(ulus) Mucius A(uli) l(ibertus) Antioc(hus) | patronus, | Mucia A(uli) l(iberta) Tateis libert(a), | Mucius A(uli) l(ibertus) Antiochus, | libertus

⁴⁵⁷ CALZA 1938, p. 50 n. 9; FLORIANI SQUARCIAPINO 1970, p. 71; BARBIERI 1958, p. 146 (datazione 50/30 a.C.); HEINZELMANN 2000, p. 296; EDR 031466; ZEVI *et alii* 2018, p. 288, scheda 0714.

- Cippo di travertino mutilo superiormente (PAOA, Inv. 19921), situato all'estremità sinistra⁴⁵⁸, emerge per 33 cm ed è largo 35 cm, le lettere sono poco curate e irregolari (altezza lettere 3,5-4,2 cm, 3,5-4,5 cm, 3,6-4 cm, 3-3,2 cm)⁴⁵⁹.

[*A(ulus) Mucius A(uli) l(ibertus)]* | [*Antiochus*], | [*Mucia A(uli) l(iberta)*] | [*Tat]eis* | *A(ulus) Mucius A(uli) l(ibertus)* | *Antiochus l(ibertus)*. | *In fr(onte) p(edes) XX* | *in ag(ro) p(edes) XXV*.

- Cippo di travertino arrotondato nella parte superiore (PAOA, Inv. 19922), alto 114 cm, largo 31,5 cm (altezza lettere 4-4,5 cm, 3,5-4,2 cm, 3,5-4,2 cm, 3,6-4,2 cm, 3,6-4,2 cm, 3,6-4,2 cm, 4-4,8 cm)⁴⁶⁰.

A(ulus) Mucius A(uli) l(ibertus) | *Antiochus*, | *Mucia A(uli) l(iberta)* | «*Tateis*» (*in rasura*), | *A(ulus) Mucius A(uli) l(ibertus)* | *Antiochus l(ibertus)*. | *In fr(onte) p(edes) XX* | *in ag(ro) p(edes) XXV*.

- Cippo di travertino con la parte superiore arrotondata, alto cm 92 dal selciato, largo 31,5 cm (PAOA, Inv. 19923); l'iscrizione è identica alla precedente con uguale divisione delle righe (altezza lettere 4,2-6,5 cm, 3,7-4,5 cm, 4-4,5 cm, 3,8-5 cm, 3,2-4,5 cm, 3,6-4 cm, 3,6-4 cm)⁴⁶¹.

- Cippo di travertino arrotondato superiormente (PAOA, Inv. 19924), alto circa 85 cm, largo 30 cm. Iscrizione identica alle due precedenti (altezza lettere cm 3,5-4 cm, 3,2-3,7 cm, 4-4,2 cm, 3,8 cm, 3,6-3,8 cm, 3,5-4 cm, 3,7-4 cm, 3,6-4,2 cm)⁴⁶².

Ritrovamenti

- Quattro urne rinvenute presso il bancone in muratura nell'angolo nord-ovest, facenti parte dell'originaria fase costruttiva. Le olle furono rinvenute senza coperchio e piene di sabbia pura⁴⁶³.

- Un sestante in bronzo della serie semilibrale (PAOA, Inv. 5436; 23,93 gr.) databile al 270 a.C., è raffigurato sul dritto Mercurio con petaso rivolto verso destra; sul rovescio la prua di nave e la leggenda *ROMA*⁴⁶⁴.

- Un quadrante in bronzo della riforma onciale del II secolo a.C. (PAOA, Inv. 5437)⁴⁶⁵. Sul dritto Ercole giovane rivolto verso destra; sul rovescio, alquanto rovinato, si distingue la prua di una nave sopra alla quale si conservano tracce di lettere «...NI o ...NV e sotto ...VF⁴⁶⁶».

- Lucerna monolicne, con beccuccio a volute, senza manico e verniciata di rosso con galletto vincitore figurato nel disco, databile in età augustea⁴⁶⁷.

⁴⁵⁸ I cippi vengono descritti partendo da est verso ovest.

⁴⁵⁹ CALZA 1938, p. 50 n. 9; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 71; BARBIERI 1958, p. 146 (datazione 50/30 a.C.); HEINZELMANN 2000, p. 296; EDR 031462; ZEVİ *et alii* 2018, p. 286, scheda 0710.

⁴⁶⁰ CALZA 1938, p. 50 n. 9; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 71; BARBIERI 1958, p. 146 (datazione 50/30 a.C.); HEINZELMANN 2000, p. 296; EDR 031463; ZEVİ *et alii* 2018, p. 286, scheda 0711.

⁴⁶¹ CALZA 1938, p. 50 n. 9; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 71; BARBIERI 1958, p. 146 (datazione 50/30 a.C.); HEINZELMANN 2000, p. 296; EDR 031464; ZEVİ *et alii* 2018, p. 287, scheda 0712.

⁴⁶² CALZA 1938, p. 50 n. 9; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 71; BARBIERI 1958, p. 146 (datazione 50/30 a.C.); HEINZELMANN 2000, p. 296; EDR 031465; ZEVİ *et alii* 2018, p. 287, scheda 0713.

⁴⁶³ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 73; HEINZELMANN 2000, p. 297.

⁴⁶⁴ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 73, 105; GRUEBER 1910, Tav. XI, 3.

⁴⁶⁵ Entrambe le monete vennero nello scavo dell'*ustrinum* quasi a livello delle fondazioni dei banconi e dell'ollario, si veda *supra*.

⁴⁶⁶ *Cit.* FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 105, nota 25.

⁴⁶⁷ Le quattro olle, le monete e la lucerna vennero portate alla luce durante i sondaggi diretti da Floriani Squarciapino (1958, p. 73); HEINZELMANN 2000, p. 297.

Possessore tomba

In base alle testimonianze epigrafiche possiamo individuare tre personaggi. Il primo è *A. Mucius Antiochus*, un liberto e al tempo stesso *patronus* dei successivi due individui, *Mucia Tateis* e *Mucius Antiochus*, anch'essi liberti⁴⁶⁸. Nell'iscrizione sulla lastra di travertino si precisa che il sepolcro è stato costruito quando essi erano ancora in vita⁴⁶⁹. Diverse attestazioni del *nomen Mucius* si hanno Ostia⁴⁷⁰, Roma⁴⁷¹, tuttavia tale *gens* compare nelle iscrizioni delle *Regiones IV e X*, in ambito pubblico e privato⁴⁷².

Datazione

La prima fase di utilizzo, costituita dalla costruzione del recinto, è ascrivibile alla fase medio-augustea, seguita da una ristrutturazione di poco posteriore attribuibile allo stesso proprietario⁴⁷³. Per quanto riguarda la seconda fase, la costruzione della tomba collettiva con cella, area scoperta e *ustrinum* può essere datata alla fine del principato augusteo e l'inizio dell'età tiberiana⁴⁷⁴. Successivamente avviene una ristrutturazione nell'arredo della tomba con la costruzione dell'edicola in mattoncini di dinanzi l'ingresso principale, inquadrabile grazie allo stile della pittura in età antonina⁴⁷⁵. La tomba continuerà ad essere utilizzata anche in età tarda.

4.3.3 Recinto in *opus reticulatum* 17 (B 1)⁴⁷⁶

Riferimenti bibliografici

BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 316-317; BARBET 2002, p. 63; BARBIERI 1958, pp. 150-151; BEDELLO TATA 1998, pp. 105-106; BEDELLO TATA 1999, pp. 209-218; CALZA 1938, pp. 55-56, (Tomba 17); CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO, 1962, p. 109; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 84-85; HEINZELMANN 2000, pp. 227-234 (Grabkomplex B1/C1); HELBIG 1972, p. 146, Nr. 3183; ZEVI *et alii* 2018, p. 233, scheda 0573.

Misure

Recinto: livello di fondazione 0,70 m⁴⁷⁷, larghezza 2,48-2,77 m, lunghezza 5,87 m, altezza 2,05 m⁴⁷⁸.
Edicola: larghezza 1,36 m, alt. 0,75 m, profondità 0,96 m.

⁴⁶⁸ BARBIERI 1958, p. 147.

⁴⁶⁹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 71-73; BARBIERI 1958, pp. 146-147; Degrassi (in BARBIERI 1958, p. 147) ipotizza che *Mucia Tateis* fosse la concubina del patrono e sorella del secondo *A. Mucius*; HEINZELMANN 2000, p. 298.

⁴⁷⁰ *CIL* XIV 246, 250, 251, 255, 256, 490, 1345, 4590, 4569, 5030 (iscrizione funeraria); probabilmente il liberto della Laurentina è tra le prime attestazioni di tale nome ad Ostia.

⁴⁷¹ Il più antico riferimento fa pensare alla *gens Mucia*, *CIL* VI, 22610, iscrizione sepolcrale conservata presso il Museo Nazionale di Napoli e datata tra il 30 e il I sec. a.C. in cui c'è scritto di un liberto A. Mucio e sua moglie; *CIL* VI, 05449, iscrizione rinvenuta nel terzo Colombario di Vigna Codini; *EDR* 154473, provenienza ignota, probabilmente rinvenuta a Roma, recentemente scoperta nei depositi della Guardia di Finanza e datata da Gregori al 50-100 d.C.; *CIL* VI, 14608, 1-50 d.C.; *CIL* VI, 35873, 1-50 d.C.; *AE* 1995, 0423 [frg a+c] fa riferimento ad un liberto A. Mucius; *AE* 2001, 0580.

⁴⁷² Nelle *Regiones* X, *Venetia et Histria* e IV *Samnium*, *CIL* V 3441(2), 4243, 4131, 4153, *AE* 1991, 0827 (2); *AE* 1992, 0380 (3); le iscrizioni sono da ascrivere ad un ambito cronologico che va dal I al II sec. d.C.

⁴⁷³ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 73, 159.

⁴⁷⁴ HEINZELMANN 2000, p. 298; Floriani Squarciapino (1958, pp. 72-73) invece data la trasformazione ad età post-augustea affermando che tutti i sepolcri con *ustrinum* sono di età posteriore rispetto ai primi recinti o ne rappresentano una successiva modifica.

⁴⁷⁵ Per approfondimenti sulla datazione e lo stile della pittura si veda il Capitolo 5.3.2.

⁴⁷⁶ Recinto sepolcrale in reticolato; Heinzelmann considera gli Edifici 16, 17, 18, insieme al Recinto 22 (C1), un unico Complesso sepolcrale (B1/C1). In questo studio si è deciso di seguire la numerazione di Calza: pertanto, gli edifici verranno considerati separatamente. Il Recinto 17 non è stato inserito tra gli esempi di recinti in reticolato (Capitolo 3) in considerazione delle sue caratteristiche peculiari. Anche Pellegrino (1984) considera gli Edifici 17, 18 e 22 come un complesso unitario, sostenendo che i vari ambienti poggiano su medesime fondazioni che sono comunicanti tra loro e che fanno riferimento allo stesso gruppo di liberti.

⁴⁷⁷ Il livello di fondazione è lo stesso delle Tombe 9, 13, 19, 39, 32, 43. HEINZELMANN 2000, p. 227.

⁴⁷⁸ Le misure sono tratte dal disegno numero 1095 proveniente dall'*Archivio Fotografico* del PAOA.

Storia degli studi

Lo scavo della tomba avvenne negli anni 1934-1935 ad opera di Calza⁴⁷⁹. Nel 1958 viene studiata e analizzata nel volume *Scavi di Ostia III* da Floriani Squarciapino⁴⁸⁰ e dall'epigrafista Barbieri⁴⁸¹. Negli anni 1998-99 venne interessata da lavori di ripulitura, restauro e consolidamento delle strutture sotto la direzione di Bedello Tata⁴⁸². Recentemente, l'edificio è stato analizzato e studiato, da un punto di vista topografico e architettonico, da Heinzelmann⁴⁸³.

Topografia

Il Recinto 17 si trova all'incrocio tra la via Laurentina e la strada che si interseca con essa in direzione nord/est-sud/ovest, in un'area di risulta tra diversi edifici, come si può ben notare dalla pianta generale dell'area (Fig. 113). Si estende ad est del monumento in opera quadrata (16), sul lato meridionale del Recinto 15, e confina a nord con l'Edificio 22; è legato ad est con la facciata della Tomba della "Sacerdotessa Isiaca" (18). La fronte sud-ovest si affaccia sulla via Laurentina, sulla quale si apre una porta (0,80 m). Un'altra porta sul lato nord-est (0,80 m) permette il collegamento con il posteriore Recinto 22⁴⁸⁴. Probabilmente, all'inizio quest'area costituiva solo il vestibolo della Tomba 18 e successivamente, in età tarda, divenne un'unità a sé stante, occupata da inumazioni e da edicole con cinerari⁴⁸⁵.

Descrizione tomba

Il Recinto 17 si conserva per un'altezza di 2,75 m⁴⁸⁶. Il fronte sud-ovest, lungo la via Laurentina, si allinea al monumento 16 al quale si appoggia: la muratura nel punto di contatto tra i due complessi è costituita da *opus latericium*, ad eccezione della parte superiore dove è ben riconoscibile un tardo restauro a grosse tessere di reticolato, terminante ad angoli arrotondati⁴⁸⁷. In prossimità dell'Edificio 18, sul lato prospiciente la via Laurentina, venne aperto un accesso al recinto (largh. 0.80 m, alt. circa 1,3 m), probabilmente un'aggiunta posteriore fatta quando si volle aprire un ingresso diretto alla tomba 18 dalla via Laurentina⁴⁸⁸; ai lati dell'apertura, si trovano due pilastri in laterizio⁴⁸⁹.

Il paramento originario della facciata esterna è costituito da regolari e unitarie tessere di reticolato (5-6 cm di lato, spessore della malta 0,7-1,0 cm) con ammorsature in laterizio negli angoli; quello interno, invece, è in reticolato con tessere maggiori (5,5-7,0 cm; malta 1,0-1,5 cm). Nell'angolo nord è conservata una piccola tomba ad edicola parzialmente distrutta, realizzata in una fase successiva rispetto al primo impianto. Inoltre, l'edicola è stata costruita al di sopra di una sepoltura in *formae* coperta da tegole (Fig. 126): questo dimostrerebbe quindi che in una fase tarda i due riti coesistevano.

479 HEINZELMANN 2000, p. 227. L'autore ipotizza che la tomba venne scavata in precedenza da Visconti. In base alla lettura dei *Giornali di Scavo*, però, non è stato trovato nessun riferimento al recinto in questione.

480 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 84-85.

481 BARBIERI 1958, pp. 150-151.

482 *Archivio Storico PAOA*. Le schede di lavoro della Soprintendenza riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo che consistettero: nello sterro per raggiungere il livello pavimentale; nella ripulitura e nel restauro delle strutture.

483 HEINZELMANN 2000, pp. 265-270.

484 HEINZELMANN 2000, p. 229: il Monumento 16, il Vestibolo 17 e la Tomba 18 si trovano ad una quota di 0,70 m; il successivo Recinto 22, invece, ad un livello più alto di 0,15 m.

485 CALZA 1938, pp. 55- 56; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 84-85.

486 HEINZELMANN 2000, p. 229.

487 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 85; HEINZELMANN 2000, p. 229, nota 384.

488 Questa apertura si presenta come uno squarcio nella muratura, poiché non giunge sino alle fondazioni; in seguito, venne colmata da muratura a sacco. Nei saggi effettuati negli anni Cinquanta non è stata trovata traccia né degli stipiti né della soglia. Floriani Squarciapino (1958, p. 85) ipotizza che questi vennero asportati quando la porta fu chiusa. Inoltre, in base a queste indagini di scavo, si è potuto osservare che non esiste nessuna soluzione di continuità, né nelle fondazioni, né nel paramento, tra il Recinto 17 e la Tomba 18. Probabilmente si tratta di un ripensamento in corso d'opera, oppure la tomba venne costruita dopo il recinto.

489 Si veda FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 84, Fig. 41.



Figg. 126: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 17: (a) veduta da est della parete ovest; (b) particolare dell'edicola (da Archivio Fotografico PAOA).

Decorazione pittorica

Decorazione edicola

La decorazione pittorica venne rinvenuta nell'edicola semidistrutta situata nell'angolo nord del recinto. Calza ci informa che «si sono tolti tre dipinti in pessimo stato di conservazione»⁴⁹⁰. Dopo lo scavo, gli apparati decorativi furono staccati e portati nell'*Antiquarium* di Ostia. Tali dipinti consistevano in: un defunto su *kliné* (*Depositi Antiquarium*, PAOA Inv. 10108; Figg. 127-128) e due pannelli laterali con figurazioni di giardino che evocavano probabilmente il mondo ultraterreno dei Campi Elisi⁴⁹¹. Nonostante le ricerche effettuate, i dipinti laterali e l'iscrizione murata nel basamento della nicchia, che si riferiva a *Marius Hermes*, *Maria Philenis* e ai loro discendenti, risultano dispersi⁴⁹².

La decorazione pittorica rimanente (largh. 91, alt. 0,47 m), montata su un pannello di cemento (largh. 1 m, alt. 0,51 m)⁴⁹³, riproduce al centro della composizione una figura maschile adagiata su *kliné* (larg. 47 cm, alt. 15 cm), su un fondo bianco avorio. La scena è delimitata da una fascia nera e un'altra rosso mattone⁴⁹⁴, come si può vedere nell'angolo superiore sinistro, unico tratto rimasto. L'intera scena del banchetto è raffigurata mediante una prospettiva a volo d'uccello. Il dipinto è stato ampiamente restaurato, come mostrano i tratteggi verticali presenti sulla superficie pittorica (Figg. 127-128), e presenta diverse lacune⁴⁹⁵. Il personaggio maschile al centro della scena (larg. 25 cm, alt. 11 cm) è disteso su un elegante letto con ampia spalliera, sul quale è poggiato un materasso decorato a righe rosse su fondo verde con un disegno a fasce trasversali. Il defunto ha lo sguardo rivolto verso sinistra, al centro della composizione; indossa una tunica bianca, con due righe verdi sul petto che gli copre totalmente il corpo. La figura, purtroppo in precario stato di conservazione, è resa con pennellate di colore rosa per il volto, rosso per il contorno della figura e per i particolari anatomici.

⁴⁹⁰ Calza (1938, p. 55) menziona altre due pitture, di cui purtroppo non si hanno altre notizie.

⁴⁹¹ BEDELLO TATA 1999, p. 210.

⁴⁹² Si veda *infra* testimonianze epigrafiche. Bisogna precisare che risulta estremamente complesso trarre validi riferimenti cronologici alla luce della scarsità di dati: l'unica documentazione di scavo che ci è pervenuta è costituita dalle poche righe trascritte da Calza su *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1938 e sul *Bollettino comunale* del 1937. I giornali di scavo, infatti, vennero dispersi durante la seconda guerra mondiale e mancano proprio gli anni compresi tra il 1924 al 1938.

⁴⁹³ BEDELLO TATA 1998, p. 105.

⁴⁹⁴ Il singolare affresco ha suscitato l'attenzione della comunità scientifica alla mostra sulla pittura funeraria antica "*Au Royaume des Ombres*", tenutasi a Saint Romain en Gal-Vienne, per la minuzia della rappresentazione e per la particolarità del soggetto ivi rappresentato (BEDELLO TATA 1998, pp. 105-106). Inoltre, in quest'occasione l'affresco è stato restaurato dalle restauratrici dell'ex Soprintendenza di Ostia L. Spada e A. Duranti; la pulitura ha consentito una migliore lettura dei particolari ivi rappresentati.

⁴⁹⁵ BEDELLO TATA 1998, pp. 105-106; BEDELLO TATA 1999, pp. 209-218.

Subito dietro il corpo del personaggio poggiato sul letto, si distingue una coperta cerulea a righe bluastre e, in prossimità della spalla sinistra del defunto, un elegante cuscino giallo decorato con puntini neri. Probabilmente, tali ornamentazioni richiama-vano l'uso di tessuti preziosi e raffinati. Dinanzi ad esso, su una sedia di vimini, si distingue la silhouette di una donna piangente (largh. 8 cm, alt. 18 cm), la quale, a differenza del personaggio disteso, indossa abiti scuri. Dinanzi la donna è posta una raffinata *mensa tripes* (largh. 7 cm, alt. 12 cm) con piedi zoomorfi su cui si distingue del cibo verso il quale il defunto è proteso. Sulla sinistra della scena, è rappresentato un armadio a due ante con un cassetto nella parte bassa (largh. 10 cm, alt. 34 cm); sulla destra, invece, trova posto un candelabro metallico (alt. 25 cm).



Fig. 127: Recinto 17, dipinto dell'Edicola di Marius Hermes
(Depositum Antiquarium PAOA, Inv.10108; da Archivio Fotografico PAOA).

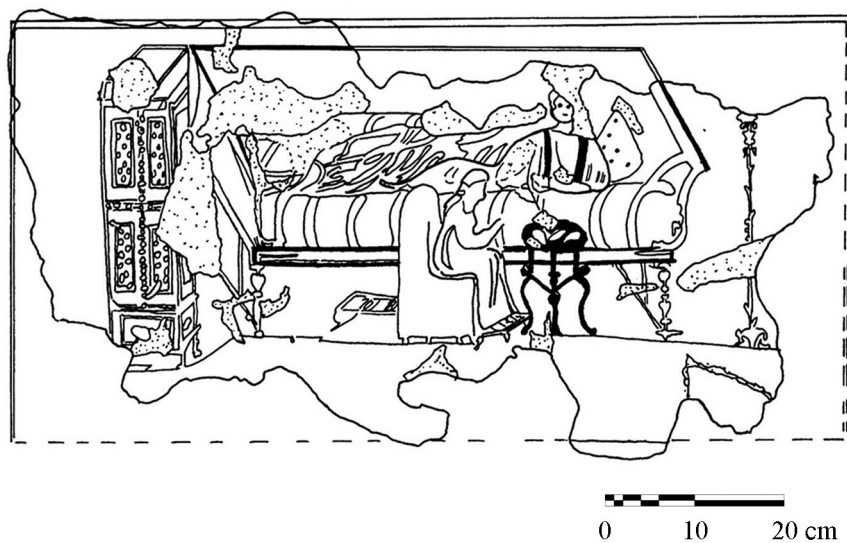


Fig. 128: Recinto 17, disegno della pittura dell'Edicola di Marius Hermes
(da Barbet 2002).

Testimonianze epigrafiche

- Nel lato prospiciente la via Laurentina, incassata all'interno di una cornice di mattoni, è conservata *in situ* un'iscrizione in marmo grigio (PAOA, Inv. 19931)⁴⁹⁶. L'iscrizione è incisa su una lastra marmorea (largh. 63 cm, alt. 38 cm; altezza lettere 5-5,5 cm), che è a sua volta incassata entro una cornice di mattoni⁴⁹⁷. In base a criteri paleografici e al confronto con l'iscrizione complementare, proveniente dal Recinto 22, è stata datata nell'ultimo quarto del I secolo a.C.⁴⁹⁸.

C(aius) Iulius C(ai) et L(uci) Sertori l(ibertus) Apell(a), | Iulia C(ai) l(iberta) Aphrodisia, | Iulia C(ai) et ((mulieris)) l(iberta) Eleutheris, | C(aius) Iulius C(ai) et ((mulieris)) l(ibertus) Latinus, | Iulia ((mulieris)) l(iberta) Sabbatis.

- Iscrizione di marmo (largh. 32 cm, alt. 26 cm; altezza lettere 2,3 cm), rinvenuta nel basamento della nicchia. Nella riga 4, *FF* in luogo di *FE: fecit per fecerunt*. Attualmente l'iscrizione risulta dispersa⁴⁹⁹.

D(is) M(anibus) | M(arcus) Marius Her | mes et Maria | Philaenis f(e) | cit Mariae Ma | rullae sibi et | posterisq(ue) eor(um).

- Cippo funerario in marmo a fastigio triangolare (largh. 34 cm, alt. 116 cm; altezza lettere 2,5-3,0 cm) scoperto da Calza nel 1934-1935 durante lo scavo del recinto nella parete interna della facciata. Tale stele venne rinvenuta insieme a quella di *Macarei Thaumasti*: entrambe erano «poste sopra inumazioni entro terra, alle quali conduce un tubo di coccio destinato alle libazioni per il defunto»⁵⁰⁰.

D(is) M(anibus) | Claudiani | Thaumasti | Aug(usti), vik (ari) (!) vix(it) | ann(is) XIII PCCLLED | Apuleio Felice.

- Lastra in marmo a fastigio triangolare (largh. 27 m, alt. 94 cm; altezza lettere 2,5 cm), dispersa⁵⁰¹.

D(is) M(anibus) | Macarei | Thaumasti Aug(usti) | vic(arii) v(ixit) a(nnis) XIII.

- Frammento di lastra di marmo⁵⁰². In un recente studio, Zevi e Licordari ipotizzano che il *Trop* alla riga 1 potrebbe essere il finale di un cognome come *Eutropus*. Il nome alla riga 2 richiama un'altra iscrizione funeraria che ricorda una *Ragonia Philete*; quest'ultima è stata rinvenuta nelle Terme della cosiddetta Basilica Cristiana (PAOA, Inv. 6344)⁵⁰³.

.....? | *Trop*. [...] | *fec(it)* | *Ragonia Phi* | *lete* | *ben(e) mer(enti)*.

⁴⁹⁶ Secondo quanto riportato da Barbieri (1968, p. 151), dovrebbe trattarsi di marmo grigio bardiglio, forse greco, sicuramente non lunense.

⁴⁹⁷ CALZA 1938, p. 55, Nr. 17; BARBIERI 1958, pp. 150-151, Tav. XXV, 3; HEINZELMANN 2000, pp. 227-228, per l'autore la collocazione è sconosciuta; ZEVI *et alii* 2018, p. 233, scheda 0573; EDR 031471.

⁴⁹⁸ Nel recente studio di ZEVI *et alii* (2018, p. 232, scheda 0572) sull'epigrafia ostiense, gli autori hanno individuato nel Deposito 20 del PAOA una lastra frammentata (Inv. 7352) che reca la stessa iscrizione e per la quale è stato utilizzato il medesimo materiale lapideo (marmo grigio venato, bardiglio) della lastra sopraindicata (Inv. 19931). A differenza della gemella, è stata rinvenuta presso Porta Laurentina il 29.05.1940: [C(aius) Iulius C(ai) et L(uci) Sertor[i] l(ibertus) Apella], | Iulia C(ai) l(iberta) Aphrodi[sia], | Iulia C(ai) et ((mulieris)) l(iberta) Eleuth[eris], | [C(aius) Iulius C(ai) et ((mulieris)) l(ibertus) [Latinus], | [Iulia ((mulieris)) l(iberta) Sabbatis].

⁴⁹⁹ CALZA 1938, p. 55, Nr. 17a; HEINZELMANN 2000, p. 228; ZEVI *et alii* 2018, p. 699, scheda P048; EDR 172370.

⁵⁰⁰ Cit. CALZA 1938, p. 55; CALZA 1938, pp. 55- 56, Nr. 17-b; HEINZELMANN 2000, p. 228; ZEVI *et alii* 2018, p. 103, scheda 0230; EDR 073389.

⁵⁰¹ CALZA 1938, p. 56, Nr. 17c; HEINZELMANN 2000, p. 228; ZEVI *et alii* 2018, p. 699, scheda P047; EDR 073390.

⁵⁰² CALZA 1938, p. 56, Nr. 17d; ZEVI *et alii* 2018, p. 703, scheda P063.

⁵⁰³ ZEVI *et alii* 2018, p. 399, scheda 0848.

- Iscrizione marmorea (largh. 34 m, alt. 28 cm; altezza lettere 4,5-2,5 cm) trovata nel terriccio della tomba durante gli scavi degli anni Trenta. Attualmente dispersa⁵⁰⁴.

Mucia A(uli) I (liberta) | et L(ucius) Mussid [ius] | Herma pa[rentes] | fecerun[t].

Possessore tomba

Il nome del possessore dell'edificio è conosciuto grazie a due iscrizioni: quella sopramenzionata in marmo e la grande iscrizione in travertino posta all'esterno nel Recinto 22, tuttora *in loco*⁵⁰⁵.

Le iscrizioni ricordano *C. Iulius Apella*, sua moglie *Iulia Aphrodisia*, i loro liberti *Iulia Eleutheris*, *C. Iulius Latinus* e la liberta della moglie *Iulia Sabbatis*.

Datazione

Il recinto è stato datato alla fine del I secolo a.C. (20-10 a.C.). Tale proposta è supportata da diversi elementi: dalla tecnica costruttiva; dalla quota di posa, che fa propendere all'ipotesi che esso faccia parte di uno dei primi interventi di occupazione dell'area⁵⁰⁶; dalla cronologia relativa degli edifici, in base alla quale risulta che il Recinto 17 è stato costruito dopo il Monumento 15 (A1) di età cesariana, ma prima degli Edifici 19 (B2a) e 22 del I quarto del I secolo a.C. Inoltre, l'onomastica del titolare è stata inquadrata alla fine del I secolo a.C.⁵⁰⁷.

Per quanto riguarda l'edicola, quest'ultima può essere datata, grazie a confronti stilistici del dipinto del defunto su *kliné*, all'età antonina⁵⁰⁸; inoltre, la piccola struttura utilizza come fondazione una sepoltura ad inumazione, secondo una modalità rituale che si diffonde proprio nella tarda età imperiale.

4.3.4 Tomba a camera singola 18 (B1)⁵⁰⁹

Decorazione pittorica

Decorazione esterna

Al centro della parete sud-ovest, prospiciente la via Laurentina, ad un'altezza di 2,60 m, nella nicchia semicircolare posta tra le due finestre, è stata rinvenuta la raffigurazione pittorica di una "Sacerdotessa di Iside"⁵¹⁰ (largh. 0,55 m, alt. 0,61 m, prof. 0,24 m), che ha dato il nome all'intero complesso (Fig. 129)⁵¹¹. La nicchia è probabilmente frutto di un restauro ad opera dei nuovi occupanti della tomba. Il manufatto venne staccato da Calza dalla sua originaria collocazione e portato nell'*Antiquarium* di Ostia (*Depositi PAOA*, Inv. 10869; Fig. 130), dove ancora oggi si trova.

504 CALZA 1938, p. 56, Nr. 17e; HEINZELMANN 2000, p. 228; ZEVI *et alii* 2018, p. 700, scheda P049.

505 Per ulteriori informazioni ed approfondimenti si veda il Capitolo 4,1.2.

506 HEINZELMANN 2000, pp. 233, 225-341.

507 BARBIERI 1958, pp. 150-151.

508 Per ulteriori approfondimenti sull'iconografia e confronti del banchettante su *kliné*, si veda il Capitolo 5,3.3.

509 Per l'evoluzione della tomba, la descrizione della stessa e i riferimenti bibliografici si veda il Capitolo 4,1.1.

510 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, con manifestazioni sporadiche nel IV secolo d.C. Per ulteriori approfondimenti sull'iconografia di Iside e delle sue sacerdotesse si veda EINGARTNER 1991, pp. 67-71, 81-90.

511 CALZA 1938, pp. 56-57; FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, pp. 30-31; BEDELLO TATA 2005, p. 3; *Archivio Fotografico PAOA*, Nr. E 35631.



Fig. 129: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, nicchia esterna al momento dello scavo (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. E 35631).



Fig. 130: Tomba 18, nicchia della "Sacerdotessa Isiaca" (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10869; da Archivio Fotografico PAOA).

La pittura, che si staglia su un uniforme fondo bianco, privo di qualunque notazione ambientale ed in pessimo stato di conservazione⁵¹², rappresenta al centro un'esile figura femminile di prospetto circondata da vari animalletti. La figura (alt. 31 cm) è vestita di una tunica di colore rosso ed è avvolta da un mantello frangiato che passa sulla spalla sinistra; i particolari come le frange del mantello, le maniche e le pieghe dell'abito talare sono rese con pennellate rosso scuro (Fig. 131a). Il braccio destro, sollevato di novanta gradi, sorregge nella mano un sistro; il sinistro, invece, è piegato e portato orizzontalmente al corpo⁵¹³. Del volto non restano che i contorni, delineati da pennellate rosso scuro; i capelli della "Sacerdotessa", di cui restano labili tracce, sembrano raccolti dietro la nuca (Fig. 131b); probabilmente essa aveva il capo cinto da una tenia al cui centro vi era un diadema. La figura indossa dei calzari rossi allacciati con sottili lacci (Fig. 132b); il piano di posa è reso con una leggera pennellata di verde. Alla sua destra un uccellino, con piume di colore verde e rosso⁵¹⁴, è appoggiato con le zampine sul dorso di un cane in corsa (Fig. 131a). In alto a sinistra una libellula dal corpo rosso poggia su un piano verdastro (Fig. 131b); al di sotto di essa, un altro volatile di dimensioni maggiori degli altri, probabilmente un passero, presenta un piumaggio rosa con ombreggiature rosso scuro⁵¹⁵ (Fig. 132a). Nella parte bassa della composizione, a partire da destra, si distingue un ramoscello a cui è attaccata una melagrana (Fig. 132b); seguono una lucertola e un uccellino che tiene nel becco un ramoscello fiorito.

512 Lo stato di conservazione è compromesso dalla stesura di uno strato di paraloid che impedisce la lettura delle tracce preparatorie. Fino agli anni Cinquanta tale tecnica era ampiamente utilizzata nel restauro di manufatti pittorici; questa resina acrilica veniva applicata sullo strato pittorico, con la conseguente formazione di un film trasparente. Con il tempo si è abbandonata questa metodologia per la conservazione delle pitture, in quanto il paraloid aveva come controindicazione quella di modificare irrimediabilmente la superficie vetrificandola; per ulteriori approfondimenti si veda RIEDL 2007, p. 248.

513 Solitamente nelle rappresentazioni dell'officiante la mano destra tiene sempre un sistro, nella sinistra invece vi è rappresentato un ramaiolo.

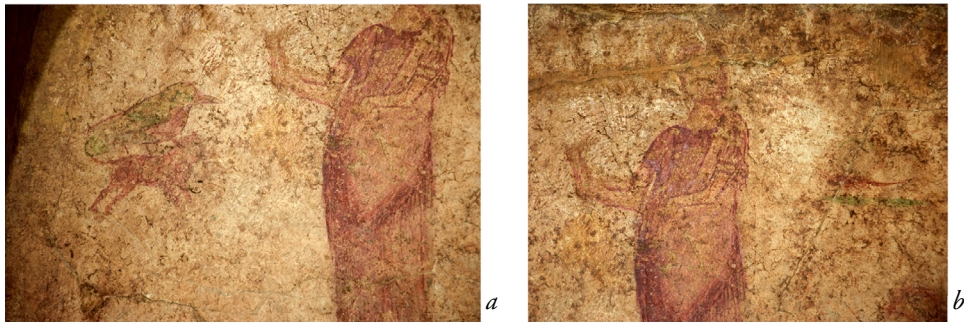
514 L'uccellino venne interpretato da Floriani Squarciapino come un picchio, tuttavia si potrebbe trattare anche di un pappagallo vista l'ampia diffusione di tale motivo in ambito funerario.

515 Su questo volatile Floriani Squarciapino intravedeva le tracce di un altro uccellino, attualmente non più visibile.

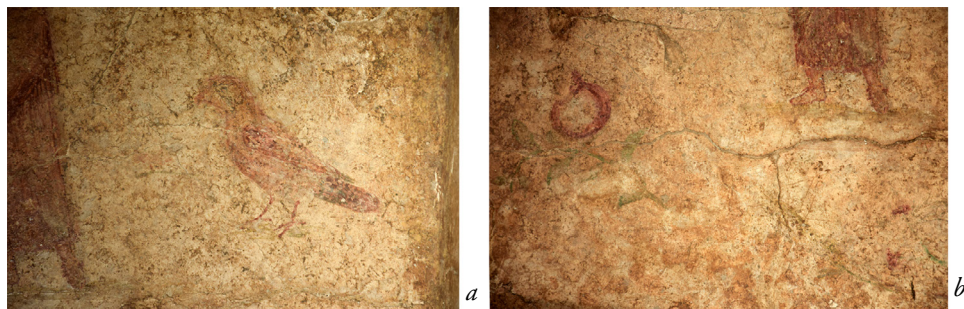
Tutti gli animalletti descritti convergono lo sguardo verso il centro della composizione dove campeggia la “Sacerdotessa Isiaca” con la quale non hanno nessun’attinenza; piuttosto essi, vista la disorganicità dello schema compositivo e delle proporzioni, sembrerebbero avere mero carattere riempitivo⁵¹⁶. Sulla parete interna sinistra della nicchia, l’unica ben conservata, a coronamento della composizione, trova posto una ghirlanda tesa impreziosita da roselline e racemi (Fig. 133).

Datazione

Grazie a confronti stilistici è stato possibile datare il manufatto tra la metà e la fine del II secolo d.C.⁵¹⁷.



Figg. 131: Tomba 18, nicchia della “Sacerdotessa Isiaca” (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10869: (a) particolare veste e animalletti; (b) particolare del volto e della libellula (fotografie autore).



Figg. 132: Tomba 18, nicchia della “Sacerdotessa Isiaca” (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10869: (a) particolare uccellino lato sinistro; (b) particolare dei calzari e della melagrana (fotografie autore).



Fig. 133: Tomba 18, nicchia della “Sacerdotessa Isiaca” (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 10869) particolare della ghirlanda di rose (fotografia autore).

516 Si noti la mancanza di proporzione tra il cagnolino e l’uccellino che vi è dipinto al di sopra, ma anche di quello posto alla sinistra della “Sacerdotessa”, che risulta addirittura più grande di essa.

517 Per approfondimenti sull’iconografia si veda il Capitolo 5,3.4.

4.3.5 Recinto in *opus reticulatum* 22 (C1)⁵¹⁸

Decorazione pittorica

Scena figurata

Il dipinto del leone in caccia, con fregio nilotico sottostante, fu rinvenuto nel maggio del 1935, durante gli scavi, da Calza, sulla parete sud-est del recinto (Fig. 4a, 134). È attualmente conservato nei depositi dell'*Antiquarium* del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 142; Fig. 135).

Il dipinto, largo 2,40 m e alto 1,70 m⁵¹⁹, raffigura su fondo bianco, nella parte superiore, un leone che divora la testa di un bovino di cui ha già staccato un corno (Fig. 136).

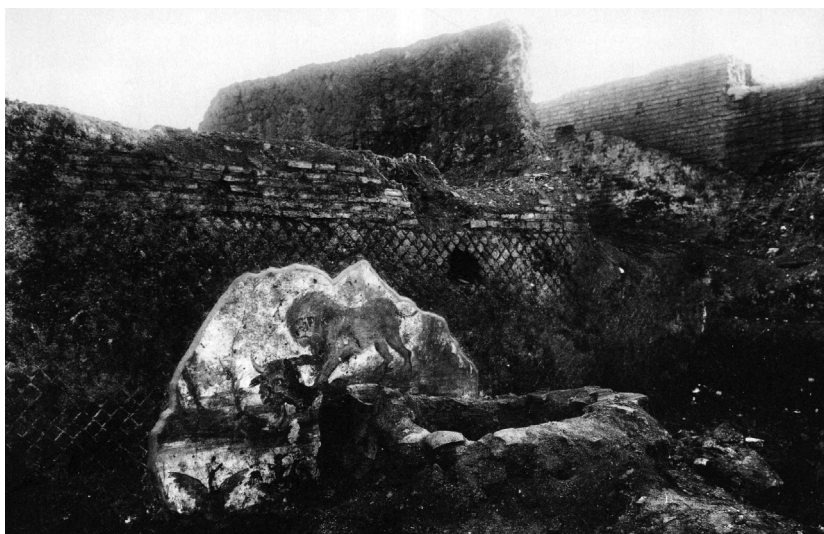


Fig. 134: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Recinto 22, parete sud-est al momento del rinvenimento del dipinto del leone e del fregio nilotico (da Archivio Fotografico PAOA).

La scena è alquanto realistica: le fauci del felino sono grondanti di sangue che gli cola dalla bocca e cade a terra (Fig. 136). Inoltre, gli occhi sbarrati dell'animale che fissano lo spettatore, ancora più messi in evidenza da un contorno nero, appaiono alquanto espressivi, rimarcando la tensione drammatica del momento. Una delle due zampe del leone è posata sul muso del bovino, l'altra invece, sul capo della vittima. All'estremità sinistra si riconoscono delle zampe di un altro animale (Fig. 136). La scena si svolge sullo sfondo di un paesaggio di cui nell'estremità destra si riconoscono un tronco di albero e degli arbusti. La striscia rossa a terra, invece, sembrerebbe rappresentare il sangue dell'animale appena ucciso. Sulla criniera e sul manto del leone si possono distinguere, ad un'attenta osservazione, sottili pennellate che rendono con efficacia naturalistica i peli dell'animale (Fig. 137). La parte inferiore del dipinto, seppur raffigurante una scena di caccia di pigmei (Figg. 135, 138), non è caratterizzata dalla medesima tensione emotiva; all'opposto, si distingue per l'atmosfera priva di tensioni e per il soggetto umoristico. Sullo sfondo di un paesaggio nilotico si riconoscono a partire da sinistra: un'oca che sporge dall'acqua con le ali spiegate, accanto un pigmeo a cavallo di un'oca che tiene nella mano sinistra una lancia; a seguire, una barchetta con due pigmei, uno dei quali è sorpreso nell'atto di urinare nell'acqua; chiude la scena un coccodrillo⁵²⁰.

⁵¹⁸ Per l'evoluzione della tomba, la descrizione della stessa e i riferimenti bibliografici si veda il Capitolo 4.1.2.

⁵¹⁹ Misure da CALZA 1938, p. 61.

⁵²⁰ VERSLUYS 2002, pp. 51-52, Nr. 05.

Oltre che per il soggetto le due scene appaiono alquanto antitetiche anche per la paletta cromatica utilizzata: nella parte superiore dominano colori forti e contrastanti, mentre in quella inferiore il paesaggio è caratterizzato da colori chiari e tinte pastello. Probabilmente, la prima scena rappresenta il *memento mori*, l'immagine della morte che prima o poi prenderà tutti gli esseri viventi; la seconda, invece, sembrerebbe piuttosto una scena di repertorio. Purtroppo, di questa parete del recinto è l'unico dipinto rinvenuto; probabilmente, si trattava di un ciclo pittorico, costituito da scene di intenso significato simbolico nella parte superiore e da un fregio nilotico continuo al di sotto di esse.



Fig. 135: Recinto 22, dipinto del leone e del fregio nilotico (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 142; da Archivio Fotografico PAOA).



Fig. 136: Recinto 22, dipinto del leone e del fregio nilotico (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 142), particolare della scena superiore (da Archivio Fotografico PAOA).



Fig. 137: Recinto 22, dipinto del leone e del fregio nilotico (Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 142), particolare della scena superiore (fotografia dell'autore).



Fig. 138: Recinto 22, dipinto del leone e del fregio nilotico (*Depositi Antiquarium PAOA, Inv. 142*), particolare della scena inferiore (da Archivio Fotografico PAOA).

Datazione

Intorno al 150 d.C., vennero effettuate una ristrutturazione e una risistemazione generale dell'impianto del complesso a cui sono ascrivibili sia la suddetta pittura, il leone con il sottostante fregio nilotico sulla parete sud-est del Recinto 22⁵²¹, che la nicchia con la decorazione della "Sacerdotessa Isiaca" ricavata sulla parete sud-ovest, prospiciente la via Laurentina, della Tomba a camera 18⁵²².

4.3.6 Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3)⁵²³

Decorazione pittorica

Decorazione cella

Nella cella, nella parete a sinistra dell'ingresso (lato sud-ovest), sulle reni della volta, presumibilmente in età antonina, venne aggiunto il "quadretto" con la famosa pittura di Orfeo ed Euridice, scoperta durante gli scavi Visconti (*Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, Inv. 10789; Fig. 139*)⁵²⁴.

Lo stesso scopritore la descrisse così: «La pittura pertanto di cui si ragiona trovavasi alla sinistra di chi entra nella cella, ed era eseguita in una larga zona, che ricorreva sopra i loculi, o colombai, occupandone tre colla sua lunghezza. Osservando però gl'intonachi, v'è luogo di credere ch'ella non fosse contemporanea alla fabbrica del sepolcro, ma fattavi qualche tempo dipoi. L'averla in parte ricoperta i cassettoni fu cagione ch'ella si conservasse bastantemente. Ha il dipinto l'altezza di cent. 45, e la lunghezza di m 1,50. Le figure vengono ad avere un'altezza di cm 30»⁵²⁵.

I due protagonisti al centro della scena sono gradienti verso sinistra; dinanzi a loro vi è il guardiano dell'Oltretomba, *Ianitor*⁵²⁶, un giovane imberbe vestito con una corta tunica a maniche corte che tiene un bastone nella mano destra, affiancato da Cerbero, il celebre cane infernale dalle tre teste (Fig. 139). Dietro la figura di Euridice, in posizione di vigili osservatori, appaiono Plutone e Proserpina, la coppia regale dell'Oltretomba, che aveva imposto il divieto di voltarsi al protagonista Orfeo (Fig. 139).

521 Per ulteriori approfondimenti sulle fasi precedenti si vedano il Capitolo 4,1.2 e il Capitolo 5,1.2.

522 Per approfondimenti si veda il Capitolo 5,3.4.

523 Per la storia degli studi, l'evoluzione della tomba e la descrizione della stessa si veda il Capitolo 4,2.2.

524 VISCONTI 1865, pp. 89-91; PELLEGRINI 1865, pp. 222-223; VISCONTI 1866, pp. 293-307; BENNDORF, SCHÖNE 1867, pp. 400-401, Nr. 590; NOGARA 1907, pp. 63-64, 66-69, Tav. XLIII; PASCHETTO 1912, pp. 463-467; HELBIG 1913 Nr. 1237; BARBET 2000, pp. 63-64; BALDASSARRE *et alii* 2006, p. 356; LIVERANI 1998b, p. 289, Nr. 61; VALERI 2015, p. 451, Nr. VII.14.1; BEDELLO TATA 2017, pp. 363-368.

525 *Cit.* VISCONTI 1866, p. 295.

526 CIL XIV, 02027a-e; EDR 146774: <:fig. a> *Ianitor* | <:fig. b> *Orpheus* | <:fig. c> *Eurydice* | <:fig. d> *Pluton* | <:fig. e> ((*Proserpinae titulus periit*)).

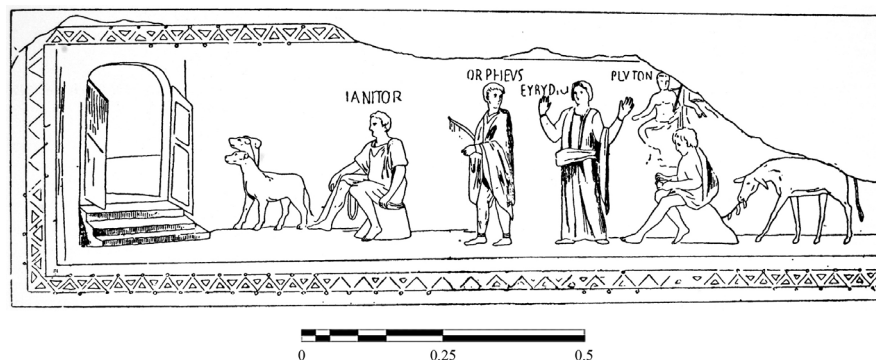


Fig. 139: Tomba 33, disegno della pittura di Orfeo ed Euridice sulla parete sud-ovest (da Visconti 1866).

Il primo rivolge lo sguardo verso la sposa, tiene nella mano sinistra lo scettro simbolo del suo potere, il braccio destro è proteso, come a indicare la scena dinanzi; la sua sposa, invece, si intravede appena poiché la lacuna del dipinto inizia proprio in questo lato. Dalla descrizione di Nogara, redatta pochi anni dopo il rinvenimento della pittura, apprendiamo che le figure erano già evanidi, anche se egli distingueva bene il manto violaceo e l'avambraccio destro di Proserpina⁵²⁷. Al di sotto di questi si trova un personaggio maschile (Fig. 139), *Ocnus*, l'unico senza iscrizione ma riconoscibile dall'iconografia della sua condanna: seduto su una roccia, vestito di una corta tunica, che lascia scoperti la spalla sinistra e parte del busto, egli è ritratto nella sua pena, intento a filare eternamente la corda che l'asina alle sue spalle divora. Da questo dettaglio si percepisce che la magia della lira di Orfeo, che aveva in qualche modo "incantato e cristallizzato" il regno di Plutone, era appena svanita; infatti, sappiamo da Ovidio che al momento della sua discesa, per pochi attimi, le pene degli altri condannati si arrestarono. Tantalo, Issione, Tizio, le nipoti di Belo, Sisifo, e addirittura le Furie, furono commosse dal canto del giovane⁵²⁸. I personaggi sono posti su un unico piano, ad eccezione della coppia divina che è sullo sfondo. La scena, compresa in una bordura multipla interna di colore violaceo, è inquadrata a sua volta da una cornice di colore bianco, resa con l'artificio pittorico del *trompe-l'œil*. Infatti, questa cornice, tramite dei lacci tenuti con dei chiodini, che compongono una specie di zig-zag, collega la bordura interna con una fascia esterna di colore rosso. All'interno della cornicetta bianca si riconosce una decorazione a triangolini contrapposti (Fig. 139). Le figure dei personaggi, articolati in coppie, si stagliano su un fondo ceruleo tendente al grigio (probabilmente per evocare l'atmosfera ultraterrena), dipinto su uno strato di colore giallo. Il dipinto è opera di una mano raffinata che possedeva una grande maestria ritrattistica, tanto da fare trasparire le emozioni dei protagonisti, e capace di un sapiente utilizzo del chiaro-scuro. La luce, simbolo di speranza, proviene proprio dall'angolo sinistro ove è dipinta la porta dell'Averno, che collega il mondo dei vivi a quello dei morti. Orfeo indossa una tunica di colore viola, bordata d'avorio, dei pantaloni (*anaxyris*) verdi e dei calzari scuri. Le vesti della figura sono sapientemente ombreggiate con fini pennellate di rosso e nero. Il volto di Euridice, carico di espressività, è reso con una tonalità di colore più chiara rispetto allo sposo, e con delle pennellate rosse che le evidenziano le gote. Essa indossa un lungo chitone viola con una fascia centrale e le maniche bianche ornate d'oro. Dai disegni eseguiti all'inizio del Novecento e in base a quanto descritto dal Nogara, la sventurata Euridice «tiene avvolto alla cintura una specie di mantello turchino, un lembo del quale le pende dal braccio sinistro»⁵²⁹.

527 NOGARA 1907, p. 69.

528 Ov., *Met.* X, 1-77.

529 *Cit.* NOGARA 1907, p. 69.

Si può ipotizzare che l'affresco sia conservato nella sua “quasi” totale interezza (Fig. 140), ad eccezione di una lacuna sul lato destro (0,31 m). Inoltre, per quanto riguarda le dimensioni del dipinto, è certo che questo fosse lungo in totale 1,86 m e alto 0,50 m – misure della lacuna praticata per lo stacco – e che occupasse tre nicchie «colla sua lunghezza»⁵³⁰. Se si considera che probabilmente la scena principale, il definitivo abbandono di Orfeo ed Euridice, era posta al centro dell'affresco, con una distanza dal limite sinistro della scena conservata di 0,93 m, si può supporre che anche la metà opposta, di cui restano solamente 0,62 m, misurasse in tutto 0,93 m. Questo corrisponderebbe con la lacuna di 0,31 m menzionata in precedenza e con la lunghezza totale dello squarcio effettuato per lo stacco corrispondente a 1,86 m. Tale dato, combinato con le analisi mediante tecnologia multispettrale effettuate *in loco* che non hanno riscontrato la presenza di ulteriori scene, articolate come fregi continui o discontinui sulla parte bassa della volta, sembrerebbe pertanto indicare che l'affresco di Orfeo ed Euridice costituisse una composizione isolata, ovvero un vero e proprio “quadretto” mitologico con accezione funeraria (Fig. 141). È molto probabile che nella parete a destra dell'ingresso (lato nord-est), sulle reni della volta, trovasse posto, specularmente a quello di Orfeo ed Euridice, un affresco a carattere mitologico; purtroppo, però, non si può averne assoluta certezza perché quella parte di volta è andata irrimediabilmente perduta (Fig. 111).



Fig. 140: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, cella, parete di sinistra (sud-ovest), ipotesi ricostruttiva della seconda fase (elaborazione grafica dell'autore).

530 VISCONTI 1866, p. 295.

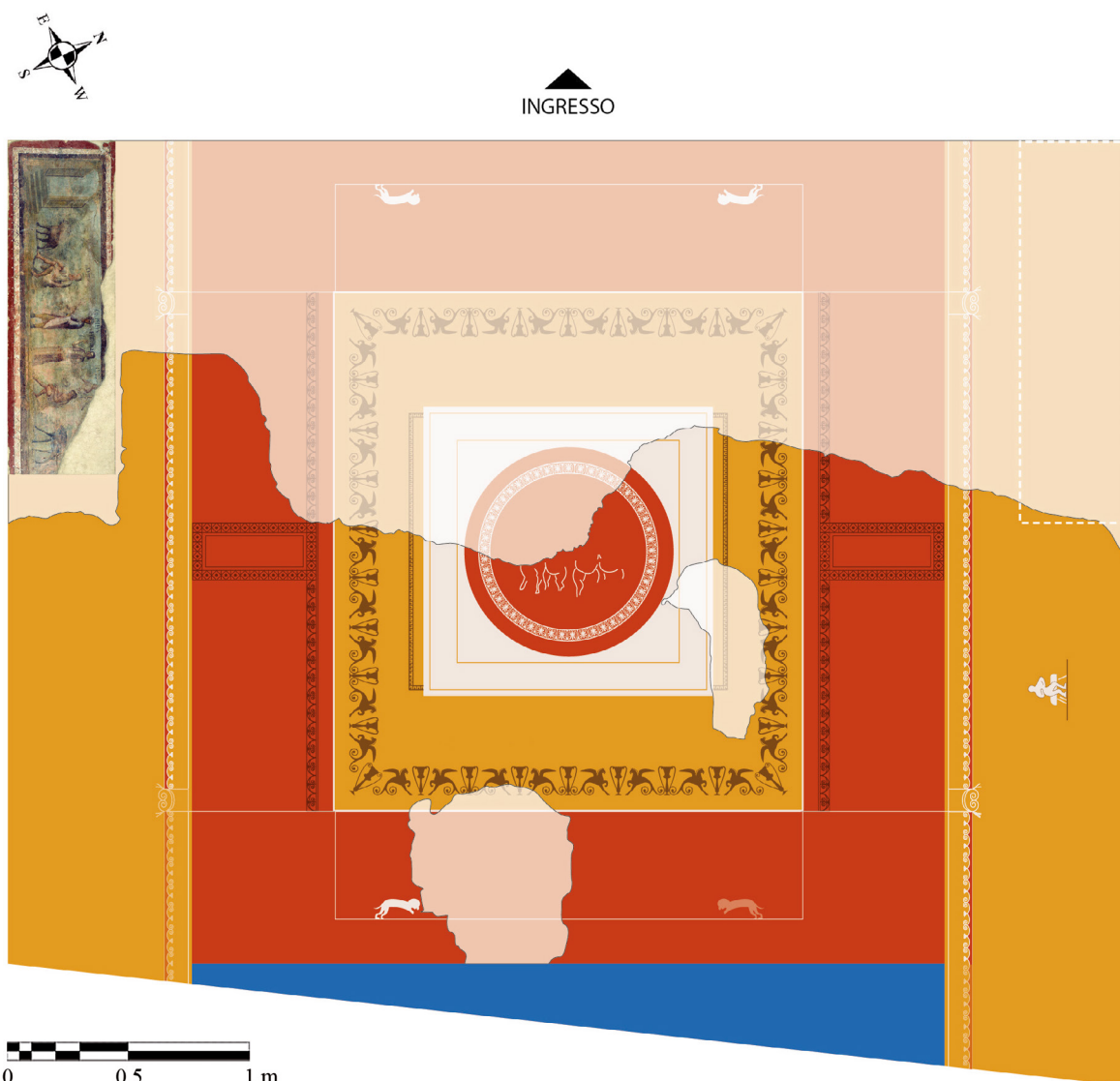


Fig. 141: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, ipotesi ricostruttiva della volta, seconda fase (elaborazione grafica dell'autore).

Datazione

Intorno al 150 d.C. venne effettuata un'aggiunta alla decorazione parietale della cella a cui è ascrivibile la pittura di Orfeo⁵³¹.

⁵³¹ Per ulteriori approfondimenti sulla fase precedente si vedano il Capitolo 4,2.2 e il Capitolo 5,2.2.

4.4 Età severiana

Come visto per il gruppo precedente, anche per le tombe databili al periodo severiano sono raggruppati edifici che vengono rioccupati, restaurati e riadattati alle esigenze di nuovi proprietari (Fig. 142). In questo gruppo vi rientrano: le Tombe a camera singola con piccolo vestibolo 27a (D4b) e 29 (C5a); le tre Tombe a camera collettiva con *atrium*: 30 (D6), 31 (D7) e 33 (E3).



Fig. 142: Ostia, Necropoli della via Laurentina, in evidenza le tombe della quarta fase decorativa: età severiana (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

4.4.1 Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 27a (D4b)⁵³²

Riferimenti bibliografici

ACS, "Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40, Lavori Ostia", Calza, 05.02.1936; Archivio Storico PAOA, "Indagine sullo stato di conservazione anno 1995"; BEDELLO TATA 2000, p. 508; CALZA 1937, p. 7; CALZA 1938, pp. 64-66, (Tomba 27); CALZA, FLORIANI SQUARCIAPINO 1962, p. 108; HEINZELMANN 2000, pp. 251-252 (Grab D4b); HELBIG 1972, p.146, Nr. 3182.

Misure

Livello di fondazione 2,75 m, larghezza 3,89 m, lunghezza 5,80 m⁵³³.

⁵³² La tomba, che conteneva la pittura dell'Ercole e del Mercurio, identificata come 27 da Calza su *Notizie degli Scavi di Antichità* (1938, pp. 64-66), è stata erroneamente invertita sulle Tavole I e II dall'autore con l'Edificio 26. Anche Floriani Squarciarino (1958, p. 99) ripete nel testo e nelle piante l'errata inversione di Calza. La Tomba 27 si trova tra la 28 e uno spazio libero sul lato nord della via interna e non sul lato sud. *In loco*, le tombe sono correttamente indicate. In tale lavoro, si è deciso di indicare la Tomba come 27a in quanto essa si impianta sulla Tomba 27, ovvero il Recinto di *Publius Diodorus* (27-D4a).

⁵³³ HEINZELMANN 2000, p. 251.

Storia degli studi

La tomba venne scavata agli inizi del 1936, come sappiamo dalla lettera che il direttore Guido Calza inviò per l'occasione al Ministro della Pubblica Istruzione⁵³⁴. Tuttavia, si suppone che il perimetro della tomba fosse già conosciuto dai precedenti scavatori sia perché questa compare nella pianta di Gismondi del 1925⁵³⁵, sia perché l'edificio è ubicato alle spalle di due delle grandi Tombe del piazzale 32 e 33. La tomba venne restaurata nel 1964 da Floriani Squarciapino e nel 1995 venne eseguita un'indagine sullo stato di conservazione del monumento sotto la direzione di Bedello Tata per conto dell'allora Soprintendenza di Ostia⁵³⁶. Recentemente, l'edificio è stato analizzato e studiato da Heinzelmann, da un punto di vista topografico e architettonico⁵³⁷.

Topografia

L'edificio è ubicato nella terza fila di tombe a nord della via Laurentina, circa 30 m sud-est della strada XV (Fig. 142). L'ingresso della tomba è sulla via cimiteriale interna (Fig. 143). L'edificio si impianta sul Recinto in reticolato di *Poblicius Diodorus* (27-D4a), datato alla fine del I sec a.C.⁵³⁸.

Descrizione tomba

Come sopra riportato, la Tomba 27a (D4b) taglia ad un'altezza di circa 1,3 m un recinto più antico (27-D4a) e ne segue il perimetro rettangolare che tuttavia risulta leggermente deformato (Fig. 144).

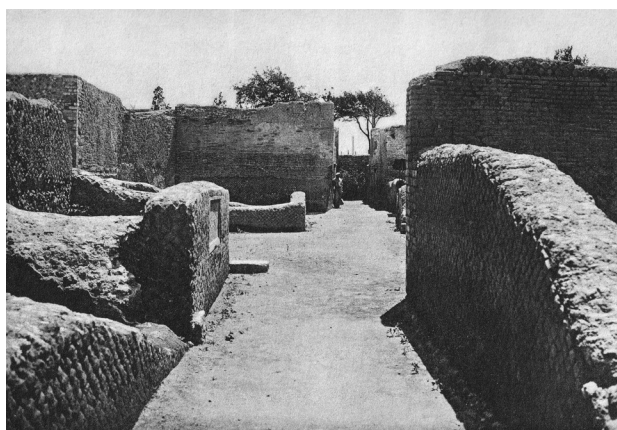


Fig. 143: Ostia, Necropoli della via Laurentina, veduta dalla via cimiteriale interna, sullo sfondo Tombe 27 e 27a (da Calza 1937).



Fig. 144: Ostia, Necropoli della via Laurentina, veduta da est delle Tombe 27 e 27a (da Archivio Fotografico PAOA).

Le fondazioni della nuova tomba, in *caementicium* con corsi di tufelli rettangolari e di reimpiego, si sviluppano per un'altezza massima di circa 1,2-0,9 m⁵³⁹. Sopra di esse, si imposta uno strato regolare di bipedali che costituiva il livello pavimentale della nuova tomba, posto ad un'altezza di circa 2,75 m. L'alzato della tomba è realizzato in assise regolari di *opus latericium* e si sviluppa per circa 2,1 m. L'ingresso (largh. 1,45 m) è posto sul lato sud-ovest dell'edificio, nell'angolo meridionale.

534 Lettera di Guido Calza del 05.02.1936, fondo "Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione G.A.B. Arti in ACS, Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, busta 40, Lavori Ostia".

535 CALZA *et alii* 1953, Fig. 17.

536 Archivio Storico PAOA.

537 HEINZELMANN 2000, pp. 251-252.

538 BARBIERI 1958, p. 153; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 99; HEINZELMANN 2000, p. 251; ZEVI *et alii* 2018, p. 320, scheda Nr. 0799.

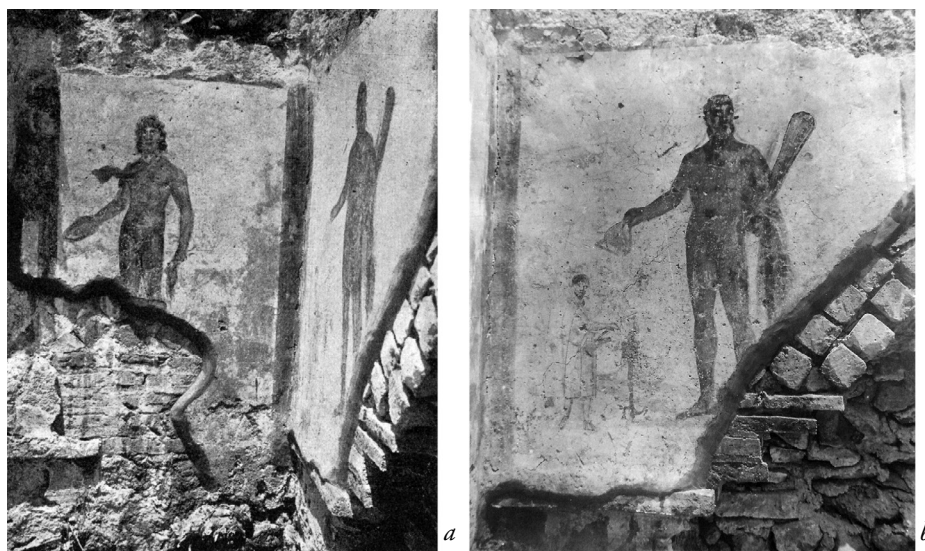
539 Per ulteriori approfondimenti si veda HEINZELMANN 2000, p. 251.

L'interno della tomba è pesantemente danneggiato; tuttavia, si può ricostruire la divisione interna degli ambienti: un vestibolo largo circa 3,15 m e lungo 1,7 m, e una camera quadrata avente il lato di circa 2,85 m⁵⁴⁰. Durante questa fase, il rito praticato è quello dell'incinerazione: infatti, le pareti interne dell'edificio sono articolate da una serie di nicchie contenenti due o tre deposizioni cinerarie.

In un secondo momento, l'interno dell'edificio venne restaurato e dotato di un arcosolio (largh. ca. 1,50 m, alt. ca. 0,75 m, lungh. ca. 0,20 m⁵⁴¹) sulla parete di fondo della camera (lato nord-est), per accogliere una sepoltura ad inumazione.

Decorazione pittorica

Grazie alla ricognizione effettuata da Heinzelmann negli anni Novanta all'interno della tomba, sappiamo che la nicchia centrale della parete di fondo della camera era decorata con intonaco giallo. Resti di intonaco bianco con fiori rossi sono stati rinvenuti anche in una nicchia della parete nord-ovest della camera⁵⁴². Il dipinto con Ercole offerente e quello con Mercurio vennero rinvenuti nell'angolo nord della parete di fondo della camera nel febbraio del 1936, durante gli scavi Calza, (Figg. 145a-b)⁵⁴³.



Figg. 145: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 27a, angolo nord, fotografie scattate al momento del ritrovamento: (a) pittura del cosiddetto Mercurio (da Calza 1937); (b) pittura della scena di sacrificio (da Calza 1938).

I due dipinti sono attualmente conservati nei depositi dell'*Antiquarium* del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 10111, Fig. 146a; PAOA, Inv. 155, Fig. 146b).

Il primo pannello ritrae una figura maschile nuda, di prospetto, identificata con il dio Mercurio (PAOA, Inv. 10111; Figg. 145a, 146a). Il dipinto, su fondo bianco, è incorniciato da riquadrature rosse, alla cui estremità sinistra campeggia la figura del dio. Mercurio (alt. 75 cm)⁵⁴⁴ è raffigurato giovane, nudo, con una folta capigliatura, un *torques* al collo; nella mano destra tiene una patera e nella sinistra delle spighe di grano.

540 Purtroppo, a causa della folta vegetazione e della mancanza di manutenzione, non è stato possibile accedere di persona all'interno della tomba. Pertanto, le informazioni sono tratte da HEINZELMANN 2000, p. 252.

541 HEINZELMANN 2000, p. 252.

542 HEINZELMANN 2000, p. 252.

543 Lettera di Guido Calza del 05.02.1936, fondo "Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione G.A.B. Arti in ACS, Ministero Pubblica Istruzione AA.BB.AA., divisione II 1934-1940, Busta 40, Lavori Ostia".

544 HEINZELMANN 2000, p. 252.

Il secondo pannello, invece, (largh. 0,95 m, alt. 0,86 m; *PAOA*, Inv. 155; Figg. 145b, 146b) riproduce una scena di sacrificio composta da Ercole e un officiante. La pittura, anch'essa su fondo bianco, era inquadrata da una fascia rossa di cui attualmente si conservano dei pigmenti in alto e una striscia sul lato sinistro. Eracle (alt. 68 cm), raffigurato in nudità eroica, è rappresentato adulto e barbato, con una ghirlanda d'edera sul capo; ha lo sguardo rivolto verso sinistra, ma con il corpo è proteso verso destra. L'eroe ha la leontea poggiata sul braccio sinistro e la clava (alt. 27 cm) nella mano sinistra; nella mano destra, invece, tiene uno *skypos*, utilizzato per la libagione che si sta svolgendo. Dinanzi all'eroe è raffigurato un tripode (alt. 22 cm) sulla cui sommità si alza una fiamma. Chiude la scena un personaggio barbato, probabilmente un sacerdote o un officiante, con capelli corti neri tenuti da una tenia; indossa una corta tunica bianca decorata da clavi rosse, un mantello e dei sandali. La figura è rifinita con pennellate scure. Nella mano sinistra tiene un oggetto rettangolare da cui attinge con la mano destra; probabilmente si tratta di una scatola con incenso; tuttavia, non è possibile determinare con certezza che cosa sia l'oggetto e che cosa contenesse. Secondo Bedello Tata si tratterebbe di un' *acerra*⁵⁴⁵. Le proporzioni dell'uomo (alt. 33 cm) sono nettamente inferiori rispetto a quelle del dio.



Figg. 146: Tomba 27a: (a) pittura del cosiddetto Mercurio (*Depositi Antiquarium PAOA*, Inv. 10111; da Archivio Fotografico PAOA); (b) pittura della scena di sacrificio (*Depositi Antiquarium PAOA*, Inv. 155; da Archivio Fotografico PAOA).

Possessore tomba

Per la mancanza di iscrizioni epigrafiche, non è stato possibile risalire al proprietario della tomba.

Datazione

La tomba sorge su un livello pavimentale corrispondente al rifacimento della strada effettuato in età adrianea. La muratura utilizzata confermerebbe tale tesi⁵⁴⁶. La decorazione pittorica è frutto di un restauro avvenuto tra la metà del II e l'inizio del III secolo d.C.⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ BEDELLO TATA 2000, p. 508.

⁵⁴⁶ HEINZELMANN 2000, pp. 252, 335-336.

⁵⁴⁷ Per approfondimenti si veda l'analisi iconografica relativa alle pitture nel Capitolo 5,4.1.

4.4.2 Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 29 (C5a)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, pp. 67-68, (Tomba 29); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 115-116; HEINZELMANN 2000, pp. 245-247 (Grab C5a).

Misure

Livello di fondazione 0,58 m, larghezza 4,35 m, lunghezza 5,38 m⁵⁴⁸.

Storia degli studi

L'edificio venne scavato per la prima volta da Calza negli anni Trenta del secolo scorso, anche se il perimetro della tomba era già conosciuto da Gismondi che lo aveva indicato nella pianta del 1925⁵⁴⁹. Negli anni Cinquanta, l'edificio compare nel capitolo relativo ai colombari di età giulio-claudia nella monografia curata da Floriani Squarciapino sulle tombe ostiensi⁵⁵⁰. Negli anni Novanta, precisamente tra il 1994 e il 1995, Bedello Tata sovrintese i lavori di ripulitura dell'edificio, restauro e consolidamento delle pitture *in situ*⁵⁵¹. Recentemente, l'edificio è stato analizzato e studiato, da un punto di vista topografico e architettonico, da Heinzelmann⁵⁵².

Topografia

L'edificio fronteggia la via cimiteriale interna; è ubicato nella seconda fila di sepolcri, a circa 37 m a sud dalla strada XV e 15 m a nord dalla strada X (Fig. 142).

Descrizione tomba

La tomba è caratterizzata da due fasi costruttive. La prima fase, inquadrabile nel I secolo d.C., è costituita da un'insolita tomba a pianta quadrata, senza alcun accesso⁵⁵³ – elemento che ha fatto supporre a Floriani Squarciapino che si trattasse di un recinto⁵⁵⁴ – e una facciata in opera laterizia riccamente articolata (Fig. 147). Sopra una base di mattoni la parete è scandita da quattro lesene (largh. 0,29 m, prof. 0,04 m) che dividono la facciata in tre sezioni. Le lesene centrali conservano un semplice capitello, formato da un listello e un coronamento a sguscio, sopra il quale vi è un laterizio triangolare da cui si dipartono delle piattabande. La piattabanda di sinistra continua sino alla lesena angolare, mentre quella di destra si interrompe a metà del campo; la lesena angolare è alta 2 m, a differenza delle altre tre che misurano 1,4 m. Al di sopra della piattabande corre un cornicione con mensoline in laterizio, la cui parte sinistra è in migliore stato di conservazione. La facciata dell'edificio terminava con un frontone triangolare, in parte obliterato perché inglobato dalla successiva Tomba 29a (C5b).

548 HEINZELMANN 2000, p. 245.

549 CALZA *et alii* 1953, Fig. 17.

550 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 115-116.

551 *Archivio Storico PAOA*. Le schede di lavoro della Soprintendenza riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo, che consistettero: nello sterro per mettere in luce l'eventuale zoccolo dipinto; nella pulitura e nella stesura di un trattamento dealgante con ipoclorito di sodio (6 m²); nel consolidamento dei resti d'intonaco dipinto con infiltrazioni di primal e polvere di marmo (3 m²); nel risarcimento dei frammenti caduti; in stuccature ed integrazioni dove necessario (1,90 m²). Le operazioni di restauro vennero realizzate nel novembre del 1994 dalla ditta "Enrico Leoni".

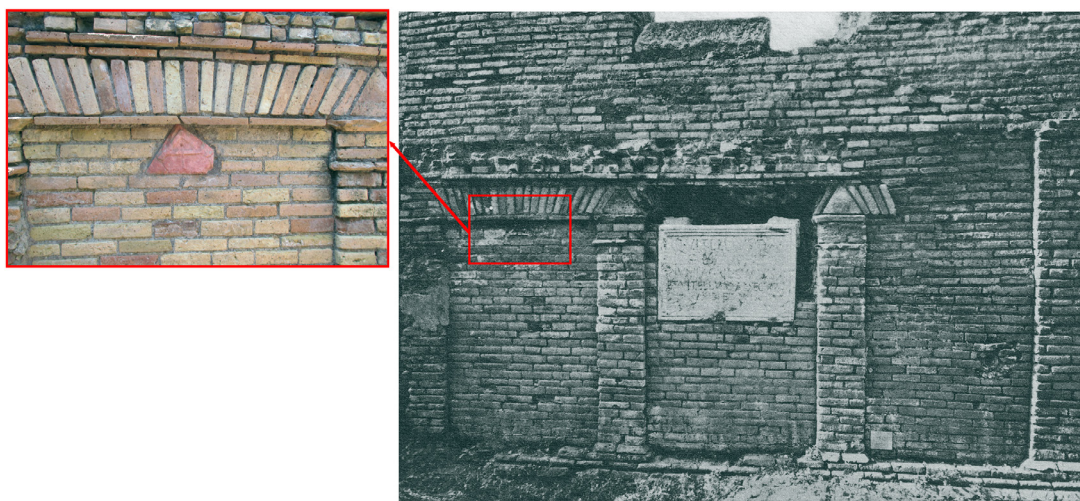
552 HEINZELMANN 2000, pp. 245-247.

553 HEINZELMANN 2000, p. 246: si dichiara contrario a tale interpretazione, in quanto sarebbe visibile sulla parete interna sud-est, poco a sud all'entrata moderna, lo spigolo di una muratura a *caementicium* grossolana, appartenente proprio alla porta; tuttavia, lo stato attuale di conservazione non permette di verificarlo con certezza. Attualmente, l'accesso alla tomba avviene grazie ad un'apertura sul lato sud-est, in prossimità dell'angolo est, che, come ha sottolineato Floriani Squarciapino (1958, pp. 115-116), si tratta piuttosto di una breccia moderna, in quanto proprio in quell'angolo trovava posto un'edicola oggi completamente distrutta.

554 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 115-116; HEINZELMANN 2000, p. 245.

Al centro della facciata è conservata in situ una lastra rettangolare di travertino con l'iscrizione dedicatoria del proprietario *Vitellius Amphio* (Fig. 148); nel campo di sinistra vi è una piastra in laterizio con inciso un archipendolo, probabilmente allusivo al mestiere del proprietario (Fig. 147 dettaglio).

L'interno della tomba è costituito da un unico ambiente (largh. 3,44 m, lungh. 4,25 m). La parete nord-est conserva a 0,30 m dalla fondazione quattro nicchie contenenti un'urna ciascuna (largh. 0,30 m, alt. 0,19 m, prof. 0,30 m; Fig. 149a). La seconda urna di sinistra è ancora oblitterata da una successiva tomba a cassone⁵⁵⁵. Non è possibile affermare con sicurezza se tale articolazione della parete fosse speculare per tutti gli lati a causa dei numerosi restauri di cui è stato oggetto l'edificio. Per quanto riguarda la copertura, Heinzelmann ha supposto che l'ambiente fosse scoperto sul lato anteriore (nord-est) e che invece fosse chiuso da una volta a botte su quella posteriore (sud-ovest)⁵⁵⁶. In una fase successiva, è stato alloggiato un pavimento in ciocciopesto ad una quota di circa 0,30 m slm, che ha coperto in parte le nicchie della fase precedente. Nello stesso momento, nel lato posteriore dell'edificio (sud-ovest), sono state costruite tre edicole: una al centro della parete di fondo e le altre due, speculari, sulle pareti sud-est e nord-ovest; le edicole erano collegate tra di loro da bassi banchi con urne murate all'interno (alt. 0,40 m, prof. 0,50 m)⁵⁵⁷, per un totale di ventiquattro deposizioni.



Figg. 147: Ostia, Necropoli della via Laurentina, facciata della Tomba 29 (da Floriani Squarciapino 1958, dettaglio dell'archipendolo, estate 2017 (fotografia dell'autore).



Fig. 148: Ostia, Necropoli della via Laurentina, particolare dell'epigrafe in facciata, estate 2017 (fotografia dell'autore).

⁵⁵⁵ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 116; HEINZELMANN 2000, p. 246.

⁵⁵⁶ HEINZELMANN 2000, p. 246, Fig. 146.

⁵⁵⁷ HEINZELMANN 2000, p. 246.

I banconi sono realizzati con frammenti di laterizi, conci di tufo e *caementicium*, e sono tutti interamente ricoperti da uno spesso strato d'intonaco. Le edicole avevano una grandezza pressoché simile; tuttavia, ad eccezione dell'edicola sulla parete sud-est, le altre due si trovano in uno stato di precaria conservazione. Quest'ultima (largh. 1,20 m, alt. 1,80 m, prof. 0,65 m)⁵⁵⁸ è costituita da uno zoccolo, sopra il quale si apre una nicchia rettangolare (largh. 0,40 m, alt. 0,60 m, prof. 0,60 m)⁵⁵⁹, chiusa da una lastra in marmo bardiglio. Sopra di essa c'è una nicchia circolare parzialmente conservata (largh. 0,60 m, prof. ca. 0,50 m)⁵⁶⁰, in cui trovavano posto sei deposizioni cinerarie, di cui due sono ancora *in situ*; l'estremità superiore dell'edicola, purtroppo, non è più conservata. L'intera edicola era ricoperta di intonaco e decorata con vari motivi⁵⁶¹. Per quanto riguarda le altre due edicole, quella della parete posteriore (lato sud-ovest; largh. 1,05 m, alt. massima 1,50 m, prof. 0,55 m)⁵⁶² conserva al centro una nicchia semicircolare, ma la parte superiore è irrimediabilmente perduta, così come l'intera edicola sul lato nord-ovest.

Decorazione pittorica

Decorazione parietale

L'interno della tomba conserva lacerti di decorazione pittorica in vari punti. Sulla parete nord-est le quattro nicchie inferiori, così come la nicchia rettangolare superiore, conservano tracce d'intonaco bianco; quest'ultima reca labili tracce di fiorellini floreali di rossi e foglioline verdi; inoltre, all'altezza della nicchia rettangolare, si conservano lacerti di intonaco rosso (Figg. 149a-b).

La parete di fondo (lato sud-ovest) conserva dei lacerti di decorazione pittorica a fondo bianco, delimitata da fasce di colore rosso, in prossimità dell'angolo sud e ai lati dell'edicola centrale (Fig. 150). L'unico lacerto che reca ancora tracce di decorazione è quello a destra dell'edicola, il quale presenta una ghirlanda ad arco di colore rosso-scuro (Figg. 151a-b) con decorazioni di fiorellini stilizzati, alternati nella parte inferiore e superiore. Sulla paretina esterna destra dell'edicola suddetta è conservato un lacerto pittorico bianco che presenta la medesima scansione verticale di colore rosso (Fig. 152). È probabile che in corrispondenza dell'edicola corresse una fascia verticale di colore rosso e da questa si dipartissero specularmente delle ghirlande ad arco. In prossimità dell'angolo sud, si conserva un lacerto di decorazione a fondo bianco, decorato da una spessa fascia verticale di colore rosso, seguita da una sottile linea dello stesso colore e da un'altra più spessa ocra (Figg. 153-154).

Probabilmente le pareti della tomba erano scandite da una partitura a riquadri, simili a quelle della prospiciente Tomba a camera collettiva con *atrium* 30 (D6).

Inoltre, Calza, all'epoca dello scavo riporta che «la parete a cui è addossato questo bancone, ha intonaco bianco con leggere architetture e uccellini»⁵⁶³; tali testimonianze non sono purtroppo più visibili.

La parete sud-est è quella che ci ha lasciato maggiori attestazioni pittoriche: infatti, sono conservati lacerti di intonaco rosso sul lato sinistro dell'edicola (Figg. 156a-b), mentre sul lato destro l'intonaco è a fondo bianco (Fig. 155b). Le pitture della parete e dell'edicola sono in fase (Fig. 155a).

558 HEINZELMANN 2000, p. 246.

559 HEINZELMANN 2000, p. 246.

560 HEINZELMANN 2000, p. 246.

561 Si veda *infra* decorazione parietale.

562 HEINZELMANN 2000, p. 246.

563 *Cit.* CALZA 1938, p. 68.



Fig. 149: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29: (a) parete nord-est, in evidenza lacerto pittorico (da Archivio Fotografico PAOA); (b) particolare della nicchia, estate 2017 (fotografia dell'autore).



Fig. 150: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29 parete sud-ovest, in evidenza: lacerto pittorico con decorazione di una ghirlanda, estate 2017 (fotografia dell'autore).

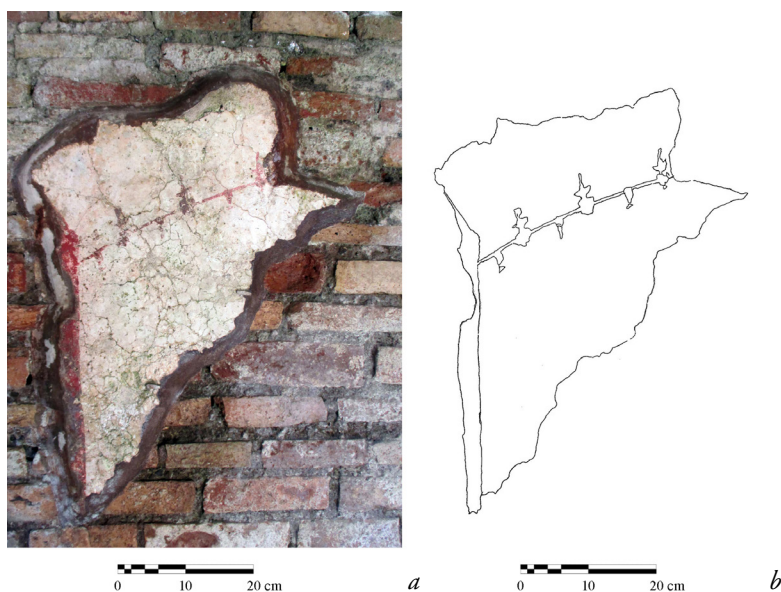


Fig. 151: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29 parete sud-ovest, lacerto pittorico con ghirlanda: (a) particolare, estate 2017 (fotografia dell'autore); (b) disegno (elaborazione grafica autore).



Fig. 152: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29 parete sud-ovest, parete laterale destra della nicchia, estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 153: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29 parete sud-est, particolare angolo sud: (a) estate 2017 (fotografia dell'autore); (b) restituzione grafica della decorazione parietale (elaborazione grafica dell'autore).



Figg. 154: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29 parete sud-ovest particolare angolo sud: (a) estate 2017 (fotografia dell'autore); (b) restituzione grafica della decorazione parietale (elaborazione grafica dell'autore).



Figg. 155: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29, parete sud-est, lato destro dell'edicola: (a) fotografia scattata durante i restauri del 1994 (da Archivio Fotografico PAOA); (b) particolare della decorazione esterna dell'edicola, lato destro, estate 2017 (fotografia dell'autore).

Decorazione edicola sud-est

L'edicola, al centro della parete sud-est, è rivestita esternamente di intonaco di colore rosso nella parte inferiore di cui si conservano tracce sia sul lato destro (Fig. 155b) che su quello sinistro (Figg. 156a-b); la parte superiore era decorata con intonaco giallo (Figg. 156a), ed è conservata ampiamente sul lato sinistro e con qualche labile traccia sul lato destro (Fig. 155b). Inoltre, nel lato sinistro reca tracce della decorazione figurata: nella parte inferiore, a fondo rosso, si riconoscono delle foglie lanceolate di colore verde, presumibilmente una decorazione di giardino, mentre, nella parte superiore, vi sono tre roselline disposte circolarmente, circondate da racemi (Figg. 156a, 157a-b).



Figg. 156: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29, parete sud-est, lato sinistro dell'edicola: (a) durante i lavori di restauro del 1994 (da Archivio Fotografico PAOA); (b) estate 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 157: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29, parete sud-est, edicola, lato sinistro: (a) estate 2017 (fotografia dell'autore); (b) disegno (elaborazione grafica dell'autore).

Tali decorazioni sono inquadrate nell'estremità angolari dell'edicola da sottili linee di colore bianco. La nicchia rettangolare, che si apre nella parte bassa dell'edicola, reca tracce di decorazione a fiori sparsi di colore rosso su fondo bianco (Fig. 158). Tale edicola conservava sulla facciata frontale, proprio sopra l'apertura rettangolare, una graziosa pittura, presumibilmente su fondo rosso, che Calza definì come il «Saggiatore di anfore»⁵⁶⁴ (Fig. 159), e che descrisse in questo modo: «una figura virile munita di bastoncino col quale tocca un grande dolio che gli sta davanti»⁵⁶⁵. Purtroppo al giorno d'oggi la pittura non è più visibile, poiché è andata irrimediabilmente distrutta da atti di appropriazione indebita o vandalismo. Inoltre, bisogna precisare che attualmente l'edicola presenta diversi problemi di staticità e conservazione (Fig. 160b).

Della famosa pittura del «Saggiatore di anfore» si conservano solamente la fotografia del 1938 su *Notizie degli Scavi di Antichità* (Fig. 159) e qualche altra immagine d'archivio del 1964 realizzata da Floriani Squarciapino (Fig. 160a). Quest'ultima fotografia d'archivio ci mostra come la pittura si sia spezzata proprio lungo la frattura visibile in quella degli anni Trenta. Ad un'attenta analisi della fotografia di Calza, si osserva che la figura indossa una tunica, che arriva fino al ginocchio, e un cappello a tesa larga. Dinanzi vi sono effettivamente due doli che potrebbero essere interpretati come delle Dressel 20, anfore adibite al trasporto dell'olio betico e utilizzate per un arco temporale abbastanza vasto: da Augusto sino al III secolo d. C.⁵⁶⁶. L'anfora, posta al centro della composizione, reca sotto il collo un *titulus pictus*, di cui si distinguono perfettamente le prime due lettere CC, seguite forse da VV, presumibilmente l'indicazione del peso che per le anfore di questa tipologia era proprio fisato a CCVVVI, ovvero 216 libbre⁵⁶⁷. Nella parte superiore dell'edicola, una nicchia a fondo giallo conservava, secondo Calza, un banchetto funerario⁵⁶⁸. Al giorno d'oggi, si intravedono solo labili tracce di fiori e racemi (Figg. 161a-b).



Fig. 158: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29, parete sud-est, edicola, decorazione floreale della nicchia rettangolare, estate 2017 (fotografie dell'autore).

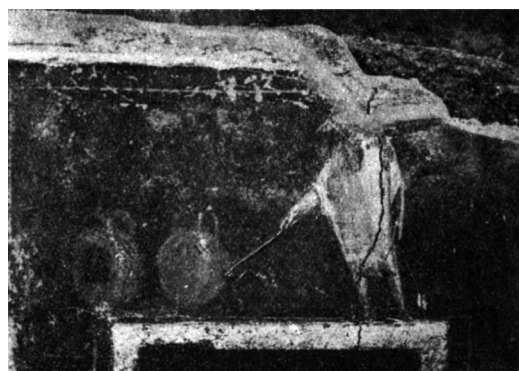


Fig. 159: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29, parete sud-est, fotografia del «Saggiatore di anfore» al momento dello scavo (da Calza 1938).

⁵⁶⁴ Cit. CALZA 1938, p. 68.

⁵⁶⁵ Cit. CALZA 1938, p. 68.

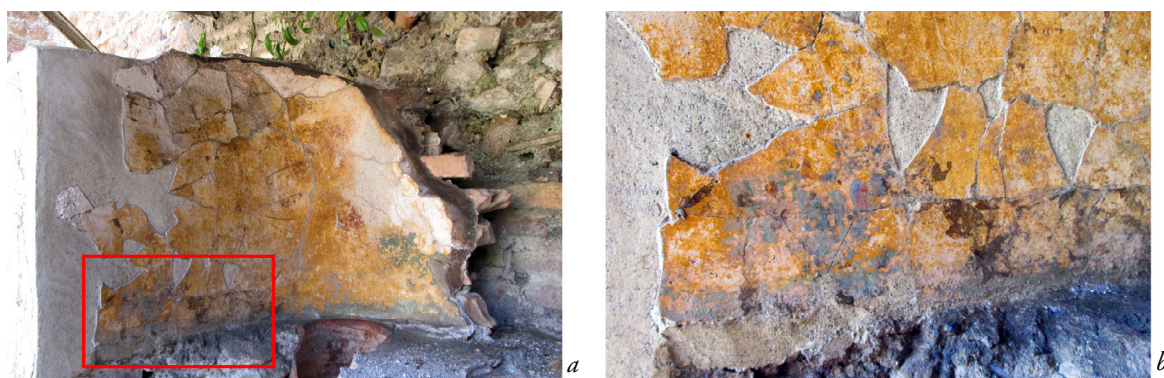
⁵⁶⁶ REMESAL RODRÍGUEZ 1992, pp. 105-113.

⁵⁶⁷ REMESAL RODRÍGUEZ 2018a, p. 77.

⁵⁶⁸ CALZA 1938, p. 68.



Figg. 160: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29, parete sud-est: (a) l'edicola nel 1964, particolare della pittura del "Saggiatore di anfore" (da Archivio Fotografico PAOA); (b) stato dell'edicola nell'autunno 2017 (fotografia dell'autore).



Figg. 161: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 29, parete sud-est, edicola: (a) in evidenza: particolare della decorazione della nicchia superiore; (b) estate 2017 (fotografie dell'autore).

Ritrovamenti

- Lastra in terracotta, decorata con un archipendolo in rilievo; probabilmente, riportava il mestiere del proprietario. Rinvenuta da Calza sulla facciata *in situ* (Fig.147)⁵⁶⁹.

- All'interno di un'urna cineraria vennero rinvenute da Floriani Squarciapino: un ciotolino d'argilla, una lucerna decorata con un animale (probabilmente un leone), e un fuso in osso⁵⁷⁰. La studiosa precisa che la tipologia della lucerna è molto diffusa a partire dall'età augustea in poi⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ CALZA 1938, p. 67; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 116; HEINZELMANN 2000, p. 245.

⁵⁷⁰ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 116: gli oggetti sono conservati nel *Parco Archeologico di Ostia Antica* con i numeri d'inventario 5421, 5422, 5423; HEINZELMANN 2000, p. 245.

⁵⁷¹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 116-117, nota 1 p. 127.

Testimonianze epigrafiche

- Sulla via cimiteriale interna, a metà della facciata, è conservata *in situ* una lastra rettangolare marginata di travertino (largh. 89 cm, alt. 60 cm, spess. 21 cm; Inv. 19945; Fig. 148)⁵⁷². L'altezza delle lettere è variabile (7,0-7,3 cm, 6,5-7 cm, 6,2 cm, 5,2 cm, 4,3 cm).

Q(uintus) Vitellius Q(uinti), A(uli) (scil. et) | Q(uinti) l(ibertus) Amphio, | Iuna Cn(aei) l(iberta) Suavis | et Vitellia Q(uinti) (scil. et) A(uli) l(iberta) Secunda, | sibi et suis.

Possessore tomba

L'iscrizione in facciata fa riferimento al liberto *Q. Vitellius Amphio* e alla liberta *Iunia Suavis* che era probabilmente la moglie o la colliberta. Il gentilizio del primo è strettamente legato ai duoviri ostiensi del 47-45 a.C., due *Q. Vitellii* e un *A. Vitellius*, conosciuti grazie ai Fasti ostiensi⁵⁷³.

Datazione

Il primo impianto della tomba è inquadrabile tra l'inizio dell'età augustea e i primi decenni del I secolo d.C.⁵⁷⁴. Tala datazione è supportata da diversi elementi: il livello di quota sul quale sorge la tomba, la cronologia relativa degli edifici, il legame del proprietario con i duoviri del 47-45 a.C., la tecnica edilizia⁵⁷⁵. La seconda fase della tomba, relativa al momento in cui avviene la pavimentazione in cocciopesto e all'erezione delle edicole al centro delle pareti nord-ovest, sud-ovest, sud-est, è stata datata da Heinzelmann tra l'età tiberiana e claudia⁵⁷⁶. Un ulteriore fase di occupazione della tomba, documentata dalle testimonianze parietali su fondo bianco con decorazioni di colore rosso, testimonierebbe un restauro nella tomba alla fine del II secolo d.C.⁵⁷⁷.

4.4.3 Tomba a camera collettiva con *atrium* 30 (D6)

Riferimenti bibliografici

BLANC 1998, p. 103; CALZA 1938, pp. 68-69 (Tomba 30); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp.117-118; FOURNIOL⁵⁷⁸; ASR, *Archivio Storico PAOA* ⁵⁷⁹, GdS 09.06.1865, 01.05.1867 (lettera 1393); GHEDINI 1990, pp. 41-42, Fig.12; *Giornale di Roma* 05.06.1865; HEINZELMANN 2000, pp. 255-257 (Grab D6); JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 36-37, Nr. XXIII, Fig. 10; LEGA 2017-2018, p. 106⁵⁸⁰; LIVERANI 1998c, p. 290; LIVERANI 2001, p. 408, n. VII.1; MALAISE 1972a, p. 87, n. 120; MIELSCH 1978, p. 172, Tav. 92,1; NOGARA 1907, pp. 64-65, 67-68, 71-72, Tavv. XLIV B, XLVI; *Osservatore Romano* 07.06.1865; PARISI PRESICCE, ROSSINI 2015, p. 215, n. R70; PASCHETTO 1912, pp. 213-214, Fig. 37, 469-472, Figg. 155-156; PELLEGRINI 1865, p. 224; ROSS TAYLOR 1912, pp. 71-72; ROSSINI 2009, p. 300, n. IV.9; ROSTOV'TZEFF 1926, pp. 160-161, plate XXVI,2; VALERI 2015, pp. 452-453; VISCONTI 1866, pp. 319-325.

572 CALZA 1938, p. 68; BARBIERI 1958, p. 154, Tav. XXV, 1; HEINZELMANN 2000, p. 245; ZEVI *et alii* 2018, p. 412, scheda 01035; EDR 031482.

573 CIL XIV 4531, 14; 4531, 8.17; MEIGGS 1973, p. 195, nota 5; HEINZELMANN 2000, p. 247; ZEVI *et alii* 2018, p. 412, scheda 01035.

574 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 117; HEINZELMANN 2000, p. 247.

575 HEINZELMANN 2000, pp. 247, 335-340.

576 HEINZELMANN 2000, pp. 247, 335-336.

577 Si veda a tale proposito il Capitolo 5.4.2.

578 Consultabile Online <http://www.ostia-antica.org/fulltext/fourniol/part2.htm>.

579 Si veda la nota 266.

580 Consultabile Online <http://www.cclm.cl/catalogo-online/el-mito-de-roma-coleccion-museos-vaticanos/>.

Misure

Livello di fondazione 1,16-1,20 m, larghezza 3,52 m, lunghezza 5,76 m⁵⁸¹.

Storia degli studi

La tomba venne scavata per la prima volta dal Commissario delle Antichità Visconti nel maggio del 1865⁵⁸². L'ipotesi che il terzo sepolcro scavato da Visconti nella primavera del 1865 sia proprio questo e non l'Edificio 31 (D7)⁵⁸³, come è stato sinora attribuito⁵⁸⁴, è confermato da diversi elementi; prima di tutto la grandezza. Visconti lo descrive così: «minore degli altri due, si trovò anche assai più danneggiato. Presenta, come gli altri nell'interno, la forma di una cella quadrata, che fu coperta a volta»⁵⁸⁵. In secondo luogo, la descrizione della decorazione parietale: «[...] erano le pareti state imbiancate, e scompartite grossamente a riquadri con liste colorate [...]. Se non che, essendo questa seconda pittura in qualche parte scrostata, si potevano qua e là scorgere le tracce di quella sottoposta; e così, tolta via con diligenza l'imbiancatura, tornò a vedersi la decorazione anteriore, ma solo in due pareti, cioè in quella che sta dirimpetto al monumento, e nell'altra che si trova a sinistra». Tale resoconto corrisponde a quanto riscontrato *in loco* nella parete di fondo della cella (Figg. 154-161)⁵⁸⁶. Probabilmente la tomba venne interessata dai lavori di sistemazione e di ripulitura dei ruderi nel 1911, ad opera di Vaglieri; purtroppo però non compaiono espliciti riferimenti nella documentazione dell'epoca (*Giornali di Scavo* e *Notizie degli Scavi di Antichità*). Un nuovo scavo dell'edificio avvenne negli anni Trenta ad opera di Calza di cui ci resta una breve descrizione nel periodico *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1938⁵⁸⁷. Floriani Squarciapino approfondisce lo studio della tomba nel volume *Scavi di Ostia III*⁵⁸⁸. Negli anni 1994-95 l'allora Soprintendenza Archeologica di Ostia, coordinata da Bedello Tata, effettua lavori di ripulitura dell'edificio, nonché il restauro e il consolidamento dei lacerti pittorici *in situ*⁵⁸⁹. Il monumento è stato recentemente analizzato e studiato, da un punto di vista topografico e architettonico, da Heinzelmann⁵⁹⁰.

Topografia

La tomba si trova su una via interna del sepolcreto, parallela al lato sud-est della via Laurentina, a circa 40 m ad est della Strada X (Fig. 142). L'accesso alla cella avveniva a sud, attraverso una piccola apertura posta ad una quota di circa 0,65 m dalla risega di fondazione.

Descrizione tomba

L'edificio, a pianta trapezoidale, è costruito ad una quota superiore rispetto alle Tombe adiacenti 28 e 31. L'ingresso avviene presso l'angolo sinistro, attraverso una porticina (largh. 0,62 m, alt. 1,05 m), costruita a circa 0,65 m dalla risega di fondazione, ed è composto da soglia, stipiti e architrave in travertino.

581 HEINZELMANN 2000, p. 255.

582 *ASR* e *Archivio Storico PAOA*, *GdS* Visconti: 09.06.1865, 13.06.1865; NOGARA 1907, p. 64.

583 HEINZELMANN 2000, p. 255; BEDELLO TATA 2017, p. 364.

584 BLANC 1998, p. 103; BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 352-355; LIVERANI 1998c; LIVERANI 2001.

585 Si veda a questo proposito le Tombe a camera collettive con *atrium* 31 e 33.

586 *Cit.* VISCONTI 1866, p. 319.

587 CALZA 1938, pp. 68-69.

588 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 117-118.

589 *Archivio Storico PAOA*. Le schede di lavoro della Soprintendenza riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo che consistettero: nello sterro per liberare le parti di zoccolo dipinto dalla terra, nel recupero di frammenti pittorici crollati, in un trattamento algicida eseguito con ipoclorito di sodio, nella pulitura e consolidamento dei frammenti d'intonaco ancora *in situ*, ed infine in stuccature ed integrazioni ove necessario.

590 HEINZELMANN 2000, pp. 255-257.

La tomba è costituita da un'area scoperta e da una cella coperta con una volta a botte in *opus caementicium* (Fig. 162). La tomba è stata costruita nello spazio di risulta tra gli antecedenti edifici: la Tomba a camera 31, inquadrabile in età tardo augustea-tiberiana, il Recinto 28 e la Tomba a camera 33, databili entrambi ad età tiberiano-claudia. Infatti, il muro destro dell'anticamera è la parete di fondo del contiguo Edificio 31, mentre la parete di sinistra è stata eretta appositamente per la Tomba 30, probabilmente perché il Recinto 28 era troppo basso. Inoltre, in una prima fase, la parete di fondo della Tomba 30 era costituita dal muro unicamente dal muro sud della contigua 33. Le due aree, recinto (largh. 3,30 m, lungh. 1,90 m) e cella (largh. 3,30 m, lungh. 2,50 m)⁵⁹¹, sono divise da un arco a tutto sesto costruito con pilastri di tufelli alternati a mattoni.

In una fase successiva la parete di fondo venne riorganizzata con la costruzione di un'edicola centrale (largh. 1,15 m, prof. 0,62 m) contenente sei urne – oggi purtroppo totalmente danneggiata – e ai lati si vi erano quattro nicchie disposte su due file di due. La tomba presenta diverse fasi: in una prima vennero costruite la parete nord-ovest (contigua al Recinto 28), e venne organizzato lo spazio delle nicchie sulle pareti nord-ovest e sud-est; a poca distanza di tempo venne costruita la volta; in una successiva avvenne una “risistemazione” della parete di fondo, con la costruzione dell'edicola centrale e delle nicchie laterali a cui sono da riferirsi i resti di decorazione pittorica. Ad una fase ancora posteriore, sarebbe da attribuire la costruzione del triclinio (l'angolo est è posto ad una quota di 0,25 m dal pavimento originario) di cui si conservano i resti negli angoli est e nord della cella (Figg. 163-164). Infine, in un periodo tardo (IV fase) venne effettuato un ulteriore restauro, come testimoniano i resti di un muro che copre in parte l'edicola centrale (Figg. 162-164) e distrusse probabilmente il triclinio; presumibilmente a tale fase è riferibile anche il rialzamento pavimentale di 0,50 m che interessò la tomba.



Fig. 162: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, parete di fondo (da Archivio Fotografico PAOA).



Fig. 163: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, parete di fondo, angolo nord in evidenza resti del triclinium in opus signinum, estate 2017 (fotografia dell'autore).

⁵⁹¹ FLORIANI SQUARCIAPINO, p. 117.



Fig. 164: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, parete di fondo, angolo est, in evidenza resti del triclinio e dello zoccolo, estate 2017 (fotografia dell'autore).

Decorazione pittorica

Decorazione parietale

Sulla parete di fondo della cella, dove si trovava originariamente l'edicola centrale, si conservano resti della decorazione parietale, ascrivibile alla terza fase edilizia che interessò la tomba. Come si può bene osservare dalla documentazione fotografica, lo zoccolo, di colore rosso-violaceo, correva lungo le pareti della cella (Figg. 163-164). In corrispondenza dell'edicola centrale vi è un avancorpo decorato da una fascia inferiore rossastra sopra la quale correva una fascia bianca decorata con fini linee color ocra che inquadrano rettangoli tracciati con una sottile linea nero fumo (Figg. 165-166). Una linea nero fumo delimita l'inizio di una fascia successiva color rosso morellone sulla quale si conservano le incisioni preparatorie di una decorazione a rombi alternati, la cui metà inferiore è campita in rosso violaceo e la superiore in ocra (Figg. 165-166). Come si può ben osservare grazie alla documentazione fotografica, nella fase finale di utilizzo della tomba tale decorazione è stata obliterata con la costruzione di un muretto di mattoncini in tufo sulla quale poggiava il pavimento (Figg. 162-165). La decorazione parietale della parte mediana e superiore della parete di fondo, purtroppo, è totalmente distrutta: si conservano solamente parte della parete sinistra (sud-est) e un angolo della parete di fondo dell'edicola centrale. Lo schema era caratterizzato da riquadri a fondo ocra ottenuti con una fascia rossa bordata da una linea sottile del medesimo colore (Fig. 167)⁵⁹².

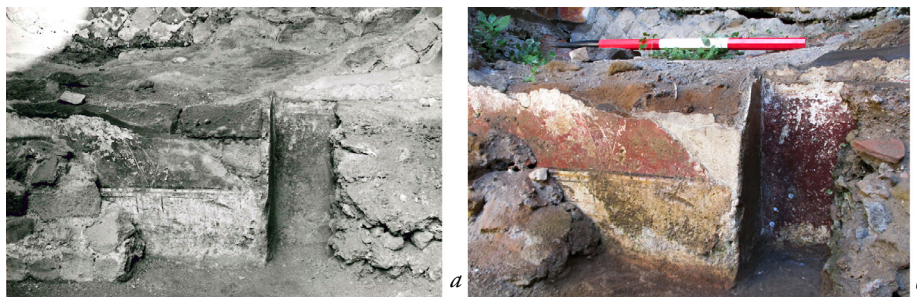


Fig. 165: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, parete di fondo (nord-est), particolare decorazione pittorica: (a) fotografia durante i restauri del 1994 (da Archivio Fotografico PAOA); (b) stato dell'edicola nell'estate 2017 (fotografia dell'autore).

592 Nei depositi dell'*Antiquarium* del PAOA, tra le decorazioni parietali raggruppate sotto il generico gruppo Tombe dei Claudii, è conservato un intonaco frammentario (Inv. 39274), a fondo giallo ornato con linee rosse, molto simile alla decorazione della nicchia centrale. Vi è una buona probabilità che appartenga proprio a questo edificio.



Fig. 166: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, parete di fondo (nord-est), ortofoto e ipotesi ricostruttiva della decorazione pittorica (elaborazione grafica dell'autore).

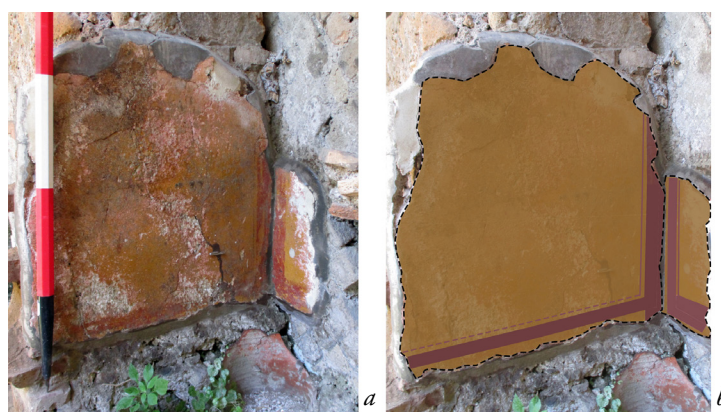
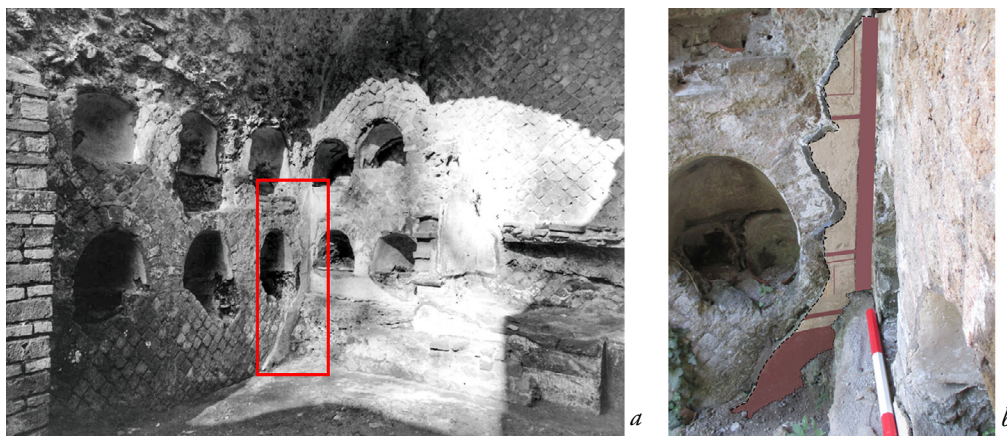


Fig. 167: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, parete di fondo, particolare decorazione pittorica della parete interna dell'edicola: (a) estate 2017 (fotografia dell'autore), (b) restituzione grafica (elaborazione grafica dell'autore).

Lacerti di intonaco si conservano nelle pareti laterali della cella, nord-ovest e sud-est, e mostrano i resti di una decorazione parietale bianca con riquadri di colore rosso-violaceo (Figg. 168-170). Nella parete sud-est (Fig. 169), in migliore stato di conservazione, si intravede parte dello schema decorativo costituito da uno zoccolo rosso-violaceo sul quale si imposta, su fondo bianco, una decorazione a riquadri rossi-violacei bordati da una sottile linea dello stesso colore. Al di sopra delle nicchie corre una linea orizzontale dello stesso colore dello zoccolo sopra cui si sviluppa un ulteriore riquadro eseguito con una sottile linea ocre, mentre una seconda linea rossastra, tracciata all'interno di quest'ultima, creava una riquadratura più piccola (Fig. 169).

Infine, nell'angolo sud della parete sud-est (Fig. 170) si intravedono gli stessi particolari dello zoccolo della parete di fondo nord-ovest (Fig. 168): un rettangolo tracciato con una sottile linea color ocra, che parte dall'angolo, è inquadrato da un'ornamentazione rossa; al di sopra, un ulteriore rettangolo color nero fumo è incorniciato da riquadrature di colore rosso-violaceo.

La finezza del tratto, con il quale sono state eseguite le riquadrature, permettono di ricondurle alla stessa mano che ha eseguito lo zoccolo dell'edicola (Figg. 168-170) e, di conseguenza, alla terza fase edilizia della tomba, alla quale devono essere associate le pitture asportate da Visconti alla fine dell'Ottocento.



Figg. 168: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, angolo della parete di fondo nord-ovest della cella: (a) foto al momento dei restauri negli anni 1994-95 (da Archivio Fotografico PAOA); (b) restituzione grafica della decorazione pittorica (elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 169: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, parete laterale sud-est, ortofoto e ipotesi ricostruttiva della decorazione pittorica (elaborazione grafica dell'autore).



Figg. 170: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 30, angolo della parete sud della cella: (a) estate 2017, (b) restituzione grafica (fotografia ed elaborazione grafica dell'autore).

Scene figurate

Grazie al resoconto di Carlo Lodovico Visconti, sappiamo che al momento della scoperta vennero rinvenute in quest'edificio due pitture (Figg. 171-172): «[...] nella parete dirimpetto l'ingresso è rappresentato un convito, cui prendono parte cinque persone di sesso virile, indicate dai proprii nomi scritti sopra le teste [...]. In questa pittura le figure di commensali si vedono soltanto fino al petto, giacché più oltre la pittura è distrutta. [...] ma ancora più interessante è la pittura della parete sinistra. Si ha in essa, in primo luogo, una figura di Mercurio, con ali al petaso ed ai taloni; colla clamide ravvolta in modo consueto intorno al braccio sinistro, che regge il caduceo alato; colla crumena nella dritta, con un gallo ai piedi. Dipinta è la clamide di un vivace colore purpureo; il petaso è giallo. [...] Avvertiamo frattanto, che detta figura è ben disegnata, e fu anche colorita con buna pratica, per quanto il mediocre stato di conservazione ci consente vedere. Il che collima colla osservazione, che coteste pitture formarono la prima decorazione del monumento. [...]. Vero è che la scena del convito testè descritta, e quella che passiamo ad esporre presentano un'arte ben inferiore. Con tutto ciò siccome furono eseguite nel medesimo tempo che la figura di Mercurio, così crederei, che del loro cattivo stile si debba accagionare piuttosto la trascuratezza con cui furono condotte [...]. Allato al Mercurio è rappresentata una nave, nel tempo che viene caricata della merce che dee trasportare: questa merce sembra essere il grano. Ciò si ravvisa specialmente alla figura dell'uomo situato a circa il mezzo della nave, che dentro un recipiente, della forma del moggio (*modius*) lascia cadere il contenuto di un sacco recato inspala [...]. Abbiamo dunque la figura di una nave di quelle destinate al trasporto marittimo del grano [...]. Dietro l'acrostolio di poppa è scritto: ISIS GIMINIANA [...]»⁵⁹³.

Dopo la scoperta le due pitture vennero staccate e trasportate a Roma, con lo scopo di arricchire le collezioni Vaticane⁵⁹⁴. Purtroppo, dai documenti d'archivio non siamo a conoscenza di quando le pitture vennero staccate⁵⁹⁵, il loro trasporto a Roma e la successiva collocazione. Molto probabilmente arrivarono a Roma non prima del 1867, poiché la pittura col banchetto non compare nel catalogo delle Sale del *Museo Pontificio Lateranense* di Brendorf e Schöne, pubblicato nel 1867⁵⁹⁶, e sulla cornice della pittura con la nave appare la data di acquisizione, che è stata appunto il 1867. Molti aspetti riguardanti le vicende post-scavo di questi dipinti risultano tuttora poco chiari; soprattutto il fatto che due pitture provenienti dal medesimo edificio siano state collocate in due musei diversi. La scena di banchetto (largh. 0,75 m, alt. 0,32 m, *MV*, Inv. 10786; Fig. 171)⁵⁹⁷, infatti, fu portata nell'allora *Museo Lateranense*, ed è confluita successivamente nel *Museo Gregoriano Profano*; la pittura dell'*Isis Giminiana*, invece, inizialmente fu trasportata nella *Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed è attualmente esposta nella *Sala delle Nozze Aldobrandine* (con cornice largh. 0,94 m, alt. 0,47 m, *MV*, Inv. 79638; Fig. 172). Inoltre, si hanno pochissime informazioni sul destino della figura di Mercurio, raffigurato alla sinistra della nave da carico (Fig. 172)⁵⁹⁸, che al giorno d'oggi risulta perduta.

593 VISCONTI 1866, pp. 319-325.

594 *GdS* 24.05.1865; *Giornale di Roma* 05.06.1865.

595 *GdS* 28.06.1865, sappiamo solo che Visconti fa menzione del loro rinvenimento nella lettera del 9 giugno del 1865.

596 BENNDORF, SCHÖNE 1867, pp. 400-402.

597 Grazie ad una lettera di Visconti datata al 01.05.1867 sappiamo che probabilmente il distacco del dipinto con scena di convito avvenne in quei giorni. Il testo di Visconti recita così: «mando all'e.V. per presentarlo a Santa Signoria il distaccato dipinto del convito singolare per i nomi dei rappresentati».

598 La pittura è menzionata oltre che da Visconti nel *Giornale di Scavo* del 07.06.1865. Nogara (1907, pp. 64-65, 72) descrive gli affreschi dei tre sepolcri e sul Mercurio è molto vago; alla fine, parlando del dio, usa tali parole: «[...] ricordando infatti che a sinistra della nave, all'entrata del sepolcro era dipinto un Mercurio [...]». Pochi anni dopo Paschetto (1912, p. 470) ricorda che la pittura era in cattivo stato di conservazione e nel disegno che appare nella pagina successiva (p. 470, Fig. 156) è rappresentato solo con il gallo, mentre l'*Isis Giminiana* al suo lato destro non compare. Si deduce, quindi, che tale affresco fosse stato diviso dal contiguo e che probabilmente già agli inizi del Novecento fosse in pessimo stato o addirittura scomparve.

Nel primo affresco (Fig. 171), che decorava la parete di fondo della cella, è rappresentata una scena di convito, su fondo bianco, lacunosa nella parte inferiore⁵⁹⁹. Cinque personaggi maschili rappresentati frontalmente, secondo uno schema paratattico, vestiti di tuniche bianche e manto. Sopra ogni commensale, con iscrizioni dipinte di nero, è indicato il loro nome, a partire da sinistra: ...mus, Felix, Foebus, Restutus, Fortunatus (CIL XIV, 2029a-e; EDR 146770). Per quanto riguarda l'onomastica dei banchettanti, è interessante notare che *Felix*, *Fortunatus*, *Restutus*, erano nomi ampiamente utilizzati in ambito servile e libertino, mentre uno di essi, *Foebus*, è chiaramente di origine greca⁶⁰⁰. Tre personaggi tengono un bicchiere conico di vetro nella mano destra e uno di loro, *Restutus*, è immortalato nell'atto di portarlo alla bocca. La figura centrale, *Foebus*, è rappresentato con la mano destra sollevata. Molto probabilmente, nella lacuna della parte inferiore vi era dipinto il tavolo della mensa (*stibadium*). Il banchetto raffigurato sembrerebbe rievocare quello funebre, il *refrigerium*, che i parenti e compagni del defunto celebravano nel triclinio della tomba in suo onore. La figura al centro potrebbe essere proprio uno dei soci nella funzione di *magister bibendi* della corporazione al quale apparteneva il sepolcro. La documentazione grafica e i resoconti dell'Ottocento, testimoniano che l'incorniciatura in rosso e le linee più scure dei lineamenti non sono originali⁶⁰¹. Le figure sono eseguite con un tratto approssimato, veloce e semplificato, cui manca la cura dei dettagli. Le linee scure intorno ai personaggi hanno il solo scopo di accentuarne i contorni, ma al tempo stesso appiattiscono la resa pittorica. Le mani dei convitati e le braccia appaiono sproporzionate e eseguite in modo frettoloso, ad esempio: il braccio di *Restutus* appare deforme. La tavolozza cromatica è limitata a pochi ed essenziali colori: bianco, rosso-bruno, grigio e nero⁶⁰². Uno studio paleografico delle lettere ha datato il dipinto alla prima metà del III secolo d.C.⁶⁰³, e tale ipotesi sembrerebbe perfettamente consona allo stile pittorico dell'epoca⁶⁰⁴.

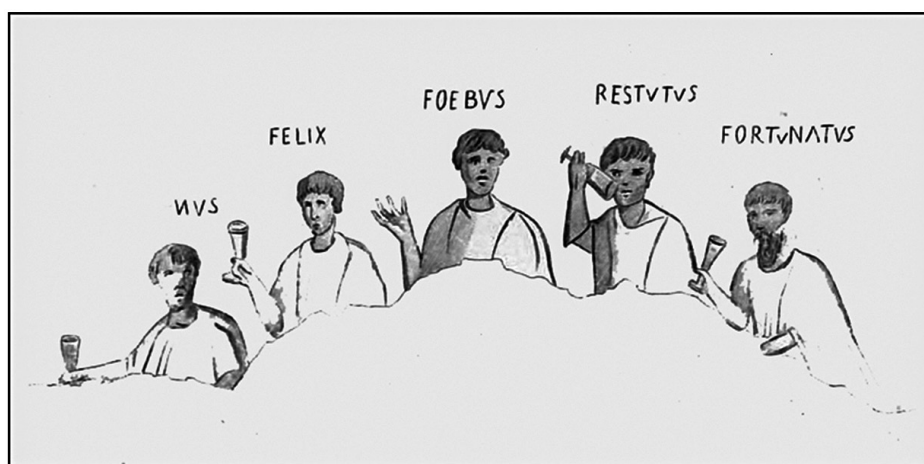


Fig. 171: Tomba 30, rappresentazione grafica eseguita al momento della scoperta della pittura sulla parete di fondo (da Visconti 1866).

599 NOGARA 1907, pp. 64-65, 67, 71, Tavv. XLIV, b, XLVI; MIELSCH 1978, p. 172, Tav. 92,1; JASTRZEBOWSKA 1979, pp. 36-37, Nr. XXIII, Fig.10; GHEDINI 1990, pp. 41-42, Fig.12; LIVERANI 1998c, p. 290; VALERI 2015, pp. 452-453.

600 CIL XIV, 2029; GHEDINI 1990, p. 42.

601 VISCONTI 1866, Tav. s, t; NOGARA 1907, p. 67: «tutto l'orlo intorno e la parte inferiore delle figure è opera di restauro». Tuttavia, Valeri (2017, p. 453) sembrerebbe lasciar supporre l'esistenza di una incorniciatura originale, sostenendo che «al restauro ottocentesco va attribuita la ripresa dell'incorniciatura in rosso». In base alla documentazione parietale pervenuta, costituita da una decorazione a riquadrature (cosiddetta *Felderdekoration*) di colore rosso scuro, non si può dunque escludere che tale ornamentazione appartenga alla decorazione originaria.

602 VALERI 2017, p. 453, ipotizza che le tinte più brune dei lineamenti dei personaggi siano ascrivibili al restauro ottocentesco.

603 EDR 146770.

604 Non è dello stesso avviso Mielsch (1978, p. 172) che data la pittura al IV secolo per la sua somiglianza alle case romane del Celio, sotto SS. Giovanni e Paolo.

La seconda, e forse più famosa, pittura del sepolcro è quella dell'*Isis Giminiana* (Fig. 172)⁶⁰⁵. Sospesa su un fondo bianco e rivolta verso destra, si staglia una barca *caudicaria*, imbarcazione per il trasporto delle derrate alimentari lungo il Tevere. La nave è immaginata attraccata in un porto ed è resa con pennellate giallo-brune; una forma circolare di colore blu orna la poppa; probabilmente è uno dei cosiddetti occhi che ornavano le navi⁶⁰⁶. A bordo della nave vi sono rappresentati cinque personaggi maschili e altri due figurano nell'angolo destro del dipinto intenti a trasportare dei sacchi ricolmi di grano. Tutti i personaggi sono raffigurati frontalmente, in una sequenza paratattica, ad eccezione dei due facchini nell'angolo destro. Essi indossano corte tuniche, di differenti colori, sono scalzi e appaiono cristallizzati in una scena di vita reale. Partendo nella descrizione delle pitture da sinistra, si incontra per prima cosa, affianco alla nave, un'iscrizione in nero, indicante il nome dell'imbarcazione, *Isis Giminiana*⁶⁰⁷ (CIL XIV, 2028 a-e; EDR 146779). Sulla cabina di poppa, in piedi, vi è il timoniere, *Farnaces Magister*, rivolto verso destra, che tiene nelle mani il timone, costituito dai canonici due remi (*pinnae*), collegati alle aste oblique di manovra (*clavi*)⁶⁰⁸. Dinanzi a lui, un personaggio, con una tunica di colore scuro, dalla cui parte superiore fuoriesce un cappuccio, tiene un ramo nella mano sinistra e rivolge lo sguardo verso il centro della composizione⁶⁰⁹; probabilmente è il proprietario o il *navarcus* della nave Gemino, poiché si contraddistingue per l'abbigliamento e la gestualità. Il personaggio al centro, vestito di una corta tunica di colore bianco, identificato da una scritta come *Abascantus*, è intento a sorvegliare un *saccarius* che svuota il contenuto del suo sacco in un contenitore reso con pennellate nero fumo, interpretabile come un *modius*, ovvero il recipiente che veniva, appunto, utilizzato per misurare le quantità di grano⁶¹⁰. Il pittore lo rende come se fosse una sacca, probabilmente per far capire meglio agli spettatori il contenuto. Grazie a questi attributi, *Abascantus* potrebbe essere, appunto, il *ensor frumentarius*. Sul sacco del quarto personaggio vi è la scritta *res*, con riferimento al grano ivi contenuto. Dietro l'albero della barca siede un quinto personaggio che rivolge lo sguardo verso il centro della composizione. Dietro di lui vi è un altro sacco che si contraddistingue con la scritta «*feci*», ad indicare che il personaggio seduto ha completato il suo lavoro. Egli ha la mano destra sollevata verso i due facchini che stanno per salire sulla nave, un gesto che può essere interpretato come incoraggiamento o comando. Infine, sulla destra dell'affresco una tavola inclinata, in funzione di passerella, collega il molo alla prua della nave, permettendo ai due saccari di salire sull'imbarcazione con il loro carico di grano sulle spalle. Bisogna notare che, come per la scena di banchettanti, anche qui l'onomastica di due personaggi immortalati nel carico della nave, *Pharnaces*, *Abascantus*, è di origine greca. Le iscrizioni sono state datate tra il 201 e il 250 d.C.⁶¹¹.

La parte centrale dell'imbarcazione, caratterizzata da tinte ocre e marrone chiaro, è opera di restauro ottocentesco⁶¹², come lo è probabilmente la fascia rossastra che inquadra la scena nella parte superiore.

605 PELLEGRINI 1865, p. 224; NOGARA 1907, pp. 64-65, 67-68, 71-72, Tavv. XLIV, b, XLVI; PASCHETTO 1912, pp. 213-214, 470-472, Fig. 37; ROSTOVITZ 1926, pp. 160-161, Tav. XXVI,2; MALAISE 1972a, p. 87, n. 120; BLANC 1998, p. 103; FOURNIOL (si veda *supra*); LIVERANI 2001, p. 408, Nr. VII.1; ROSSINI 2009, p. 300, Nr. IV.9; PARISI PRESICCE, ROSSINI 2015, p. 215, Nr. R70; LEGA 2017-2018 p. 106. Barbet (2000, p. 62) attribuisce erroneamente la pittura al Sepolcro di *Decimus Foliis Mela* (Tomba 33).

606 Solitamente tali ornamentazioni decoravano la parte anteriore della nave, la prua.

607 Luc., *Πλοῖον ἢ Εὐχαι*, descrive una grande nave frumentaria chiamata Isis, che aveva perso la rotta per via dei venti lungo il tragitto da Alessandria verso Roma ed era stata in grado di raggiungere il Pireo. Inoltre Ross Taylor (pp. 71-72) documenta che molte navi della flotta romana erano chiamate per l'appunto Isis.

608 AVILIA 2002, pp. 165-173.

609 Nogara (1907, p. 72) ipotizza che il ramo sia una sorta di laccio con il quale venivano chiusi i sacchi; egli ne testimonia l'utilizzo ancora all'inizio del Novecento in numerose aree rurali del Lazio.

610 Il *modius* o moggio corrispondeva a circa 8,75 litri di grano, ma la sua capacità poteva anche essere di diversi *modii*. Nei mosaici che decorano le *Stationes* del Piazzale delle Corporazioni di Ostia, il *modius* appare rappresentato per ben nove volte: 7, 17, 21, 33, 34, 38, 53, 55, 56.

611 EDR 146779, 146770.

612 NOGARA 1907, p. 67.

Infatti, il colore rosso va a coprire l'albero della nave: l'albero è stato evidentemente tagliato, poiché nel disegno ottocentesco questo arrivava all'altezza del viso del dio Mercurio (Fig. 162). Probabilmente, quando la scena del carico della nave venne divisa dalla figura del dio, ad opera dei restauratori ottocenteschi, l'*Isis Giminiana* venne incorniciata con una linea rosso scuro. La decorazione pittorica dell'anticamera della cella è andata quasi completamente perduta ad eccezione di lacerti di intonaco rosso sul pilastro sud e sulla parete nord-ovest. Grazie ai rapporti stratigrafici, all'onomastica e allo stile⁶¹³, si può sostenere che entrambe le scene figurate (Figg. 171-172) appartengano alla terza fase edilizia della tomba e siano contemporanee alla decorazione della parete di fondo e delle pareti laterali della cella (Figg. 166-172).

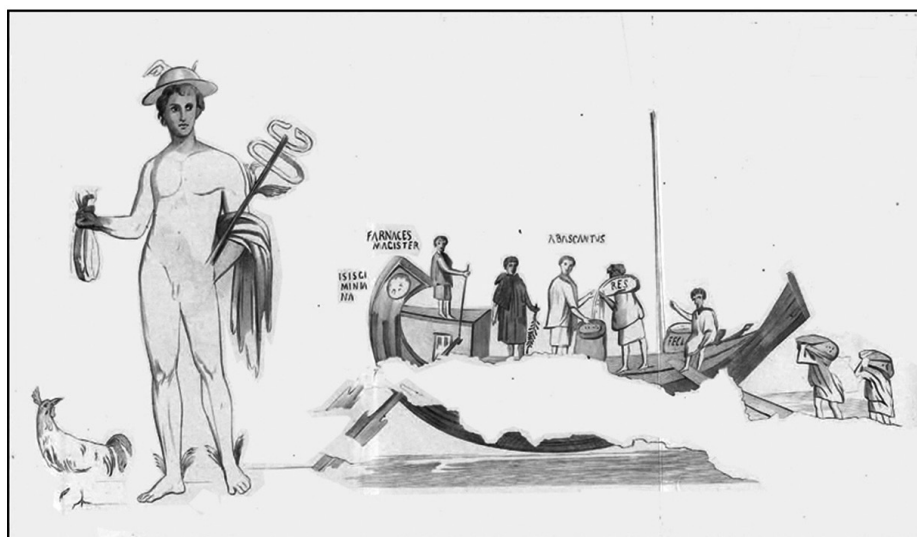


Fig. 172: Tomba 30, rappresentazione grafica eseguita al momento della scoperta della pittura sulla parete sinistra (da Visconti 1866).

Possessore tomba

Purtroppo, oltre ai nomi dipinti sui personaggi, non sono state trovate altre iscrizioni che ci informino sul nome del proprietario della tomba. Probabilmente questa apparteneva ad una corporazione di *saccari* (facchini), o meglio di *codicarii navicularii* (barcaioli)⁶¹⁴. Difatti, nella colonia ostiense è documentato epigraficamente un *corpus codicariorum* in una delle *stationes* del Portico delle Corporazioni (*CIL* XIV, 4549, 43)⁶¹⁵ e in una dedica onoraria rinvenuta poco distante (*CIL* XIV, 4144)⁶¹⁶.

Datazione

In base alla cronologia relativa delle strutture, la Tomba 30 risulta essere stata realizzata successivamente alle tombe contigue: in particolare, dopo gli edifici datati all'età tardo augustea-inizio tiberiana (34-E4 e 31-D7) e tiberiano-claudia (33-E3 e 28-D5a). Inoltre, i criteri tipologici e la stratigrafia confermano l'ipotesi del primo impianto alla metà del I secolo d.C.⁶¹⁷. Le pitture, invece, appartengono ad una fase di restauro, inquadrabile nella prima metà del III secolo d.C.

613 Per approfondimenti sull'iconografia si veda il Capitolo 5,4.3.

614 NOGARA 1907, p. 72.

615 *c*/ODICARI DE SVO.

616 <:in fronte> C(aio) Veturio C(ai) f(ilio) Testio Amando, | {eq(uiti) R(omano), patrono} et | defensori V corporum | lenuncularior(um) Ostiens(ium), universi navigarii corpor(um) | quinque, ob insignem eius in d(efend)endis se et in tuendis/eximiam diligentiam, dignissimo[a]tqueabstinentissimo viro, ob merita eius, | [quin]q(uennali) corporis splendeditissimi codicâr(iorum). | L(ocus) d(atu)s d(ecuriorum) d(ecreto) p(ublice). <:in latere intuentibus dextro> Ded[ic]ata --- Annio Largo | Pra[st]ina Messalino co[s.].

617 HEINZELMANN 2000, p. 257, 335-340.

4.4.4 Tomba a camera collettiva con *atrium* 31 (D7)

Riferimenti bibliografici

*ASR, Archivio Storico PAOA*⁶¹⁸, *GdS Visconti* anno 1865: 22.03 (lettera 1075), 29.03, 05.04 (lettera 1060), 31.05 (lettera 1052), 04-09.06, 07.06, 13.06, 28.06; *ASR, Archivio Storico PAOA, GdS Visconti* anno 1866: 14.03; *Archivio Storico PAOA, GdS Vaglieri* anno 1911, 16-18.02⁶¹⁹; BARBET 2000, pp.64-65; BENNDORF, SCHÖNE 1867, pp. 400-402, Nr. 588, 589, 591; BOSCHUNG 1987, p. 122; CALZA 1938, p. 69 (Tomba 31); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958 pp. 125-127; GIORNALE DI ROMA 31.03.1865; HEINZELMANN 2000, pp. 257-259 (Grab D7); HELBIG 1913, pp. 52-53, Nr.1238-1239; LIVERANI 1998a, pp. 288-289; NOGARA 1907, pp. 63-64, 67, 69-71, Tavv. XLIV a, XLV; PASCHETTO 1912, pp. 467-469; PELLEGRINI 1860, pp. 223-224; VALERI 2015, pp. 451-452, Nr. VII.14.2; VISCONTI 1865, pp. 91-93; VISCONTI 1866, pp. 308-319.

Misure

Livello di fondazione 0,83 m, lunghezza 9,5 m, larghezza 9,50 m⁶²⁰.

Storia degli studi

La tomba venne scavata per la prima volta dal Commissario delle Antichità Visconti il 22 marzo del 1865⁶²¹. In base a quanto testimoniato dalle lettere di Visconti, il 5 aprile dello stesso anno le pitture scoperte erano già staccate⁶²² e i primi di giugno furono presentate all'udienza del Pontefice⁶²³.

Non venne interessata dai lavori di ripulitura delle tombe di Vaglieri all'inizio del Novecento, tanto da essere precisato da Paschetto⁶²⁴, che scrive la sua opera proprio in quegli anni, e come confermato dai successivi scavi Calza⁶²⁵. L'ipotesi che il sepolcro scavato da Visconti nella primavera del 1865 sia proprio questo e non l'Edificio 34 (E4)⁶²⁶, come sostenuto sinora⁶²⁷, è confermato da diversi elementi. Prima di tutto dalla descrizione di Visconti che lo definisce «di forma quadrata», riferendosi probabilmente alla cella dell'Edificio 31 piuttosto che a quello del 34, come si può ben supporre dal confronto tra le due piante (Figg. 173). Inoltre, se si osservano le fotografie d'archivio (Fig. 174), si nota come nella parete di fondo della Tomba 31 vi sia uno squarcio che potrebbe essere stato praticato dagli scavatori pontifici sulla parete della Tomba 30 per accedere alla Tomba 31. Dopodiché Visconti descrive la tecnica edilizia impiegata in questi modo: «la costruzione è mista di laterizio e reticolato»⁶²⁸; questo non corrisponde alla Tomba 34 (E4) che è quasi interamente in reticolato, ad eccezione delle ammorzature in laterizio agli angoli esterni⁶²⁹. Inoltre, Visconti afferma che: «le pitture ornano una sola parete della cella sepolcrale, quella che rimane dirimpetto all'ingresso»⁶³⁰; è chiaro, quindi, che lo scopritore faccia riferimento alla parete di fondo della cella.

618 Si veda la nota 266.

619 Grazie all'epigrafe commemorativa sappiamo che in questi giorni si stava liberando dai rovi la Tomba dei *Cecilii* (Edificio 31).

620 HEINZELMANN 2000, p. 257.

621 *ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti* 22.03.1865, 29.03.1865, 05.04.1865 (lettera 1060), 31.05.1865 (lettera 1052), 04-09.06.1865, 07.06.1865, 13.06.1865, 28.06.1865; NOGARA 1907, pp. 63-64.

622 *ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti* 05.04.1865.

623 *ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti* 07.06.1865.

624 PASCHETTO 1912, p. 464.

625 CALZA 1938, p. 69.

626 HEINZELMANN 2000, pp. 257, 270; BEDELLO TATA 2017, p. 364.

627 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 320-322; LIVERANI 1998a, p. 288; VALERI 2015, pp. 451-452.

628 *Cit.* VISCONTI 1866, p. 308.

629 HEINZELMANN 2000, pp. 270-271.

630 *Cit.* VISCONTI 1866, p. 309.

Inoltre, Visconti sottolinea come tali pitture costituissero un unico ciclo: «Presentano queste pitture due soggetti diversi. Quantunque occupino una sola parete»⁶³¹. Per quanto riguarda la parete di fondo della Tomba 34, questa è caratterizzata da una suddivisione alquanto articolata: infatti, nella parte inferiore vi sono quattro loculi e in quella superiore vi sono una grande nicchia centrale e due laterali. Di conseguenza, risulta difficile sostenere la collocazione di tale dipinto su tale parete (Fig. 189). Un'ulteriore riprova a sostegno di tale tesi è l'incongruenza tra le misure della parete di fondo e quelle del ciclo pittorico: infatti, la misura massima della parete è 3,07 m e il dipinto misura 2,9 m⁶³².

Lo scavo dell'edificio avvenne dopo circa settant'anni ad opera di Calza, di cui ci resta una brevissima descrizione nel periodico *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1938⁶³³; proprio in tale contributo, l'autore ipotizza, esprimendo tuttavia numerosi dubbi, che i dipinti di Proserpina e la scena di tragedia provenissero dall'Edificio 34. A seguito di tale attribuzione, per anni l'effettiva provenienza non venne mai messa in dubbio. La tomba viene descritta da Floriani Squarciapino nel volume *Scavi di Ostia III*⁶³⁴. Negli anni 1994-95 l'allora Soprintendenza Archeologica di Ostia, coordinata da Bedello Tata, effettuò lavori di ripulitura dell'edificio, nonché restauro e consolidamento dei lacerti pittorici *in situ*⁶³⁵. Il monumento è stato recentemente analizzato e studiato, da un punto di vista topografico e architettonico, da Heinzelmann⁶³⁶. Recentemente proprio Bedello Tata ha sottolineato la necessità di uno studio critico sulla provenienza dei dipinti⁶³⁷.



Figg. 173: Ostia, Necropoli della via Laurentina: (a) Tomba 31, (b) Tomba 34 (da Floriani Squarciapino 1958).

631 Cit. VISCONTI 1866, p. 309.

632 Si veda *infra* scene figurate.

633 CALZA 1938, pp. 68-69.

634 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 125-127.

635 *Archivio Storico PAOA*. Le schede di lavoro della Soprintendenza riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo che consistettero: nello sterro per mettere in luce l'eventuale zoccolo dipinto; in un trattamento dealgante; nella pulitura e consolidamento dei frammenti d'intonaco ancora *in situ*; ed infine in stuccature ed integrazioni ove necessario. Nella stessa scheda, è riportato che i frammenti di intonaco si trovano in una cassetta nel magazzino degli stucchi che purtroppo non è stato possibile identificare.

636 HEINZELMANN 2000, pp. 257-259.

637 BEDELLO TATA 2017, p. 364.

Topografia

La tomba si trova su una via interna del sepolcreto (Fig. 142), parallela al lato sud-est della via Laurentina; il lato sud-est si trova sotto l'odierna Strada Regionale 296 (ex Strada Statale 8, anche conosciuta come Via del Mare). Floriani Squarciapino ipotizza che l'entrata fosse in corrispondenza della moderna strada e frontale alla cella⁶³⁸; Heinzelmann, invece, suppone che l'accesso avvenisse sulla parete sud-ovest, in prossimità dell'angolo sud⁶³⁹. Tali ipotesi potranno essere chiarite solo grazie ad un sistematico intervento di scavo. Il lato nord-orientale si appoggia alla contigua Tomba 34 (E4), realizzata antecedentemente; il lato nord-ovest, invece, confina con il Sepolcro 30 (D6), costruito in età claudia.

Descrizione tomba

La parte anteriore del sepolcro si trova sotto la moderna Strada Regionale che collega il moderno borgo di Ostia al mare. Grazie alla pianta di Calza e alla descrizione di Floriani Squarciapino⁶⁴⁰, sappiamo che la Tomba 31 è costituita da una cella (largh. 4,9 m, lungh. 4,6 m)⁶⁴¹ e un vano antistante; i due ambienti erano collegati da uno stretto corridoio (Fig. 173a). La cella è stata ristrutturata più volte: nell'impianto iniziale sembrerebbe costituita da due muri in *opus latericum*, al cui centro correva uno stretto passaggio lungo 2,3 m. La muratura della cella presenta due tecniche edilizie: fino ad un livello di 1,4 m è in *opus reticulatum*; al di sopra, invece, è in laterizio. La cella è coperta da una volta a botte e presenta i banconi del triclinio funebre al centro. Le pareti laterali della camera sepolcrale erano scandite da una fila di sette loculi per parte; sotto ciascun loculo (largh. 0,47 m, alt. 0,43 m, lungh. 0,34 m)⁶⁴², contenute due deposizioni cinerarie, si trovava un'iscrizione in marmo sulla quale vi doveva essere dipinto il nome del defunto⁶⁴³ (Fig. 173a).

In una seconda fase, poco successiva al primo impianto, la disposizione interna delle pareti subì un cambiamento: sul lato nord-occidentale venne costruita, su uno zoccolo di 0,65 m, un'edicola rettangolare con paramento in laterizio (largh. 0,90 m, alt. 1,77 m, prof. 0,52 m)⁶⁴⁴, con frontone, pilastri e basamento leggermente aggettanti; al centro dell'edicola, si apre una nicchia rettangolare (largh. 0,55 m, alt. 0,85 m) contenente due urne in terracotta. Sull'apertura della nicchia, si ergeva il timpano a forma triangolare, in parte distrutto (Fig. 174). Al centro della base era probabilmente collocata l'iscrizione commemorativa. Anche sulle pareti laterali, in posizione centrale, vennero realizzate in questa fase delle edicole rettangolari, tra loro speculari ma di dimensioni leggermente minori (largh. 0,88 m, alt. 1,60 m, prof. 0,51 m)⁶⁴⁵ rispetto a quella della parete di fondo; l'edicola della parete sud-ovest conteneva cinque cinerari (Fig. 176), mentre quella di nord-est due (Fig. 175). Dinanzi quest'ultima edicola, venne inserito, in una terza fase, un altare marmoreo con iscrizione⁶⁴⁶; contestualmente a tale intervento, vennero rotte una porzione del triclinio antistante e la parte interna della nicchia⁶⁴⁷.

638 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 126.

639 HEINZELMANN 2000, p. 258.

640 Purtroppo, a causa delle pessime condizioni di manutenzione e della folta vegetazione in cui versa la Necropoli Laurentina, alcune tombe, tra cui la 31 (D7), 34 (E4) e 27 (D4b), sono completamente inaccessibili; pertanto, la descrizione è effettuata sulla base di dati di scavo, informazioni archivistiche e precedenti monografie.

641 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 125.

642 HEINZELMANN 2000, p. 258.

643 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 126. Si noti come nella foto degli anni Cinquanta (Fig. 175), rispetto a quelle degli anni Novanta (Figg. 176-177), le nicchie della parete di fondo fossero in buono stato di conservazione e presentassero sotto i loculi le *tabulae* commemorative in marmo. Grazie ai documenti d'archivio del *Parco Archeologico di Ostia Antica*, sappiamo che, proprio a causa della sua natura isolata, la Necropoli Laurentina sia stata più volte oggetto di scavi clandestini nel corso degli anni. È pertanto evidente, anche in questo caso, che la diversa modalità di conservazione sia imputabile ad opera di tali attività.

644 HEINZELMANN 2000, p. 258.

645 HEINZELMANN 2000, p. 258.

646 Per l'iscrizione dell'altare si veda *infra*.

647 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 126.

Sempre nella parete di destra (nord-est), venne costruita, in prossimità dell'angolo nord, un'altra edicola rettangolare in *opus latericium* (largh. 0,71 m, alt. 1,80 m, prof. 0,58 m) contenente quattro urne. Sopra l'apertura della nicchia, si ergeva un timpano triangolare (Figg. 174-175).

Nell'angolo est della cella, sul muro interno (Fig. 177), si riconosce una nicchia semicircolare contenente due urne (largh. 0,50 m, alt. 0,45 m, prof. 0,40 m; 2 urne); tale nicchia presenta una forma più allungata rispetto agli altri loculi della cella.



Fig. 174: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 31, cella, veduta della parete di fondo, lato nord-ovest, fotografia scattata durante gli anni Cinquanta (da Archivio Fotografico PAOA, Neg. Nr. E35367).



Fig. 175: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 31, cella, veduta angolo nord, fotografia scattata durante i restauri degli anni 1994-95 (da Archivio Fotografico PAOA).



Fig. 176: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 31, cella, veduta angolo ovest, fotografia scattata durante i restauri degli anni 1994-95 (da Archivio Fotografico PAOA).



Fig. 177: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 31, cella, veduta verso sud-est (da Archivio Fotografico PAOA).

Decorazione pittorica

Decorazione parietale

Purtroppo, gran parte della decorazione parietale della tomba è andata perduta e ne restano solamente dei lacerti. La parete di destra, lato nord-est, è l'unica che conserva tracce di evidenze pittoriche. Nell'angolo nord, sono visibili tracce d'intonaco giallo e rosso in prossimità della linea d'imposta della volta; l'edicola rettangolare, in prossimità dell'angolo nord, conserva la valva in stucco della calotta; la nicchietta affianco conserva anch'essa labili resti di decorazione in stucco. L'edicola al centro della parete presenta nella zona mediana tracce di intonaco bianco con riquadri di colore rosso.

Heinzelmann osservò come in diversi punti delle pareti interne della cella vi erano ancora *in situ* dei chiodini di ferro ad altezze diverse ma con intervalli costanti⁶⁴⁸; questi chiodini potevano aver avuto diverse funzioni: potevano servire a fissare delle cornici in stucco (non più conservate), oppure a sostenere delle ghirlande sospese⁶⁴⁹. I resoconti pontifici di Visconti ricordano che le pareti e parte della volta erano decorate da eleganti stucchi, e lo scopritore reputa tali stucchi riferibili alla prima fase dell'edificio⁶⁵⁰. Pertanto, si può supporre che la volta della cella fosse decorata in stucco e che i chiodini servissero a sostenere decorazioni in stucco aggettanti. Infine, sempre sulla parete nord-orientale, l'interno della nicchia, presso l'angolo est della cella, conserva anch'esso resti di intonaco: le pareti laterali e la base recano tracce di colore rosso; la parete di fondo conserva tracce di colore bianco, nero e giallo con una cornice rossa, e probabilmente all'interno vi era una decorazione a viticcio⁶⁵¹. Gran parte delle altre nicchie della cella presentano tracce di intonaco bianco.

Scene figurate

Grazie alla descrizione di Visconti, sappiamo che al momento della scoperta un ciclo pittorico decorava la parete di fondo della cella⁶⁵². Il soggetto delle pitture era costituito da: la rappresentazione del ratto di Proserpina, sulla destra e una scena di tragedia, sulla sinistra. Il ciclo pittorico si staglia su un fondo neutro di colore bianco, e le scene sono realizzate con pennellate di colore molto pallidi; nonostante i restauri, la pellicola pittorica risulta alquanto danneggiata.

Poche settimane dopo la scoperta, avvenuta il 22 marzo del 1865⁶⁵³, Visconti fece staccare le pitture che poco dopo vennero trasportate a Roma per arricchire le collezioni dei *Musei Vaticani*. In base alle indicazioni date dello scopritore sulla forma del sepolcro, sulla collocazione dei dipinti all'interno della cella, sulla tecnica edilizia utilizzata, e anche grazie alla perfetta corrispondenza tra il ciclo pittorico e la lacuna sulla parete nord-ovest, oltre che per la tecnica pittorica impiegata in entrambi i dipinti, si propone di seguito una ricostruzione ipotetica della parete di fondo della cella (Fig. 178). Per quanto riguarda il dipinto sulla destra, è possibile identificarlo con il ratto di Proserpina (alt. 0,61 m, largh. 1,33 m; *Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano*, Inv. 10790). La scena si svolge in un paesaggio agreste ormai evanido. Grazie ad un'illustrazione contenuta nel *Répertoire de peintures grecques et romaines*, datato al 1922⁶⁵⁴ (Fig. 179), è possibile riconoscere meglio alcuni particolari, oggi ridotti a leggere sfumature cromatiche, nonché alcuni tratti dei due personaggi.

Dietro le figure, si intravede uno steccato di colore verde a graticcio e, oltre un muro di cinta si scorge il tetto a due spioventi di una casa. Visconti testimonia come il suolo fosse verdeggianti e ricco di fiori⁶⁵⁵. Sulla destra campeggia una figura maschile barbata, con lunghi capelli di colore rossastro – indicati come biondi all'epoca della scoperta⁶⁵⁶ – e una corporatura possente, avvolta da un mantello violaceo che lascia scoperto il busto; un lembo dello stesso mantello svolazza gonfiato dal vento dietro il capo. Si percepisce la tensione del movimento di Dite dalla postura e dallo sguardo, rivolti verso la donna posta al centro della composizione che cerca di trattenere a sé tirando con il braccio destro il mantello della sventurata. Proserpina è raffigurata inginocchiata a terra, coperta da un leggero mantello, anche questo di colore viola, che le lascia scoperto il busto e svolazza sopra la testa.

648 HEINZELMANN 2000, p. 258.

649 Anche nella Tomba 18 (B1) sono stati rinvenuti dei chiodini che avevano probabilmente la stessa funzione. Si veda il Capitolo 4,1.1.

650 VISCONTI 1866, p. 309; PELLEGRINI 1860 p. 223; NOGARA 1907, p. 63; PASCHETTO 1912, p. 473.

651 HEINZELMANN 2000, p. 259.

652 VISCONTI 1866, p. 309.

653 *ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti* 22.03.1865, 29.03.1865, 05.04.1865 (lettera 1060), 31.05.1865 (lettera 1052), 04-09.06.1865, 07.06.1865, 13.06. 1865, 28.06.1865; NOGARA 1907, pp. 63-64.

654 REINACH 1922, sv. *Hadès et Perséphones*.

655 VISCONTI 1866, p. 309.

656 NOGARA 1907, p. 69.

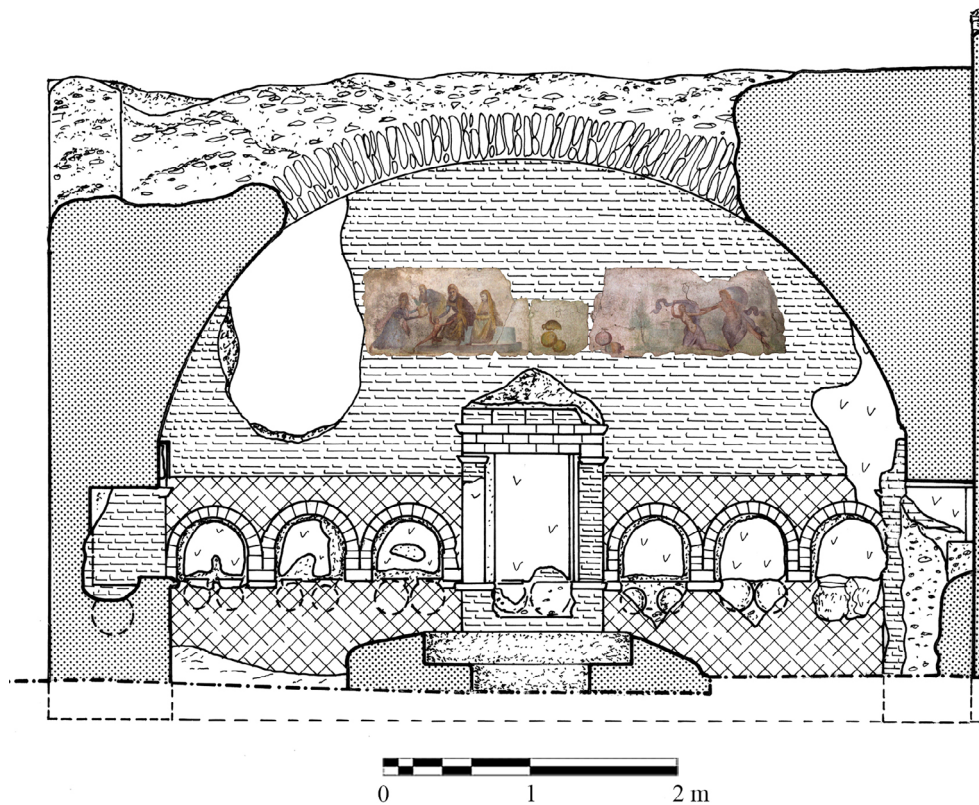


Fig. 178: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 31, cella, parete di fondo nord-ovest, ipotesi ricostruttiva (elaborazione grafica dell'autore da Heinzelmann 2000).



Fig. 179: Tomba 31, rappresentazione grafica del ratto di Proserpina eseguita negli anni Venti del Novecento (da Reinach 1922).

La donna cinge con la mano destra il mantello, mentre con il braccio sinistro cerca allontanare il dio a cui rivolge uno sguardo turbato e terrorizzato. La drammaticità della scena è evidenziata dal manto gonfiato dal vento dei due personaggi. Nella riproduzione recente, il busto è nudo, come lo era al momento della scoperta;⁶⁵⁷ solo nell'opera di Nogara, sia nella tavola del dipinto allegata al testo che nella descrizione, la figura femminile è vestita di: «un chitone bianco fatto a rete a larghe maglie che lasciano interamente trasparire le forme»⁶⁵⁸.

657 VISCONTI 1866, p. 309.

658 *Cit.* NOGARA 1907, p. 69.

Si tratta certamente di un intervento dei restauratori dell'epoca, legato probabilmente a un fatto di buon costume, visto il luogo in cui esso doveva essere fruibile: i *Musei Pontifici*⁶⁵⁹. Le operazioni di ripulitura del dipinto, nonché il ripristino alle condizioni originarie e l'applicazione dello stesso su un nuovo supporto su un piano di masonite tamburata, a quanto testimoniato da Daltrop, sembrano essere avvenute nel 1968⁶⁶⁰. A sinistra di Proserpina, sono ancora visibili le fronde di un albero, mentre dietro Plutone restano solo tracce evanide di alberi ed arbusti. Chiude la scena sulla sinistra una natura morta caratterizzata da due melograni, realizzati con pennellate di colore viola, che rimarkano sia il riferimento al mito di Proserpina sia la valenza funeraria del dipinto. La composizione non è armonica: ad esempio, gli arti inferiori di Proserpina sono sproporzionati rispetto alle membra superiori. Nel complesso, le due figure sono realizzate con rapide pennellate e appaiono piatte sullo sfondo, alquanto prive di plasticità. Il dipinto venne variamente interpretato da Visconti come il mito di Orizia, rapita da Borea⁶⁶¹, ma anche come Giove che rapisce una fanciulla⁶⁶², per la mancanza del carro di Dite, che costituisce un tipico elemento iconografico del dio. Infatti, a prima vista, lo schema sembrerebbe far riferimento a uno dei tanti inseguimenti e rapimenti di ninfe. Tuttavia, l'affresco sembrerebbe piuttosto la trasposizione iconografica del mito di Proserpina, come enunciato nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁶⁶³: «Non lontano dalle mura di Enna c'è un lago che si chiama Pergo, l'acqua è profonda [...] Un bosco fa corona alle acque, cingendole da ogni lato, e con le sue fronde fa schermo, come un velo alle vampe del sole. Frescura donano i rami, fiori variopinti l'umido terreno. Qui la primavera è eterna. In questo bosco si divertiva a cogliere viole o candidi gigli, ne riempiva con fanciullesco zelo dei cestelli e le falde della veste, e faceva con le compagne a chi ne coglieva di più, quando Plutone – fu quasi un tutt'uno – la vide, se ne innamorò e la rapì»⁶⁶⁴.

Infatti, come precedentemente accennato, lo sfondo che incornicia la rappresentazione è costituito da uno stucco di colore verde a graticcio, un muro di cinta, e oltre questo si scorge il tetto di una casa. Tali elementi potrebbero indicare proprio le mura della città di Enna come da ambientazione ovidiana. Per quanto riguarda l'altro dipinto (alt. 0,61 m, largh. 1,57 m; *Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano*, Inv. 10787-10788; Fig. 180), posto alla sinistra dell'altro, sembrerebbe trattarsi di una scena di un'opera teatrale, poiché le figure indossano le tipiche maschere.

È molto probabilmente una scena di una tragedia, ambientata in uno spazio chiuso; i due personaggi centrali, un uomo e una donna, siedono su un bancone, posizionato un podio. La donna, avvolta in un manto di colore giallo, che le copre anche la testa, ha le mani incrociate sul grembo; l'abito è completamente coperto dal mantello. Lo sguardo pieno di stupore, è rivolto verso la scena rappresentata alla sua sinistra. Al suo fianco è seduto un uomo anziano, con barba grigia, che indossa un abito violaceo con sopra un mantello scuro; anch'egli, come la donna, è capite velato. La figura dell'uomo è protesa in avanti verso un giovane nudo posto ai suoi piedi; tuttavia, egli ha un atteggiamento ambiguo verso il giovane, perché con una mano sembra accogliere il giovane, mentre con l'altra gli afferra il capo; al contempo, con la gamba destra schiaccia la gamba sinistra del giovane.

659 Poco dopo il Concilio di Trento (1564), che aveva condannato la nudità nell'arte religiosa, si assiste nello Stato Pontificio ad un fenomeno generalizzato di censura del nudo nell'arte. L'artista più famoso dell'epoca fu Daniele Ricciarelli o Daniele da Volterra, noto anche con l'epiteto del "*Braghettoni*" per aver censurato i nudi del Giudizio Universale nella Cappella Sistina. Evidentemente, tale fenomeno di costume era ancora vivo nello Stato Pontificio sino al secolo scorso. Per ulteriori approfondimenti si veda CIARDI, MORESCHINI 2004.

660 DALTROP 1979, p. 37.

661 *ASR e Archivio Storico PAOA*, GdS Visconti 22.03.1865; *Ov. Met.*, VI, 667-721.

662 Tale ipotesi ricorre nella lettera di Visconti del 07.06.1865 (in *ASR e Archivio Storico PAOA*).

663 *Ov. Met.*, V, 385-408, *Fast.* IV, 425-250. Per approfondimenti sul mito nella tradizione letteraria si veda BAGGIO 2012, pp. 135-139.

664 *Ov. Met.*, V, 385-395.

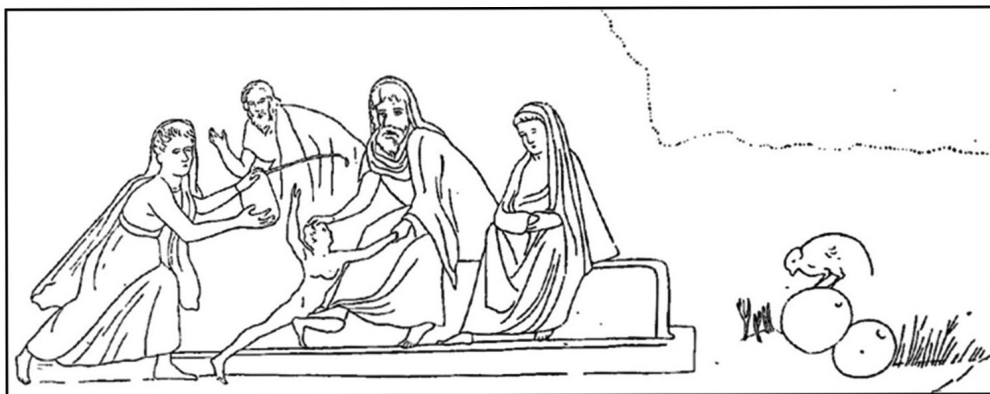


Fig. 180: Tomba 31, rappresentazione grafica della scena di tragedia eseguita negli anni Venti del Novecento (da Reinach 1922).

Le due figure sedute potrebbero essere identificate come una coppia regale, viste le maggiori dimensioni rispetto alle altre figure e alla posizione di preminenza, al cui cospetto si dirigono gli altri personaggi. Il fanciullo nudo ha le braccia alzate verso l'uomo, in atteggiamento d'implorazione. La gamba sinistra è inginocchiata sul podio, forse in segno di riverenza; la destra, invece, è allungata al di sotto del basamento. Dietro il fanciullo è immortalata una donna in una posizione alquanto dinamica: ha le braccia protese in avanti e nelle mani tiene un oggetto giallastro di forma rettangolare, probabilmente un papiro srotolato. La donna indossa una tunica di colore viola, stretta in vita da una fascia gialla e un mantello di colore rosa che le scende dalla testa. In secondo piano, si intravede un anziano ricurvo che si appoggia con la mano sinistra ad un bastone, vestito con una tunica cerulea, con la barba bianca e un atteggiamento alquanto concitato: sembrerebbe, infatti, cercare di scongiurare con la mano destra alzata un avvenimento che si sta consumando dinanzi ai suoi occhi. Chiude la scena sul lato destro un motivo ornamentale riempitivo di un prato erboso, su cui sono raffigurati due pomi e sopra uno di questi una placida quaglia. Nel dipinto non vi è nessuna connotazione spaziale, ad eccezione di una fascia bruna e del podio sul quale siedono due personaggi; la scena è dipinta su fondo bianco completamente neutro che colpisce per la mancanza di particolari. Purtroppo, in questo caso nemmeno la tavola riportata nel *Répertoire de peintures grecques et romaines*⁶⁶⁵ fa luce, come nel caso del ratto di Proserpina, su particolari ormai scomparsi (Fig. 180). Le figure sono colte in un momento di grande emotività, ma mostrano alcune sproporzioni nei dettagli e sono realizzate con una tavolozza di colori pallidi alquanto limitata. Il mancato rispetto delle proporzioni realistiche è particolarmente evidente nelle braccia del fanciullo che appaiono grandi quanto le gambe; in modo simile, la torsione della donna, che presenta l'oggetto alla coppia seduta, è alquanto innaturale.

Al momento della scoperta, il dipinto venne interpretato da Visconti come il mito di *Kronos*, identificato con l'uomo anziano seduto sul banco assieme alla moglie *Rhea*, raffigurato in procinto di divorare uno dei suoi figli, forse l'oggetto presentato dalla nutrice. Il vecchio sullo sfondo, invece, venne identificato come Urano⁶⁶⁶. Diversi studiosi misero subito in dubbio tale lettura⁶⁶⁷. Una conferma dei loro dubbi avvenne solamente dopo il restauro del 1968 che ha permesso di identificare l'oggetto nelle mani della donna in piedi non come un sasso bensì come un rotolo di papiro aperto⁶⁶⁸.

665 REINACH 1922, sv. *Kronos*.

666 ASRe Archivio Storico PAOA, GdS Visconti 22.03.1865, 07.06.1865 in; VISCONTI 1866, pp. 312-319; NOGARA 1907, pp. 70-71.

667 BENNDORF, SCHÖNE 1867, pp. 400-402, Nr. 589; HELBIG 1913, pp. 52-53, Nr. 1239.

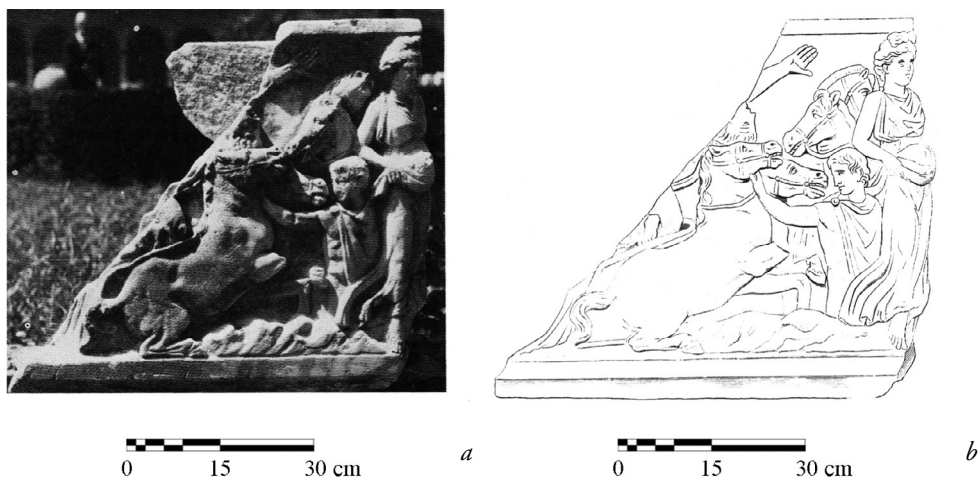
668 VALERI 2015 p. 452.

Allo stato attuale, la scena può essere variamente interpretata come un giudizio, un'agnizione o un momento cruciale di una tragedia⁶⁶⁹, in cui l'anziano seduto riconosce il giovane dinanzi a sé e la cui identità è provata dal roto della donna dinanzi⁶⁷⁰. Inoltre, le dimensioni con cui è resa la coppia regale rispetto al giovane nudo rappresentano un elemento non trascurabile nell'identificazione della scena. La tecnica pittorica in entrambe le scene è rapida e compendiaria, anche se non manca una grande tensione espressiva che ne evidenzia il *pathos* e la drammaticità.

Per lo stile, il ciclo pittorico può essere datato tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.⁶⁷¹.

Ritrovamenti

- Frammenti di un sarcofago di marmo greco a grana fine sul quale era raffigurato il ratto di Proserpina⁶⁷². Il primo frammento (alt. 57 cm; lung. 59 cm, largh. 52 cm), conservato al giardino del chiostro del *Museo Nazionale Romano* (MNR, Inv. 654; Fig. 181), comprende la porzione destra della fronte e parte del fianco. Sulla fronte è rappresentata, in movimento verso destra, la quadriga di Plutone, del quale è visibile solamente la gamba sinistra; di Persefone resta la testa sollevata all'indietro e un braccio alzato in aria. Dinanzi il carro si riconosce la figura di Mercurio, nell'atto di scendere nell'Ade; nell'angolo è raffigurata una *Hora karpophoros* alata. Il fianco è occupato da un grifo alato di profilo verso sinistra. Il secondo pezzo pertinente al sarcofago è conservato nei *Magazzini del Museo delle Terme* (alt. 54 cm, lungh. 64 cm, *DAI* neg. 72.3803)⁶⁷³. In questo secondo frammento è raffigurata Cerere sul suo carro alla ricerca della figlia rapita: della dea resta la parte inferiore del mantello; del carro si riconoscono i due serpenti alati e una ruota. Dinanzi al carro, in basso vi era un cesto colmo di fiori mutilo. Sopra le teste dei due serpenti si conservano dei resti di pannello: probabilmente uno appartenente a Venere e l'altro alla cosiddetta *Caligo*, la personificazione dell'atmosfera attraverso la quale Cerere avanza per cercare la figlia. In base a confronti il sarcofago si inquadra negli anni 150-160 d.C.⁶⁷⁴.



Figg. 181: Roma, MNR: (a) foto del frammento del Sarcofago di Proserpina (Inv. 654, da Musso 1982); (b) disegno (da Visconti 1866).

669 BARBET 2000, p. 64: viene interpretata come una scena di saluto.

670 Per approfondimenti e ipotesi sull'identificazione della tragedia si veda il Capitolo 5,4.4.

671 BALDASSARRE *et alii* 2006, pp. 320-322; LIVERANI 1998a, p. 289; VALERI 2015 p. 452.

672 ASR e Archivio Storico PAOA, GdS Visconti 22.03.1865, 07.06.1865; VISCONTI 1866, p. 325; Tav. S,2; MUSSO 1982, pp. 109-111, Nr. IV,21.

673 Per approfondimenti si veda SICHTERMANN 1974, pp. 313-314, n. 7, Fig. 7; MUSSO 1982, p. 110.

674 MUSSO 1982, pp. 110-111.

Testimonianze epigrafiche⁶⁷⁵

- Altare funerario in marmo grigio-bianco (larg. 28 cm, alt. 83 cm, spess. 31 cm, altezza lettere 2-3 cm), descritto da Zevi come «profilato e sormontato da base piana recante sulla fronte ornato vegetale, scheggiata nell'angolo superiore sinistro»⁶⁷⁶. Venne rinvenuto da Calza rovesciato all'interno della nicchia centrale della parete nord-est; è attualmente conservato nell'*Antiquarium* del *Parco Archeologico di Ostia* (PAOA, Inv. 19946). L'epigrafe è stata datata tra il 37 e il 68 d.C.⁶⁷⁷.

Dis Manibus | sacrum. | Auctus Augusti | libertus | Pomponiae | Symposium | optima | coniugi | et sibi.

- *Tabula* in marmo (larg. 30 cm, alt. 34 cm, spess. 2 cm) rinvenuta da Visconti nei pressi di un loculo e attualmente conservata presso la *Galleria Lapidaria* del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (parete 9, PAOA, Inv. 11034); databile in base all'onomastica tra il 71 e il 130 d.C.⁶⁷⁸.

D(is) M(anibus) | D(ecimi) Caecili | Aproniani, | vix(it) ann(os) VI, men(sibus) | XI et biduo, | Aphrodisius | pater filio | piissimo fecit.

- *Tabula* in marmo (larg. 33 cm, alt. 36 cm, spess. 2 cm; altezza lettere 1,8-2 cm) rinvenuta da Visconti nei pressi di un loculo e attualmente conservata nei *Nuovi Magazzini* del *Parco Archeologico di Ostia Antica* (PAOA, Inv. 8045); databile in base all'onomastica e alla paleografia tra il 71 e il 130 d.C.⁶⁷⁹.

D(is) M(anibus) | Caeciliae Tampyri= | di et | Caeciliae Laetinae | D(ecimus) Caecilius Aphro= | disius fecit.

- Busto di piccola erma in marmo giallo antico (PAOA, Inv. 3915), con collana intrecciata al collo e capelli sciolti sulle spalle (alt. 5,8 cm), recante l'iscrizione *L. CAECIL.* (altezza lettere 0,12 cm). Rinvenuta probabilmente proprio per l'onomastica all'interno della Tomba 31 da Finelli durante i lavori di ripulitura avvenuti dal 16 al 18 febbraio del 1911⁶⁸⁰.

Possessore tomba

Uno dei possessori della tomba sembra essere stato Auctus Augusti di cui è stata rinvenuta l'ara marmorea. Tuttavia, l'altare marmoreo, riconducibile ad una risistemazione, è stato inserito in una terza fase che grazie all'epigrafia possiamo datare tra il 37 e il 68 d.C. Ad una fase successiva, inquadrabile tra l'ultimo quarto del I secolo d.C. e il primo trentennio del II secolo d.C., fanno riferimento le due *tabulae* marmoree che nominano personaggi della famiglia dei *Cecili*.

Quindi, in questo caso non si è a conoscenza di coloro che, in un periodo compreso tra la tarda età augustea e l'inizio dell'età tiberiana, commissionarono la prima costruzione del sepolcro, ma solo dei successivi occupanti.

675 Per la sopra tesi esposta nel paragrafo relativo alla storia degli studi, ovvero che la tomba scavata da Visconti nella primavera del 1865 fosse la 31 (D7) e non la 34 (E4) come sinora attribuito, è sembrato logico attribuire a tale edificio anche le iscrizioni relative alla famiglia dei *Caecili*.

676 Cit. Zevi in Zevi *et alii*, 2018, p. 61, scheda 0122.

677 CALZA 1938, p. 69; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 126; HEINZELMANN 2000, p. 257; Zevi *et alii*, 2018, p. 61, scheda 0122; AE 1939, 0149= EDR 073393.

678 CALZA 1938, p. 70; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 127; CIL XIV, 0708= EDR 146855.

679 CALZA 1938, p. 70; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 127; CIL XIV, 0723= EDR 146854.

680 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Finelli anno 1911, 16-18.02.

Datazione

In base alla cronologia relativa delle strutture, la Tomba 31 risulta essere stata realizzata in un momento successivo alla Tomba 34 (E4) di età tardo augustea-inizio tiberiana; risulta tuttavia essere antecedente all'Edificio 30 (D6) di età claudia. Inoltre, la stratigrafia conferma l'ipotesi di un primo impianto in fase tardo augustea-inizio tiberiana⁶⁸¹. La tecnica costruttiva è confrontabile con una tomba della tarda età tiberiana-inizio età claudia di Porta Romana, presso la stessa Ostia antica. La tomba venne restaurata più volte: subito dopo il primo impianto; un'altra volta tra il 37 e il 68 d.C.; ed infine, alla fine del II-inizio del III secolo d.C., quando la parete di fondo della cella venne decorata con il ciclo pittorico.

4.4.5 Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3)⁶⁸²

Decorazione pittorica

Decorazione cella

La terza fase pittorica della cella, avvenuta in età severiana, consistette nella stesura di uno strato in latte di calce e in una decorazione lineare realizzata in rosso-arancio che interessò solamente le reni della volta (Figg. 184-185)⁶⁸³. La decorazione è articolata in pannelli, di cui si conservano quelli centrali e quelli prospicienti la parete di fondo (lato nord-ovest). Questi ultimi sono così articolati: a partire dal basso, tre sottili linee scandiscono il pannello in senso orizzontale; il centro, invece, è occupato da un grifone rampante (Fig. 182) sul lato sinistro (sud-ovest) e un artiodattile, probabilmente un cervo (Fig. 183), sul lato destro (nord-est).

La parte superiore della decorazione è scandita da due fasce: la prima a partire dal basso presenta un andamento ondulato; tale delimitazione corre lungo tutta la parte superiore delle reni della volta.

Il pannello centrale, probabilmente di dimensioni maggiori dei due laterali, presenta, in corrispondenza del tondo centrale, un'ogiva per lato, costituita da una fascia filettata (cioè una fascia bordata da sottili linee); da ogni ogiva si dipartono ghirlande filiformi le quali si trovavano probabilmente su entrambi i fianchi; il tutto è chiuso in basso da una sottile linea continua.

La parete di sinistra conserva l'impronta di una pelta in negativo – resa nella ricostruzione in grigio, poiché il colore è caduto –, che sembrerebbe pendere dalla ghirlanda (Fig. 184-185; Tav. 23 in Appendice). Ciò che si nota anche ad una osservazione superficiale, è la differenza qualitativa nella realizzazione 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.

Datazione

In base a criteri stilistici è possibile inquadrare tale ristrutturazione della volta, ascrivibile ad una terza fase pittorica, nell'ambito dell'età severiana⁶⁸⁴.

681 HEINZELMANN 2000, pp. 335-340. Inoltre, per l'autore (HEINZELMANN 2000, p. 259) la tecnica costruttiva è confrontabile con una Tomba 20a-b (B11/12) datata alla tarda età tiberiana-inizio età claudia della Necropoli di Porta Romana, presso la stessa Ostia antica.

682 Per l'evoluzione della tomba, la descrizione della stessa, i riferimenti bibliografici e la prima fase pittorica si veda il Capitolo 4,2.2, per quanto riguarda la seconda fase pittorica si veda il Capitolo 4,3.6.

683 La ricostruzione della volta, effettuata mediante l'utilizzo di un ortofoto-mosaico, è stata realizzata utilizzando le colorazioni originali, ove il pigmento antico (rosso-arancio e latte di calce) era conservato; invece, le linee in trasparenza sono ipotetiche.

684 Per ulteriori approfondimenti sulle fasi precedenti si vedano i Capitoli 4,2.2, 4.3.6, 5,2.2 e 5,3.6.



Fig. 182: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, parete sud-ovest, particolare grifone (fotografia dell'autore).



Fig. 183: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, parete nord-est, particolare cervo (fotografia dell'autore).

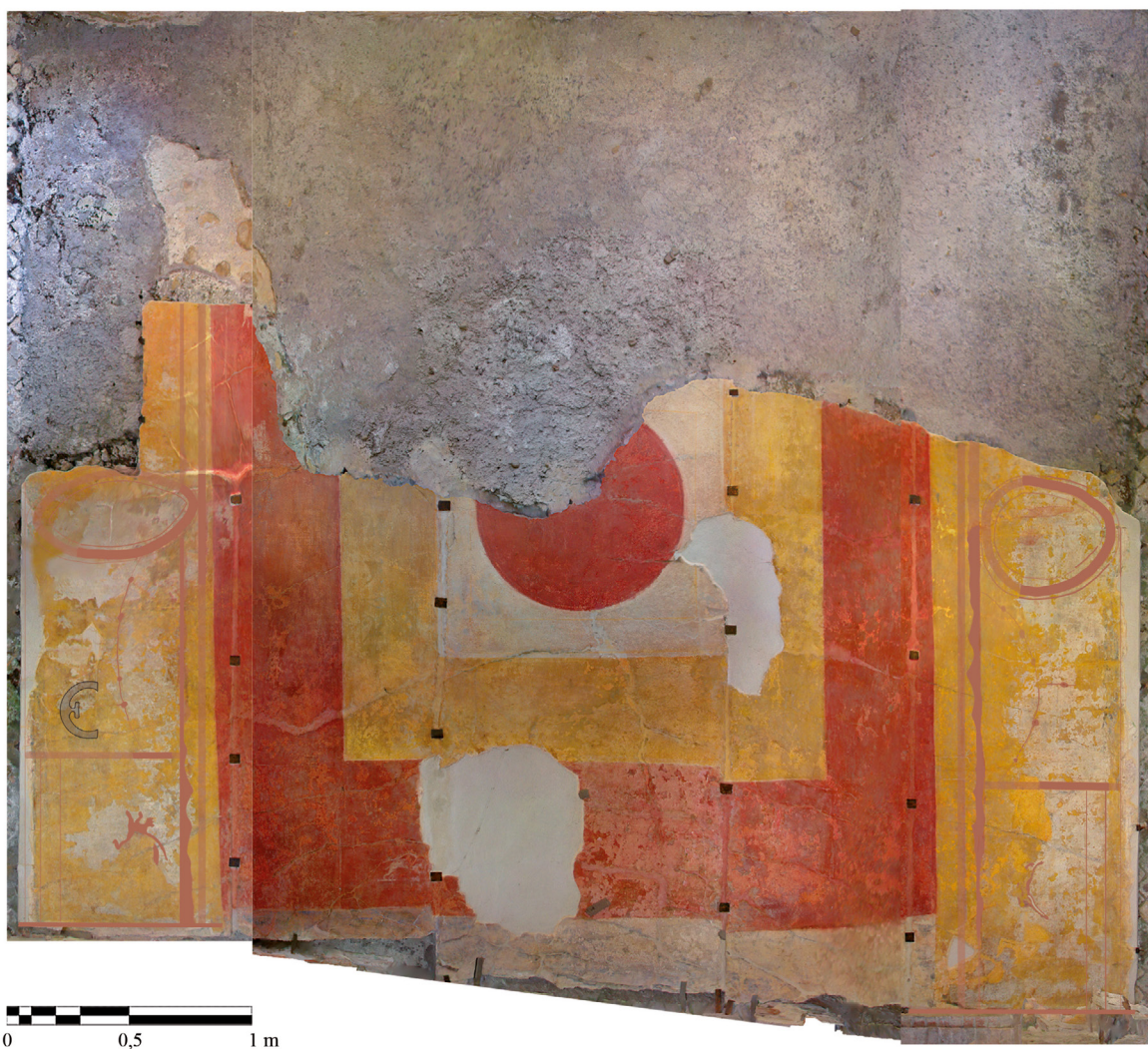


Fig. 184: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, ortofoto della volta, in evidenza la terza fase decorativa (elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 185: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 33, ipotesi ricostruttiva della volta, terza fase decorativa (elaborazione grafica dell'autore).

4.5 Decorazioni esigue o perdute

In questo gruppo sono inclusi contesti (per la precisione 21 sepolcri) in cui sono conservati solamente lacerti di decorazione pittorica o casi in cui essa non è più attualmente visibile ma è nota grazie a documentazione d'archivio; pertanto non è possibile stabilirne una cronologia. Il gruppo si compone di diverse tipologie di edifici: recinti, edicole, complessi sepolcrali, tombe a camera singola e tombe a camera collettiva con *atrium* (Fig. 186).

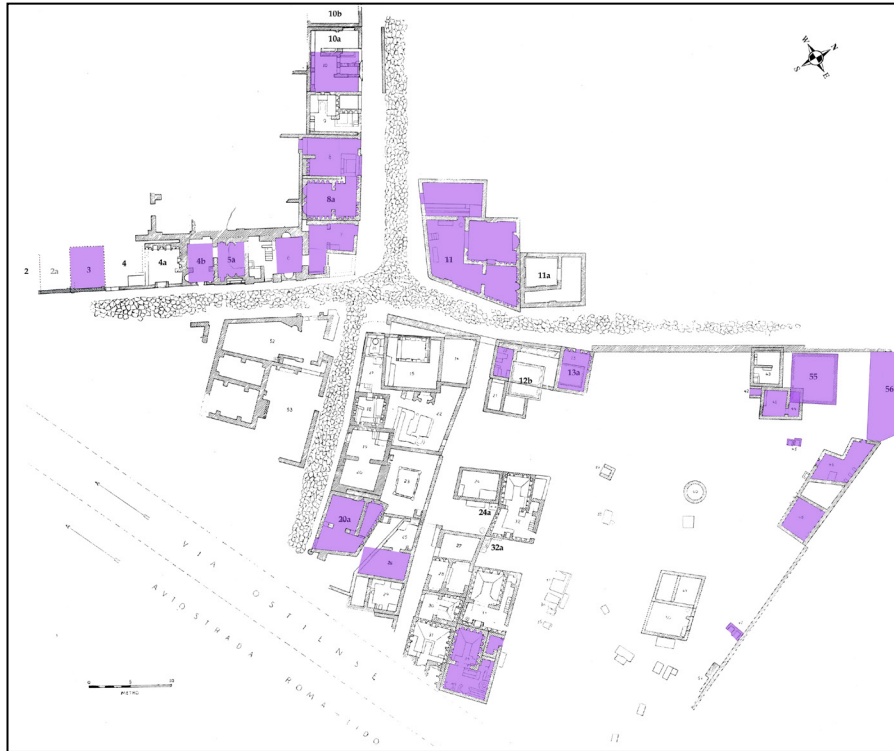


Fig. 186: Ostia, Necropoli della via Laurentina, in evidenza le tombe con decorazioni esigue o perdute (rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938).

4.5.1 Recinto in *opus reticulatum* 3 (L6a)/ Tomba a camera singola 3a (L6b)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 47 (Tomba 3); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 64-65, 144-145; *GdS* 16.09.1954⁶⁸⁵; HEINZELMANN 2000, pp. 309-310 (Grab L6a), p. 314 (Grab L6b).

Misure

3 (L6a): livello di fondazione 0,90 m, lunghezza circa 5,9 m⁶⁸⁶.

3a (L6b) livello di fondazione 2,63 m, larghezza 4,60 m⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ *Archivio Storico PAOA*, volume 30.

⁶⁸⁶ HEINZELMANN 2000, p. 309.

⁶⁸⁷ HEINZELMANN 2000, p. 314.

Storia degli studi

I primi scavi vennero effettuati da Calza negli anni 1934-1935 e si limitarono a liberare la facciata dell'Edificio 3. Sondaggi successivi avvennero ad opera di Floriani Squarciapino. Ulteriori studi e sondaggi sono stati recentemente effettuati da Heinzelmann.

Topografia

La Tomba 3 si trova sulla parte ovest della strada XV, a circa 40 m a sud dall'incrocio con la via Laurentina. La fronte del monumento è orientata a sud-est (Fig. 186).

Descrizione tomba

L'edificio denominato 3 è in realtà il risultato della sovrapposizione di due tombe distinte: la prima 3 (L6a), nota come Recinto di Maria Chreste, e una tomba successiva che si impianta sulle precedenti strutture, denominata 3a (L6b). Il recinto, in elegante *opus reticulatum* (tessere 5,5-5 cm), si presenta senza ingresso; è costruito ad una quota di 0,90 m su sporgenti fondamenta in *cementicium*. L'angolo sud del recinto, dove è stato rinvenuto un primo cippo (PAO, Inv. 19918), si presenta tondeggiante. Nel reticolato di tufo della fronte del recinto, ad un'altezza di circa 0,84 m, è inserita una fila di tessere di pomice rossa, alternata ad una fila di tessere in tufo, seguita a sua volta da una fascia in laterizio⁶⁸⁸. Probabilmente in età adrianea, ad un'altezza di m 1, venne impiantata la nuova Tomba 3a (L6b). Di quest'ultima restano pochissimi resti: sulla fronte una muratura opera reticolata, piuttosto grossolana, e *opus incertum*. Presumibilmente la tipologia era simile a quella della vicina Tomba 4a (L4c).

Decorazione pittorica

Durante i sondaggi effettuati da Floriani Squarciapino⁶⁸⁹, per rintracciare la parete di fondo e il fianco del Recinto 3, vennero rinvenuti diversi resti attribuibili ad un ulteriore edificio sepolcrale che presentava una nicchietta e un'edicola decorate. La nicchietta semicircolare era decorata con motivi floreali (fiori rossi su fondo bianco); l'edicola, che l'affiancava, è stata descritta da Floriani Squarciapino come segue: «nella parte interna degli stipiti sono degli uccelli poggiati su ramoscelli fioriti: sul fondo doveva essere un defunto su klinè ma purtroppo è perduta tutta la parte centrale dell'intonaco e non restano che i piedi di un mobile»⁶⁹⁰. Secondo la studiosa quest'edificio era inquadrabile alla fine del I-II secolo d.C.⁶⁹¹. Allo stato attuale, tali testimonianze non risultano più visibili.

Testimonianze epigrafiche⁶⁹²

- Cippo di travertino *in situ* (PAOA, Inv. 19918)⁶⁹³ arrotondato nella parte superiore; la base è ingrossata e grezza. Fronte a gradina, retro non documentabile (alt. 166 cm, largh. 34 cm, spess. 11,5 cm; altezza lettere 4-4,5 cm; 4-4,2 cm; 4-4,5 cm; 3,8-4,4 cm; 3,8-4,5 cm; 4,5-5 cm).

Maria C(ai) l (iberta) | Chreste, | C(aius) Marius C(ai) l(ibertus) | Brutus filius. | In fro(n)te | p(edes) XVI, | in agr(o) p(edes) XX.

688 Tale ornamentazione della facciata non è un caso isolato nella Necropoli Laurentina e in Ostia stessa.

689 *Archivio Storico PAOA*, volume 30, *GdS* 16.09.1954.

690 *Cit.* Floriani Squarciapino, *Archivio Storico PAOA*, volume 30, *GdS* 16.09.1954.

691 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 65; Calza (1938) non fa riferimento a frammenti di intonaco.

692 Entrambi i cippi appartengono al recito 3 (La6).

693 CALZA 1938, p. 47; BARBIERI 1958, p. 144, Fig. 63; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 64-65; HEINZELMANN 2000, p. 309; ZEVI *et alii* 2018, p. 277, scheda 0685; *EDR* 159031.

- Cippo di travertino *in situ* (PAOA, Inv. 19919)⁶⁹⁴ arrotondato nella parte superiore; la base presenta un foro passante. Fronte a gradina, retro non documentabile (alt. 120 cm, largh. 32 cm, spess. 12,5 cm. Altezza lettere 5 cm; 5 cm; 4,5; 4,7-5; 4,5-4,7; 4,5-5 cm).

Maria C(ai) l(iberta) | Chreste, | C(aius) Marius C(ai) l(ibertus) | Brutus filius. | In fro(n)te | p(edes) XVI, | in agr(o) p(edes) XX.

Possessore tomba

Le iscrizioni fanno riferimento a Maria Creste e a suo figlio, Caio Mario Bruto, entrambi liberti di Caio. Il gentilizio a Roma è ampiamente attestato, mentre ad Ostia è raro.

Datazione

In base alle caratteristiche paleografiche delle iscrizioni, Barbieri propose una datazione del Recinto 3 (L6a) tra il 50 e il 30 a.C.⁶⁹⁵. Tuttavia, i sondaggi effettuati nell'area da Heinzelmann e la cronologia relativa delle costruzioni suggeriscono una datazione all'età tardo augustea- tiberiana dell'edificio⁶⁹⁶.

La Tomba 3a (L6b), invece, venne probabilmente costruita durante l'età adrianea, poiché si trova sullo stesso piano di calpestio della strada XV.

4.5.2 Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 4b (L3c)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 49 (Tomba 4); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 65-66 (Tomba 4); HEINZELMANN 2000, pp. 304-319 (Grab L3c), p. 314 (Grab L6b).

Misure

Larghezza circa 3,65 m, lunghezza circa 5,9 m⁶⁹⁷.

Storia degli studi

Le prime notizie sulle Tombe sovrapposte 4a (L4c) e 4b (L3c) sono fornite da Calza, anche se l'autore afferma che queste vennero già liberate da Visconti negli anni 1864-1865⁶⁹⁸. L'edificio è stato restaurato nel 1964. Lo studio delle tombe è stato recentemente approfondito da Heinzelmann⁶⁹⁹.

Topografia

La Tomba 4b si trova sulla parte ovest della strada XV, a circa 25 m sud dall'incrocio con la via Laurentina. La fronte del monumento è orientata a sud-est (Fig. 186).

694 CALZA 1938, p. 47, n. 3bis; BARBIERI 1958, p. 145, Tav. XX,1; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 64-65; HEINZELMANN 2000, p. 309; ZEVI *et alii* 2018, p. 277, scheda 0685; EDR 159032.

695 BARBIERI 1958, pp. 144-145; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 64-65.

696 HEINZELMANN 2000, pp. 310, 355-341.

697 HEINZELMANN 2000, p. 305.

698 CALZA 1938, p. 49, HEINZELMANN 2000, p. 311; le ricerche condotte presso *l'Archivio di Stato di Roma (ASR)* e *l'Archivio Storico del Parco Archeologico di Ostia Antica (PAOA)*, nonché lo spoglio delle riviste dell'epoca il *Giornale di Roma* e *l'Osservatore Romano* non hanno permesso di confermare quest'informazione; il solo che comprova tali scavi è Calza, probabilmente perché quando iniziò lo sterro della Necropoli, trovò gli edifici già liberati.

699 HEINZELMANN 2000, pp. 311-313.

Descrizione tomba

La Tomba 4b (L3c) sorge su due edifici preesistenti: un Recinto in reticolato senza ingresso (L3a) della prima età imperiale e un Recinto in reticolato (L3b) databile al terzo quarto del I secolo d.C.

L'Edificio L3c, che si affaccia sulla strada XV, è realizzato in *opus reticolatum*, con ammorsature angolari in laterizio, ed è provvisto di un'apertura centrale con soglia, stipiti e architrave in travertino modanato. L'ambiente interno, a pianta rettangolare, è suddiviso in due vani. Il primo (largh 4m, lungh. 1,40 m), che assolve quasi alla funzione di vestibolo, presenta un pozzo circolare del diametro di 0,65 m nell'angolo sud. Sulla parete sud-est, corrispondente alla parete d'ingresso, si aprono due nicchie contenenti a loro volta due olle; agli angoli della suddetta parete sono stati rinvenuti frammenti di intonaco rosso, di cui quelli nell'angolo sud furono oblitterati dalla costruzione del pozzo. Nel punto di passaggio tra i due vani, dove sono disposti due pilastri, sono state rinvenuti resti di sepolture in *formae*.

Il secondo vano (largh. 4m, lungh. 4,5 m), la vera e propria cella, è occupato da altre sepolture in *formae* e presenta nella parete sud-ovest due nicchie all'interno delle quali sono disposti due cinerari; all'angolo ovest è stato costruito un bancone in muratura che ospitava altre due nicchie con una e due olle ciascuna. Nella parete nord-est c'è un'apertura con una soglia in travertino di riutilizzo (1,45 m) che collega il secondo vano della Tomba L3c alla vicina Tomba 5a (L2b). Le pareti sud-ovest e nord-ovest vennero interessate da un restauro in *opus listatum*, realizzato in epoca tardo-antonina e probabilmente contemporaneo all'apertura della parete nord-est⁷⁰⁰.

Decorazione pittorica

La decorazione pittorica è andata perduta, anche se si ha notizia del rinvenimento di «numerosi frammenti di intonaco dipinto raccolti all'interno di un incasso in prossimità del pilastro occidentale»⁷⁰¹ durante i lavori eseguiti negli anni 1998-99 dall'allora Soprintendenza Archeologica di Ostia Antica. Ulteriori tracce di intonaco di colore rosso vennero rinvenute sulla parete sud-est e sull'angolo est, probabilmente da riferirsi alla fase adrianea dell'edificio. Altri lacerti pittorici di intonaco bianco sono stati rintracciati sul bancone in muratura, nell'angolo ovest e sono ascrivibili al restauro avvenuto in epoca tardo antonina. Durante lo spoglio della documentazione fotografica d'archivio, è stato possibile intravedere altri lacerti di intonaco bianco nei pressi dell'angolo sud della tomba.

Possessore tomba

A causa della mancanza di iscrizioni epigrafiche, non è stato possibile risalire al proprietario della tomba.

Datazione

In base alla stratigrafia, alla cronologia relativa degli edifici e alla tecnica edilizia è possibile datare con certezza l'Edificio sepolcrale L3c all'età adrianea. Il restauro in *opus vittatum*, che interessò le pareti sud-ovest e nord-ovest, avvenne durante l'età tardo-antonina⁷⁰².

700 HEINZELMANN 2000, p. 307.

701 Cit. *Archivio Storico PAOA*, schede di lavoro dell'ex Soprintendenza di Ostia Antica.

702 HEINZELMANN 2000, p. 309; GIULIANI 2006 p. 234.

4.5.3 Tomba a camera singola 5a (L2b)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 49 (Tomba 5); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 66-68 (Tomba 5); HEINZELMANN 2000, pp. 304-309 (Grab L2b).

Misure

Larghezza circa 3,5 m, lunghezza circa 4,7 m.

Storia degli studi

Gli scavi e gli studi relativi a quest'edificio sono analoghi alla contigua Tomba 4b (L3c)⁷⁰³.

Topografia

La Tomba 5a si trova sulla parte ovest della strada XV. La fronte dell'edificio è orientata a sud-est (Fig. 186).

Descrizione tomba

La Tomba 5a si impianta sul precedente Edificio 5 (L2a), un recinto in *opus reticulatum* ad angoli tondi, al cui centro si inserisce un monumento in opera quadrata con facciata rivestita in travertino la cui costruzione è datata alla prima età augustea⁷⁰⁴. La Tomba 5a, a pianta rettangolare, risulta inaccessibile dalla strada XV, ma è raggiungibile attraverso aperture costituite da soglie in travertino dalle Tombe 6 e 4b. La parete nord-est, in laterizio, è scandita da un'edicola centrale, semicircolare in *opus reticulatum*, e quattro nicchie, ognuna delle quali ospitava due urne cinerarie. Sulla parete sud-ovest, che conserva all'angolo ovest la soglia di travertino (probabilmente di reimpiego) decorata con eleganti foglie d'alloro, si dispongono tre nicchie, ciascuna contenente due olle. La parete prospiciente la strada (sud-est), in opera laterizia, presenta un'edicola semicircolare in *opus reticulatum*, al centro della parete e ai lati due nicchie, disposte ad una quota più alta rispetto alle altre e contenenti tre cinerari ciascuna. Tra la nicchia centrale e la nicchia est è conservato l'unico tratto di pavimentazione, costituito da un piano di preparazione e da un lacerto di mosaico bianco (largh. 0,50 m, lung. 0,30 m), disposto su un agglomerato cementizio, ad una quota di circa 0,60 m dal monumento in blocchi di travertino relativo al precedente Recinto 5 (L2a). Infine, sulla parete nord-est, confinante con la vicina Tomba 6, sei nicchie si dispongono su due file sovrapposte. Nell'angolo nord si conserva la soglia che dava accesso alla Tomba 6.

Decorazione pittorica

Purtroppo la decorazione pittorica di questa tomba è andata completamente perduta. Ne restano labili lacerti sulla parete sud-est: resti di intonaco giallo all'interno dell'edicola centrale e tracce di intonaco rosso nella parte superiore e giallo in quella inferiore tra quest'ultima e la nicchia est. Una parte dell'intonaco parietale è conservata anche al di sotto delle nicchie della parete posteriore (nord-ovest), il cui colore è però completamente svanito. Purtroppo i pochi dati a disposizione non permettono di assegnare le pitture ad un preciso orizzonte cronologico. Tuttavia, in base alle vicende edilizie ovvero alla realizzazione della nuova pavimentazione stradale, che costituisce un *terminus post quem*, si può affermare che la decorazione venne realizzata durante l'età adrianea o in un momento successivo.

⁷⁰³ Si veda il Capitolo 4.5.2.

⁷⁰⁴ HEINZELMANN 2000, p. 304.

Possessore tomba

A causa della mancanza di epigrafi commemorative, non è stato possibile risalire al proprietario della tomba.

Datazione

La Tomba 5a venne costruita poco dopo la realizzazione della nuova pavimentazione stradale, avvenuta in età adrianea⁷⁰⁵.

4.5.4 Tomba a camera singola 6b (L1b)⁷⁰⁶

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 49 (Tomba 6); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 68 (Tomba 6); HEINZELMANN 2000 pp. 304-309 (Tomba L1b).

Misure

Larghezza circa 3,7 m, lunghezza circa 4,8 m.

Storia degli studi

Gli scavi e gli studi relativi a di questa tomba sono analoghi ai precedenti Edifici 4b (L3c) e 5a (L2b)⁷⁰⁷.

Topografia

La Tomba 6b è ubicata sul lato ovest della strada XV, a circa 10 m a sud dall'incrocio con la via Laurentina. La fronte del monumento è orientata a sud-est (Fig. 186).



Fig. 187: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 6b, veduta della parete nord-ovest (da Archivio Fotografico PAOA).

Descrizione tomba

La tomba sorge su una precedente struttura: un Recinto (6/L1a) in opera reticolata risalente alla prima metà del I secolo d.C. L'Edificio 6b non è accessibile dalla strada XV, ma è raggiungibile unicamente dalle contigue Tombe 6a (L1a) e 7 (K1a).

Costituito da un unico ambiente rettangolare, presenta due piccole absidi contrapposte (prof. 80 m) sulla parete posteriore (nord-ovest; Fig. 187) e anteriore (sud-est).

Le pareti conservate, sud-est e nord ovest, sono state realizzate in opera vittata.

⁷⁰⁵ HEINZELMANN 2000, p. 309.

⁷⁰⁶ La Tomba L1b in origine comprende anche la 6a, ma in una fase tarda questa parte diviene l'atrio della vicina 5a (L2b).

⁷⁰⁷ Si vedano il Capitolo 4,5.2 e il Capitolo 4,5.3.

Decorazione pittorica

All'interno dell'abside della parete posteriore (nord-ovest), è stata ritrovata una pittura in pessimo stato di conservazione (alt. 1,15 m, largh. 0,39 m; Figg. 188a-c). Lo schema è costituito da un pannello inferiore rosso (alt. 35 cm, largh. ca. 30 cm), forse imitante un rivestimento marmoreo, incorniciato da una fascia nero fumo (alt. 10 cm), al quale si sovrappone una fascia gialla scandita da sottili bordature rosse (alt. 13 cm). Sopra quest'ultima si trova un ulteriore pannello a fondo azzurro alto circa 41 cm, all'interno del quale si conserva parte di una decorazione di colore viola per un'altezza di circa 15 cm (forse da interpretarsi come parte di una maschera di una divinità o di un animale; Figg. 188a-c); il pannello a fondo azzurro è delimitato nell'angolo e nella parte superiore da una fascia nero fumo di circa 14 cm. Infine, una fascia porpora (alt. 17 cm) seguita da una giallo ocra (alt. 5 cm) delimitano la pittura sulla sommità. Pannelli caratterizzati da colori contrastanti (giallo e rosso), fanno la loro comparsa nelle insule ostiensi durante l'età adrianea; tale fenomeno perdura durante tutto il II secolo d.C.⁷⁰⁸.



Figg. 188: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 6b, parete nord-ovest, particolare della nicchia: (a) fotografia scattata durante i restauri avvenuti negli anni 1998-99 (da Archivio Fotografico PAOA); (b) stato della pittura nell'ottobre 2018 (fotografia dell'autore); (c) particolare (da Archivio Fotografico PAOA).

Il particolare della decorazione viola realizzata sul pannello a fondo azzurro (Fig. 188c), nel lato ovest della nicchietta, potrebbe trovare riscontri stilistici nelle raffigurazioni domestiche ostiensi della tarda età adrianea e la primissima età antonina che ritraggono all'interno dei pannelli teste o maschere su elementi vegetali⁷⁰⁹. Soprattutto per il particolare delle ali è possibile stabilire un parallelo anche con un contesto sepolcrale, ovvero la decorazione pittorica di un arcosolio della Tomba C3 della Necropoli di Porto, datata intono alla metà del II secolo d.C. L'arcosolio portuense, decorato con una paletta cromatica caratterizzata da tinte contrastanti (nero-blu, verde, rosso, giallo), presenta la raffigurazione di una testa alata di Mercurio desinente in cespi vegetali su un fondo rosso mattone⁷¹⁰.

708 FALZONE 2007, pp. 51-129.

709 FALZONE 2007, pp. 70-74; FALZONE, PELLEGRINO 2014, pp. 100-111.

710 BEDELLO TATA 1997, pp. 51-69.

Un altro confronto può istituirsi con una maschera dipinta nell'angolo nord-est della volta del Sepolcro C «di *Tullius Zetus*», presso la Necropoli sotto S. Pietro, datata alla prima metà del II secolo d.C.⁷¹¹.

Sempre in ambito ostiense, altri esempi di teste isolate, raffigurate al centro delle pareti, provengono dall'ambiente 31 dell'*Insula* di Diana (I,III,3) risalente all'età tardo antonina⁷¹². In quest'ultimo caso, i soggetti raffigurati sono stati identificati come Medusa ed Oceano⁷¹³. Nel lacerto, rinvenuto nella Tomba 6b, si potrebbe ipotizzare l'identificazione delle ali con il dio Mercurio per le caratteristiche psicopompe del dio⁷¹⁴. Probabilmente anche nel caso della Tomba 6b il motivo centrale del pannello era isolato; purtroppo, l'assenza di documentazione di scavo e il pessimo stato della decorazione pittorica, insieme ad altri fattori, non permettono di formulare ulteriori ipotesi sulla decorazione⁷¹⁵. Tuttavia, in base all'analisi stratigrafica condotta da Heinzelmann⁷¹⁶ e a quanto si è potuto osservare *in loco*, la pittura è stata realizzata sulla muratura di età tardo antonina a cui si sovrappongono le nicchie e le murature in opera vittata realizzate alla fine dell'età severiana. Tale osservazione, insieme allo studio delle murature degli edifici, suggerirebbero di sostenere l'ipotesi che i tre Edifici 4b (L3c), 5a (L2b), 6b (L1b) siano appartenuti al medesimo proprietario (o al medesimo gruppo familiare o sociale): inizialmente furono realizzate la Tomba 5a e parte della 4b in età adrianea, collegate con passaggi interni; in una fase successiva, tardo antonina, il complesso fu ampliato ulteriormente con il completamento della Tomba 4b, la costruzione della Tomba 6b e della parete che le ingloba. Proprio in questa fase fu realizzata la decorazione pittorica, costituita da colori contrastanti giallo e rosso. Purtroppo, in mancanza di analisi chimiche dei pigmenti a sostegno di tale teoria, tali considerazioni restano solamente ipotesi.

Possessore della tomba

Durante gli scavi non sono state rinvenute iscrizioni funerarie, e quindi non è stato possibile individuare i proprietari della tomba.

Datazione

In base all'analisi delle murature si può affermare che la Tomba 6b (L1c) sia pertinente ad un restauro realizzato alla fine dell'età severiana (prima metà III secolo d.C.), all'interno di un complesso di edifici preesistenti datati in età tardo antonina di cui la pittura era pertinente.

4.5.5 Recinto in *opus reticulatum* 7 (K1a)/ Tomba a camera singola con piccolo vestibolo 7a (K1b)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 49 (Tomba 7); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 68-69 (Tomba 7); HEINZELMANN 2000 pp. 288-290 (Gräber K1a-K1b).

Misure

Livello di fondazione 1,18 m, larghezza 4,55 m, lunghezza 7,5 m⁷¹⁷.

711 MIELSCH 1973/1974, pp. 84-85, Fig. 6; MIELSCH, VON HESBERG 1986, pp. 50-53, Figg. 8, 54.

712 FALZONE 2004, pp.45-47; FALZONE 2007, pp. 116-118.

713 FALZONE 2004, pp. 45-47; FALZONE 2007, pp. 116-118.

714 Hor., *Carm.*, I, X; *LMC* V.1, s.v. "Hermes" (G. SIEBERT), pp. 535-540.

715 Per questo motivo, trattandosi di un lacerto, di cui la decorazione non è perfettamente distinguibile si è deciso di inserire quest'attestazione pittorica nella sezione delle decorazioni esigue o perdute.

716 HEINZELMANN 2000, pp. 304-309, Fig. 191.

717 HEINZELMANN 2000, p. 311.

Storia degli studi

Le prime notizie sulla tomba si hanno da Calza⁷¹⁸. Successivi sondaggi vengono effettuati da Floriani Squarciapino negli anni Cinquanta e da Heinzelmann negli anni Novanta⁷¹⁹. L'edificio è stato restaurato dall'ex Soprintendenza Archeologica di Ostia Antica nel 1964.

Topografia

L'edificio si trova all'incrocio tra la strada XV e la via Laurentina (Fig. 186).

Descrizione tomba

L'edificio presenta una pianta ad L, con l'ingresso sulla via Laurentina (non è chiaro se questo sia originario o frutto di un restauro posteriore). Il primo ambiente quadrangolare era probabilmente il vestibolo (largh. 3,35 m, lungh. 3,70 m); il secondo, rettangolare (largh. 6,30 m, lungh. 2,60 m), corrispondeva alla cella sepolcrale o ad un recinto⁷²⁰. Il primo ambiente, realizzato in reticolato con ammorsature in tufelli, conserva nell'angolo sud-est un'edicola in laterizio (largh. 1,32, prof. 0,72 m; alt. 0,45 m) contenente più di nove urne⁷²¹. Durante i lavori di ripulitura da parte dell'ex Soprintendenza Archeologica di Ostia, vennero rintracciate sepolture in fossa e in anfora sulla parete opposta all'edicola. Il vestibolo e il secondo ambiente sono divisi da due spallette di diversa lunghezza in tufelli, probabilmente relativi ad una struttura ad arco. Il secondo vano, confinante ad ovest con il Recinto 8a e a sud-est con la Tomba 6b, conserva sulla parete ovest quattro nicchie, ciascuna contenente due cinerari. La parete sud è stata completamente restaurata nel 1964.

Decorazione pittorica

La decorazione pittorica della tomba è andata completamente perduta: le uniche informazioni ci sono fornite dalla documentazione fotografica effettuata in occasione dei lavori eseguiti negli anni 1998-99 dall'allora Soprintendenza Archeologica di Ostia⁷²². Tracce di intonaco di colore rosso vennero rinvenute nell'angolo sud dell'edicola, mentre altri lacerti pittorici di intonaco bianco sono stati rintracciati all'interno del secondo ambiente, per la precisione all'interno e al di sotto delle nicchie sulla parete ovest. Nonostante una verifica autoptica *in loco*, non è stato possibile confermare quanto documentato dalla Soprintendenza negli anni 1998-99 a causa del degrado in cui versa il monumento e della vegetazione che lo ricopre.

Possessore tomba

Per la mancanza di iscrizioni epigrafiche, non è stato possibile risalire al proprietario della tomba.

Datazione

In base alla tecnica edilizia utilizzata, alla stratigrafia e alla cronologia relativa tra i diversi edifici, il Recinto (7-K1a) è stato datato alla metà del I secolo a.C.⁷²³; la Tomba con vestibolo (7a-K1b), invece, risale all'età adrianea⁷²⁴.

718 CALZA 1938, p. 49.

719 HEINZELMANN 2000, pp. 311-313.

720 Purtroppo, parte dell'edificio è ancora interrato e di conseguenza non si può affermare con certezza la tipologia della tomba.

721 Il numero delle olle contenute è noto grazie ad una fotografia realizzata durante i lavori di ripulitura della tomba eseguita negli anni 1998/99.

722 Archivio Fotografico PAOA.

723 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 69; HEINZELMANN 2000, p. 290.

724 HEINZELMANN 2000, p. 290.

4.5.6 Recinto in *opus reticulatum* 8a (K2a) / Recinto in *opus reticulatum* con *monumentum* 8 (K3a)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, pp. 49-50 (Tomba 8); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 69- 71 (Tomba 8 e 8a); HEINZELMANN 2000 pp. 292-294 (Grab K2a/K2b, K3a).

Misure

8a (K2a): livello di fondazione 095-1,18 m, larghezza 6,05 m, lunghezza circa 7,85 m⁷²⁵.

8 (K3a): livello di fondazione 0,95 m, larghezza 6,01 m, lunghezza 7,85 m⁷²⁶.

Storia degli studi

I recinti vennero portati alla luce da Calza negli anni 1934-1935 che li considerò come un unico sepolcro. Negli anni Cinquanta vennero scavati e studiati da Floriani Squarciapino la quale dimostrò che in realtà si trattava di due sepolcri distinti. Ulteriori studi e sondaggi sono stati recentemente effettuati da Heinzelmann.

Topografia

I due sepolcri si trovano ad ovest dell'incrocio con la strada XV, il Recinto 8a (K2a) a circa 12 m, il Recinto 8 (K3a), invece, a circa 18 m. La facciata di entrambi è orientata in direzione nord-est (Fig. 186).

Descrizione tomba

Si possono riconoscere due edifici distinti: un primo recinto (Recinto 8a/K2a), databile all'età tiberiana-primo claudia, e un secondo costruito poco dopo e utilizzato sino al II secolo d.C. (Recinto 8/K3a).

***Recinto in opus reticulatum* 8a (K2a)**

L'edificio 8a conserva la facciata sulla via Laurentina (lato nord-est, 6,01 m), per circa 0,35 m di altezza. Il paramento è in *opus reticulatum*, costituito da regolari assise, con tessere di 6 cm. L'angolo prospiciente la Tomba 7, formato da bessali tagliati, si presenta arrotondato⁷²⁷. La tomba venne tagliata da un edificio successivo, costruito in età traiana (K2b). L'interno dell'edificio non è stato scavato, ad eccezione dell'angolo nord-ovest. Qui è stato rinvenuto un pozzo in reticolato che sembrava appartenere alla costruzione successiva (K2b); in realtà, vista la quota, il pozzo faceva probabilmente già parte della prima tomba⁷²⁸.

***Recinto in opus reticulatum con monumentum in facciata* 8 (K3a)**

Il recinto in *opus reticulatum* è costituito da un monumento in opera quadrata nell'angolo est, prospiciente la Tomba 8a. Il monumento ha uno zoccolo in blocchi di travertino (0,64 m), con faccia vista grossolanamente lavorata. Sullo zoccolo posano blocchi alti 0,30 m, di lunghezza variabile (2,10-1,33 m), che recano una cornice semplice ma finemente lavorata sulla facciata, prospiciente la via Laurentina (nord-est), e sul lato ovest. L'alzato del monumento è andato perduto, ad eccezione di tre filari di blocchi di tufo (ogni blocco misura 0,60 m) della parete posteriore. La parete prospiciente la via Laurentina (lato nord-est) continuava con un muro in opera reticolata (tufelli regolari di 5,5-6,0 cm) conservato per circa 2,2 m di altezza⁷²⁹.

⁷²⁵ HEINZELMANN 2000, p. 290.

⁷²⁶ HEINZELMANN 2000, p. 292.

⁷²⁷ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 69.

⁷²⁸ HEINZELMANN 2000, p. 291.

⁷²⁹ HEINZELMANN 200, p. 294.

Il muro ovest confina con la contigua Tomba 9. Il lato sud-ovest del monumento è stato rinforzato con blocchi di tufo. In una seconda fase, il livello di calpestio fu rialzato di 0,60 m e venne realizzato un pavimento in *opus spicatum*, rinvenuto da Calza durante gli scavi degli anni trenta⁷³⁰. Inoltre, il muro di fondo venne rinforzato con la costruzione di un altro muro in opera reticolata dove vennero realizzate quattro nicchie (alt. m 0,43, prof. 0,27 m), contenenti due urne ciascuna; sempre in questa fase venne praticata un'apertura di circa 1,20 m sul lato nord-est.

Decorazione pittorica

Floriani Squarciapino testimonia che sulla facciata esterna della parete posteriore del monumento, su uno spesso intonaco dipinto di rosso, vi erano tracce di ornamentazioni floreali bianche⁷³¹. Attualmente si conserva solamente parte del suddetto intonaco, mentre le decorazioni floreali sono irrimediabilmente perdute. Labili tracce di intonaco bianco si conservano nelle nicchie della parete posteriore. Grazie alla documentazione fotografica realizzata durante gli scavi, si può osservare come il muro sud-est, contiguo alla Tomba 8a, sia ricoperto di uno spesso strato (5-6 cm) d'intonaco rosso⁷³².

Possessore tomba

La tomba non conserva nessuna iscrizione, pertanto non è possibile conoscere il nome dei proprietari.

Datazione

In base alla stratigrafia e alla cronologia relativa dei monumenti, il Recinto 8a è stato datato in età tiberiana-primo claudia; il Recinto 8, invece, presenta due fasi: la prima contemporanea all'edificio contiguo, e una seconda, relativa all'aggiunta delle nicchie, inquadrabile nella seconda metà del II secolo d.C.⁷³³.

4.5.7 Recinto in *opus reticulatum* con *monumentum* 10 (K5a)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, pp. 51-52 (Tomba 10); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 74-76, 147-149; HEINZELMANN 2000, pp. 298-300 (Grab K5a).

Misure

Livello di fondazione 0,87 m, larghezza 5,88 m, lunghezza circa 7,25 m⁷³⁴.

Storia degli studi

Il recinto appare nella pianta di Gismondi del 1925⁷³⁵; probabilmente venne messo in luce per la prima volta durante la campagna di Visconti nel 1865. Successivamente venne scavato negli anni 1934-1935 ad opera di Calza. Negli anni Cinquanta Floriani Squarciapino indagò la parte posteriore del recinto e il monumento in travertino⁷³⁶. Recentemente l'edificio è stato studiato da Heinzelmann nella sua monografia sulle necropoli ostiensi⁷³⁷.

⁷³⁰ CALZA 1938, p. 50.

⁷³¹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 70.

⁷³² *Archivio Fotografico PAOA*, negativo Nr. B2480; HEINZELMANN 200, p. 294.

⁷³³ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 70; HEINZELMANN 2000, pp. 291, 294, 322-341.

⁷³⁴ HEINZELMANN 2000, p. 298.

⁷³⁵ CALZA 1953, Fig. 30.

⁷³⁶ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 74-76.

⁷³⁷ HEINZELMANN 2000, pp. 298-300.

Topografia

Il Recinto 10 si trova sulla via Laurentina, a circa 30 m ad ovest dell'incrocio con la strada XV. La fronte della tomba è orientata in direzione nord-est (Fig. 186).

Descrizione tomba

Il recinto in reticolato si presenta con un monumento in peperino al centro della facciata (Fig. 12a); gli angoli prospicienti il monumento sono stondati, così come gli angoli nord e ovest. Il monumento in peperino non è altro che un sepolcro all'interno del quale erano alloggiati dei cinerari. La fronte del monumento è costituita da un filare di blocchi (alt. 0,6 m) che formano lo zoccolo, sopra i quali poggiano ulteriori blocchi su cui è intagliata la cornice (listello, toro, gola, toro, sguscio). Seguono altri due filari: il primo costituito da un unico blocco e il secondo da tre blocchi di cui quello centrale è iscritto⁷³⁸. I blocchi erano connessi con grappe a coda di rondine⁷³⁹. Della parte superiore si conserva solo un frammento di cornice⁷⁴⁰. I muri laterali del monumento sono anch'essi in tufo, con zoccolo a gradini; la parte posteriore era aperta. Nell'angolo destro del monumento, è stato rinvenuto un pozzo con rivestimento interno in reticolato la cui parte superiore è costituita da un bordo di dolio. Il muro in reticolato del lato est, confinante con la Tomba 9 (K4), al momento dello scavo si presentava alto 2,5 m; i muri sud ed ovest invece 0,84 m. L'interno del recinto è stato profondamente rimaneggiato da una Tomba (K6b) costruita alla fine del II-inizio del III secolo d.C.⁷⁴¹.

Decorazione pittorica

Durante le indagini di Floriani Squarciapino la parete in laterizio conservava ancora resti d'intonaco bianco; ulteriori tracce furono rinvenute sia sul piano dove erano le urne che sulla faccia interna del monumento in peperino⁷⁴². In una scheda di lavoro inerente le "Indagini sullo stato di conservazione" effettuate nel 1995 da Bedello Tata viene genericamente indicato che all'interno della tomba vi sono residui d'intonaco, purtroppo senza indicarne la posizione precisa⁷⁴³.

Testimonianze epigrafiche

- Iscrizione incisa su un blocco di peperino, alto 59,3 cm, largo 125,5 cm, spesso 29 cm, (altezza lettere 4,5-4,8 cm, 4,0-4,7 cm; PAOA, Inv. 8507), facente parte del monumento, venne rinvenuta da Visconti sopra «un piccolo monumento di peperino» nel 1865 e pubblicata la prima volta da Dessau⁷⁴⁴.

Ex t[est]amento ((sestertium)) VI arbitratu | T(iti) Manli T(iti) l(iberti) Niconis.

- Cippo di travertino a cuspidi triangolare (PAOA, Inv. 19926), alto circa 112 cm, largo 35 cm, la base è grezza e presenta un foro passante del diametro di 10,5 cm (altezza lettere cm 5,5-5,7 cm; 3,7-4,3 cm; 4,8-5,2 cm; 5; 4,5-5 cm). L'iscrizione venne rinvenuta sulla facciata, a sinistra del monumento in peperino⁷⁴⁵.

⁷³⁸ Si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

⁷³⁹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 74, Fig. 28.

⁷⁴⁰ Si veda *infra* ritrovamenti.

⁷⁴¹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 75; HEINZELMANN 2000, pp. 300-301.

⁷⁴² FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 76; HEINZELMANN 2000, p. 300.

⁷⁴³ *Archivio Storico PAOA*.

⁷⁴⁴ CALZA 1938, p. 52; *CIL* XIV, 01307; BARBIERI 1958, pp. 147-148; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 75; HEINZELMANN 2000, pp. 298-299.

⁷⁴⁵ CALZA 1938, p. 52; BARBIERI 1958, p. 148; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 74; HEINZELMANN 2000, p. 299; EDR 159033; ZEVİ *et alii* 2018, p. 270, scheda 0670.

L'onomastica della donna libera, da cui risalta la mancanza del cognome, e la forma arcaica *Alexsa* hanno permesso di datare quest'epigrafe e la seguente tra il 30 a.C. e il I sec. d.C.⁷⁴⁶.

T(itus) Manlius | T(iti) l(ibertus) Alexsa, | Labicia M(arci) f(ilia). | In fr(onte) ped(es) XX, | in agr(o) p(edes) XXV.

- Cippo di travertino a cuspidi triangolare (PAOA, Inv. 19980), alto circa 102 cm, largo 42 cm, diametro 12,5 cm (altezza lettere 6 cm; 4,5-5,5 cm; 5-5,5 cm; 6-6,5 cm; 5,2-6 cm); l'iscrizione venne rinvenuta da Visconti nel 1865, portata al Castello di Giulio II e pubblicata la prima volta da Dessau nel *CIL* (XIV, 1301)⁷⁴⁷.

T(itus) Manlius T(iti) l(ibertus) Alexsa, | La«b»icia M(arci) f(ilia). | In fr(onte) ped(es) XX, | in agr(o) p(edes) XXV.

Ritrovamenti

- Frammento di una cornice in peperino (larg. ca. 0,70 m, alt. ca. 0,32 m, prof. ca. 0,35 m) facente parte verosimilmente del coronamento del monumento⁷⁴⁸.

- Cinque urne in terracotta, con resti di ceneri e ossa combuste, rinvenute all'interno del monumento in peperino⁷⁴⁹.

Possessore tomba

L'iscrizione incisa sul monumento in peperino ricorda un *T. Manlius Nico*, liberto di Tito, il quale incarica *ex testamento* di costruire un monumento funebre grazie ad un lascito di 6000 sesterzi. Nelle altre due iscrizioni è nominato un Manlio Alexsa, liberto di Tito, e una donna libera, *Labicia*, verosimilmente moglie di quest'ultimo. Il gentilizio *Manlius* compare più volte in *tituli* onorari⁷⁵⁰ e funerari⁷⁵¹ nella colonia ostiense, tra cui nelle Tombe 15⁷⁵² e 28⁷⁵³ della stessa Necropoli Laurentina, in un ambito cronologico che va dal 50 a.C. al I d.C.

Datazione

È stata proposta una datazione dell'edificio all'età tardo-augustea-tiberiana, sulla base di diversi elementi: cronologia relativa con gli edifici limitrofi, considerato che la Tomba 10 è stata costruita dopo il Recinto 9 (K4) ma prima della 10a (K6a); il livello pavimentale su cui esso sorge; infine, la datazione delle iscrizioni tra il 50 a.C. e il I secolo d.C.⁷⁵⁴.

⁷⁴⁶ BARBIERI 1958, p. 149; HEINZELMANN 2000, p. 300.

⁷⁴⁷ CALZA 1938, p. 52; BARBIERI 1958, p. 148; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 74; HEINZELMANN 2000, p. 299; *EDR* 158866; ZEVI *et alii* 2018, p. 270, scheda 0670.

⁷⁴⁸ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 76, Fig. 30; HEINZELMANN 2000, p. 299.

⁷⁴⁹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 74, 76, Figg. 28,31; HEINZELMANN 2000, p. 299.

⁷⁵⁰ *CIL* XIV, 0388; *CIL* XIV, 04865; *CIL* XIV, 05306; *EDR* 121440; *EDR* 121550.

⁷⁵¹ *CIL* XIV, 05013; *CIL* XIV, 05014; *CIL* XIV, 01304; *CIL* XIV, 01332; *CIL* 14, 01311; *CIL* XIV, 01735.

⁷⁵² *CIL* XIV, 5013; BARBIERI 1958, p. 150; *EDR* 108945; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 80-83.

⁷⁵³ BARBIERI 1958, p. 154; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 99-100; *EDR* 031481.

⁷⁵⁴ BARBIERI 1958, pp. 148-149; HEINZELMANN 2000, pp. 300, 335-341.

4.5.8 Complesso sepolcrale 11 (G1)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, pp. 52-53 (Tomba 11); HEINZELMANN 2000, pp. 283-285 (Grab G1).

Misure

Livello di fondazione (lato sud-est) 3,77 m, (lato nord-ovest) 2,76 m; larghezza 13,42 m, lunghezza 13 m⁷⁵⁵.

Storia degli studi

Parte della tomba appare nella pianta di Gismondi del 1925⁷⁵⁶; probabilmente questa venne messa in luce da Visconti nel 1865; successivamente venne scavata completamente da Calza negli anni 1934-1935⁷⁵⁷. Recentemente l'edificio è stato analizzato da Heinzelmann nella sua monografia sulle Necropoli ostiensi⁷⁵⁸.

Topografia

La tomba si trova nell'angolo nord-ovest dell'incrocio tra la via Laurentina e la strada XV (Fig. 186).

Descrizione tomba

L'Edificio 11 è caratterizzato da una forma a quadrangolo irregolare alquanto insolita e costituisce uno dei più grandi complessi tombali della Necropoli. L'accesso alla tomba avviene sul lato meridionale, prospiciente alla via Laurentina. Il complesso, costruito su un basamento in cementizio, presenta una muratura in *opus reticulatum* con ammorsature angolari in laterizio.

Nella sua prima fase, caratterizzata solamente da sepolture ad incinerazione, l'edificio era costituito da una sorta di vestibolo a forma di L e due ambienti quadrangolari sul lato nord, cui si accedeva tramite due porte sul lato nord del vestibolo. Sul lato ovest il complesso confinava con un altro edificio quadrangolare denominato *taberna*, a cui si accedeva grazie una piccola porta (largh. 0,70 m) dal vestibolo che conserva ancora la soglia in travertino⁷⁵⁹. Nel vestibolo, in prossimità delle pareti ovest e sud, sono state rinvenute due tombe a cassone in blocchi di tufo: su quella ovest è stata ritrovata una lastrina marmorea inscritta⁷⁶⁰. Sul lato nord, si aprivano le porte che davano accesso alle due camere est ed ovest. La stanza ovest misura 5,31 m di larghezza e 6,42 m di lunghezza, e si apre sul vestibolo grazie ad un'ampia entrata (largh. 2,35 m); al centro della parete nord vi è un'edicola (largh. 2,60 m, prof. 0,45 m) contenente una nicchia larga 1,90 m. Sul lato destro dell'edicola si conservano due nicchie contenenti due cinerari ciascuna, mentre sul lato sinistro una nicchia contenente anch'essa due cinerari. Le pareti est ed ovest, che dovevano essere simmetriche, presentano al centro un'edicola (largh. 1,40 m, prof. 0,15 m). L'edicola della parete orientale, in migliore stato di conservazione, contiene cinque cinerari; ai lati dell'edicola vi erano alloggiate quattro nicchie sul versante nord e tre nicchie su quello sud⁷⁶¹. L'ambiente orientale, di forma trapezoidale, è largo 4,03 m mentre le pareti settentrionale e meridionale misurano rispettivamente 3,92 m e 5,35 m. L'accesso avviene dal vestibolo grazie ad una piccola porta larga 1,06 m.

755 HEINZELMANN 2000, p. 283.

756 CALZA 1953, Fig. 30.

757 CALZA 1938, pp. 52-53.

758 HEINZELMANN 2000, pp. 283-285.

759 HEINZELMANN 2000, pp. 284-285.

760 Si veda *infra* testimonianze epigrafiche.

761 HEINZELMANN 2000, p. 284.

Vista la forma asimmetrica l'organizzazione delle pareti è irregolare: sul lato orientale si aprono sette urne, mentre su, al centro di quello settentrionale vi è un'edicola (largh. 1,36 m, prof. 0,15 m) contenente tre cinerari, affiancata su entrambi i lati da tre nicchie ognuna contenente due urne⁷⁶². Entrambe le stanze orientale e occidentale erano coperte a volta e non conservano più il pavimento originario.

In un periodo successivo la tomba venne utilizzata anche per sepolture ad inumazione in fossa⁷⁶³.

Decorazione pittorica

La ricognizione effettuata all'interno dell'edificio ha permesso di individuare nell'ambiente est lacerti di intonaco bianco sullo zoccolo della parete orientale e all'interno delle nicchie; invece, sulla parete settentrionale è conservato solamente all'interno delle nicchie. Come è documentato in una foto scattata negli anni Novanta anche all'interno dell'edicola centrale della parete nord vi erano tracce di intonaco bianco⁷⁶⁴; attualmente tali lacerti non risultano più visibili a causa della vegetazione.

Nella stanza ovest, secondo la descrizione fatta da Heinzelmann, sappiamo che le nicchie erano decorate con fiorellini rossi su fondo bianco, attualmente non più visibili⁷⁶⁵. Probabilmente tutte le edicole del Complesso sepolcrale 11 presentavano tale decorazione.

Testimonianze epigrafiche

- Iscrizione incisa su una lastrina marmorea, rinvenuta su una tomba a cassone, addossata alla parete ovest⁷⁶⁶.

D(is) M(anibus) | Sualliae Thiophilae.

- Iscrizione incisa su un capitello tuscanico rozzamente rielaborato (alt. 12,7 cm, prof. 62 cm, altezza lettere 3,7 cm, 2,9 cm, 2,9 cm)⁷⁶⁷.

D(is) M(anibus) | Liviae A(uli) filiae Acte. C(aius) Vibius Agathemer | coniugi karissimae b(ene) m(erenti) f(ecit); v(ixit) a(nnis) XXIII, m(ensibus) VI, d(iebus) XVII.

Possessore tomba

Viste le scarse testimonianze epigrafiche in relazione alla tipologia architettonica e alla dimensione del complesso sepolcrale, non è possibile trarre delle conclusioni significative circa i possessori della tomba nelle varie fasi.

Datazione

È stato possibile determinare con certezza la datazione dell'Edificio sepolcrale 11 (G1) all'età adrianea⁷⁶⁸ sulla base di diversi elementi: il livello sul quale la tomba è stata costruita che corrisponde al nuovo piano stradale adrianeo; la cronologia relativa degli edifici, in quanto la Tomba 11 è stata costruita prima della 11a (G2); ed infine, la tecnica edilizia, caratterizzata dall'uso intensivo di opera reticolata.

⁷⁶² HEINZELMANN 2000, p. 284.

⁷⁶³ HEINZELMANN 2000, p. 285.

⁷⁶⁴ HEINZELMANN 2000, p. 284, Fig. 179.

⁷⁶⁵ HEINZELMANN 2000, p. 284.

⁷⁶⁶ HEINZELMANN 2000, p. 283.

⁷⁶⁷ HEINZELMANN 2000, p. 283: per l'autore si trattava del plinto di una base di colonna; ZEVI *et alii*, 2018 pp. 252-253, scheda 0624 con foto.

⁷⁶⁸ HEINZELMANN 2000, p. 285.

4.5.9 Recinto in *opus reticulatum* 12 (A3a)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 53 (Tomba 12); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 77-78, 149; *GdS* 16.09.1954⁷⁶⁹; HEINZELMANN 2000, pp. 220-222 (Tomba A3a), p. 314.

Misure

Livello di fondazione 0,65 m⁷⁷⁰, larghezza circa 4,35 m, lunghezza circa 5,08 m⁷⁷¹.

Storia degli studi

I primi scavi vennero effettuati da Calza tra il 1934 e il 1935⁷⁷².

Topografia

Il recinto si trova sul lato orientale della strada XV, a circa 20 m a nord dell'incrocio di quest'ultima con la via Laurentina (Fig. 186). La parete settentrionale confina con il Recinto 12a (A4a), quella orientale con il Recinto 21 (D1).

Descrizione tomba

Il Recinto 12 (A3a) venne costruito insieme al contiguo 12a (A4a), in quanto entrambe le costruzioni presentano le stesse fondazioni e il medesimo paramento. Tuttavia, al momento dell'edificazione i due recinti vennero divisi con un muro interno perpendicolare e quindi è probabile appartenessero a due distinti proprietari. L'Edificio 12, a pianta rettangolare, presenta il paramento in *opus reticulatum* ed angoli stondati. La struttura dei due Recinti 12 e 12a è in parte obliterata dalla costruzione in età tarda della Tomba 12b (A4b)⁷⁷³. L'interno del recinto è stato occupato da diverse tombe a cassone e ad edicola. Le prime che vennero costruite sembrerebbero quelle poste nell'angolo di sud-ovest; oggi si trovano al di sotto di un arco in tufo e laterizio, costruito in età tarda come fondazione per un muro di recinzione esterno della Necropoli.

Le due nicchie dell'angolo sud-ovest, di forma rettangolare, con timpano triangolare (largh. 0,88 m, prof. ca. 1,10 m, alt. 1,10 m)⁷⁷⁴, sono costruite su uno zoccolo di tufo e cementizio di circa 0,10 m e presentano all'interno i resti di un'urna. Dopo queste, a circa 0,70 m, sono state aggiunte altre edicole adiacenti al muro ovest: la prima di queste, a partire dalla parete ovest, misura circa 0,80 m di larghezza, circa 0,95 m di profondità, ed è alta circa 1,10 m⁷⁷⁵; come le due descritte precedentemente, presenta anch'essa al suo interno una deposizione in urna. Sul suo lato settentrionale segue un'altra edicola larga circa 0,72 m, profonda circa 0,65 m, e alta circa 0,55 m⁷⁷⁶. Come già accennato, all'interno del recinto in prossimità della parete orientale vi erano altre edicole, oggi quasi completamente distrutte.

⁷⁶⁹ *Archivio Storico PAOA*, volume 30.

⁷⁷⁰ HEINZELMANN 2000, p. 220.

⁷⁷¹ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 77.

⁷⁷² CALZA 1938, p. 53.

⁷⁷³ CALZA 1938, p. 53; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 78; HEINZELMANN 2000, p. 221.

⁷⁷⁴ HEINZELMANN 2000, p. 221.

⁷⁷⁵ HEINZELMANN 2000, p. 221.

⁷⁷⁶ HEINZELMANN 2000, p. 221.

Decorazione pittorica

Entrambe le due nicchie nell'angolo sud-ovest erano decorate con uno spesso strato d'intonaco rosso di cui si conserva il solo strato preparatorio. L'edicola in prossimità del muro sud conserva esternamente resti d'intonaco rosso ed internamente era decorata con linee rosse su fondo bianco⁷⁷⁷. Durante la ricognizione nell'estate 2017, le tracce d'intonaco all'interno della nicchia non erano più visibili.

Testimonianze epigrafiche

- Lastra di travertino scorniciata (PAOA, Inv. 19927; larg. 93 cm, alt. 61 cm, spess. 22 cm, altezza lettere 6,5 cm, 5,8 cm, 3,6-3,8 cm); venne rinvenuta da Calza al centro della facciata del Recinto 12⁷⁷⁸.

T (itus) Mallius | T (iti) l (ibertus) Philoxenus. | In f(ronte) p (edes) XV, | in a (gro) p(edes) XXV (? ⁷⁷⁹).

Grazie ai *Giornali di Scavo* del 1954 sappiamo che all'interno del recinto vi era una piccola tomba a cassone su cui si era distaccato parte dell'intonaco; sopra questo, erano graffite le seguenti lettere: *MONUMENI* (altezza lettere 3,5 cm), *AVARIA EST* (altezza lettere 7 cm) *IN* (altezza lettere 2,2 cm). L'epigrafe era alta circa 33 cm e larga 44 cm. Oltre a ciò è testimoniato che l'intonaco presentava una Tabella rossa con cornice bianca e violacea su cui sembravano dipinte delle lettere ormai svanite: *HILAR? ANNORUM XX*; la parte superiore dove si trovava il graffito sembra fosse bianca⁷⁸⁰.

Possessore tomba

Il proprietario del Recinto 12 è il liberto *T. Mallius Philoxenus*. Il gentilizio è attestato nella colonia ostiense diverse volte in ambito sepolcrale⁷⁸¹ e cinque volte nella lista dei decurioni dell'anno 198 d.C. rinvenuta nella Casa dei Triclini (I,XII,1)⁷⁸².

Datazione

La paleografia dell'iscrizione ha permesso di datare l'iscrizione tra il 50 e il 30 a.C.⁷⁸³; il livello pavimentale su cui è stata costruita corrisponde a quello della prima-media età augustea⁷⁸⁴. Infine, la cronologia relativa degli edifici indica che l'Edificio 12 è stato costruito prima dei vicini Recinti 13 (A5a) e 21 (D1). In base a tali elementi, si ipotizza una datazione alla prima o media età augustea⁷⁸⁵.

777 HEINZELMANN 2000, p. 221.

778 CALZA 1938, p. 54; BARBIERI 1958, p. 149; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 77; EDR 031467; ZEVI *et alii* 2018, p. 268, scheda 0065.

779 Nell'ultima riga Calza e Barbieri leggono *pedes XX*, ma nella foto di Zevi (in ZEVI *et alii* 2018, p. 268) sembrerebbe esservi anche una "V".

780 *Archivio Storico PAOA* volume 30, GdS 16.09.1954

781 Su uno dei cinerari marmorei rinvenuti nella Tomba 18 di Porta Romana è incisa la seguente iscrizione: *M(arco) Graecinio? Blando Grae | cinia Callirhoe | mat(er) fec(it) vi(xit) a(nnos) XXXVI | m(enses) XI d(ies) XVI f.p. et | T(ullio) Mallio Terpno | coniugi optimo | b(ene) m(erenti)*. Per maggiori approfondimenti si veda FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 39-41; HEINZELMANN, 2000, pp. 174-178, Grab B8. Ulteriori iscrizioni sepolcrali rinvenute nella colonia sono: *D(is) [M(anibus)] | Primi [---] | feci [t ---] | Mal [lius? ---] | Ones [---] | -----*. Rinvenuta in Via dei Vigili, conservata presso i *Nuovi Magazzini* del PAOA, edita in CIL XIV, 05079; EDR 109355. *[D(is)] M(anibus) s(acrum) . | [- - -] Hilaritati vixit | [- - -] m(ensibus) VI, d(iebus) XXVII, | [- - -] nus coi(ugi?) (!) et Cae | [- - -] Mallius Phoebeus | [- - -] b(ene) m(erenti) fec(-)*. L'iscrizione è composta da due frammenti (Invv. 9708+10987), ed è conservata presso il *Deposito 20* (già Grottone di Sant'Aurea) nel PAOA. Edita in ZEVI *et alii* 2018, p. 222, scheda 0545.

782 CIL XIV, 04569, AE 1928, 0123; EDR 073099.

783 BARBIERI 1958, p. 159; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 77.

784 HEINZELMANN 2000, pp. 335-340.

785 HEINZELMANN 2000, p. 222.

4.5.10 Tomba a camera singola 13(A5a)/ Tomba 13a (A5b)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, pp. 53-54 (Tomba 13); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 78-80, 149; HEINZELMANN 2000, pp. 223-225 (Gräber A5a-A5b).

Misure

13 (A5a): livello di fondazione 0,71 m, larghezza 4,45 m, lunghezza 5,98 m⁷⁸⁶.

13a (A5b): livello di fondazione 4,18 m, larghezza 3,70 m, lunghezza 2,95 m⁷⁸⁷.

Storia degli studi

La tomba venne scavata negli anni 1934-1935 da Calza. Sondaggi successivi vennero effettuati da Floriani Squarciapino negli anni Cinquanta. La tomba fu oggetto di restauri da parte della Soprintendenza Archeologica di Ostia nel 1995.

Topografia

La tomba si trova sul lato orientale della carreggiata XV, a circa 25 m a nord dell'incrocio con la via Laurentina (Fig. 8, 186). Al momento della sua costruzione esistevano già le Tombe 12 (A3a) e 12a (A4a).

Descrizione tomba

Si possono riconoscere due edifici distinti⁷⁸⁸: una prima tomba attribuibile al liberto *Nonius Agathon* (Tomba 13/A5a), databile alla prima età imperiale; e una seconda costruita in età severiana (Tomba 13 a/A5b) che si impianta all'interno della prima. Non è chiaro se tale cambiamento d'uso venne effettuato dagli eredi del primo proprietario ed utilizzato fino in età tarda.

Tomba a camera singola 13

La Tomba del liberto *Nonius Agathon* è una piccola tomba originariamente coperta da volta a botte ed orientata verso la strada XV (Fig. 8). La facciata della tomba si allinea con contigui Recinti 12 e 12 a, anche se le fondazioni risultano essere più alte di circa 5 cm⁷⁸⁹. Al centro della facciata si apre una porta (alt. 1,45 m, largh. 0,90 m, prof. 0,53 m⁷⁹⁰) con stipiti, architrave e soglia in travertino; un archetto di laterizi, riempito da reticolato, sormonta la porta aggiungendo un elegante motivo decorativo alla facciata. Ai lati della porta erano infisse due *metae* di macine di grano su rozzi basamenti circolari di tufo⁷⁹¹.

Sull'angolo sud-ovest della facciata, nella parete a filo dello spigolo con la contigua Tomba 12a (A4a-b), è incassata una stele in travertino inscritta (PAOA, Inv.19928).

786 Le misure sono tratte da HEINZELMANN 2000. Per FLORIANI SQUARCIAPINO 1958 le dimensioni esterne corrispondono ai 15 per 20 piedi dell'iscrizione (largh. 4,40 m, lung. 6 m).

787 HEINZELMANN 2000, p. 224.

788 In questo caso non si può parlare propriamente di due fasi di utilizzo, poiché la tomba originaria non viene riutilizzata bensì obliterata completamente dal pilone di fondazione della tomba più tarda.

789 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 78; HEINZELMANN 2000, p. 224.

790 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 79; le misure della porta differiscono da quelle riportate da Heinzelmann (2000, p. 223), per Floriani Squarciapino la porta misurerebbe alt. 1,40 m, largh. 0,80 m.

791 Le macine sono a livello della soglia (36 cm al di sopra della risega di fondazione) che sembra sia stata rialzata. Attualmente è visibile solo la macina di destra (diametro 0,67 m), di cui resta il basamento; la macina di sinistra non è *in situ*. Calza (1938, p. 53) ipotizzò che le due macine avessero funzione apotropaica per la loro somiglianza con il *phallus*; in realtà la meta sinistra conteneva al suo interno un cinerario fittile «ancora colmo di ceneri e frammenti di ossa calcinate» (cit. FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 79). Purtroppo non è chiaro se questa deposizione appartenga ad una fase di utilizzo precedente e soprattutto è ancora dubbia la funzione delle due macine. Grazie alla documentazione fotografica effettuata da Floriani Squarciapino si può ancora vedere lo stato di ritrovamento dell'edificio.

Una cornice di tre filari di bessali coronava la parte superiore della tomba⁷⁹². La cella è in gran parte ostruita dal pilastro di fondazione della Tomba successiva (13a, A5b)⁷⁹³: la parete sud è completamente oblitterata mentre le pareti nord ed est sono accessibili tramite due stretti corridoi. La parete ovest conserva ai lati della porta, in duplice fila, due nicchie semicirculari ciascuna delle quali presenta due cinerari, per un totale di sedici deposizioni (largh. 0,40 m, alt. 0,30 m, prof. 0,33 m)⁷⁹⁴. Sia nel muro di fondo che in quello settentrionale si apre una feritoia rettangolare che si allargava verso l'interno. Le spalle esterne sono in tufelli; la strombatura presenta tracce di rivestimento pittorico bianco. Sulla stessa parete si trovava un bancone in muratura, alto 0,37 m e largo 0,29 m⁷⁹⁵, il cui piano di posa si trovava all'altezza della soglia. Durante lo scavo degli anni Cinquanta non è stata rinvenuta nessuna traccia della pavimentazione⁷⁹⁶.

Tomba 13a

L'edificio funerario, di forma approssimativamente quadrata, è stato ricavato all'interno della tomba più antica. Le fondazioni in *opus caementicium* sono alte 3,20 m; all'esterno sono ancora riconoscibili con precisione le impronte dell'armatura⁷⁹⁷. L'alzato della tomba è conservato per un'altezza complessiva di 1,20 m: si tratta di un nucleo di cementizio racchiuso da un rivestimento in laterizio non del tutto regolare (mattoni 3,5-4,0 cm; fughe 1,0-2,0 cm). L'estremità superiore è completamente distrutta. Nel lato sud si appoggia al muro interno della Tomba 13, nei lati nord ed ovest è stato lasciato uno stretto spazio tra un muro ed un altro. Durante questa fase costruttiva la tomba precedente venne sopraelevata e sulla facciata vennero aperte due finestre ad arco ribassato in bipedali.

L'apice dell'arco si trova alla stessa quota della tarda pavimentazione stradale. Sulla parete sud ad una quota di 4,86 m, viene costruita una porta di accesso in laterizio (largh. 0,90 m), la soglia è mancante, probabilmente è stata derubata⁷⁹⁸.

Decorazione pittorica

In diversi punti delle pareti, sull'imposta della volta, sulle pareti e volticelle delle nicchie, sul bancone in muratura (conservato presso la parete settentrionale dell'edificio) sono stati rinvenuti frammenti di uno spesso strato di intonaco bianco⁷⁹⁹. Probabilmente l'intonaco era decorato con fiori e uccellini, come in altri edifici della Necropoli, ma purtroppo la decorazione è completamente svanita⁸⁰⁰. Bisogna precisare che la decorazione apparteneva alla tomba augustea e non a quella di età severiana.

792 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 79; HEINZELMANN 2000, pp. 224- 223: precisa che a quest'altezza nella parete interna del monumento iniziava l'imposta della volta a botte della camera sepolcrale.

793 Secondo la classificazione operata da Giuliani (2006, pp. 116-173), si tratterebbe in questo caso, per la struttura, di una fondazione compatta a piattaforma omogenea; per quanto riguarda la tecnica costruttiva, è una fondazione mista di conglomerato.

794 La disposizione dei loculi, all'interno della cella, si presenta asimmetrica in quanto nella parete settentrionale vi sono due file da cinque nicchie ciascuna (largh. 0,37 m; alt. 0,25 m; prof. 0,32 m), totalmente assenti nella parete meridionale, mentre nella parete orientale si intravedono due file di nicchie, poste probabilmente ad una quota superiore che nelle altre pareti.

795 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 79, Tav. XII, 3.

796 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 78-79, Tav. XII, 3: ipotizza che questa tomba abbia avuto due diverse fasi, poiché in un secondo momento la soglia e tutto il pavimento vennero rialzati di circa 0,36 m, arrivando al livello del bancone in muratura. In realtà, osservando attentamente la muratura e lo stipite nella porta non vi è traccia di nessun cambiamento tardivo. La grande trasformazione che subirà l'edificio sarà la costruzione al suo interno della Tomba 13a.

797 GIULIANI 2006, p. 170.

798 HEINZELMANN 2000, p. 225.

799 CALZA 1935, p. 53; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 79; HEINZELMANN 2000, p. 224.

800 La decorazione pittorica era già illeggibile durante i restauri effettuati dalla Soprintendenza Archeologica di Ostia nel 1995.

Testimonianze epigrafiche

- Cippo di travertino (PAOA, Inv. 19928)⁸⁰¹ arrotondato nella parte superiore (alt. 1,55 cm, 37,5 cm, spess. 12 cm⁸⁰²; altezza lettere 5 cm; 4,2-5,2 cm; 4 cm; 4 cm). Presenta alla base un foro di circa 10 cm di diametro.

D(ecimi) Noni D(ecimi) l (iberti) | Agathonis⁸⁰³. | In fro(n)te p(edes) XV | in agr(o) p(edes) XX.

- Stele parallelepipedica (PAOA, Inv. 19929) con marginatura aggettante a listello piano, ulteriormente contornato internamente (alt. 122 cm, largh. 44 cm, spess 20. altezza lettere 6,0 cm; 5,8-6,0 cm; 5,6 cm; 5,2-5,5 cm; 5 cm), presenta alla base un foro passante di diametro di cm 15. Venne rinvenuta capovolta all'interno della Tomba 13⁸⁰⁴, originariamente era posta sul retro della tomba.

L(ucius) Appuleius | Eros, | Villia Faust(a). | In f(ron)te p(edes) XX, in ag(ro) | p(edes) XXV.

Possessore tomba

La prima iscrizione fa riferimento al liberto *D. Nonnius Agathon*, il cui gentilizio è attestato a Roma soprattutto nel I secolo a.C. grazie a numerose testimonianze epigrafiche⁸⁰⁵; ad Ostia appare nel II sec. a.C., legato a posizioni di prestigio⁸⁰⁶. In quattro occasioni il gentilizio è associato al nome *Decimus*: in un caso si tratta di un augustale, in due di duoviri; infine, il liberto *D. Nonnius Mauri Philosomusus* è il proprietario della vicina Tomba 21 (D1)⁸⁰⁷.

Datazione

Tomba a camera singola 13

È stata proposta una datazione dell'edificio nell'età medio-augustea, sulla base di diversi elementi: le murature, il livello pavimentale su cui esso sorge (uguale a quello delle tombe più antiche), ed i rapporti stratigrafici con gli edifici limitrofi (la Tomba 13 è stata costruita dopo le Tombe 12 e 12a). Barbieri e Floriani Squarciapino datano le iscrizioni al 50-30 a.C. su base paleografica; tuttavia, tale datazione non può essere estesa alle strutture, chiaramente databili per tipologia e tecnica ad un'età posteriore⁸⁰⁸, trovando un confronto diretto con la Tomba a camera 18 (B1).

801 CALZA 1938, p. 54; BARBIERI 1958, p. 149; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, Tav. XX, 3; EDR 031468; ZEVI *et alii* 2018, p. 297, scheda 0737.

802 Le misure dei cippi non sono precise poiché in gran parte sono ancora interrati, l'altezza indicata riguarda la parte che emerge dal terreno.

803 BARBIERI, p. 149: precisa che un altro *P. Nonius Agath[on]* ricorre in un'iscrizione ostiense più recente, *CIL*, XIV, 4561, 2 l.6.

804 CALZA 1938, p. 54; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, Tav. XX, 4; EDR 031469; ZEVI *et alii* 2018, p. 53, scheda 0099. Heinzelmann (2000, p. 224) suggerisce di collegare tale cippo alla Tomba 11a (G2) per la vicinanza a tale edificio e per la datazione proposta da Barbieri (100 d.C.).

805 *RE* XVII (1936) 862 sg. s.v. *Nonius*.

806 *CIL* XIV 390. 391. 395. 246; *CIL* V 30. 250; *CIL* III 8. 251; *CIL* VI 13. 251; *CIL* V 12. 256; 30. 4561. 4562

807 Sulla relazione tra i due proprietari delle tombe sono state formulate diverse ipotesi: probabilmente l'occupante della Tomba A5a era un liberto del proprietario della 21 (D1) anche se bisogna notare che l'onomastica del liberto del Recinto 21 è particolare: il patrono infatti, viene indicato con il cognome (*Maurus*) e non con il prenome, di conseguenza *Nonius Agathon* non può essere il liberto di *Nonius Mauris*, bensì il contrario. Una seconda ipotesi è che entrambi fossero liberti dello stesso patrono o provenissero dalla stessa famiglia. Anche se ad Ostia non sono attestate famiglie con questo gentilizio. Infine, non è da escludere che questi liberti si siano trasferiti ad Ostia dopo la loro *manumissio*.

808 HEINZELMANN 2000, p. 224: ipotizza la provenienza dell'iscrizione da un altro edificio.

Tomba 13a

A causa delle pessime condizioni del monumento, non si è in grado di analizzarlo con precisione. Tuttavia, risulta molto simile al Monumento funerario A3b (Tomba di Ermogene⁸⁰⁹) della Necropoli di Porta Romana (sostruzioni massicce e recinto) e alla vicina Tomba A4b. Le tre tombe sembrano appartenere al gruppo di tombe edificate in età severiana, a partire dal II secolo d.C.⁸¹⁰.

4.5.11 Tomba a camera singola 26a (C4b)⁸¹¹

Riferimenti bibliografici

Archivio Storico PAOA, “Indagine sullo stato di conservazione anno 1995”; CALZA 1938, p. 64 (Tombe 25-26); FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 99⁸¹²; HEINZELMANN 2000, pp. 243-245 (Grab C4b).

Misure

Livello di fondazione 3,48 m, larghezza 8,80 m lunghezza 7,50 m⁸¹³.

Storia degli studi

La tomba venne scavata da Calza negli anni Trenta del secolo scorso. La tomba venne restaurata nel 1964 da Floriani Squarciapino e nel 1995 venne eseguita un'indagine sullo stato di conservazione del monumento da Bedello Tata⁸¹⁴. Recentemente, l'edificio è stato analizzato e studiato da Heinzelmann da un punto di vista topografico e architettonico⁸¹⁵.

Topografia

L'edificio fronteggia la via cimiteriale interna, è ubicato nella seconda fila di sepolcri, a circa 30 m ad est dalla strada XV (Fig. 186). L'edificio si impianta sul Recinto in reticolato di *Geminus Stabilio* (26-C4a), datato tra la fine del I sec a.C.⁸¹⁶ e il primo quarto del I secolo d.C.⁸¹⁷.

Descrizione tomba

Come accennato precedentemente, la Tomba 26a (C4b) taglia ad un'altezza di circa 3,48 m un recinto più antico (26-C4a). L'edificio, nella sua prima fase d'impianto, è caratterizzato da una pianta trapezoidale con fronte sulla parete sud-est dalla quale si accede tramite una piccola apertura. La muratura delle pareti nord-ovest, nord-est e sud-ovest è realizzata da conci di tufo alquanto grossolani, disposti per assise orizzontali. La parete in migliore stato di conservazione è quella nord-est che presenta tre nicchie: la nicchia centrale contiene tre cinerari (largh. ca. 1,05 m, prof. 0,40 m), mentre le nicchie laterali due (largh. ca. 0,65 m)⁸¹⁸. Tali nicchie si ergono su eleganti mensole di tufo sulle quali poggiano lastre in laterizio e sono incorniciate da pilastri in tufo. I restanti loculi sulle pareti nord-ovest e sud-ovest presentavano la medesima articolazione.

809 HEINZELMANN 2000; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 23-24; VAGLIERI 1910, pp. 12-14.

810 HEINZELMANN 2000, pp. 225; 95-96.

811 Nel presente lavoro, si è deciso di indicare la Tomba come 26a (C4b), in quanto essa si impianta sulla Tomba 26, ovvero il Recinto di *Geminus Stabilio* (26-C4a).

812 Nell'edizione di *Scavi di Ostia III* (FLORIANI SQUARCIAPINO 1958), l'autrice inverte erroneamente le Tombe 26 e 27, seguendo l'errore che Calza fece nelle Tavole I e II, ma non nel testo (CALZA 1938, p. 64). *In loco* gli edifici sono indicati correttamente.

813 HEINZELMANN 2000, p. 243.

814 *Archivio Storico PAOA*.

815 HEINZELMANN 2000, pp. 251-252.

816 BARBIERI 1958, pp. 153-154; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 99; ZEVİ *et alii* 2018, p. 207, scheda Nr. 0500; EDR 031480.

817 HEINZELMANN 2000, p. 243: propone una datazione in età tardo augustea-tiberiana.

818 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 244.

In una seconda fase di utilizzo, l'edificio viene ampliato con un'altra camera che venne impiantata sul Recinto 25. L'ingresso sul lato sud-est venne abbandonato e probabilmente ne venne aperto un altro sul lato nord-occidentale⁸¹⁹, di cui si conserva la soglia sulla parete nord-ovest (largh. 1,05 m, livello di fondazione 3,93 m slm)⁸²⁰.

Decorazione pittorica

Documenti d'archivio datati al 1995 e concernenti indagini sullo stato di conservazione del monumento testimoniano che, sotto le mensole che sorreggono le nicchie, vi erano ben visibili lacerti di intonaco rosso spessi 3 cm⁸²¹. Tali tracce di intonaco sono visibili ancora oggi sulla parete nord-ovest, precisamente nell'angolo nord e sulla parete nord-est.

Possessore tomba

A causa della mancanza di epigrafi commemorative, non è stato possibile risalire al proprietario della tomba.

Datazione

I sondaggi effettuati nell'area da Heinzelmann e la cronologia relativa delle costruzioni suggeriscono una datazione all'età tardo adrianea-primo antonina della prima fase d'impianto. La seconda fase, invece, è probabilmente collegata alla Tomba 29a (C5b), inquadrabile nella seconda metà del II secolo d.C.⁸²².

4.5.12 Tomba a camera collettiva con *atrium* 34 (E4)

Riferimenti bibliografici

Archivio Storico PAOA, GdS, Finelli anno 1908: 28.03; CALZA 1938, pp. 69-71; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958 pp. 124-125; HEINZELMANN 2000, pp. 270-272 (Grab E4).

Misure

Livello di fondazione 0,80 m, lunghezza 9,25 m, larghezza 6,40 m⁸²³.

Storia degli studi

La tomba venne portata alla luce per la prima volta durante gli scavi di Vaglieri nel 1908. Finelli descrive così la scoperta: «Questa mattina fu terminato il lavoro di nettezza e togliere i rovi nelle ruine delle Tombe dei Claudii, già da molti anni scavate e lasciate a sé stesse e i rigori del tempo ed i rovi cresciuti sopra hanno in parte alterato tutto ciò che fu scoperto molti anni fa. [...] Togliendo i rovi, i primi muri scoperti furono pochi vani di fronte la strada che va al mare e fra questi, [...] di due scale che salivano ai piani superiori, nonché parte di una volta già cascata. Dietro i suddetti vani vi è un colombario a volta a botte il quale ha l'ingresso in un vano che non è ancora scavato. La fronte di questo colombario è rivolta ad est. Le pareti a destra e a sinistra di chi entra hanno cinque nicchie in ognuna ed ogni nicchia ha due cinerari, in quella di mezzo che è più grande ve ne sono tre. Le nicchie piccole misurano m 0,35x0,46x0,35, quella grande alt m 0,78x0,51x0,35. Nella parete di fondo vi sono due linee di nicchie, quattro in quella di sotto e tre in quelle di sopra, una quella di mezzo in questa linea è più grande, cioè m 0,84x0,90x0,45 ed ha tre cinerari. La lunghezza del colombario è di m 4,18x3,15.

819 Si veda a tale proposito la Tavola II di Calza (1938).

820 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 244.

821 *Archivio Storico PAOA*, "Indagine sullo stato di conservazione anno 1995".

822 HEINZELMANN 2000, pp. 245, 335-340.

823 HEINZELMANN 2000, p. 270.

L'altezza non si può indicare perché in grande parte piena di materiale. La costruzione di questo colombario in opera reticolata e le decorazioni in affreschi che ornavano le pareti e la volta nonché le nicchie, sono tutte cascate, come anche il pavimento e sotto le macerie e non posso dire in che stato si trova né se nel mezzo di esso vi è la vasca come negli altri colombari che fanno parte di queste tombe»⁸²⁴. Grazie alle puntuali precisazioni dello scopritore, in particolare riguardo l'orientamento della tomba («la fronte della tomba è rivolta ad est») e la disposizione delle nicchie («le pareti laterali hanno cinque nicchie con due cinerari, mentre quella centrale ne presenta tre; la parete di fondo presenta due linee di nicchie, quattro inferiori e tre superiori, di cui quella centrale è più grande e contiene tre cinerari»), le cui misure corrispondono a quelle rilevate da Heinzelmann⁸²⁵; si può affermare con sicurezza che la tomba in questione è proprio la 34 (E4). Inoltre, tali elementi avvalorano la tesi, precedentemente esposta in relazione alla Tomba 31-D7⁸²⁶, ovvero che l'edificio scoperto da Visconti nella primavera del 1865 e contenente le pitture del «Ratto di Proserpina» e della «Scena di tragedia», sia il 31 e non il 34; come confermato da tali documenti d'archivio, quest'ultimo viene scavato per la prima volta da Vaglieri agli inizi del Novecento. La tomba appare nella pianta di Gismondi datata al 1925⁸²⁷. L'edificio venne nuovamente indagato da Calza negli anni Trenta del secolo scorso⁸²⁸. Floriani Squarciapino descrive la tomba nel volume *Scavi di Ostia III*⁸²⁹. Nel 1994 l'allora Soprintendenza Archeologica di Ostia, coordinata da Bedello Tata, effettuò un'indagine sullo stato di conservazione del monumento a cui seguirono lavori di ripulitura e restauro e consolidamento dei lacerti pittorici *in situ*⁸³⁰. Il monumento è stato recentemente analizzato e studiato, da un punto di vista topografico e architettonico, da Heinzelmann⁸³¹.

Topografia

La tomba fronteggia il piazzale del sepolcreto e si trova nella quarta fila a nord rispetto alla via Laurentina, circa a 45 m ad est dal diverticolo XV e 20 m ad ovest dal diverticolo X (Fig. 186). L'accesso alla tomba, al momento del primo impianto, avveniva dalla parete nord-est; in una fase successiva, l'ingresso venne spostato sulla parete sud-est il cui lato esterno attualmente si trova sotto l'odierna Strada Regionale 296 (ex Strada Statale 8, anche conosciuta come Via del Mare).

Descrizione tomba

L'edificio, insieme alle Tombe 31, 32, e 33, simili per forma e dimensioni (Fig. 14; 173b), è costituito da un *ustrinum* nell'angolo settentrionale, un'area scoperta (il cosiddetto vestibolo), una camera coperta con volta a botte e una terrazza superiore alla quale si accedeva grazie ad una scala⁸³². La tomba è realizzata in *opus reticulatum* con ammorzature agli angoli in laterizio; l'angolo nord dell'*ustrinum* è arrotondato. Al centro della facciata si conserva l'incasso per l'iscrizione, delimitata da una cornice fittile.

824 Cit. FINELLI in *Archivio Storico PAOA*, GdS anno 1908: 28.03.

825 HEINZELMANN 2000, p. 272.

826 Si veda il Capitolo 4.4.4.

827 CALZA *et alii* 1953, Fig. 17.

828 CALZA 1938, pp. 69-71.

829 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 124-125.

830 *Archivio Storico PAOA*. Le schede di lavoro della Soprintendenza riportano una relazione con gli interventi effettuati in quel periodo che consistettero: nello sterro per mettere in luce l'eventuale zoccolo dipinto; in un trattamento dealgante; nella pulitura e consolidamento degli affreschi ancora *in situ* ed infine in stuccature ed integrazioni ove necessario. Tali operazioni furono eseguite dal restauratore Enrico Leoni nell'aprile del 1994.

831 HEINZELMANN 2000, pp. 270-272.

832 Purtroppo, a causa della folta vegetazione e della mancata manutenzione, non è stato possibile accedere di persona all'interno della tomba. Pertanto, le informazioni sono tratte dalla documentazione conservata presso l'*Archivio Storico PAOA*; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 124-125; HEINZELMANN 2000, pp. 270-272.

Ai lati dell'iscrizione si conservano tre tabelle di tufo, una sulla destra e due sulla sinistra su cui erano scolpiti dei falli; la Tabella sull'estremità sinistra, verso la moderna via del Mare, risulta essere quella in miglior stato di conservazione, mentre le altre risultano alquanto abrase. Al di sotto della suddetta tabella, è ben riconoscibile l'ingresso originario alla tomba.

Il vestibolo (largh. 3,45 m, lungh. 5,55 m) non presenta nicchie sulle pareti: l'unico loculo si trova al di sotto del vano scala e contiene due deposizioni cinerarie. La scala è costituita da due rampe, una sostenuta da muro in reticolato, l'altra da un semiarco in mattoni; segue un bancone in muratura nel sottoscala. Tra la porta e la scala vi era un pozzo circolare a livello del terreno.

La parete sud-orientale è scandita dalla successione di tre edicole di cui quella centrale sembrerebbe la più antica ed è probabilmente riferibile al primo impianto, per la muratura e per l'orientamento perpendicolare sull'asse longitudinale della camera sepolcrale. Questa edicola è ricoperta d'intonaco sulla parte bassa e al centro presenta una nicchia rettangolare, (largh. 0,53 m, alt. 0,73 m, prof. 0,90 m) contenente sei urne; la nicchia è incorniciata da lesene sulla fronte e da un elegante architrave in laterizio terminante in tufo; l'estremità superiore è purtroppo perduta. Le edicole laterali, in pessime condizioni di conservazione, sembrerebbero appartenere ad un restauro successivo, poiché si appoggiano all'edicola centrale e, a differenza di quest'ultima, sono interamente realizzate con un paramento in laterizio; inoltre, presentano un'insolita forma ad U. Nell'edicola nell'angolo sud (largh. 1,30 m, alt. massima ca. 1,60 m, prof. 0,95 m) erano complessivamente alloggiate diciotto deposizioni cinerarie. L'edicola nord, in prossimità dell'entrata (largh. 0,67 m, alt. 0,30 m, prof. 0,20 m), conserva in totale dieci urne. In prossimità dell'ingresso alla camera sepolcrale, dinanzi al pilastro di destra (nord-est), sono conservati i resti di una tomba a cassone, ricoperta da uno spesso strato di intonaco. L'accesso alla camera avveniva attraverso un arco (largh. 1,95 m) con pilastri costituiti da blocchetti di tufo e ghiera in laterizio. La camera sepolcrale, come pure l'anticamera, è realizzata in *opus reticulatum* (Fig. 189). Come già enunciato dai diari di scavo di Finelli⁸³³, le pareti laterali sono scandite da cinque nicchie contenenti due cinerari ciascuna (largh. 0,47 m, alt. 0,35 m, prof. 0,34 m), ad eccezione di quelle centrali che presentano dimensioni maggiori e contengono tre cinerari (largh. 0,72 m, alt. 0,48 m, prof. 0,38 m).

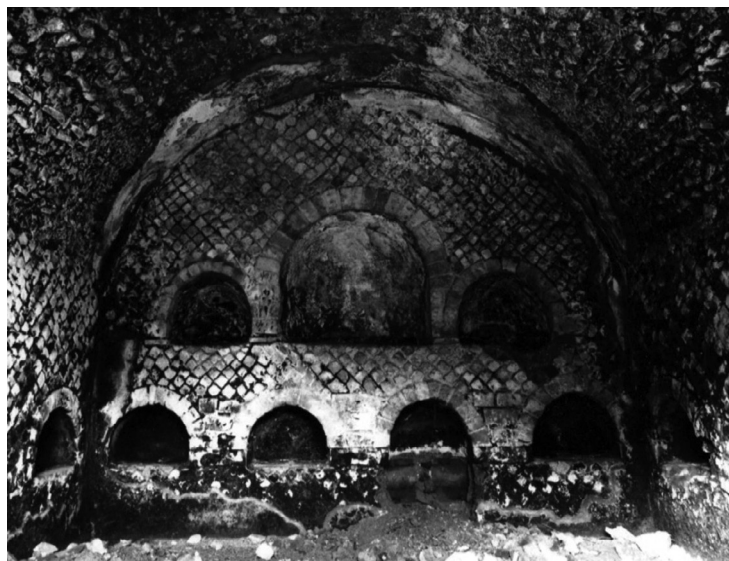


Fig. 189: Ostia, Necropoli della via Laurentina, Tomba 34, cella, parete di fondo (da Archivio Fotografico PAOA).

833 Si veda *supra* storia degli studi.

Infine, la parete di fondo è articolata da due file di nicchie sovrapposte: quella inferiore ne ha quattro uguali che hanno le stesse dimensioni di quelle sulle pareti laterali; quella superiore, invece, ne presenta tre, una grande nicchia centrale, dove sono alloggiate tre urne (largh. 0,90 m, alt. 0,81 m, prof. 0,43 m) e due laterali con due deposizioni cinerarie (largh. 0,51 m, alt. 0,43 m, prof. 0,37 m)⁸³⁴. Al centro della camera trova posto un triclinio in mattoni, ricoperto come gli altri da uno spesso strato di *opus signinum*. Nell'angolo est, ai piedi del triclinio era alloggiata una nicchia rettangolare, parzialmente conservata. Un ulteriore restauro avvenne in età antonina-severiana: durante tale rifacimento, l'ingresso venne spostato sulla parete sud-est il cui lato esterno attualmente si trova sotto l'odierna Strada Regionale 296.

Decorazione pittorica

Durante l'indagine effettuata del 1994 dall'allora Soprintendenza di Ostia, in diversi punti del vestibolo sono stati riscontrate tracce di intonaco⁸³⁵. Si conservava parte dello zoccolo della parete sud-ovest, dinanzi all'ingresso originario; altri lacerti sono stati documentati sul lato esterno della scala interna, grazie alla quale si accedeva alla terrazza superiore. Inoltre, l'edicola centrale del vestibolo presenta sulla fronte uno zoccolo di colore rosso e sembrerebbe che l'intonaco continuasse anche sulle pareti laterali esterne; l'interno della nicchia, invece, pare fosse decorato di bianco⁸³⁶. L'edicola a destra di quella centrale (prossima all'angolo sud) presentava all'interno delle nicchie resti di intonaco bianco e sulle murature tracce di intonaco di colore giallo decorato da linee rosse; quella a sinistra (prossima all'angolo est), invece, dai lacerti conservati sembra fosse decorata di rosso⁸³⁷. Altri resti d'intonaco si trovano sulla parete sud-est tra l'edicola prossima all'angolo est e l'accesso costruito in un tardo restauro. Per quanto riguarda la camera sepolcrale, della decorazione originale sono pervenuti solo resti di intonaco bianco nelle nicchie delle pareti e nella nicchia rettangolare posta all'angolo nord-est, ad eccezione di piccoli lacerti della parete a fondo giallo.

Possessore tomba

A lungo la tomba è stata denominata come Tomba dei *Cecilii*, tuttavia come mostrato in precedenza tali epigrafi appartengono all'Edificio 31 (D7).

Datazione

In base alla cronologia relativa, l'Edificio 34 è precedente ai Sepolcri 31 (D7) e al 33 (E3), inquadrabili il primo all'età tardo augustea-tiberiana e il secondo tra l'età tiberiana e la primo-claudia. Inoltre, i sondaggi chiariscono che il livello pavimentale sul quale la Tomba 34 è sorta è di poco successivo al 32 (E1), datato in età medio-augustea⁸³⁸. Si è proposta dunque una datazione all'età tardo augustea-tiberiana.

4.5.13 Edicola 42 (F3)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 73; HEINZELMANN 2000, pp. 274-275; ZEVİ *et alii*, 2018, p. 127, scheda 0282.

Misure

Livello di fondazione 0,90 m, larghezza 1,55 m, lunghezza 1,50 m, altezza 2,30 m⁸³⁹.

834 Le misure di tutte le nicchie sono tratte da HEINZELMANN 2000, p. 272.

835 *Archivio Storico PAOA*, compilatore Enrico Leoni.

836 *Archivio Storico PAOA*, compilatore Enrico Leoni; HEINZELMANN 2000, p. 271.

837 *Archivio Storico PAOA*, compilatore Enrico Leoni; HEINZELMANN 2000, p. 272.

838 HEINZELMANN 2000, pp. 272, 334-340.

839 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 274.

Storia degli studi

L'edicola venne scavata per la prima volta da Calza negli anni Trenta⁸⁴⁰. Venne interessata dai restauri del 1964 sotto la direzione di Floriani Squarciapino⁸⁴¹. Recentemente è stata indagata da Heinzelmann⁸⁴².

Topografia

L'edicola si trova ad est del diverticolo XV, all'angolo tra le Tombe 43 (A6) e 41-44 (F4) (Fig. 186).

Descrizione tomba

La tomba ad edicola è costituita da un basamento in mattoncini di tufo alquanto regolari, seguito da una parte in *opus reticulatum*, al di sopra del quale si apre una nicchia rettangolare realizzata esternamente con un'elegante ghiera in laterizio (largh. 0,90 m, alt. 0,84 m, prof. 1,50 m). Sopra l'apertura della nicchia si erge il timpano, realizzato in laterizio, al centro del quale trovava posto l'iscrizione dedicatoria. Purtroppo, allo stato attuale, non è possibile determinare il numero di urne alloggiate all'interno della nicchia. Inoltre, nell'angolo sud, come si vede nella documentazione fotografica realizzata da Calza durante lo scavo, trovava posto un pozzetto circolare⁸⁴³.

Decorazione pittorica

Al momento della scoperta, lo zoccolo e tutte le deposizioni cinerarie all'interno della nicchia erano ricoperte da uno spesso strato di intonaco bianco che si conserva in parte ancora oggi nell'intradosso della nicchia. Purtroppo, non si conservano tracce di decorazione figurata.

Testimonianze epigrafiche

- Lastra in marmo bianco (larg. 21 cm, alt. 29 cm; altezza lettere: 2,1 cm, 1,8 cm, 1,8 cm, 1,5 cm, 1,7 cm, 11,4 cm, 1,7 cm, 1,4 cm) con leggere venature grigie, incassata nella parte superiore dell'edicola entro una cornice in laterizi⁸⁴⁴ (PAOA, Inv. 19955)⁸⁴⁵.

C(aius) Cornelius C(ai) l(ibertus) | Lucrio, | Cornelia C(ai) l(iberta) | Samera, | C(aius) Cornelius ⁸⁴⁶
C(ai) l(ibertus) | Primigenius, | Cornelia C(ai) l(iberta) | Charis.

Possessore tomba

Il committente dell'edicola sembra essere *Caius Cornelius Lucrio*, che costruì la tomba per sé e probabilmente per sua moglie, Samera, e per altri due colliberti. L'onomastica del defunto, ovvero il gentilizio *Cornelius*, ricorda altri liberti sepolti proprio nella Necropoli Laurentina: Publio Cornelio della Tomba 20 bis (B4a)⁸⁴⁷ e un Lucio Cornelio⁸⁴⁸ menzionato in un'iscrizione documentata dal Bloch e attualmente perduta⁸⁴⁹.

840 CALZA 1938, p. 73.

841 Archivio Storico PAOA.

842 HEINZELMANN 2000, pp. 274-275.

843 CALZA 1938, Tav. II.

844 CALZA 1938, p. 73; HEINZELMANN 2000, pp. 274-275; ZEVI *et alii*, 2018, p. 127, scheda 0282; EDR 175463.

845 La collocazione dell'epigrafe è sconosciuta. Zevi (in ZEVI *et alii* 2018) afferma che si trovi *in situ*; tuttavia, la ricognizione effettuata nell'estate 2017 non ha confermato tale affermazione.

846 *Cornelis* in CALZA 1938, p. 73.

847 CALZA 1938, p. 59 n. 20bis; BARBIERI 1958, p. 152, Tav. XX,2; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 92; ZEVI *et alii* 2018, p. 126, scheda 0279; EDR 031474: *P(ublius) Cornelius | P(ubli) l(ibertus) Euemerus, | Aridia ((mulieris)) l(iberta) | Eutaxia. | In fro(n)te p(edes) | XV, in ag | ro p(edes) XX*. Erroneamente indicata come Tomba B2a in HEINZELMANN 2000, p. 275.

848 *Obellia M(ani) | et Aponiae lib(erta) | Fausta, | L(ucius) Cornelius L(uci) f(ilius) | Ani(ensi) Oppidanus.*

849 ZEVI *et alii*, 2018, p. 700, scheda P051: gli autori indicano che l'epigrafe risulta dispersa dal 1967.

Datazione

La tomba è stata datata tra il principato di Tiberio e quello di Claudio per diversi motivi: prima di tutto, in base alla cronologia relativa degli edifici, l'Edicola 42 è successiva ai Recinti 43 (A6) e 41-44 (F4), inquadrabili il primo all'età medio-augustea e il secondo all'età tardo augustea-tiberiana. Inoltre, i sondaggi stratigrafici chiariscono che il livello pavimentale sul quale l'edicola è posta (livello 24 del sondaggio E) corrisponde a quello datato nell'età tiberiano-primo claudia⁸⁵⁰.

4.5.14 Recinto in *opus reticulatum* 41-44 (F4)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 73; BARBIERI 1958, p. 158; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 100-101; HEINZELMANN 2000, pp. 275-276; ZEVI *et alii*, 2018, pp. 421-422, schede 1052, 1053, 1054.

Misure

Livello di fondazione 0,81 m, larghezza 5,82 m, lunghezza 4,32 m, altezza 2,15 m⁸⁵¹.

Storia degli studi

Il recinto venne scavato per la prima volta da Calza tra il 1934 e il 1935⁸⁵². Negli anni Cinquanta Floriani Squarciapino e l'epigrafista Barbieri approfondirono lo studio della tomba nel volume *Scavi di Ostia III*⁸⁵³. Nel 1964 Floriani Squarciapino diresse i lavori di restauro delle strutture per conto dell'ex Sovrintendenza di Ostia Antica⁸⁵⁴. Recentemente è stato indagato nella monografia di Heinzelmann⁸⁵⁵.

Topografia

Il recinto si trova ad est del diverticolo XV, alle spalle della Tomba 43 (A6) (Fig. 186). La facciata è sul piazzale cimiteriale interno.

Descrizione tomba

Al momento dello scavo, Calza identificò questo recinto con i numeri 41 e 44, sebbene si trattasse dello stesso edificio; infatti, il Recinto 44 non è altro che un restauro del Recinto 41, avvenuto in una fase successiva⁸⁵⁶. L'edificio originario di forma rettangolare è costruito in *opus reticulatum* regolari con ammorzature angolari in conci di tufo. La terminazione superiore dei muri perimetrali, conservata nella sua interezza, è a bauletto. Poco dopo l'edificio venne ampliato a nord, con la costruzione di un vano (il cosiddetto 44). La comunicazione tra i due ambienti avveniva tramite una porta ad arco, realizzata nella parete esterna nord-est del primitivo Recinto 41. L'interno della tomba è completamente distrutto.

Decorazione pittorica

Floriani Squarciapino testimonia che nella porticina ad arco, che divide i due ambienti, si conservava gran parte dell'intonaco bianco negli stipiti e nella volta⁸⁵⁷; presumibilmente un simile rivestimento doveva interessare tutte le pareti interne del recinto.

⁸⁵⁰ HEINZELMANN 2000, pp. 275, 334-340.

⁸⁵¹ Misure da FLORIANI SQUARCIAPINO, p. 101; HEINZELMANN 2000, p. 275.

⁸⁵² CALZA 1938, p. 73.

⁸⁵³ BARBIERI 1958, p. 158; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 100-101.

⁸⁵⁴ *Archivio Storico PAOA*.

⁸⁵⁵ HEINZELMANN 2000, pp. 275-276.

⁸⁵⁶ CALZA 1938, p. 73; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 100.

⁸⁵⁷ FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 101.

Testimonianze epigrafiche

- Lastra rettangolare in marmo bianco (larg. 69 cm, alt. 36 cm; altezza lettere 3,6-4,7 cm; 3,7 cm; 3,5 cm; 3,5 cm; 3,4 cm; 3,4 cm; 1,7 cm; 2 cm) con venature grigie, incassata sulla facciata⁸⁵⁸ (PAOA, Inv. 19954).

L(ucius) Volusius L(uci) l(ibertus) Nicephor(us), | L(ucius) Volusius L(uci) l(ibertus) Antiochus, | Volusia L(uci) l(iberta) Philematiu, | Scantia M(arci) l(iberta) Salvia m(ater), | Caelia ((mulieris)) l(iberta) Andromacha, f(ilia), | v(ivus) L(ucius) Volusius L(uci) l(ibertus) Quartio. | In fronte pedes XX, in agro pedes XV.

- Cippo in travertino con terminazione arcuata, infisso nell'angolo sinistro della tomba (larg. 38 cm, alt. 70 cm; altezza lettere 7 cm, 4,7-3,5 cm)⁸⁵⁹ (PAOA, Inv. 19952). Nella riga 2 resta traccia forse di una N appartenente ad una recedente iscrizione erasa; *Nicepori* per *Nicephori*.

L(uci) Volusi | Nicepori.

- Cippo parallelepipedo in travertino, infisso nell'angolo destro della tomba (larg. 44 cm, alt. 68 cm; altezza lettere 7 cm, 7 cm, 5 cm)⁸⁶⁰ (PAOA, Inv. 19953). Nella riga 1 resta una traccia di una P erasa appartenente ad un'iscrizione precedente, anche qui la forma *Nicepori* per *Nicephori*.

L(uci) Volusi | Nicepori.

Ritrovamenti

Lastrina in terracotta (largh. 23 cm, alt. 23 cm) su cui era scolpito un fallo di uccello; posta sul lato destro della facciata; rinvenuta da Calza durante gli scavi degli anni Trenta, attualmente *in situ*⁸⁶¹.

Possessore tomba

Il committente dell'edificio sembra essere *L. Volusius Nicephorus*. L'onomastica del defunto, ovvero il gentilizio *Volusius*, ricorda un altro liberto sepolto proprio nella Necropoli Laurentina: *Caio Volusius Salvius* della Tomba 19 (B2a)⁸⁶². Inoltre, si ricorda un *Lucio Volusius*⁸⁶³ menzionato in una lastra frammentaria rinvenuta a Procoio di Pianabella⁸⁶⁴. Tuttavia, recenti studi di epigrafia evidenziano come il nome *Volusius* fosse alquanto frequente nella *Regio I* (Roma, Ostia), nella *Regio VI* (*Ocriculum*) e nella *Regio VII* (*Ferentum, Lucus Feroniae*)⁸⁶⁵.

858 CALZA 1938, p. 73; BLOCH 1953, p. 304; BARBIERI 1958, p. 158, Tav. XXV,4; HEINZELMANN 2000, p. 276; DI STEFANO MANZELLA, pp. 188-190; ZEVI *et alii*, 2018, p. 422, scheda 1054; EDR 031485.

859 CALZA 1938, p. 73; BARBIERI 1958, p. 158, Tav. XXVI,2; HEINZELMANN 2000, p. 276; DI STEFANO MANZELLA, pp. 188-190; ZEVI *et alii*, 2018, p. 421, scheda 1052; EDR 031483.

860 CALZA 1938, p. 73; BARBIERI 1958, p. 158, Tav. XXVI,3; HEINZELMANN 2000, p. 276; DI STEFANO MANZELLA, pp. 188-190; ZEVI *et alii*, 2018, p. 422, scheda 1053; EDR 031484.

861 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 101; HEINZELMANN 2000, p. 276.

862 CALZA 1938, p. 59 n. 20bis; BARBIERI 1958, p. 152, Tav. XX,2; ZEVI *et alii*, 2018, p. 424, scheda 1057; EDR 031472: *C(aius) Volusius C(ai) l(ibertus) | Salvius, C(aius) Volusius | C(ai) l(ibertus) Heracleo, | Volusia C(ai) l(iberta) Heraclea.*

863 *Obellia M(ani) | et Aponiae lib(erta) | Fausta, | L(ucius) Cornelius L(uci) f(ilius) | Ani(ensi) Oppidanus.*

864 ZEVI *et alii*, 2018, p. 424, scheda 1057B: *[---]+[---] | Volu[siae?---] | coniug[i---] | L(ucius) Volusi[us---] | ma[---].*

865 DI STEFANO MANZELLA 2010, pp. 187-210.

Datazione

La tomba è stata datata tra la fine del principato di Augusto e quello di Tiberio per diversi motivi: prima di tutto, in base alla cronologia relativa degli edifici, il Recinto 41 è successivo al Recinto 43 (A6), a sua volta inquadrabile alla media età augustea, ma anteriore all'Edicola 42 (F3), datata tra età tiberiana e la prima età di Claudio. Inoltre, i sondaggi stratigrafici chiariscono che il livello pavimentale sul quale il recinto è sorto (livello 25 del sondaggio E) corrisponde a quello datato nella tarda età augustea e la prima età tiberiana⁸⁶⁶. Il restauro con l'aggiunta dell'ambiente 44, invece, avvenne probabilmente pochi anni dopo la costruzione del primo impianto, poiché il livello pavimentale è lo stesso. Tale cambiamento fu probabilmente opera di *L. Volusius Quartio*, che si dichiara come *vivus* nell'iscrizione dedicatoria.

4.5.15 Edicola 45a (F5)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 73; HEINZELMANN 2000, p. 277.

Misure

Livello di fondazione 0,81 m, larghezza 0,84 m, lunghezza 0,84 m, altezza circa 0,80 m⁸⁶⁷.

Storia degli studi

L'Edicola 45a venne scavata per la prima volta da Calza tra il 1934 e il 1935; recentemente è stata studiata da Heinzelmann⁸⁶⁸.

Topografia

L'Edicola 45a, affiancata dalla 45b, si trova nel quadrante settentrionale della Necropoli, a circa 12 m ad est dalla strada XV (Fig. 186); è equidistante dai Recinti 41-44 (F4) e 46 (F8).

Descrizione tomba

L'Edicola 45a, come la vicina 45b, è costituita da una semplice struttura con un basso zoccolo, aperta ad est. L'edicola, a pianta quadrata, è interamente costruita con blocchi di tufo. Su uno zoccolo alto 0,40 m si apre una nicchia rettangolare (largh. 0,47 m, alt. 0,46 m, prof. 0,60 m) di cui purtroppo non è possibile determinare il numero di urne che ospitava all'interno. L'estremità superiore non è conservata⁸⁶⁹.

Decorazione pittorica

Heinzelmann testimonia che negli anni Novanta fossero ancora conservate all'interno dell'edicola tracce di intonaco di colore giallo e rosso, e che sulla parete posteriore della nicchia fosse raffigurato un *kline*, ipotizzando una di scena di banchetto⁸⁷⁰. Allo stato attuale, su uno strato d'intonaco bianco, sul fondo della parete e sulla parete laterale destra, si conservano labili tracce di colore giallo, rosso mattone e azzurro che però a causa del pessimo stato di conservazione, non permettono di stilare nessuna ipotesi precisa circa la decorazione.

⁸⁶⁶ HEINZELMANN 2000, pp. 277, 334-340.

⁸⁶⁷ Misure da HEINZELMANN 2000, p. 277.

⁸⁶⁸ CALZA 1938, p. 73; HEINZELMANN 2000, p. 277.

⁸⁶⁹ L'adiacente Edicola 45b (F6), a differenza dell'altra, è interamente in laterizio. Rispetto alla 45a, ha una forma rettangolare; la nicchia (largh. 0,55 m, alt. 0,54 m, prof. 0,70 m) è realizzata con un'elegante ghiera in laterizio; anche in questo caso non è possibile stabilire il numero di urne contenute. La parte superiore è purtroppo distrutta.

⁸⁷⁰ HEINZELMANN 2000, p. 277.

Possessore tomba

Per la mancanza di iscrizioni epigrafiche, non è stato possibile risalire al proprietario della tomba.

Datazione

L'edicola è stata datata tra la tarda età augustea e l'età tiberiana, in base al livello pavimentale su cui sorge e alla cronologia relativa rispetto agli edifici circostanti⁸⁷¹.

4.5.16 Recinto in *opus reticulatum* 46 (F8)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 74; BARBIERI 1958, p. 158; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 102-103; HEINZELMANN 2000, pp. 280-281; ZEVI *et alii*, 2018, p. 698, scheda P40.

Misure

Livello di fondazione 0,95 m; larghezza 7,8 m (nord-est); profondità 5,5 m (sud-est), altezza pareti ca. 0,87 m⁸⁷².

Storia degli studi

Il recinto venne scavato per la prima volta da Calza tra il 1934 e il 1935⁸⁷³. Negli anni Cinquanta, Floriani Squarciapino e l'epigrafista Barbieri approfondirono lo studio della tomba nel volume *Scavi di Ostia III*⁸⁷⁴. Recentemente è stato indagato nella monografia di Heinzelmann⁸⁷⁵.

Topografia

Il recinto si trova nel quadrante settentrionale dell'area cimiteriale, a circa 15 m ad est dal diverticolo XV (Fig. 186); a sud-est confina con il contiguo Recinto 48 (F7).

Descrizione tomba

Il Recinto 46 si caratterizza per la sua insolita forma di parallelepipedo irregolare. La costruzione è realizzata in *opus reticulatum*, con ammorzature di laterizio nell'angolo ovest. Floriani Squarciapino testimonia l'esistenza di una porticina sul lato nord-ovest che appare chiusa in un secondo momento⁸⁷⁶. Probabilmente tale modifica avvenne in una fase successiva al primo impianto ed è contestuale: all'apertura della porta con architrave e stipiti in travertino (largh. 0,61 m, alt. 1,23 m, livello di fondazione 1,85 m)⁸⁷⁷ sul lato sud-ovest; alla sopraelevazione dei muri perimetrali in grezzo reticolato; al rialzamento della parete divisoria (sud-est) con il contiguo Recinto 48 (F7); alla costruzione di una tomba a cassone. Infine, ad una successiva modifica inquadrabile nell'età tardo claudia-primo neroniana, sono ascrivibili l'edicola sulla parete sud-est (largh. 1,14 m, prof. 1,27 m, alt. 0,85 m)⁸⁷⁸ in conci di reticolato e tre pilastri in laterizio (largh. 0,28 m, prof. 0,63 m, alt. 0,95 m)⁸⁷⁹, incassati nella parete nord-est a formare due nicchie rettangolari in cui sono incastonate complessivamente dodici urne.

871 HEINZELMANN 2000, pp. 277, 334-340.

872 Misure tratte da HEINZELMANN 2000, p. 280.

873 CALZA 1938, p. 74.

874 BARBIERI 1958, p. 158; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 102-103.

875 HEINZELMANN 2000, pp. 280-281.

876 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 102.

877 Misure tratte da HEINZELMANN 2000, p. 281.

878 Misure tratte da HEINZELMANN 2000, p. 281.

879 Misure tratte da HEINZELMANN 2000, p. 281.

Decorazione pittorica

L'edicola sulla parete sud-est conserva al suo interno parte della decorazione pittorica della volta, che consiste in uno spesso strato di intonaco bianco, in pessimo stato di conservazione, su cui si riconoscono leggere figurazioni di racemi resi con il verde, e uccellini o fiori resi con il giallo, sulle quali si sovrappongono tracce di figurazioni in nero fumo non perfettamente identificabili.

Testimonianze epigrafiche

- Lastrina rettangolare in marmo (largh. 29 cm, alt. 23 cm), rinvenuta da Calza su una tomba a cassone⁸⁸⁰. Alla riga 2 compare la forma *sueis* per *suis*. Il *cognomen* *Plocanius* alla riga 3 non risulta avere, secondo Zevi, né ulteriori attestazioni né spiegazioni etimologiche; pertanto, lo studioso ipotizza che tale cognome sia un errore di Calza al momento della trascrizione che ha confuso *Plocamus* per *Plocanius*⁸⁸¹.

Herennia D(ecimi) f(ilia) Rufa | sibi et sueis (!) | C(aius) Tutilius CC. (i. e. Caiorum duorum) l(ibertus) Plocanius (!) | Felicio. | In front(e) p(edes) XX, | in agr(o) p(edes) XXV.

- Alla luce dell'onomastica e delle misure del recinto indicate (*in fronte pedes XX, in agro pedes XXV*), è possibile che da questa tomba provenga anche un'altra iscrizione su lastra marginata (Inv. 7066; largh. 36,5 cm, alt. 36 cm) rinvenuta nella Necropoli Laurentina e conservata nella *Galleria Lapidaria* (parete 4) del *Parco Archeologico di Ostia Antica*, ma di cui non si conosce l'esatto luogo di provenienza.

Herennia D(ecimi) f(ilia) | Rufa sibi et suis | C(aius) Tutilius C(ai) l(ibertus) Plocamus, | C(aius) Herenius (!) ((mulieris)) l(ibertus) Felix, | Tutilia C(ai) l(iberta) Hilara. | In front(e) p(edes) XX, in agr(o) p(edes) XXV⁸⁸².

Possessore tomba

Grazie alle iscrizioni rinvenute è possibile che la tomba appartenesse ai liberti *Herennia Rufa*, *Caius Tutilius Plocanius*, *Caius Herenius Felix* e *Tutilia Hilara*.

Datazione

La tomba è stata datata tra la fine del principato di Tiberio e l'inizio di quello di Claudio in base alla cronologia relativa degli edifici: il Recinto 46 è infatti di poco successivo al Recinto 48 (F7). Tale ipotesi risulta confermata anche dai sondaggi stratigrafici, secondo cui il Recinto 46 (livello 24 del sondaggio E) corrisponderebbe allo strato datato alla tarda età tiberiana e l'inizio dell'età claudia⁸⁸³.

Il restauro dell'Edificio 46 è da collegare con quello del contiguo Recinto 48, ma anche con l'erezione del muro perimetrale avvenuto tra la fine dell'età claudia e l'inizio dell'età neroniana.

880 CALZA 1938, p. 74; BARBIERI 1958, p. 158; HEINZELMANN 2000, p. 280; ZEVİ *et alii*, 2018, p. 698, scheda P40.

881 ZEVİ *et alii*, 2018, p. 698, scheda P40.

882 ZEVİ *et alii*, 2018, p. 216, scheda 0526.

883 HEINZELMANN 2000, pp. 281, 334-340.

4.5.17 Edicole 47a (F11) e 47b (F12)

Riferimenti bibliografici

CALZA 1938, p. 74; HEINZELMANN 2000, p. 283.

Misure

Livello di fondazione 1,32 m; Edicola 47a (F11): larghezza 1 m, altezza circa 0,80 m, lunghezza 1 m. Edicola 47b (F12): larghezza 1,27 m, altezza circa 1,35 m, lunghezza 1,20 m⁸⁸⁴.

Storia degli studi

Le edicole vennero scavate per la prima volta da Calza tra il 1934 e il 1935⁸⁸⁵. Recentemente sono state studiate da Heinzelmänn⁸⁸⁶.

Topografia

Le due edicole si trovano all'estremità orientale del sepolcreto, in prossimità del muro perimetrale (Fig. 186); la fronte di entrambe si apre verso il diverticolo X.

Descrizione tomba

Le Edicole 47a e 47b sono due semplici edicole con la fronte verso sud-est.

L'Edicola 47a (F11), attualmente distrutta, a pianta quadrata, era costruita in *opus reticulatum*. Su un basso zoccolo si apriva una nicchia rettangolare (largh. 0,82 m, prof. 0,73 m)⁸⁸⁷, parzialmente conservata, di cui restano tracce di cinque urne.

L'Edicola 47b si trova tra la 47a e il muro perimetrale del sepolcreto. A differenza dell'altra, è realizzata in *opus reticulatum* con ammorzature angolari in laterizio. La nicchia (largh. 0,70 m, alt 0,80 m, prof. 0,90 m)⁸⁸⁸ conserva al suo interno quattro deposizioni cinerarie. La parte superiore è purtroppo distrutta.

Decorazione pittorica

Heinzelmänn testimonia che negli anni Novanta l'Edicola 47a (F11) conservava sulle pareti est e sud tracce di intonaco sbiadito. Inoltre, attesta che l'esterno dell'Edicola 47b (F12) conservava dei lacerti di colore giallo nei giunti tra le due edicole e il muro perimetrale del sepolcreto e che l'interno della nicchia presentava tracce d'intonaco⁸⁸⁹. Attualmente, tali tracce sono scomparse.

Possessore tomba

A causa della mancanza di epigrafi commemorative, non è stato possibile risalire ai proprietari delle edicole.

Datazione

Le edicole sono state datate nell'età di Claudio, grazie alle indagini stratigrafiche (livello 21 del sondaggio E)⁸⁹⁰ e perché il muro perimetrale, realizzato tra la fine del principato di Claudio e quello di Nerone, fornisce un *terminus ante quem* alla realizzazione delle due edicole.

884 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 283.

885 CALZA 1938, p. 74: nel testo, l'autore le descrive erroneamente come recinti; nella pianta, invece, indica correttamente le due strutture.

886 HEINZELMANN 2000, p. 283.

887 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 283.

888 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 283.

889 HEINZELMANN 2000, p. 283.

890 HEINZELMANN 2000, pp. 283, 334-340.

4.5.18 Recinto in *opus reticulatum* 48 (F7)

Riferimenti bibliografici

Archivio Storico PAOA, GdS, Floriani Squarciapino anno 1955: 10.01; CALZA 1938, p. 74; BARBIERI 1958, pp. 158-159; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 103-104; HEINZELMANN 2000, pp. 278-280.

Misure

Livello di fondazione 0,95 m, larghezza 9,98 m, lunghezza 4,73 m⁸⁹¹.

Storia degli studi

Il recinto venne scavato per la prima volta da Calza negli anni Trenta del secolo scorso⁸⁹². Negli anni Cinquanta, Floriani Squarciapino e l'epigrafista Barbieri approfondirono lo studio della tomba nel volume *Scavi di Ostia III*⁸⁹³. Recentemente è stato indagato nella monografia di Heinzelmänn⁸⁹⁴.

Topografia

Il recinto si trova nel quadrante settentrionale dell'area cimiteriale, a circa 20 m ad est dal diverticolo XV (Fig. 186); a nord-ovest confina con il contiguo Recinto 46 (F8).

Descrizione tomba

Il Recinto 48 (F7) è costituito da un'insolita pianta trapezoidale allungata. Le pareti sono costituite da muratura in *opus reticulatum* e risultano essere tagliate e innalzate a diverse quote (0,50-1,20 m) nelle varie fasi di utilizzo dell'edificio. Nella prima fase, gli angoli esterni dell'edificio presentano la peculiarità di essere arrotondati. L'iscrizione dedicatoria era posta sul lato sud-est. All'interno del recinto, sulla parete nord-est, a 0,35 m dalla risega della fondazione si aprono nove nicchiette (largh. ca. 0,25 m, alt. 0,25 m, prof. 0,30 m)⁸⁹⁵, contenenti un cinerario ciascuna; tra le nicchie è posto un blocchetto di tufo che ha la funzione d' imposta di due archi contigui. In una seconda fase, ascrivibile all'età claudio-neroniana, le pareti sono state alzate utilizzando un *reticulatum* meno regolare e inserendo nella muratura delle lastre in laterizio; nello stesso momento venne realizzata una parete divisoria interna. Durante tale fase di utilizzo vengono inserite nel terreno, dinanzi la parete di fondo (lato nord-est), delle sepolture ad anfora, per un totale di sette deposizioni. Al momento dello scavo, oltre a frammenti di ossa combuste, non si è rinvenuto nessun oggetto di corredo⁸⁹⁶.

Decorazione pittorica

Purtroppo, della decorazione pittorica del recinto sono conservate solo labili tracce di intonaco bianco sull'intradosso delle nicchie della parete posteriore (Fig. 11).

891 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 278.

892 CALZA 1938, p. 74.

893 BARBIERI 1958, pp. 158-159; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, pp. 103-104.

894 HEINZELMANN 2000, pp. 278-280.

895 Misure da HEINZELMANN 2000, p. 279.

896 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 107, nota 73.

Testimonianze epigrafiche

- Lastrina rettangolare in travertino (larg. 91 cm, alt. 55 cm, spess. 13 cm; altezza lettere 3,7 cm, 3,7-4 cm, 4-4,5 cm, 3,7 cm, 3,7 cm, 3,5-3,7 cm), rinvenuta da Calza sulla fronte del monumento⁸⁹⁷. È datata da Barbieri alla seconda metà del I secolo a.C.⁸⁹⁸.

[C]ominia P(ubli) l(iberta) Epigenia | monument(um) fec(it) d(e) s(ua) p(ecunia) sibi et | patrono suo | P(ublio) Cominio P(ubli) l(iberto) Artemae | olitor(i) et Metheni l(ibertae). | In fr(onte) p(edes) XVI, in agr(o) p(edes) XXV s(emis).

Ritrovamenti

Durante lo scavo di Floriani Squarciapino nel gennaio del 1955, vennero rinvenuti nella terra del recinto: frammenti ceramici, di cui uno pertinente ad una ciotola campana a vernice nera, una tazza d'argilla a pareti sottili, qualche osso di animale e un balsamario vitreo⁸⁹⁹. Inoltre, sempre nell'ambito delle stesse indagini, Floriani Squarciapino testimonia che nelle olle della parete posteriore vennero rinvenute: nella quinta nicchia, una lucerna monocline con beccuccio a volute senza manico (PAOA Inv. 5438; lungh. 9,5 cm, diametro 7 cm, argilla rosata con vernice corallina), inquadrabile nella prima metà del I secolo d.C., un chiodo di ferro e un coperchio⁹⁰⁰.

Possessore tomba

Il committente del recinto sembra essere stata la liberta *Cominia Epigenia*, che costruì il *monumentum* per sé, il suo patrono *P. Cominio P. l. Artemae* e per la liberta *Metheni*.

Datazione

La tomba è stata datata tra la fine del principato di Tiberio e l'inizio di quello di Claudio. In base ai sondaggi stratigrafici, il Recinto 48 (livello 24 del sondaggio E) corrisponde allo strato datato tra la tarda età tiberiana e l'inizio dell'età claudia, grazie al rinvenimento della lucerna a sua volta databile alla prima metà del I secolo d.C. Il restauro, invece, è da mettere in relazione con l'erezione del muro perimetrale avvenuto tra la fine dell'età claudia e l'inizio dell'età neroniana⁹⁰¹.

4.5.19 Tomba a camera collettiva con *atrium* 54 (B4b)

Riferimenti bibliografici

HEINZELMANN 2000, pp. 238-239 (Grab B4b).

Misure

Livello di fondazione (sud-ovest) 3,41 m, livello di fondazione (nord-est) 2,84 m, larghezza 8,93 m, lunghezza 7,70 m⁹⁰².

897 CALZA 1938, p. 74; BARBIERI 1958, pp. 158-159; HEINZELMANN 2000, p. 278.

898 BARBIERI 1958, p. 159.

899 FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 107, nota 73.

900 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Floriani Squarciapino anno 1955, 10.01; FLORIANI SQUARCIAPINO 1958, p. 107, nota 73.

901 HEINZELMANN 2000, pp. 280, 334-340.

902 Misure da FLORIANI SQUARCIAPINO, p. 101; HEINZELMANN 2000, p. 275,

Storia degli studi

La tomba venne scavata per la prima volta da Calza negli anni Trenta; recentemente, è stata indagata nella monografia di Heinzelmänn⁹⁰³.

Topografia

L'edificio è situato davanti la via Laurentina, a circa 30 m ad est dell'incrocio con la strada XV (Fig. 186).

Descrizione tomba

La Tomba 54 si impianta sul precedente Edificio 20a (B4a), un recinto in *opus reticulatum* la cui costruzione è datata alla media età augustea⁹⁰⁴. L'edificio, realizzato in laterizio, ha una forma alquanto insolita di un trapezio irregolare. L'accesso avviene grazie ad una porta nell'angolo sud. La porta (largh. 0,89 m), ad una sola anta, è costituita da materiale di spoglio. L'edificio è suddiviso in diversi ambienti: un vestibolo di forma trapezoidale (largh. 2,3-3,45 m, lungh. ca. 5,5 m) sul cui lato ovest si apre un ambiente quadrangolare (largh. 4,45 m, lungh. ca. 3,7 m); nella parte posteriore, invece, vi è uno stretto vano di forma trapezoidale (largh. 0,9-1,95 m, lungh. ca. 4,9 m). All'interno della tomba, la muratura è realizzata con conci di tufo grezzo.

Decorazione pittorica

Nel vano posteriore dell'edificio, sulla parete nord-ovest e sud-est è conservato uno spesso strato d'intonaco; purtroppo, allo stato attuale, non sembra presentare tracce di colorazione; tuttavia, grazie alla testimonianza di Heinzelmänn che indagò l'edificio negli anni Novanta, sappiamo che le pareti erano intonacate di bianco e presentavano decorazioni a strisce rosse⁹⁰⁵.

Possessore tomba

A causa della mancanza di epigrafi commemorative, non è stato possibile risalire al proprietario della tomba.

Datazione

In base alla cronologia relativa, la Tomba 54 è successiva all'Edificio 19a (B3b), inquadrabile nell'età tardo adrianea. Considerazioni tipologiche permettono di datarla alla metà del II secolo d.C. Inoltre, i sondaggi stratigrafici chiariscono che la Tomba 54 sorge sulla stessa quota del livello pavimentale stradale più recente. Si è proposta dunque una datazione all'età adrianea-primantonina⁹⁰⁶.

4.5.20 Tombe 55 e 56⁹⁰⁷

Riferimenti bibliografici

Archivio Storico PAOA, volume 1, *GdS*, Finelli anno 1908: 21.02, 22.02, 23.02, 24.02, 25.02, 26.02, 27.02, 28.02, 06.03, 13.03, 14.03, 18.03, 21.03; HEINZELMANN 2000, p. 45 Fig. 24, p. 48; PASCHETTO 1912, pp. 475-476; VAGLIERI 1908, pp. 137-141.

903 CALZA 1938, Tav. II; HEINZELMANN 2000, pp. 238-239.

904 HEINZELMANN 2000, p. 237.

905 HEINZELMANN 2000, p. 239.

906 HEINZELMANN 2000, pp. 239, 334-340.

907 Per quanto riguarda questi due edifici si è deciso di adottare una denominazione generica in quanto le informazioni sulle strutture sono esigue.

Misure

Tomba 55: lunghezza 2,5 m, larghezza 4,5 m.

Tomba 56: lunghezza 5,3 m, larghezza 4,5 m.

Storia degli studi

Le tombe vennero esplorate in parte per la prima volta sotto la direzione di Vaglieri nel 1908, durante dei lavori di archeologia preventiva effettuati nei pressi della moderna strada che da Ostia conduceva al lido⁹⁰⁸. Notizie della scoperta si hanno anche da Paschetto⁹⁰⁹. Probabilmente, le due tombe vennero interamente scavate negli anni Trenta da Calza, ma, a causa della perdita dei diari di scavo durante la Seconda guerra mondiale, il rilievo realizzato dall'ex Soprintendenza di Ostia nel 1942 costituisce l'unica testimonianza grafica a noi pervenuta, dato che al giorno d'oggi sono state nuovamente interrare⁹¹⁰.

Topografia

Le tombe fronteggiavano il diverticolo X. Attualmente, si trovano in parte sotto l'odierna Strada Regionale 296 (ex Strada Statale 8, anche conosciuta come Via del Mare). Vaglieri testimonia che si trovano a 34,20 m dall'angolo sud-est della Tomba dei Claudii⁹¹¹.

Descrizione tomba

Grazie alle puntuali precisazioni dello scopritore e alla documentazione grafica degli anni Quaranta, si può avere un'idea di come la Tomba 56 fosse articolata. Purtroppo, dell'altra tomba, la numero 55, non sono pervenute notizie; l'unica testimonianza è la pianta del 1942.

La tomba maggiore, ovvero la numero 56, a nord della 55, conserva due file di nicchie (misura delle nicchie, largh. 0,42 m, alt. 0,28 m, prof. 0,25 m) contenenti ciascuna due cinerari. Alcune di esse erano richiuse da un coperchio fittile, altre con frammenti di anfore. Al loro interno erano deposte delle ossa, ossa miste a sabbia, sabbia, e in una calce. Parte della stanza era tagliata da due muri, formando così uno spazio di forma quadrata; in tale spazio vennero rinvenute ventisei urne. Parallelo alla strada, vi era un altro ambiente di forma rettangolare. Il pavimento della tomba era realizzato con un battuto di calce e arena⁹¹².

Decorazione pittorica

Durante l'indagine effettuata nel 1908 da Finelli, in diversi punti della Tomba 56 sono stati riscontrati resti di intonaco. In questo edificio una parete, messa in luce per quasi 6 m, conservava due file di nicchie. Sotto ogni fila correva una fascia di colore rosso di circa 0,60 mm; una fascia simile decorava anche la base dello zoccolo. Purtroppo, l'esigua descrizione di Finelli non permette di capire a quale parete si faccia riferimento, se la parete ovest o la parete interna sud⁹¹³. Altre tracce di decorazione sono state rinvenute anche nel piccolo ambiente ad ovest dell'entrata; qui lo zoccolo era interamente decorato di rosso, e la parte mediana della parete con le nicchie, era a fondo bianco con fasce rosse. Sull'archetto della nicchia si intravedeva un uccello giallo posato su un ramo.

908 *Archivio Storico PAOA*, volume 1, *GdS*, Finelli anno 1908: 21.02, 22.02, 23.02, 24.02, 25.02, 26.02, 27.02, 06.03, 13.03, 14.03, 18.03, 21.03.

909 PASCHETTO 1912, pp. 475-476.

910 *Archivio Disegni, PAOA*, disegnatore Omero Visca, anno 1942, n. 1092bis.

911 VAGLIERI 1909, p. 137; *Archivio Storico PAOA*, *GdS* Finelli anno 1908: 21.02. Insieme alle due tombe, furono rinvenute diverse tombe a fossa con pareti in laterizio.

912 *Archivio Storico PAOA*, *GdS* Finelli anno 1908: 21.02, 22.02, 23.02, 24.02, 25.02, 26.02, 27.02, 06.03, 13.03, 14.03, 18.03, 21.03.

913 *Archivio Storico PAOA*, *GdS*, Finelli anno 1908: 22.02; VAGLIERI 1908, p. 138.

Nella parete dirimpetto, la zona inferiore, sempre a fondo rosso, recava decorazioni geometriche; la superiore, invece, a fondo bianco, presentava linee rosse orizzontali con palmette. Nello stesso scavo tra la terra vennero rinvenuti molti frammenti pertinenti alla volta, decorati da racemi vegetali e floreali e da fasce con più colori⁹¹⁴.

Ritrovamenti

I seguenti ritrovamenti sono pertinenti alla Tomba 56:

- lastre marmoree, di cui una (largh. 0,22 m, alt. 0,085 m) con iscrizione *RENTIO*⁹¹⁵;
- vaso di vetro e balsamario rinvenuti da Vaglieri all'interno di un'urna⁹¹⁶;
- lucerna con iscrizione poco leggibile; Vaglieri ipotizza che probabilmente recasse la scritta *Marci Vergili Euphemi* (*CIL XV 6733*)⁹¹⁷;
- frammento di tegola fittile rinvenuto in una tomba a cappuccina che si trovava quasi al centro del sepolcro; recava una Nike nell'atto di domare un toro⁹¹⁸;
- lastra fittile con rappresentazione di un corteo bacchico⁹¹⁹. Al centro della lastra si svolge la scena: apre la processione un satiro, dopodiché segue Dioniso su un carro trainato da due pantere; il dio tiene con il braccio sinistro il tirso e nella mano sinistra sorregge il cantaro, mentre il braccio destro cinge il capo e sorregge con la mano destra il mantello; chiude il corteo un sileno. La parte superiore della scena è coronata da festoni vegetali sui quali sono appesi elementi riconducibili al culto dionisiaco: maschere, un tamburello, cembali e una zampogna. La lastra è superiormente decorata da palmette che si ergono su ghirlande vegetali. Tra Dioniso e il sileno si riconosce un bollo, recante la scritta *VALES*. Il soggetto della rappresentazione⁹²⁰, ma anche il bollo⁹²¹, sono gli stessi riscontrati in alcune lastre Campana⁹²².

In prossimità della strada vennero rinvenute sei tombe coperte a cappuccina (largh. 1,90 m, lung. 0,46 m, alt. 0,40 m); uno dei lati corti era chiuso da un muro in opera incerta. Le tombe erano disposte una accanto all'altra, orientate tutte verso nord-ovest⁹²³.

Nelle vicinanze di queste tombe venne raccolta una testa di Medusa in marmo (alt. 0,22 m, largh. 0,16 m) che sembrerebbe pertinente all'angolo di un sarcofago⁹²⁴.

914 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Finelli anno 1908: 23-24.02; VAGLIERI 1908, p. 138.

915 VAGLIERI 1908, p. 138.

916 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Finelli anno 1908: 22.02; VAGLIERI 1908, p. 138.

917 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Finelli anno 1908: 22.02; VAGLIERI 1908, p. 138.

918 VAGLIERI 1908, p. 139.

919 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Finelli anno 1908: 28.02; VAGLIERI 1908, pp. 139-140.

920 VON ROHDEN 1911, Band IV, 1, pp. 277-279; VON ROHDEN 1911, Band IV, 2, Tav.: LXXVI; LXXVII, 1; LXXVIII; LXXIX.

921 *CIL XV*, 2553, 1-4.

922 VON ROHDEN 1911, Band IV, 1, pp. 277-278; VON ROHDEN 1911, Band IV, 2, Tav.: LXXVI.

923 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Finelli anno 1908: 28.02-06.03; VAGLIERI 1908, pp. 139-140.

924 *Archivio Storico PAOA, GdS*, Finelli anno 1908: 06.03; VAGLIERI 1908, pp. 140-141.

Testimonianze epigrafiche

Lastra di marmo (alt. 16 cm, largh. 39 cm, altezza lettere 1,9-2,3 cm) rinvenuta all'interno della Tomba 56. Conservata presso la *Galleria Lapidaria* del *PAOA*⁹²⁵.

Dis Manibus. Hosidiae Ionice fecit | Q(uintus) Hosidius Ampliatus libertae et | coniugi suae carissimae.

In prossimità delle sei tombe a cappuccina venne rinvenuta un'iscrizione marmorea (alt. 0,42 m, largh. 0,75 m, altezza lettere 2,5-3,8 cm), riutilizzata in epoca successiva; infatti, su una parte della lastra vi è scritto "*Agape (h)ic dormit*". È attualmente conservata presso la *Galleria Lapidaria* del *PAOA*⁹²⁶.

D(is) Manibus. Dis Manibus Baberiae Augeni filiae k[arissimae], | (---?) Baberius Scupinus et Eg[rilia?] | Isias filiae q(uae) vixit a(nnis) VI III, m(ensibus) [---], | d(iebus) XXVIII, | loc(o) don(ato) se vivi et sibi fecer[unt]. | D(is) M(anibus).

Datazione

Heinzelmann ipotizza che tali edifici fossero riconducibili all'ultima fase di vita della Necropoli, tra la metà del II e III secolo d.C., poiché in questo periodo le strade XV e la X assumono maggiore importanza per il transito a lunga percorrenza⁹²⁷. Tuttavia, a causa dei pochi dati a disposizione, non è possibile avanzare una datazione precisa; si può solamente ipotizzare una lunga frequentazione degli edifici alla luce dei ritrovamenti, pertinenti ad epoche diverse.

925 *CIL* XIV, 04962; *EDR* 108554; *Archivio Storico PAOA*, *GdS*, Finelli anno 1908: 25-26.02; VAGLIERI 1908, p. 139.

926 *CIL* XIV, 04810; *EDR* 107712 e 109438; *Archivio Storico PAOA*, *GdS*, Finelli anno 1908: 06.03; VAGLIERI 1908, p. 140.

927 HEINZELMANN 2000, p. 48.

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.

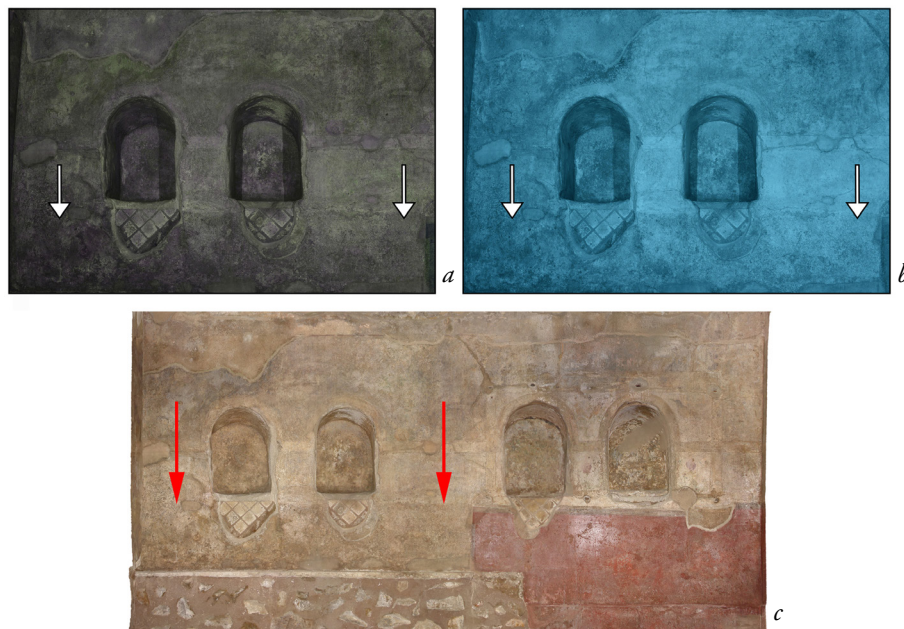


Fig. 190: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, parete B: (a) Immagine nel visibile elaborata in rotazione con rotazione RGB; (b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (fotografie ed elaborazione di R. Deiana); (c) ortofoto. La freccia di sinistra indica la prima fase decorativa, la freccia di destra 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 (Tavv. 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 Tates* (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.

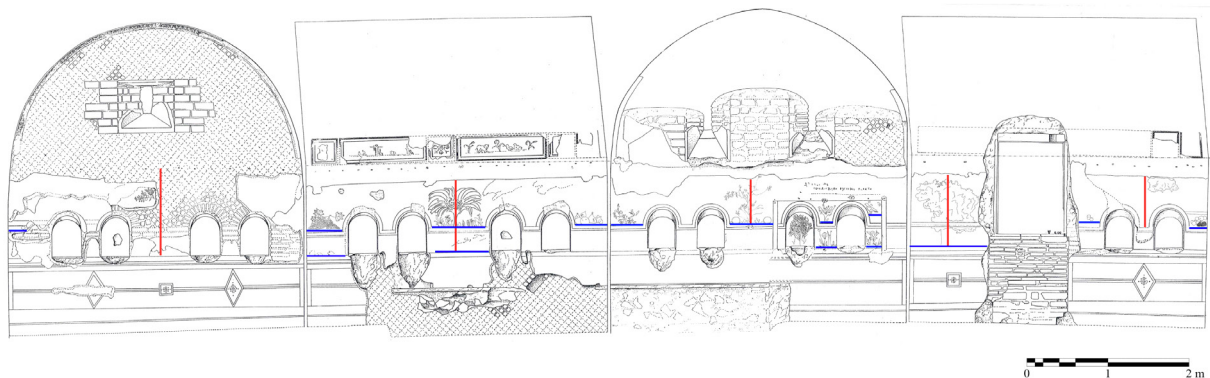


Fig. 191: Ostia, via Laurentina, Tomba 18 ricostruzione grafica della parete. Le linee blu indicano i piani orizzontali. Le linee rosse la scansione verticale della parete (rielaborazione grafica dell'autore da Bedello Tata 2005).

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 rinverimento 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 Boscotrecase (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 I* 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 fig. 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 Isiaca" 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 gradiente 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 inquadrabili 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 sconfiggere 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 *cubacula* 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 raggiante 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 triclino della Casa del Bracciale D'oro (VI 17 *Ins. Occ.*, 42) troviamo raffigurato il bue *Apis*, nel cubicolo, il triclino 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'*hydia* 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; ROSTOV'TZEFF 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 steso 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 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).

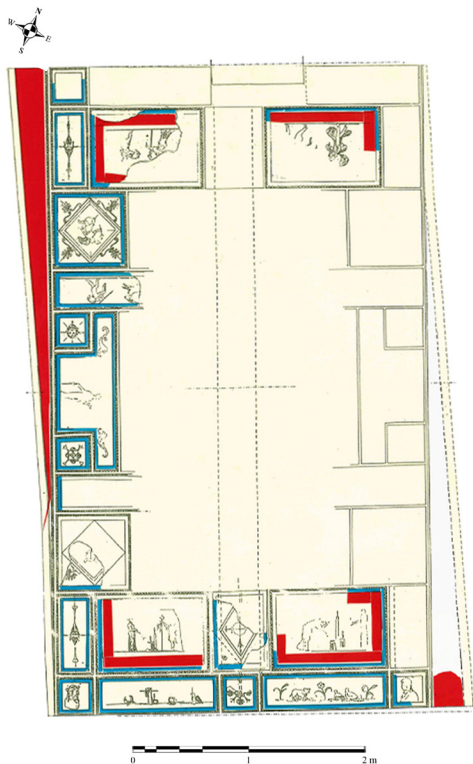


Fig. 193: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18, restituzione grafica della volta con le parti dipinte in antico (da Bedello Tata 2005).

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 RONCZEWSKI 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 Finestate (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 figurezioni 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 reticulatum* 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 convitato 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 proveniente 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-Grénaïs (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 Tassinia 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-GRUÉINAIIS 2001, pp. 38-40.

1179 NASH 1962, p. 368, Fig. 1152; FERAUDI-GRUÉINAIIS 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 mossa 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 rimarkano 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 Pamphili¹²¹⁰, 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-GRUÉINIS 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-GRUÉINIS 2001, p. 48); nel Sepolcro E «degli *Aelii*» (MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 71-91; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 72-77; FERAUDI-GRUÉINIS 2001, p. 49); nel Sepolcro G «del Docente» (MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 123-142, LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 89-93; FERAUDI-GRUÉINIS 2001, pp. 50-52); nel Sepolcro I «della Quadriga» (MIELSCH, VON HESBERG 1995, pp. 209-221; LIVERANI, SPINOLA 2010, pp. 108-113; FERAUDI-GRUÉINIS 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-GRUÉINIS 2001, pp. 66-67); dalla Tomba presso l'arco di S. Bibiana all'Esquilino (ANNIBALDI 1948, p. 133; FERAUDI-GRUÉINIS 2001, p. 84) e dalla Tomba C di via Portuense (FELLETTI MAJ 1957, p. 349; FERAUDI-GRUÉINIS 2001, pp. 38-40.).
- 1205 FERAUDI-GRUÉINIS 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 arcosolio 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 *MANV* (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 rinvigorimento 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.

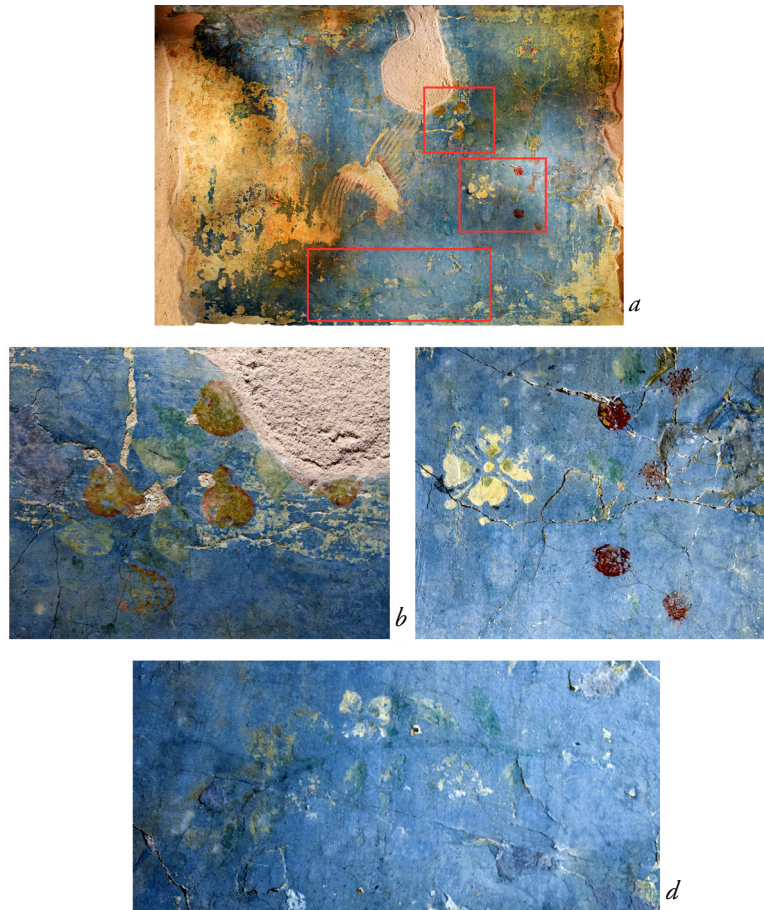
1238 Si ricordano in particolare: il fregio vegetale che corre su tutto il recinto dell'*Ara Pacis* in cui si riconoscono eleganti cigni posati sugli steli dei fiori, e il rilievo della *Tellus* dove l'*Aura* di terra si libra nell'aria seduta su cigno, sotto il quale è raffigurato l'alloro, arbusto 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 Isiacò (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); Ucraina (Kertch), Turchia (Nicea, Sardi, Pergamo, Efeso), Bulgaria (Silistra, 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 "saccheggia" 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 *coviniivium* 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 tirsii 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 baroccheggianti.

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'inquadramento 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 (*PPM* VIII, p. 36 Nr. 13) della Casa di Championnet (VIII 2, 1); nell'ala 7 (*PPM* IV, p. 634, Nr. 19-20) della Casa della Fontana Piccola (VI 8,23); ed infine nel cubicolo C (*PPM* V, 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 (*PPM* I, 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 (*PPM* IX, p. 413, Nr. 18); nel *cubiculum* Q (*PPM* V, 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 *LIMC* III, 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 aspic 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 cicale 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 *Baiae*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 Falegneria 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 cosperso 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 Sirio, 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 Pothus*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 inquadrare 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 “baroccheggiante”, 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 Isiaca¹³⁷⁹; 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 Oplotus (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; DERWAEL 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).

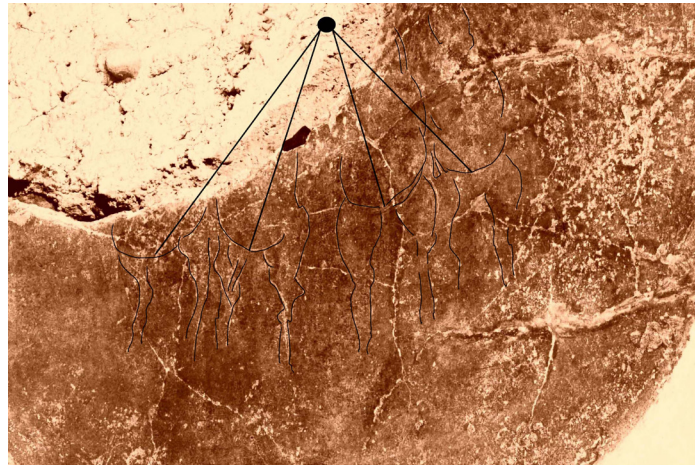


Fig. 196: Ostia, Necropoli della Laurentina, Tomba 33, volta, quadriga elaborazione dell'immagine con rotazione e inversione dei canali RGB della foto nel visibile poi modificata nel colore seppia (fotografia di R. Deiana). In evidenza i punti di fuga dell'immagine, cd. tipologia C (elaborazione grafica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

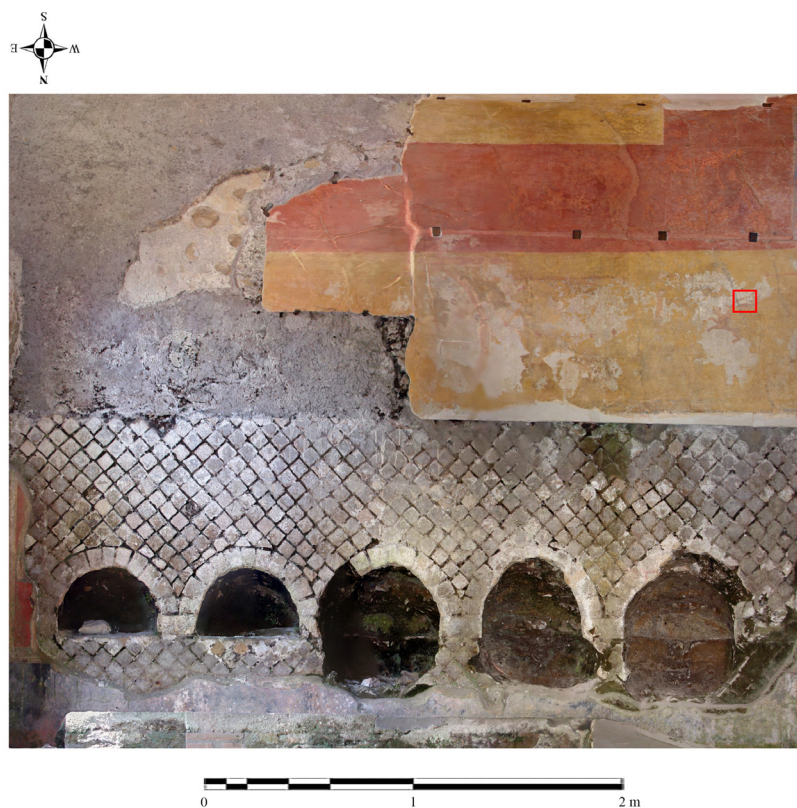


Fig. 197: Ostia, Tomba 33, ortofoto parete sinistra, in evidenza “Campione 1” (elaborazione grafica dell'autore).

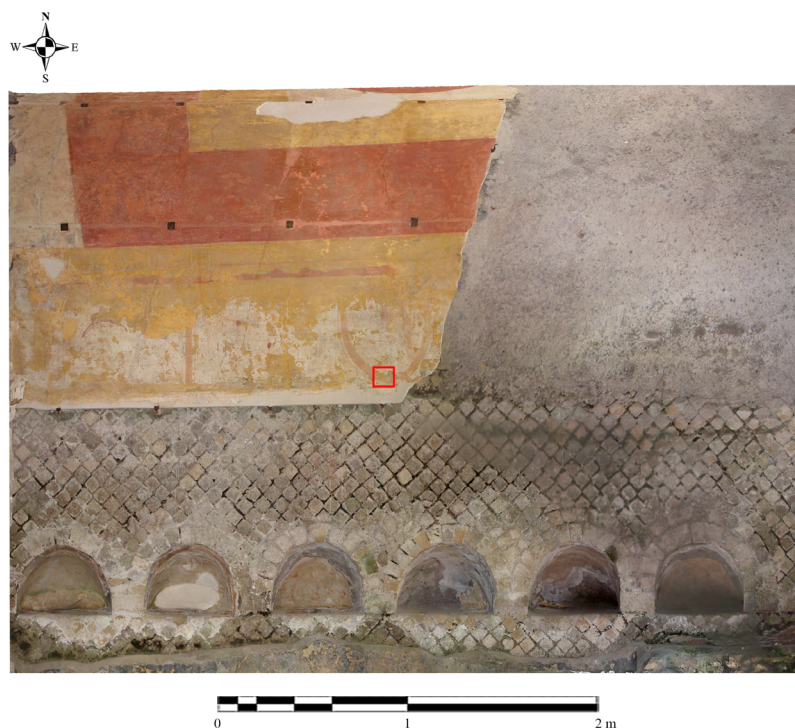


Fig. 198: Ostia, Tomba 33, ortofoto parete destra, in evidenza “Campione 2” (elaborazione grafica dell'autore).

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 oca 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 Finestate, 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'oca 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 pappagallini all'interno di una rigogliosa cornice di rose; anche questo manufatto è stato datato tra l'età tardo traianea 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-GRUÉINIS 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-GRUÉINIS 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 PPM I, 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'Atrio 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 reticulatum*/ 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 (*LIMC* V, 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 (*LIMC* V, 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 (*LIMC* V, 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: *LIMC* V, 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 (*LIMC* V, 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; *LIMC* V, 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; *LIMC* V, 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 *LIMC* V, 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 LIMC VI, 1-2, sv. "Mithras" (R. VOLLKOMMER), pp. 615-620, 625-626; per il mitreo di Capua si veda LIMC VI, 1-2, sv. "Mithras" (R. VOLLKOMMER), p. 619, schede Nr. 664.

1544 MIELSCH 2001, pp. 175-176; LIMC VI, 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-GRUÉINIS 2001, pp. 81-83.

1547 FELLETTI MAJ 1953, pp. 54-55, Fig.13; FERAUDI-GRUÉINIS 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 oggetto 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 Simpeldeld (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 *PPM* VIII, p. 356, Fig. 92) e nella Casa de Fabbro (I 10,7; in *PPM* II, 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, poggiatesta, 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 «Schutzzötter 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'iniziata 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 isiaco¹⁵⁹⁵. 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 isiaco¹⁵⁹⁹. 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 isiaco 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, Caseggiato 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 Caseggiato 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 ZEVI 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 pientissimae | 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 rivalsa 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 apotropaica¹⁶⁶³.

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 figure 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. Aelius 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. Aelius 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 *Ocnus* 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. *Ocnus* (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. *Ocnus* (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, Massaf, 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. Sembrerebbe, 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. Aelius 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, Tavv. 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 *Marci*»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 riconoscervi 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, L37, 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 provincie 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]icto[ri] | [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 LIEDKE 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 picti* 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 CCVVVI, 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 Sapienti (III,X,2) e le Terme del Buticoso (I,XIV,8)¹⁸⁴⁴. Nelle Terme dei Sette Sapienti 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 15,1-2, 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 Ordona¹⁸⁹⁸. 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., praefactio*; 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, inquadrabili 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 Isiaca" 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 *Glyptoteca 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 paletta 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.* ZEVİ 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 Pamphili²⁰²³. 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*.

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 Isiaca", 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: Figg. 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 sproporzionati 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 paretine 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 ostiensis²¹³⁴.

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 ostiensis 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 Isiac²¹⁴⁰ 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 Marci», 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 impreziosite 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 Finestate (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 si 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.

Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation mit dem Titel „Die malerische Dekoration der Nekropole an der via Laurentina in Ostia“ befasst sich mit der Erforschung der bildlichen Wanddekoration der Nekropole an der Via Laurentina in Ostia, die auch als Nekropole der Claudii bekannt ist. Die Grabbauten der Nekropole entstanden in der Zeit zwischen der späten Republik und dem dritten Jahrhundert n. Chr. Die Wahl des Themas erfolgte mit der Absicht, ein Desiderat im Hinblick auf die Wandmalerei der Grabbauten von Ostia zu erfüllen. Während die Wandbemalung in den Wohnhäusern von Ostia seit den 1960er-Jahren Gegenstand der Forschung war, fehlte bis dato, abgesehen von einzelnen Beiträgen, eine umfassende und systematische Untersuchung der Wanddekoration der Laurentina-Nekropole. In der Regel wurde die Nekropole an der Via Laurentina zugunsten der besser erhaltenen Nekropole auf der Isola Sacra vernachlässigt.

Dadurch, dass sich die Doktorarbeit mit den Wandmalereien der Nekropole befasst, soll sie zu einem besseren Verständnis der Nekropole beitragen. Darüber hinaus erlaubt die Analyse der Wandmalerei und ihrer dekorativen Elemente ein besseres Verständnis der komplexen Bauabfolge der Nekropole und bietet die Möglichkeit, sozioökonomische Aspekte und die Veränderungen der Mentalität der Gesellschaft von Ostia über einen langen Zeitraum hinweg zu erforschen.

Um den Kontext der Entstehung und Genese der Nekropole an der Via Laurentina rekonstruieren zu können, war es nötig, die Untersuchungen in verschiedenen Etappen durchzuführen.

Wie im Kapitel zur Forschungsgeschichte (Kapitel 1) dargelegt, führten die Entdeckung der Nekropole nach der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Pietro Ercole Visconti, den Kommissar für die Antike und die Schönen Künste des Kirchenstaates, und die anschließende Ausgrabung durch Vaglieri und Calza, unter der Schirmherrschaft des Königreichs von Italien, zur Zerstückelung und Verstreuung der Grabungsdokumentation, sowie zur Aufteilung der Funde zwischen den *Vatikanischen Museen* und den *Depots von Ostia*.

Deshalb bildete die Zusammenstellung und Sichtung des gesamten Archivmaterials den ersten Teil der durchgeführten Arbeiten. Dabei wurde versucht, ein möglichst vollständiges Bild des bisherigen Forschungs- und Dokumentationsstandes zu gewinnen. Dadurch sollten Veränderungen seit der Entdeckung und Freilegung erkannt, sowie die Typologie der Grabgebäude der Nekropole bestimmt werden.

Die Konsultation der unveröffentlichten Dokumente in den unterschiedlichen Archiven war besonders für die Phase der Entdeckung durch Visconti von Bedeutung. Die Aufzeichnungen Viscontis sind reich an Informationen zur Nekropole, auch wenn sie nicht in einem „Grabungstagebuch“ vorliegen, sondern verschiedenen Briefen und Notizen entnommen werden mussten. Die erstmalige Lektüre und kritische Analyse dieser Dokumente – hierzu zählen die regelmäßigen Berichte an die *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, die in den *Atti* der Akademie publiziert wurden und populärwissenschaftlichere Beiträge, die in den Zeitschriften des päpstlichen Staates (dem *Giornale di Roma* und dem *Osservatore Romano*) veröffentlicht wurden – hat eine genauere Klärung von Fundorten, die zuvor nicht beachtet worden waren, sowie eine zuverlässigere Identifizierung einiger Gräber ermöglicht.

Bereits in dieser Phase der Arbeit lag das Augenmerk auch auf der Untersuchung und Entwicklung der morphologischen Besonderheiten des Gräberfeldes.

Eine kurze topographische Beschreibung und die Vorstellung der Stadtgeschichte von Ostia dienen als Einstieg, um die Nekropole an der Via Laurentina in den städtischen Kontext einzubinden (Kapitel 2). Hieran schließt die Untersuchung der Typologie der Grabgebäude an, aus denen die Nekropole besteht (Kapitel 3). Das Ziel dieses Vorgehens ist es, die Bauphasen mit den Dekorationsphasen in Beziehung zu setzen, d.h. die Chronologie der Wandmalerei in Bezug zu den Gebäuden zu bringen um zu verstehen, wie und ob die Gebäudetypologie die Wahl der Bilddekoration beeinflusst haben. In einer zweiten Arbeitsphase, die zum Teil parallel zur vorhergehenden erfolgte, wurden die Gräber der Nekropole durch eine Autopsie vor Ort untersucht. Dadurch konnten die Zusammenhänge eigens nachvollzogen und die dort erhaltene Wanddekoration erforscht, sowie eine erste Deutung der Baustrukturen und ihrer Dekoration vorgenommen werden. Darüber hinaus konnten Objekte, die aus der Nekropole an der Via Laurentina stammen und in den Depots des *Antiquarium Ostiense* gelagert sind, recherchiert, untersucht, sowie graphisch und photographisch dokumentiert werden. Aus diesem Arbeitsschritt resultiert ein Katalog aller Gebäude der Nekropole, die Spuren oder Fragmente einer bildlichen Dekoration aufweisen (Kapitel 4). In den Fällen, wo sich keine Überreste der Wandbemalung erhalten hatten wurde gezwungenermaßen auf die Dokumentation früherer Studien zurückgegriffen. Dank dieser Vorarbeiten konnte daher, soweit möglich, eine relative Chronologie jedes Grabgebäudes in Bezug auf die bildliche Dekoration erstellt werden. Dies erlaubt wiederum eine detailliertere Interpretation der Baugeschichte des Gräberfeldes in Bezug auf die Veränderungen der sozioökonomischen Ordnung der Gesellschaft von Ostia. Um ein vollständigeres Bild der einzelnen Gräber und ihrer Nutzungsphasen sowie der Architektur und des Dekors zu erhalten wurden auch andere Materialgattungen, die in den einzelnen Gräbern gefunden wurden, wie epigraphische Zeugnisse, Skulpturen, architektonische Terrakotten und Keramikfragmente, in den Katalog aufgenommen. Die Rekonstruktion der dekorativen Ausstattung einiger Gebäude der Nekropole gestaltete sich oftmals wie eine Art Puzzle, das sich nicht nur aus den Dokumenten aus den historischen Archiven, sondern auch aus dem Studium der bisherigen graphischen und photographischen Dokumentation sowie der topographischen Vermessung und dem Abgleichen mit dem, was *in situ* sichtbar ist und was in den Depots von Ostia aufbewahrt wird, zusammensetzte. Wo immer möglich, wurden 3D – und Orthophotomodelle der Wände in den Grabbauten erstellt²¹⁶¹, die im Anschluss eine unmittelbare, detaillierte und ortsunabhängige Untersuchung der Baustrukturen und Wanddekorationen ermöglichten. Um die Bedeutung und Funktion der dekorativen Ausstattung in den Grabbauten der Laurentina – Nekropole besser zu verstehen, wurden in den Katalog auch diejenigen Gräber einbezogen, die nur noch geringe Überreste der einstigen dekorativen Ausschmückung aufwiesen, oder deren Dekoration nur dank früherer Studien bekannt war.

An diesen Katalog (Kapitel 4) schließt sich die eigene ikonographische und ikonologische Analyse an, aus der eine Neuinterpretation der Wandmalerei der Nekropole an der Via Laurentina resultieren sollte (Kapitel 5). Diese Untersuchung erlaubt es unter Berücksichtigung von zeitgenössischen Schriftquellen außerdem nachzuvollziehen, welchem Zeitgeschmack die Klasse der Freigelassen von der frühen Kaiserzeit bis ins dritte Jahrhundert n. Chr. bei der Ausgestaltung ihrer Gräber folgte. Darüber hinaus wurde durch entsprechende Vergleiche untersucht, wie und inwieweit die dekorativen Muster und Motive der Nekropole dem Vorbild Roms folgten, oder ob die Maler-Ateliers von Ostia im Laufe der Zeit einen eigenen Lokalstil entwickelten.

²¹⁶¹ Siehe *Appendix*.

Es zeigte sich, dass die dekorativen Motive der Wandbemalung in den Gräbern, die in augusteischer bis tiberischer Zeit entstanden, auf Vorbildern beruhen, die sich in öffentlichen oder häuslichen Kontexten fanden. Demgemäß gab es nur wenige explizite Sepulkralmotive, wie etwa ein Totenmahl auf der Kline in der Ädikula 39 (Abb. 58)²¹⁶² und die Darstellungen von Totenmahl und Trauerzug an der Fassade der Ädikula 23 (Abb. 53 b-d)²¹⁶³.

Auch dionysische Themen, die in einem häuslichen Ambiente zu verorten sind, wurden für die Dekoration der Gräber 18 (B1), 39 (F1) und 22 (C1) verwendet²¹⁶⁴. In diesem Zusammenhang wurde hinterfragt, warum die Maler aus eben diesem Repertoire schöpften. Einer der Gründe könnte auf der römischen Jenseitsvorstellung basieren, derzufolge das, was im Leben geschätzt wurde, auch im Grab, das die *domus aeterna* darstellte, vorhanden sein musste. Diese Annahme würde auch die Darstellung geselliger Ereignisse oder ähnliche dionysische Sujets erklären. All diese Bildmotive belegen die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod.

Daneben wird vermutet, dass die Auftraggeber bisweilen die Absicht verfolgten, die Grabstätte als *locus amoenus* zu gestalten. Dieser zuletzt genannte Aspekt äußerte sich nicht nur durch die Darstellung der elysischen Felder, sondern auch durch die Zurschaustellung des eigenen Status im Umfeld der Begräbnisstätte. Letzteres kann zugleich als eine klare Botschaft aus sozialer Sicht verstanden werden. Für diese Interpretation findet sich ein deutlicher Beleg in einer Passage im Satyricon des Petron, in der Trimalchio sein Grabmal plant²¹⁶⁵.

Einen weiteren Untersuchungsgegenstand bildete die Suche nach Vorbildern, auf die sich die Auftraggeber der Grabbauten in dieser ersten Phase bezogen. Es hat sich gezeigt, dass sich diese in augusteischer und tiberischer Zeit an Leitbildern messen, die der städtischen Aristokratie entlehnt sind²¹⁶⁶.

In gewisser Weise zeigte sich darin ebenfalls die für die Freigelassenen oftmals belegte demonstrative Zurschaustellung des eigenen Reichtums, die aus dem Streben nach Anerkennung des eigenen sozialen Status resultiert. Die Übernahme aristokratischer Leitbilder belegt ferner, dass die Freigelassenen, nicht nur in Ostia sondern auch in Rom, noch keine eigene Ikonographie und Sprache geschaffen hatten und daher sozial und kulturell von der städtischen herrschenden Klasse abhängig waren.

Die Beispiele, die diese Abhängigkeit belegen, sind vielfältig. Sie zeigen sich etwa bei der Wand- und Stuckdekoration des Grabmals der „Isis-Priesterin“²¹⁶⁷, die deutliche Bezüge zu den Gemälde- und Stuckarbeiten der *cubicula* der Villa Farnesina, dem *triclinium* der Villa der Livia, dem sog. Auditorium des Maecenas, aber auch zu einigen Räumen der Villa der Poppaea in Oplontis aufweisen. Im lokalen Bereich von Ostia finden sich unmittelbare Vorbilder in der *cella* des Tempels der *Bona Dea* (V,X,2). In beiden Fällen in Ostia, d.h. in der Grabkammer von Grab 18 und der *cella* des Tempels der *Bona Dea*, handelt es sich um Gemälde von hoher Qualität.

Ausgehend von den in Ostia gefundenen Zeugnissen des sogenannten III. Stils scheint der Dekorationsstil in dieser Zeit das Ergebnis eines ständigen Austauschs zwischen hauptstädtischen Werkstätten und den Werkstätten von Ostia gewesen zu sein; oder wie bei den Beispielen des sogenannten II. Stils, die Leistung von hauptstädtischen Werkstätten, die auch in Ostia tätig waren.

2162 Für eine ausführliche Besprechung und die Begründung für diese Datierung vgl. Kapitel 4,1.4 und Kapitel 5,1.4.

2163 Siehe Kapitel 4,1.3 und Kapitel 5,1.3.

2164 Siehe Kapitel 4,1.1, 4,1.2 und 4,1.4.

2165 *Petron. Sat.* 71,7.

2166 Siehe unten.

2167 Siehe Kapitel 5,1.1.

Diese Beobachtung lässt überdies vermuten, dass die in der Stadt tätigen Malerwerkstätten sowohl in Grab, als auch in Wohngebäuden arbeiteten und dass es deshalb eine Zirkulation und Austauschbarkeit von Themen und Motiven gab²¹⁶⁸. Die Isolierung der Nekropole aus ihrem städtischen Zusammenhang ist letztlich konzeptuell und modern.

Dieser letzte Aspekt wird noch deutlicher bei der Wandmalerei der Nekropole, die dem sogenannten IV. Stil zugeordnet wird, wie etwa in Grab 32 (E1) und Grab 33 (E3), die in claudisch-neronische Zeit datiert wird²¹⁶⁹. Es zeigt sich, dass für diesen Zeitraum die Verbindungen mit den Wohnkontexten in Ostia sogar noch deutlicher sind, als dies bereits für den sogenannten III. Stil festgestellt wurde. Diese Besonderheit erklärt sich durch die intensive Bautätigkeit der Stadt, im Zusammenhang mit dem Bau des Hafens durch Claudius, die auch zu einer Fülle neuer Wanddekorationen führte. Diesbezüglich ist es günstig, dass in den letzten Jahren mehrere Forschungsarbeiten die Wanddekorationen mit Kontexten des sogenannten IV. Stils in Ostia zum Gegenstand hatten²¹⁷⁰. Dadurch wurde die Datenbank für Analysen und Vergleiche in dieser Hinsicht beträchtlich erweitert. Außerdem konnten diese Forschungen zeigen, dass sich seit claudischer Zeit eigene und lokale Werkstätten für Wanddekoration in der Stadt etablierten, die im gesamten Stadtgebiet von Ostia tätig waren.

Die stilistischen und kompositorischen Ähnlichkeiten zwischen den zum Vergleich herangezogenen Wanddekorationen im Wohngebiet der Stadt Ostia, mit denen von Grab 33 (E3) sind so eng, dass davon ausgegangen werden kann, dass dasselbe Maler-Atelier in beiden Bereichen tätig war²¹⁷¹. Dies markiert eine deutliche Zäsur zu den Befunden der vorhergehenden Phase: das von den Dekorateuren für dieses Grabmal erstellte Motiv wirkt nicht mehr hauptstädtisch, sondern weist lokale, Ostia-spezifische Schemata auf. Darüber hinaus konnte dank der nicht-invasiven Analyse mit Hilfe der Multispektraltechnik in Grab 33 (E3) das Dekorationssystem des Gewölbes rekonstruiert werden, das eine häufige Verwendung von *bordures ajourées* zeigt (Abb. 111-112)²¹⁷². Dabei handelt es sich um ein typisches Ornament des sogenannten IV. Stils, das große Raffinesse und dekorativen Reichtum belegt. Diese Qualität der Ausführung einer lokalen Werkstatt ist hier erstmals bezeugt und galt zuvor stets als Indiz für hauptstädtische Maler-Ateliers.

Was die Dekoration von Grab 32 (E1) anbelangt, so wiederholen sich einige dionysische Motive (Abb. 70a-b, 74, 75a-b, 85a-b)²¹⁷³, die bereits in den Gräbern der vorherigen Phase verwendet wurden. Im Vergleich mit der Wandmalerei in Pompeji konnte festgestellt werden, dass Themen, die mit der dionysischen Sphäre verbunden sind, in häuslichen Kontexten sehr weit verbreitet waren. Insbesondere in Räumen die der Erholung dienten, wie Gärten, Peristylen und *viridaria*, aber auch in Räumen, die für Bankette genutzt wurden. Dionysische Motive innerhalb eines Grabgebäudes können daher unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Zunächst einmal können sie mystisch-religiös gedeutet werden, da Dionysos für seine Anhänger die Hoffnung auf einen Sieg über den Tod und damit auf ein Leben im Jenseits verkörperte.

Mit diesem Hintergrund könnten die mit den dionysischen Motiven verbundenen Bankettszenen erklärt werden. Es sei ferner daran erinnert, dass einige Motive, wie eine Maske oder ein Phallus, mit der Zeit eine apotropäische Bedeutung erlangten.

2168 Siehe Kapitel 5,1.1, 5,1.2, 5,1.4.

2169 Siehe Kapitel 5,2.1 und 5,2.2.

2170 BRACCI *et alii* 2021, 13-18 ff.; BRACCI, CANTISANI 2021, 19-27 ff.; MARANO 2017a, 349-353 ff.; MARANO 2018; MARANO 2020, 43-48 ff.; MARANO 2021, 55-68 ff.; MARANO, TOMASSINI 2018, 503-512 ff.; MARANO, TOMASSINI 2021a, 69-84 ff.; MARANO TOMASSINI 2021b, 173-190 ff.; TOMASSINI 2014, 303-313 ff.; TOMASSINI 2016, 1-12 ff.; TOMASSINI 2018, 201-206 ff.; TOMASSINI 2019a, 67-76 ff.; TOMASSINI 2019b, 79-85 ff.; TOMASSINI 2021, 29-53 ff.; TOMASSINI 2022.

2171 Siehe Kapitel 5,2.2.

2172 Siehe Kapitel 4,2.2.

2173 Siehe Kapitel 4,2.1.

Letztlich können dionysischen Szenen in einigen Fällen auch nur dekorativen Charakter gehabt haben. Auch in diesem Grab fehlt es nicht an *bordures ajourées*-Ornamenten (Abb. 72-75), die mit den Wohnkontexten in Ostia vergleichbar sind. Allerdings ist die Zahl dieser Ornamente in Grab 32 (E1) geringer, weil der allgemeine Erhaltungszustand des Grabes schlechter ist als im oben genannten Beispiel²¹⁷⁴.

Letztlich kann festgehalten werden, dass in claudisch-neronischer Zeit die im Sepulkralbereich verwendeten Dekorationsmotive dieselben waren wie im öffentlichen und häuslichen Kontext. Im Gegensatz zur vorherigen Phase waren sie jedoch das Werk lokaler Werkstätten²¹⁷⁵.

Hinsichtlich der dritten Dekorationsphase, die der hadrianisch- und antoninischen Epoche zugeordnet wird, ist zu beobachten, dass die Nekropole in dieser Zeit von zahlreichen Restaurierungen und Umbauten der Gräber aufgrund neuer Belegung betroffen ist. Die neuen Gräber stehen offenbar in direktem Zusammenhang mit dem Bauboom, den die Stadt in hadrianischer Zeit erlebt.

Des Weiteren ist eine Zunahme an Themen feststellbar, die sich dem sepulkralen Kontext zuweisen lassen. Einige der Motive lassen eine Rückbesinnung auf Mythenbilder vermuten und dürfen als Metaphern verstanden werden. Von diesem Moment an gibt es demnach eine thematische Unterscheidung zwischen den Mythen, die für das Begräbnis gewählt werden und denen, die im häuslichen Umfeld dargestellt werden. Allerdings finden sich nach wie vor einige sekundäre ornamentale Elemente, wie Girlanden, oder pflanzliche Kandelaber, sowohl in der Nekropole, als auch in den Wohnkontexten von Ostia.

In der Nekropole der Via Laurentina werden nun vermehrt mythische Figuren wie etwa Hypnos Psychopompos auf der Fassade einer Ädikula in Grab 9 (Abb. 119-120)²¹⁷⁶, oder Orpheus in Grab 33 (E3) dargestellt (Abb. 139)²¹⁷⁷. Außerdem gibt es klare Hinweise auf kultische Riten, die darauf abzielten, die religiöse Vorstellung des Grabeigentümers zu untermauern, wie etwa die Silhouette, die eine Isis-Priesterin oder einer Isis-Verehrerin, zeigt. Beide Darstellungen finden sich in einer Nische in Richtung Via Laurentina auf der Außenseite von Grab 18 (Abb. 129-130)²¹⁷⁸. In den Kontext dieser Symbolik dürfte auch die Nische von Grab 32 (Abb. 71a-b)²¹⁷⁹ zu rechnen sein, die jedoch für eine archäometrische Untersuchung nicht zur Verfügung stand, weshalb diese Abbildung auch nicht genauer datiert werden kann. Darüber hinaus findet sich in der äußeren Nische von Grab 18 (B1) der erste Nachweis einer neuen figürlichen Darstellungsart innerhalb der Laurentina-Nekropole, die als „Volkskunst“ bezeichnet werden kann. Dieses figürliche Genre ist eng mit den aufstrebenden Klassen, wie etwa Freigelassenen, Zuwanderern, Soldaten und städtischen Magistraten verbunden, aber auch mit den nachgeordneten Klassen.

Weitere Zeugnisse, finden sich bis in die hadrianisch-antoninische Zeit, beispielsweise die Wandmalerei an der Innenseite der Grabumfassungsmauer von Grab 22 (C1)²¹⁸⁰, oder an einer Ädikula wie in Grab 17 (B1)²¹⁸¹. Die Abbildungen zeigen das Sujet des Totenmahls mit *kline* und nilotischen Szenen und betonen dadurch das paradiesische Leben im Jenseits. In der Darstellung des Verstorbenen auf der *kline* an der Ädikula, die sich innerhalb der Umfassungsmauer von Grab Nummer 17 des *Marius Hermes* findet (Abb. 127-128), ist eine leichte Abweichung von früheren Bestattungsdarstellungen festzustellen (Ädikula 39-F1²¹⁸²).

2174 Siehe Kapitel 5,2.1.

2175 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Kapitel 5,2.1 und Kapitel 5,2.2.

2176 Siehe Kapitel 4,3.2.

2177 Siehe Kapitel 4,3.6.

2178 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Kapitel 4,3.4 und Kapitel 5,3.4.

2179 Siehe Kapitel 4,2.1 und Kapitel 5,2.1.

2180 Siehe Kapitel 4,3.5 und Kapitel 5,3.5.

2181 Siehe Kapitel 4,3.3 und Kapitel 5,3.3.

2182 Siehe Kapitel 5,1.4.

Tatsächlich kann nun, neben dem Wunsch das Grab als 'ewiges Haus' zu präsentieren, ein Element beobachtet werden, das zuvor nur postuliert wurde: die für die Klasse der Freigelassenen typische Zurschaustellung der eigenen sozialen Schicht. Zum ersten Mal wird der Verstorbene inmitten der häuslichen Einrichtung verewigt, als ob er die Nachwelt an das im Leben erreichte Wohlbefinden erinnern wollte.

Ein weiteres bedeutendes Beispiel für den antoninische Zeitstil findet sich an der Innenseite der Umfassungsmauer von Grab 22. Der hier befindliche nilotische Fries (vgl. Abb. 135, 138) kann als integraler Bestandteil des figurativen Repertoires der *aegyptiaca romana* verstanden werden, die Teil einer neu aufkommenden „Ägyptomanie“ war. In dieselbe Richtung verweist auch die Darstellung einer Isis-Anhängerin in einer Nische im Inneren desselben Komplexes (Abb. 129-130)²¹⁸³. Das zeigt, dass es im Grabkomplex Bezüge zu denselben ikonographischen Motiven gibt. Bei der Darstellung des Löwen über dem nilotischen Fries, der sich an der Innenseite des Grabbezirkes 22 findet, ist erstaunlich, wie nahezu perfekt dieser dem ikonographischen Stil der Zeit entspricht (vgl. Abb. 136-137)²¹⁸⁴.

Auch die Darstellung des *Hypnos* in Grab 9 (Abb. 120) kann aufgrund ihrer ikonographischen Merkmale als Beispiel für lokale Eigenheiten angesehen werden: die Figur ist im orientalischen Stil gekleidet, weist aber die charakteristischen Stilmerkmale des Klassizismus auf, der ab hadrianischen Zeit Verbreitung fand²¹⁸⁵.

In dieser Zeit lassen sich zahlreiche Vergleiche mit den Bild- und Stuckdekorationen der Nekropole auf der Isola Sacra ziehen. Dadurch ließ sich feststellen, dass es eine große Ähnlichkeit bei den Motiven von Ostia und Porto gab, was wahrscheinlich auf die Arbeiten derselben Werkstätten zurückzuführen ist, aber auch auf denselben Repräsentationswunsch der Auftraggeber. Es handelte sich bei beiden Nekropolen um die gleiche Gesellschaftsschicht. Ähnlichkeiten zeigen auch die Vergleiche mit Bestattungen von Freigelassenen in Rom, wie etwa in der Vatikanischen Nekropole, der Bestattung auf dem Esquilin, Gräbern an der Via Portuense, oder dem Grab der Nasonii. Es ist augenfällig, wie darüber hinaus in dieser Zeit gleicher Zeitstil im Orient und Okzident vorkommt. Beispiele finden sich in Kertsch, Thenae, Tuna El-Gebel, Tyrus, Massyaf; aber auch mit anderen figurativen Ausdrucksformen der Provinzen, wie z.B. dem Simpeld-Sarkophag²¹⁸⁶. Diese Elemente verdeutlichen den großen Unterschied zwischen den figurativen Verzierungen dieser Zeitstellung und denen der beiden vorangegangenen Phasen. Sie zeigen außerdem, dass die soziale Klasse der Freigelassenen in der Zwischenzeit eine eigene figurative Sprache erworben, geschaffen und entwickelt hatte, die nicht mehr vom elaborierten Modell der städtischen herrschenden Klasse abhängig war. Diese Besonderheit wird in der Bildsprache der severischen Zeit noch deutlicher. Letztlich wurde damit eine lange Entwicklung abgeschlossen, die vermutlich mit der Etablierung lokaler Werkstätten in Ostia während der Regierungszeit von Kaiser Claudius begann, ihren Fortgang in den großen städtischen Transformationen zur Zeit des Hadrian nahm und letztlich mit der Schaffung einer großen und intensiv genutzten Nekropole im Areal der Isola Sacra ihren Höhepunkt fand.

In der anschließenden vierten Phase, in severischer Zeit, gibt es mehrere Darstellungen von „Volkskunst“: wie etwa Herakles-*Libans* mit einem Offizianten in Grab 27a (Abb. 145b, 146b)²¹⁸⁷, den „Amphorenprüfer“ in Grab 29 (Abb. 159)²¹⁸⁸ und die berühmte Beladungsszene des Schiffes der *Isis Giminiana* in Grab 30 (Abb. 172)²¹⁸⁹. Dieser Aspekt wird dahingehend gedeutet, dass die soziale Klasse der Freigelassenen mittlerweile ihre eigene Bildsprache etabliert hatte und es nicht

2183 Siehe Kapitel 4,3.4.

2184 Siehe Kapitel 5,3.4 und 5,3.5.

2185 Siehe Kapitel 5,3.2.

2186 Für eine ausführliche Besprechung vgl. Kapitel 5,3.3.

2187 Siehe Kapitel 4,4.1.

2188 Siehe Kapitel 4,4.2.

2189 Siehe Kapitel 4,4.3.

länger nötig hatte, oder daran interessiert war, sich von den höheren sozialen Schichten und deren Darstellungsweise inspirieren zu lassen: sie waren selbst zu Schöpfern und Trägern einer neuen und treffenden Bildsprache geworden. Das Hauptinteresse der Freigelassenen konzentrierte sich in diesem Moment auf das, was in der gemalten Szene, in der sie sich selbst darstellen liessen, erzählt und beschrieben wurde. Die naturalistische Wiedergabe der dort dargestellten Figuren hat nicht mehr die selbe Bedeutung wie in der Vergangenheit²¹⁹⁰. In allen drei genannten Fällen sind diese Szenen „populärer Malerei“ in Wandsysteme mit geometrischen Rahmen integriert: die Felderdekoration (Abb. 145-146, 151-154, 167-170)²¹⁹¹.

Auch in dieser Phase bevorzugten die Auftraggeber sepulkrale Motive wie z. Bsp. die Figur des Merkur in den Gräbern 30 (Abb. 172)²¹⁹² und 27a (Abb. 145a, 146a), Herakles in Grab 27a (Abb. 145b, 146b)²¹⁹³, eine Bankettszene in Grab 30 (Abb. 171) und die Darstellung der Proserpina in Grab 31 (Abb. 179)²¹⁹⁴. In einigen Fällen handelt es sich bei den Attributen der Figuren um individuelle ikonographische Elemente, die sich möglicherweise auf die Herkunft des Grabinhabers zurückführen lassen: so trägt der Merkur beispielsweise einen gallischen torques (Abb. 145a, 146a)²¹⁹⁵. Ähnliche Hinweise finden sich auch am figürlichen Fries an der Rückwand von Grab 31 (Abb. 178)²¹⁹⁶.

Es mangelt ebenfalls nicht an Vergleichen mit anderen Gräbern aus dem Umfeld von Ostia, z. Bsp. aus der Nekropole von Porto-Isola Sacra. Ebenso zahlreich sind die Bezüge zu den Gräbern der Freigelassenen in Rom, wie etwa zu dem Nasoni-Grab, dem Barberini-Grab, der Vatikanische Nekropole, den Gräbern an der Vigna Pia, Pozzo Pantaleone, Vigna Jacobini, dem Polimanti-Hypogäum oder dem Hypogäum der Aurelii²¹⁹⁷. Darüber hinaus hat sich gezeigt, dass die Werkstätten für die dekorative Ausschmückung der Gräber dieser Zeit auch bei anderem Dekors Schmuck wie etwa Mosaik, Skulptur und in einigen Fällen bei Sarkophagen meist dieselben Motive verwendeten, wie etwa das Thema des Raubs der Proserpina²¹⁹⁸.

Die Vereinfachung der abgebildeten Dekorationsschemata und Sujets, vor allem im Hinblick auf mythische Kontexte und Bankett-Szenen, aber auch die Darstellung des Verstorbenen im alltäglichen Leben mit stark selbstrepräsentativen Konnotationen, wurden zu markanten stilistischen und figurativen Elementen des Grabschmucks der späten Kaiserzeit.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die stilistische Analyse der Wandmalerei der Nekropole an der Via Laurentina es ermöglichte, die ikonographische, thematische und stilistische Entwicklung der Dekorationen nachzuvollziehen. Dadurch konnten außerdem die Bildung autonomer lokaler Werkstätten in Ostia und der Entstehungs- und Reifungsprozess einer eigenen Bildsprache der sozialen Schicht der Freigelassenen aufgezeigt werden.

Es war die Absicht, durch die Untersuchung der Entwicklung des figürlichen Repertoires der Laurentina-Nekropole eine Lücke im Hinblick auf die Wandmalerei in Ostia zu schließen, um zu einem besseren Verständnis der damaligen Gesellschaft Ostias und der möglichen Lebensanschauung der Auftraggeber der Gräber zu gelangen und durch die Darstellung der Veränderungen der Gräber im Hinblick auf Dekoration und Ausstattung über die Kaiserzeit auch anthropologische und soziale Aussagen zu treffen.

2190 Siehe Kapitel 5,4.1, 5,4.2 und 5,4.3.

2191 Siehe Kapitel 4,4.1, 4,4.2 und 4,4.3.

2192 Siehe Kapitel 4,4.3.

2193 Siehe Kapitel 4,4.1.

2194 Siehe Kapitel 4,4.4.

2195 Siehe Kapitel 4,4.1.

2196 Siehe Kapitel 4,4.4.

2197 Für weitere Ausführungen hierzu siehe Kapitel 5,4.

2198 Vgl. Kapitel 5,4.4.

Appendice

Tavola sinottica delle nomenclature

CALZA	FLORIANI SQUARCIAPINO	HEINZELMANN ²¹⁹⁹	DIANI
1	1	L9a	1-1a(L9a)
/	/	L9b	1b (L9b)
2	2	L8a	2 (L8a)
/	2a	L7a	2a (L7a)
/	/	L7b	2b (L7b)
3	3	L6a	3 (L6a)
3	/	L6b	3a (L6b)
4	4	L5a L5b	4 (L5a/L3a/L5b)
4-bis	/	L4a L4b L4c	4a ²²⁰⁰ (L4a/L4b/L4c)
4-bis		L3a L3b L3c	4b ²²⁰¹ (L3a/L3b/L3c)
5	5	L2a	5 (L2a)
5	/	L2b	5a (L2b)
6		L1a	6(L1a)

2199 HEINZELMANN 2000, pp. 365-366.

2200 Così denominata anche nei documenti dell'*Archivio Storico* del PAOA.

2201 Così denominata anche nei documenti dell'*Archivio Storico* del PAOA.

Appendice

6		L1b	6a-b ²²⁰² (L1b)
7	7	K1a	7 (K1a)
7	7	K1b	7a (K1b)
8	8	K3a ²²⁰³	8 (K3a)
/	/	K3b	8bis (K3b)
/	8a	K2a K2b	8a (K2a/K2b)
9	9	K4	9 (K4)
10	10	K5a	10 (K5a)
/	/	K6b	10bis(K6b)
/	10a ²²⁰⁴	K6a	10a (K6a)
/	/	K7	10b (K7)
11	/	G1	11 (G1)
/	/	G2	11a (G2)
12	12	A3a	12 (A3a)
12	12a	A4a	12a (A4a)
/	/	A4b	12b (A4b)
13	13	A5a	13 (A5a)

2202 Così denominata anche nei documenti dell'*Archivio Storico* del *PAOA*, nei quali si evince che nella Tomba 6b sono state rinvenute solo sepolture ad inumazione.

2203 HEINZELMANN 2000, p. 366: nella tabella delle corrispondenze lo studioso riporta che l'Edificio K3a è considerato da Floriani Squarciapino (1958) l'8a, in realtà l'autrice considera il Recinto con monumento sulla fronte come 8, da distinguersi da 8a.

2204 Indicato nella pianta e nella descrizione da Calza (1938, p. 52) ma non numerato nella descrizione.

Appendice

/	/	A5b	13a (A5b)
14	14	A2	14 (A2)
15	15	A1	15 (A1)
16	16	B1	16 (B1)
17	17	B1 ²²⁰⁵	17 (B1)
18	18	B1	18 (B1)
19	19	B2a	19 (B2a)
19/20	/	B3b	19a (B3b)
20	20	B3a	20 (B3a)
20bis	20a	B4a	20a (B4a)
21	21	D1	21 (D1)
22	22	C1	22 (C1)
23	23	C2	23 (C2)
24	24	D2	24 (D2)
/	/	D3	24a (D3)
25	25	C3a	25 (C3a)
26	26	D4a	27/27a ²²⁰⁶ (D4a/D4b)

2205 Boschung (1987, p. 118) e Heinzelmann (2000, pp.227-234) considerano gli Edifici 17, 18, 22 un unico monumento. Tale ipotesi era stata avanzata anche da Floriani Squarciapino (1958, p. 85).

2206 La Tomba della pittura dell'Ercole e del Mercurio identificata come 27 è stata scambiata erroneamente con l'Edificio 26. La 27 si trova tra la 28 e uno spazio libero sul lato N della via interna e non è sul lato sud della via interna.

Appendice

27	27	C4a	26 (C4a)
/	/	C4b	26a (C4b)
28	28	D5a D5b	28 (D5a/D5b)
29	29	C5a	29(C5a)
29	/	C5b	29a (C5b)
30	30	D6	30 (D6)
31	31	D7	31 (D7)
32	32	E1	32 (E1)
/	/	E2	32a (E2)
33	33	E3	33 (E3)
34	34	E4	34 (E4)
/	/	E5	34a (E5)
35	/	Z10	35 (Z10)
36	/	Z6 Z7 Z8	36 (Z6; Z7; Z8)
37	/	Z3 Z4	37 (Z3; Z4)
38	/	Z1 Z2	38 (Z1; Z2)
39	/	F1	39 (F1)
40	40	F2	40 (F2)
41-44	41	F4	41-44 (F4)

Appendice

42	/	F3	42 (F3)
43	43	A6	43 (A6)
45	/	F5 F6	45 (F5) 45a (F6)
46	46	F8	46 (F8)
47 ²²⁰⁷	/	F11 F12	47 (F11) 47a (F12)
48	48	F7	48 (F7)
49	49	F9	49 (F9)
50	50	F10	50 (F10)
51 ²²⁰⁸	/	Z21 Z22	51 (Z21; Z22)
52	/	H1	52 (H1)
53	/	H1	53 (H1)
54	/	B4b	54 (B4b)
/	/	A7	55 (A7)
/	/	A8	56 (A8)
/	/	Z5; Z9; Z11; Z12; Z13; Z14; Z15; Z16; Z17; Z18; Z19; Z20; Z23; Z24; Z25; Z26; Z27; Z28; Z31; Z32; Z33; Z34; Z35	Z5; Z9; Z11; Z12; Z13; Z14; Z15; Z16; Z17; Z18; Z19; Z20; Z23; Z24; Z25; Z26; Z27; Z28; Z31; Z32; Z33; Z34; Z35

2207 In realtà Calza (1938) disegna sulla pianta le edicole con lo stesso numero ma non le descrive. Piuttosto a pag. 74 indica con il numero 47 i cambianti tardi che ricevette la Tomba 48 (F7).

2208 CALZA 1938, p. 74: la descrizione degli edifici arriva fino alla Tomba 51; le Tombe 52, 53, 54 sono documentate solamente sulla pianta (Tav.II); da qui in poi le successive tombe saranno contrassegnate con un numero progressivo.

Tavola sinottica dei motivi decorativi

	TOMBE	MITI O DIVINITÀ	VALENZA FUNERARIA	ARTE POPOLARE	MOTIVI DIONISIACI E NILOTICI	GIARDINO E MOTIVI FLOREALI
PRIMA FASE	18 (B1)	Iside (Volta)			volta	pareti
	39 (F1)		defunto banchettante, uccellini, pavone, pappagallo, cigno		<i>capsa, oscilla,</i> pappagallo	volta
	22 (C1)				pareti edicola nord	
	23 (C2)		banchetto, corteo funebre			
SECONDA FASE	32 (E1)				nicchie della cella	nicchia del vestibolo
	33 (E3)					nicchie del vestibolo e della cella
TERZA FASE	4a (L4c)		pappagallo			nicchie della cella
	9 (K4)	<i>Hypnos</i>				
			melagrane, uccellini			
	17 (B1)		defunto banchettante			parete esterna dell'edicola
	18 (B1)			officiante isiaca (nicchia esterna)		
	22 (C1)				fregio nilotico	leone che sbrana il toro
	33 (E3)	Orfeo ed Euridice				

QUARTA FASE	27 (D4b)	Eracle, Mercurio				
	29 (C5a)		banchetto sull'edicola sud-est*	saggiatore di anfore		
	30 (D6)		banchetto			
		Mercurio				
				carico della nave: <i>Isis Giminiana</i>		
	31 (D7)	ratto di Proserpina				
		scena di tragedia				
			melagrane			
INDATABILI O PERDUTE	3		defunto su kline, uccelli*			nicchia*
	8 (K3a)					ornamentazioni floreali*
	11 (G1)					nicchie
	32 (E1)	attributi di Iside (nicchia del vestibolo)				
	45a		defunto su kline*			
	46		uccelli*			racemi*
	55, 56					racemi*

* decorazione perduta

Tavola sinottica delle testimonianze epigrafiche²²⁰⁹

Edificio	Tipologia	Edizione	Proprietario	Tipologia e Materiale	Datazione
1-1a (L9a)	RECINTO RETICOLATO	<i>CIL</i> I (2 ed.), 3034; <i>EDR</i> 073387	<i>D. Numisius Antiochus, Marcia Stratonice</i> ²²¹⁰	Cippo travertino	50-30 a.C. - I d.C.
2 (L8a)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR</i> 159030; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 214	<i>C. Cellius Salvus Armenus</i> ²²¹¹	Cippo travertino	50-30 a.C. - I d.C.
3 (L6a)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR</i> 159031; <i>EDR</i> 159032; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 685,686	<i>Maria Chreste</i>	Cippi travertino	50-30 a.C. - I d.C.
⁴ (L5a-L4a-L3a, L5b)	RECINTO RETICOLATO	<i>CIL</i> I (2 ed.), 3035; <i>EDR</i> 073388		Cippo travertino, decorato	50-30 a.C. - I d.C.
4a (L4b-L4c)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR</i> 172400; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. P12	<i>L. Aufidius Rufus, Precilia Truperio</i>	Lastra, marmo	I d.C.
9 (K4)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR</i> 031462; <i>EDR</i> 031463; <i>EDR</i> 031464; <i>EDR</i> 031465; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 710-713	<i>A. Mucius Antiochus, Mucia Tateis, Mucius Antiochus</i>	Cippi travertino	50 a.C. - I a.C.
		<i>EDR</i> 031466; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 714		Lastra travertino	
10 (K5a)	RECINTO MONUMENTO	<i>CIL</i> XIV, 01307 (1); <i>EDR</i> 147101	<i>T. Manlius Nico</i>	Lastra peperino	80 a.C. - I a.C.;
10 (K5a)	RECINTO MONUMENTO	<i>CIL</i> XIV, 01301; <i>EDR</i> 158866; <i>EDR</i> 159033; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 670	<i>T. Manlius Alexsa</i>	Cippi travertino	50 a.C. - I a.C.
11 (G1)	TOMBA COLLETTIVA	<i>EDR</i> 172367; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. P62	<i>Sualia Thiophila</i>	Lastrina marmo	Età adrianea
		<i>EDR</i> 179878; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 624	<i>Livia Acte</i>	Capitello tuscanico marmo	

²²⁰⁹ Nella tabella vengono inserite anche testimonianze epigrafiche non considerate nel testo in quanto provenienti da tombe prive di decorazione pittorica.

²²¹⁰ *D(ecimus) Numisiu(s) | D(ecimi) l(ibertus) Antioch(us), | pistor; | Marcia | L(uci) l(iberta) Straton | ice, uxor.*

²²¹¹ *C(ai) Celli C(ai) l(iberti) | Salvi Armeni.*

12 (A3a)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR 031467;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. 665	<i>T. Mallius</i> <i>Philoxenus</i>	Lastra travertino	50 a.C. - I sec. a.C.
13 (A5a)	TOMBA A CAMERA	<i>EDR 031468;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. 737	<i>D. Nonius Agathonis</i>	Cippo travertino	50 a.C. - I sec. a.C.
		<i>EDR 031469;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. 99	<i>L. Appuleius Eros,</i> <i>Villia Fausta</i>	Cippo travertino	
15 (A1)	RECINTO MONUMENTO	<i>CIL XIV, 5013;</i> <i>EDR 108945</i>	<i>T. Manlius</i> ²²¹²		50-30 a.C.
16 (B1)	RECINTO MONUMENTO			Cippo travertino spezzata	I d.C.
17 (B1)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR 031471;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. 573	<i>C. Iulius Apella*</i>	Lastra marmo	Fine I sec. a.C.
		<i>EDR 172370;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. P048	<i>M. Marius Hermes,</i> <i>Maria Philaenis</i>	Lastra marmo	
17 (B1)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR 073389;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. 230	<i>Claudianius</i> <i>Thaumastius</i>	Cippo marmo	20 a.C. - età tiberiana
		<i>EDR 073390;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. P47	<i>Macareius</i> <i>Thaumastius</i>	Lastra marmo	
		<i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. P63	<i>Ragonia Philete</i>	Fr. lastra marmo	
		<i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. P49	<i>Mucia A.,</i> <i>L. Mussidius Herma</i>	Lastra marmo	
22 (C1)	RECINTO RETICOLATO	<i>AE 1939, 0147;</i> <i>EDR 073391</i>	<i>C. Iulius Apella*</i>	Lastra travertino	Età tiberiana
19 (B2a)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR 031472;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. 1057	<i>C. Volusius C. l.</i> <i>Salvius</i>	Lastra travertino	50 a.C. - I sec. a.C.
20 (B3a)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR 031473;</i> <i>ZEVI et alii 2018,</i> Nr. 1345	<i>Sex. Aelius Sex. l. Seno,</i> <i>Sempronia D. l.</i> <i>Agathemeris</i> ²²¹³	Lastra calcare	Fine I sec. a.C.

2212 *Ex test[amento ---] | arbitratu TT. Manli[orum ---].*

2213 *Sex(tus) Aelius Sex(ti) l(ibertus) | Seno patronus, | Sempronia Decimi liberta | Agathemeris patron(a), | Sex(tus) Sempronius Sex(ti) ((mulieris)) l(ibertus) Nanus, | Fausta liberta, Sempronius Sex(ti) ((mulieris)) l(ibertus) | Sabinus, Sex(tus) Sempron(ius) Sex(ti) ((mulieris)) l(ibertus) Eutucus, | Sempronia Sex(ti) ((mulieris)) l(iberta) Elpis, | Sempronia Sex(ti) ((mulieris)) l(iberta) Hilara, | Sex(tus) Sempronius Sex(ti) ((mulieris)) l(iberta) Epaproditus. | In hoc monumentum heres non | sequitur, praeter eos, quorum | nomina inscripta sunt.*

Appendice

20a (B4a)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031474; ZEV I et alii 2018, Nr. 279	<i>P. Cornelius Euemerus, Aridia Eutaxia</i> ²²¹⁴	Cippo travertino	50 a.C. - I sec. a.C.
21 (D1)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031475; ZEV I et alii 2018, Nr. 739	<i>D. Nonius Philomusus</i> ²²¹⁵	Lastra travertino	50 a.C. - I sec. a.C.
22 (C1)	RECINTO RETICOLATO	AE 1939, 0147; EDR 073391	<i>C. Iulius Apella</i>	Lastra travertino	14 d. C. - 37 d.C.
23 (C2)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031476; ZEV I et alii 2018, Nr. 1350	<i>Atania Polla</i>	Lastra travertino	50 a. C. - I sec. a.C.
23 (C2)	RECINTO RETICOLATO	EDR 073392; ZEV I et alii 2018, Nr. 753	<i>P. Ostiensis Acutus, Phileros Cartilianus</i>	Lastra marmo	37 d.C. - 68 d.C.
24 (D2)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031477; ZEV I et alii 2018, Nr. 1408	<i>Sergia Helena</i> ²²¹⁶	Lastra travertino	50 a. C. - I sec. a.C.
25 (C3a)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031478; ZEV I et alii 2018, Nr. 1045	<i>L. Volumnius Achiba, Cornelia Chreste</i> ²²¹⁷	Lastra travertino	50 a. C. - I sec. a.C.
26 (C4a/C4b)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031480; ZEV I et alii 2018, Nr. 500	<i>C. Geminius Stabilo</i> ²²¹⁸	Lastra travertino	50 a. C. - I sec. a.C.
27 ²²¹⁹ (D4a/D4b)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031479; ZEV I et alii 2018, Nr. 799	<i>L. Poblicius Diodorus, L. Poblicius Demetrius</i> ²²²⁰	Lastra travertino	50 a. C. - I sec. a.C.
28 (D5a/D5b)	RECINTO RETICOLATO	EDR 031481; ZEV I et alii 2018, Nr. 669	<i>P. Manlius P. l. Aciba</i> ²²²¹	Cippo pietra basaltica	50 a. C. - I sec. a.C.
29 (C5a)	TOMBA A CAMERA	EDR 031482; ZEV I et alii 2018, Nr. 1035	<i>Q. Vitellius Amphio, Iunia Suavis, Vitellia Secunda</i>	Lastra travertino	50 a. C.- I sec. a.C.

2214 *P(ublius) Cornelius | P(ubli) l(ibertus) Euemerus, | Aridia ((mulieris)) l(iberta) | Eutaxia. | In fro(n)te p(edes) | XV, in ag | ro p(edes) XX.*

2215 *D(ecimus) Nonius Mauri libert(us) | Philomusus fecit | sibi et suis. | (vac.) | In fr(onte) (edes) XV, in agr(o) p (edes) XX.*

2216 *Sergia A(uli) l(iberta) Helena | sibi et Susae (scil. servo) publico | Aciliano et Felici | verna suo et Sergiae | A(uli) l(ibertae) Pamphilae de sua | pecunia fecit. | Hoc monumentum hered<e>m / non sequitur. In fr(onte) p(edes) XV, in ag(ro) p(edes) XX.*

2217 *L(ucius) Volumnius L(uci) l(ibertus) Achiba {e}, | Cornelia ((mulieris)) l(iberta) Chreste.*

2218 *C(aius) Geminius ((mulieris)) l(ibertus) Stabilio, | Bruttia L(uci) l(iberta) Alethea, | Bruttia C(ai) et ((mulieris)) l(iberta) Prima, | C(aius) Geminius C(ai) l(ibertus) Primus.*

2219 La Tomba della pittura dell'Ercole e del Mercurio identificata come 27 è stata scambiata erroneamente con la 26. Per approfondimenti si veda *supra*.

2220 *L(ucius) Poblicius L(uci) l(ibertus) | Diodorus sibi et | L(ucio) Poblicio L(uci) l(iberto) | Demetrio patron(o) | suo. | In fr(onte) p(edes) XV, in agr(o) | p(edes) XX.*

2221 *P(ublius) Manlius Manlius | P(ubli) l(ibertus) Aciba (!), | Lucilia A(uli) l(iberta) | Chorintis (!), | P(ublius) Manlius PP. (i. e. Publiorum duorum) l(ibertus) | Mambuga {e}.*

Appendice

31 (D7)	TOMBA A CAMERA	<i>AE</i> 1939, 0149= <i>EDR</i> 073393 <i>Zevi et alii</i> , 2018, Nr. 0122	<i>Auctus,</i> <i>Pomponia</i>	Cinerario marmo	
		<i>CIL</i> XIV, 0708; <i>EDR</i> 146855	<i>D. Caecilius</i> <i>Apronianus</i>	Lastra marmo	71 d.C. - 130 d.C..
31 (D7)	TOMBA A CAMERA	<i>CIL</i> XIV, 0723; <i>EDR</i> 146854	<i>Caecilia Tampyrada,</i> <i>Caecilia Laetina</i>	Lastra marmo	71 d.C. - 130 d.C.
32 (E1)	TOMBA A CAMERA	<i>CIL</i> XIV 482; <i>EDR</i> 147088	<i>C. Iulius Amethystus,</i> <i>Trebellia Secunda</i>	Lastra marmo	27 a.C. - 14 d.C.
		<i>CIL</i> XIV 821; <i>EDR</i> 130257	<i>Ti. Claudius Felixs,</i> <i>Nobia Helpide</i>	Lastra marmo	41d.C. - 68 d.C.
		<i>CIL</i> XIV 482; <i>EDR</i> 127433	<i>Ti. Claudius</i> <i>Hellanicus,</i> <i>Claudia Clide</i>	Lastra marmo	41d.C. - 68 d.C.
		<i>CIL</i> XIV 484; <i>EDR</i> 147090	<i>Elegas</i>	Lastra marmo	41 d.C. - 54 d.C.
		<i>CIL</i> XIV 485; <i>EDR</i> 147092	<i>Eurema, Fortunatus</i>	Lastra marmo	27 d.C. - 68 d.C.
		<i>CIL</i> XIV 486; <i>EDR</i> 147091	<i>Musa</i>	Urna marmo	48 d.C. - 54 d.C.
		<i>CIL</i> XIV 487; <i>EDR</i> 147093	<i>Restituta</i>	Urna marmo	41 d.C. - 68 a.C.
		<i>CIL</i> XIV 488; <i>EDR</i> 147094	<i>Romana</i>	Lastra marmo	41 d.C. - 68 d.C.
		<i>CIL</i> XIV 489; <i>EDR</i> 147095	<i>Xanthus, Iucundus</i>	Lastra marmo	41 d.C. - 68 d.C.
		<i>CIL</i> XIV, 821; <i>EDR</i> 108090	<i>Cla. Eutyc. (?)</i>	Lastra Marmo	
		<i>CIL</i> XV, 322	<i>Marcus Anicetianus</i>	Laterizio con bollo	Età adrianea
		<i>CIL</i> XIV, 0198; <i>EDR</i> 164471	<i>T. Flavius Botryo,</i> <i>Ianuario</i>	Lastra marmo	69 d.C. - 100 d.C.

32 (E1)	TOMBA A CAMERA	<i>CIL</i> XIV, 1188; <i>EDR</i> 165100	<i>Iulia Historia</i>	Lastra marmo	I metà I sec. d.C.
		<i>CIL</i> XIV, 471; <i>EDR</i> 113173	<i>Iulius Admetus</i>	Lastra marmo	I metà I sec. d.C.
		<i>CIL</i> XIV, 1192; <i>EDR</i> 165105	<i>Iulia Priscilla</i>	Lastra marmo	I metà I sec. d.C.
33 (E3)	TOMBA A CAMERA	<i>CIL</i> XIV 358; <i>EDR</i> 107530	Famiglie dei <i>Folii</i> , <i>Critonii</i> , <i>Livii</i> .	Lastra marmo	I metà I sec. d.C.
		<i>CIL</i> XIV 4938a; <i>EDR</i> 080765; <i>CIL</i> XIV 4938b; <i>EDR</i> 107527	<i>D. Folius Mela</i>	Cippi travertino	I metà I sec. d.C.
		<i>AE</i> 1988, 223c; <i>EDR</i> 080766; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 460	<i>D. Folius Mela</i> , <i>D.</i> <i>Critonius Dionysius</i> ,	Cippo travertino	I metà I sec. d.C.
		<i>CIL</i> XIV, 4882; <i>EDR</i> 108117	<i>Critonius Quintio</i> , <i>Critonia Zosima</i>	Cippo travertino	I metà I sec. d.C.
		<i>CIL</i> XIV, 00726; <i>EDR</i> 146857	<i>Marcus Cesellius</i>	Lastra marmo	101 d.C. - 300 d.C.
		<i>CIL</i> XIV, 621; <i>EDR</i> 151194	<i>Asicia Semniane</i>	Lastra marmo	
		<i>CIL</i> XIV 1800; <i>EDR</i> 165795	<i>Vocconia Veneria</i>	Lastra marmo	
		<i>CIL</i> XIV 469; <i>ILS</i> 7376; <i>EDR</i> 146856	<i>Cerdontis</i>	Urna marmo	51 d.C. - 200 d.C.
35 (Z10)	TOMBE A CASSONE	<i>EDR</i> 175420; <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. 252	<i>Cloelia Hypora</i> ²²²²	Lastra marmo	II metà I sec. d.C.
36 (Z6; Z7; Z8)	TOMBE A CASSONE	<i>EDR</i> 073394, <i>ZEV</i> <i>et alii</i> 2018, Nr. P57	<i>Platonius</i> ²²²³	Lastra marmo	41 d.C. - 68 d.C.
37 (Z3; Z4)	TOMBE A CASSONE	<i>CIL</i> XIV, 00838; <i>EDR</i> 147104	<i>Claudia Chreste</i> , <i>Claudia Amabilis</i> ²²²⁴	Lastra marmo	41 d.C. - 68 d.C.

2222 *Cloeliae* | *Hyporae* | *bene merenti* | *Epagathus et Feli* | *vixit ann(is) XXIIIX*.

2223 *Platoni*, *Caesaris* | *dietarchae* (!), | *fecit* / *Olympicus*, *vilic(us)*, | *et Ilus*.

2224 *Claudia Chreste*, | *vix(it) a(nnis) III*, *m(ensibus) VI*, *d(iebus) XV*, | *h(or)is n(umero) VIII*, | *Claudia Amabilis*, | *vix(it) a(nnis) III*, *m(ensibus) VI*, *d(iebus) XX*, | *h(or)is n(umero) VIII*, *gemellae*. | *In fr(onte) p(edes) X*, *in agr(o) p(edes) X*.

Appendice

38 (Z1; Z2)	TOMBE A CASSONE	<i>EDR 177146; Zevi et alii 2018, Nr. 502</i>	<i>Genema, Carpotropus</i> ²²²⁵	Lastra marmo	41 d.C. - 54 d.C.
39 (F1)	EDICOLA	<i>EDR 177202; Zevi et alii 2018, Nr. 548</i>	<i>Q. Hordeonius Dioscurides*</i>	Lastra Marmo	Fine I a.C. - I metà I sec. d.C.
41-44 (F4)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR 031485; Zevi et alii, 2018, Nr. 1054</i>	<i>L. Volusius Nicephorus</i>	Iscrizione marmo	Fine I sec. a.C. - I metà I sec. d.C.
		<i>EDR 031483; Zevi et alii, 2018, Nr. 1052</i>		Cippo in travertino	
		<i>EDR 031484; Zevi et alii, 2018, Nr. 1053</i>		Cippo in travertino	
42 (F3)	EDICOLA	<i>EDR 175463; Zevi et alii, 2018, Nr. 0282</i>	<i>Caius Cornelius Lucrion, Cornelia Samera</i>	Lastra marmo	I metà I sec. d.C.
46 (F8)	RECINTO RETICOLATO	<i>EDR 172404; Zevi et alii, 2018, Nr. P40</i>	<i>Herennia Rufa, Caius Tutilius Et alii</i>	Lastra marmo	I metà I sec. d.C.
48 (F7)	RECINTO RETICOLATO	CALZA 1938, p. 74; BARBIERI 1958, pp. 158-159	<i>Cominia Epigenia</i>		II metà I sec. a.C.
51 (Z21; Z22)	TOMBE A CASSONE	<i>EDR 172397; Zevi et alii, 2018, Nr. P33</i>	<i>Fructuosus</i> ²²²⁶		
56	TOMBA A CAMERA	<i>CIL XIV, 04962; EDR 108554</i>	<i>Hosidia Ionice</i>	Lastra marmo	
		<i>CIL XIV, 04810; EDR 107712 e 109438</i>	<i>Barberia, Barberius Scupinus, Egrilia Isias</i>	Lastra marmo	

2225 *Dis Manibus | Genemae et Carpotropo | filio eius | fecit Blastus Metrobi <:servus>.*

2226 *D(is) M(anibus) | Fructuosi, | v(ixit) m(ensibus) V, d(iebus) XX, | parentes | filio dulciss(imo).*

Documentazione 3d

Tomba a camera singola 18 (B1), della Tomba a camera collettiva con *atrium* 33 (E3) e dell'Edicola 39 (F1)

Le immagini che seguono sono state scattate con una fotocamera “Sony Cyber-shot DSC-R1” e rielaborate mediante il software di fotogrammetria Agisoft Photoscan Professional (Agisoft Metashape) per ottenere la documentazione tridimensionale delle strutture. Questo ha permesso in fase di post-processing di ottenere delle ortofoto dei tre edifici.



Tomba 18, vista d'insieme della volta verso nord.



Tomba 18, vista d'insieme verso sud.



Tomba 18, vista d'insieme verso nord.



Tomba 33, vista d'insieme.



Tomba 33, vista frontale dal basso.



Edicola 39, vista assonometrica della parete A.



Edicola 39, vista assonometrica della parete C.

Analisi multispettrali

I casi studio della Tomba a camera singola 18 (B1) e della Tomba a camera collettiva con atrium 33 (E3)²²²⁷

L'analisi mediante *imaging* multispettrale (MSI) è diventata negli ultimi anni uno dei metodi non invasivi più utilizzati per la diagnostica dei beni culturali. Questa tecnica, infatti, permette una mappatura sia di testimonianze parietali, la cui superficie pittorica si trova ancora *in loco*; sia di testimonianze pittoriche “musealizzate”, ovvero asportate dal contesto originario mediante la tecnica dello strappo. Un altro vantaggio notevole è che l'analisi della superficie pittorica avviene in modo veloce ed economico senza alcuna rimozione o asportazione del materiale originale.

Grazie all'*imaging* multispettrale è quindi possibile identificare in modo rapido ed economico delle anomalie non visibili o parzialmente visibili a occhio nudo, come ad esempio: la stratificazione della superficie pittorica, consentendo ove possibile la visione di eventuali disegni preparatori, la distinzione delle fasi pittoriche ed eventuali ritocchi, restauri, ridipinture²²²⁸. Inoltre, l'analisi multispettrale risulta essere estremamente versatile, permettendo di ottenere informazioni riguardo la tecnica esecutiva di un'ampia gamma di materiali²²²⁹, quali: statuaria²²³⁰, mosaici²²³¹, pitture parietali²²³², dipinti²²³³, ostraca²²³⁴, codici miniati²²³⁵, papiri²²³⁶ e manoscritti²²³⁷.

La tecnologia dell'*imaging* multispettrale si basa sul principio che una sorgente luminosa (flash) diffonde un segnale elettromagnetico secondo diversi intervalli di lunghezza d'onda, ovvero, nell'intervallo della riflessione ultravioletta (UV), del visibile (VIS) e dell'infrarosso (IR). Grazie ad un sensore installato sulla fotocamera, è possibile registrare gli effetti prodotti da tale sorgente luminosa sulle superfici colpite, scattando un'immagine che permette di identificare gli strati non visibili ad occhio nudo che compongono la decorazione pittorica. Pertanto, con tale tecnologia è possibile identificare la stratificazione della pellicola pittorica e i diversi pigmenti che la compongono, nonché i disegni preparatori, i rifacimenti e i restauri.

Nel caso delle indagini mediante tecnologia multispettrale (MSI) eseguite presso la Necropoli Laurentina²²³⁸, la campagna di documentazione è stata effettuata in due contesti specifici: la camera sepolcrale della Tomba 18 (B1) e la camera sepolcrale della Tomba 33 (E3)²²³⁹. La scelta di questi due casi studio è stata dettata dal fatto che, a differenza delle altre tombe della medesima Necropoli, le decorazioni pittoriche non sono state staccate dal loro contesto originario.

²²²⁷ Le indagini multispettrali non sarebbero state possibili senza la disponibilità del personale del Dipartimento dei Beni Culturali di Padova, in particolare delle Professoressa Ing. R. Deiana e M. Salvadori a cui va la mia riconoscenza.

²²²⁸ COSENTINO 2014, pp. 1-12.

²²²⁹ FISCHER, KAKOULLI 2006; DYER *et alii* 2013.

²²³⁰ VERRI *et alii* 2010; BRECOULAKI *et alii* 2014; ABBE, VERRI 2018.

²²³¹ SMIRNOU *et alii* 2010; MARCAIDA *et alii* 2019.

²²³² POLDI, VILLA 2006; PIQUE, VERRI 2015; CHABAN *et alii* 2017; GARDELLI *et alii* 2020.

²²³³ CUCCI *et alii* 2016.

²²³⁴ FAIGENBAUM *et alii* 2012.

²²³⁵ DEIANA 2018.

²²³⁶ ALEXOPOULOU *et alii* 2013.

²²³⁷ HOLLAUS *et alii* 2012; CUCCI *et alii* 2016.

²²³⁸ La campagna investigativa sul campo è stata condotta dall'autrice e dalla Prof. Ing. R. Deiana nell'autunno del 2017. L'elaborazione dei dati ottenuti sul campo è stata effettuata dalla Prof. Ing. R. Deiana, mentre l'autrice ha curato l'interpretazione, la scelta e la resa grafica delle immagini multispettrali. Per approfondimenti sulla tecnica di acquisizione delle immagini e sull'elaborazione dei dati si veda CHABAN *et alii* 2017, pp. 152-154.

²²³⁹ Per approfondimenti sull'architettura delle due tombe si vedano i Capitoli 4,1.1 e 4,2.2.

Un altro fattore determinante è lo stato di conservazione delle pitture²²⁴⁰, la cui superficie conservata è di gran lunga superiore rispetto alle altre tombe della Necropoli. Nel primo caso (Tomba 18) le indagini si sono concentrate esclusivamente sulle pareti, in quanto la volta è decorata con stucchi. Nel secondo caso (Tomba 33), invece, è stata effettuata la mappatura solo della superficie pittorica della volta che si conserva per due terzi della superficie, poiché la superficie pittorica parietale risulta conservata in pochi lacerti.

Le immagini sono state acquisite con una fotocamera reflex “Nikon D800 FR (*full range*)” e con due flash “NikonSB910”, opportunamente modificati nell’ambito di un progetto comune Nikon-Profilocolore²²⁴¹. La fotocamera, provvista di un sensore CMOS a 36 megapixel, è stata modificata per consentire l’acquisizione di immagini comprese nell’intervallo di 300 e 1000 nanometri (nm).

Grazie all’utilizzo di specifici filtri ottici intercambiabili applicabili davanti l’obiettivo della camera, le immagini sono state acquisite in cinque bande spettrali: ultravioletto (UV, tra i 300 e 400 nm), visibile (VIS, tra i 400 e i 700 nm), e infrarossi (IR). Per quanto riguarda lo spettro degli infrarossi, è stato catturato in tre diversi intervalli: con centro 720 nm, 850 nm, e infine con centro 950 nm.

Le immagini acquisite sono state rielaborate con il software di *image editing* “Image Enhancer 1.0”, modificato per le esigenze specifiche delle analisi multispettrali.

Tomba 18 (B1)

La Tomba 18 è situata in prossimità della via Laurentina e appartiene a quel gruppo di tombe costruite nella fase più antica della Necropoli, ovvero nell’età proto-medio augustea. La decorazione pittorica è ascrivibile al cosiddetto III stile pittorico²²⁴².

In questo caso, la mappatura della parete mediante *imaging* multispettrale (MSI) si è concentrata sulla decorazione parietale della zona mediana, in quanto la decorazione dello zoccolo pervenuta costituisce una ridipintura avvenuta nel I quarto del I secolo d.C., la quale tuttavia non presenta le criticità evidenziate nella zona mediana della parete. Infatti, lo scopo dell’indagine era quello di individuare e documentare la decorazione pittorica in quest’area non più perfettamente riconoscibile ad occhio nudo a causa dell’umidità di risalita del terreno.

Bisogna precisare, infatti, che la tomba sorge su uno strato di sabbia, al livello di quota più basso dell’area, essendo uno dei primi edifici della Necropoli²²⁴³. In prossimità di tale livello vi è la falda freatica²²⁴⁴ che è all’origine dell’umidità di risalita dal terreno e causa della formazione all’interno dell’edificio di alghe, muffe, sali solubili e microrganismi²²⁴⁵.

Tali circostanze hanno contribuito ad un’irreversibile alterazione della superficie pittorica parietale e degli stucchi della volta, soprattutto per quanto riguarda la parete C (sud-est)²²⁴⁶.

Le analisi multispettrali hanno permesso di ottenere risultati significativi proprio per la zona più compromessa della parete, cioè quella mediana, consentendo di individuare con certezza e in modo abbastanza dettagliato l’esistenza di una fine ed elegante decorazione a giardino, la quale è stata opportunamente documentata e ricostruita graficamente (Tavv. 1-12).

2240 Negli anni 1994-1999, sotto la direzione di Bedello Tata, l’ex Soprintendenza Archeologica di Ostia restaura le celle delle due tombe.

2241 Per informazioni e approfondimenti si veda DEIANA 2018, p. 64; MELIS *et alii* 2013.

2242 Sull’inquadramento cronologico e l’analisi stilistica della decorazione pittorica si veda il paragrafo 4.1.1.

2243 Per le vicende edilizie del Complesso si veda il Capitolo 4.1.1.

2244 Per approfondimenti sulla situazione geomorfologica dell’area ostiense e sul rialzamento dei livelli stradali a causa della falda freatica, si vedano gli Atti del II Colloquio Internazionale su Ostia Antica (Roma, 8-11 novembre 1998), pubblicati dall’Istituto Olandese di Roma nella serie “*Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*”, volume 58, anno 1999, in particolare i contributi di pp. 61-97.

2245 Per approfondimenti sul tipo di analisi diagnostiche effettuate dall’ex Soprintendenza Archeologica di Ostia negli anni Novanta si vedano le note 153, 164, 166-169.

2246 Si veda la documentazione fotografica, in particolare le figure 20A, 20B, 21C, 21D, 24-28, 31, 34 nel testo.

Come accennato, la superficie pittorica è stata analizzata attraverso la tecnica dell'*imaging* multispettrale utilizzando la strumentazione sopra descritta. Si è proceduto suddividendo ogni parete in due parti ed effettuando su ognuna di esse cinque diverse acquisizioni di immagini secondo le bande spettrali a disposizione (UV, VIS, IR). Le immagini così ottenute sono state singolarmente analizzate e successivamente rielaborate grazie al software di *image editing* che ne ha permesso il filtraggio.

Rispetto alle cinque bande spettrali utilizzate, quelle che hanno dato maggiori risultati sono le immagini acquisite nella banda del visibile (VIS, tra i 400 e i 700 nm), e nella banda ad infrarossi, in particolare negli spettri IR3 (con centro 950) e IR2 (con centro 850 nm), tutte con rotazione RGB (si veda Tabella). Ad alcune immagini acquisite nella banda IR2 è stato applicato in fase di editing il filtraggio *Histogram equalization*, che ha permesso di esaltare ancora di più dettagli non visibili ad occhio nudo (Tavv. 3, 6-10). Tali analisi hanno consentito di distinguere molto bene la scansione parietale della decorazione a giardino al cui centro trovano posto gli arbusti e gli alberi, e ai lati delle nicchie, uccellini, composizioni floreali e frutti su ripiani (uva, fichi, mele, melagrane).

Inoltre, la tecnologia multispettrale ha permesso di notare alcune caratteristiche tecniche della decorazione: nello specifico, la resa realistica della pittura, la cura dei particolari, le lumeggiature, i chiaro-scuro e la varietà della paletta cromatica con cui il pittore ha realizzato la decorazione. Questa evidenza ha consentito una migliore comprensione delle tecniche pittoriche adoperate e di conseguenza è stato possibile individuare una correlazione tra queste decorazioni a giardino e quelle della Capitale. Quest'ultimo aspetto è di notevole importanza per diversi motivi: innanzitutto, perché ci consente di approfondire e interpretare il fenomeno della circolazione delle mode, nonché di indagare le relazioni tra Ostia e Roma, anche dal punto di vista delle dinamiche di produzione delle botteghe²²⁴⁷; inoltre, ci permette di ampliare il panorama sullo *status* della pittura ostiense attribuibile al cosiddetto terzo stile pittorico²²⁴⁸, finora analizzato solamente per i pochi contesti noti della cella del Santuario della Bona Dea (V, X, 2)²²⁴⁹, degli intonaci frammentari del Portico delle Corporazioni (II, VII,4)²²⁵⁰, della *Domus* dei Pesci (IV, III, 3)²²⁵¹ e del recente soffitto delle Terme Bizantine (IV, IV, 8)²²⁵².

Tipologie di *imaging* multispettrale applicate alla Tomba 18

	TAV. 2	TAV. 3	TAV. 4	TAV. 5	TAV. 6	TAV. 7	TAV. 8	TAV. 9	TAV. 10	TAV. 11	TOTALE
VISIBILE (400- 700 NM) CON ROTAZIONE RGB	X		X								2
IR 3 (950 NM) CON ROTAZIONE RGB				X						X	2
IR 2 (850 NM) CON ROTAZIONE RGB E MODIFICA CON <i>HISTOGRAM</i> <i>EQUALIZATION</i>		X			X	X	X	X	X		6

²²⁴⁷ Per approfondimenti si veda il Capitolo 6,1.

²²⁴⁸ FALZONE 2007, pp. 41-42; FALZONE *et alii* 2021, pp. 49-59.

²²⁴⁹ FALZONE 2006, pp. 422-426; MEDRI *et alii* 2017, pp. 17-18; MEDRI, FALZONE 2018, pp. 59-61.

²²⁵⁰ POHL 1978, pp. 332, 334-338.

²²⁵¹ FALZONE *et alii* 2007, pp. 265-290.

²²⁵² FALZONE 2017, pp. 336-338; FALZONE 2018a, pp. 91-94; FALZONE *et alii* 2018, pp. 200-201.

Tomba 33 (E3)

L'*imaging* multispettrale è stato anche applicato alla volta della Tomba 33. La Tomba 33 appartiene al gruppo delle grandi tombe del piazzale costruite durante la prima età imperiale²²⁵³.

Grazie ad una attenta analisi, si è visto che la tomba è stata interessata da diverse fasi decorative. La prima, coeva alla fase di costruzione dell'edificio, è ascrivibile al cosiddetto IV stile pittorico²²⁵⁴. Durante la stessa vennero dipinte le pareti del vestibolo e della camera, nonché la volta di quest'ultima. Una seconda fase pittorica è attribuibile alla metà del II secolo d.C.²²⁵⁵. Infine, durante l'età severiana la tomba fu oggetto di una ridipintura delle reni della volta²²⁵⁶.

Lo scopo dell'indagine multispettrale, che ha interessato la zona della volta della camera sepolcrale²²⁵⁷, era individuare e documentare in modo approfondito le diverse fasi pittoriche.

Grazie ai dettagli, venuti alla luce con l'*imaging* multispettrale è stato possibile ricostruire interamente la trama decorativa relativa alla prima fase decorativa della volta e riconoscere un dettaglio appartenente alla ridipintura severiana (Tav. 23).

In questo caso specifico, la ricostruzione integrale della prima fase decorativa è stata possibile anche alla luce della simmetria dell'impianto: infatti, le analisi multispettrali hanno permesso di verificare che il sistema pittorico della volta si sviluppava secondo dei moduli precisi e con la medesima scansione, sia sulle reni che nella parte centrale della volta. Ciò ha consentito di colmare le lacune oggi presenti e di evidenziare dettagli non visibili ad occhio nudo (Tavv. 12-23).

In questo caso specifico, data la complessità della superficie curva della volta, si è proceduto suddividendo la volta in zone: parte centrale e fasce laterali (destra e sinistra).

Su ogni zona della volta le immagini sono state acquisite con le bande spettrali del visibile (VIS, tra i 400 e i 700 nm), dell'ultravioletto (UV, tra 300 e 400 nm) e nei tre intervalli dell'infrarosso: IR1 (con centro 720 nm), IR2 (con centro 850 nm), IR3 (con centro 950 nm). Anche in questo caso, le immagini così ottenute sono state singolarmente analizzate e successivamente si è provveduto al filtraggio e alla rielaborazione con il software di *image editing*, con lo scopo di esaltare i dettagli emersi (si veda Tabella). Si è potuto osservare che le immagini acquisite nella banda del visibile (400-700 nm), sia quelle a cui in fase di rielaborazione è stato applicato un filtraggio con rotazione RGB (Tavv. 16, 17, 20, 21, 22), sia quelle con filtraggio con convoluzione (Tavv. 14, 16, 19, 20, 22), hanno dato buoni risultati. Infatti, hanno permesso una visione più nitida dei particolari rispetto alle foto effettuate con la modalità full range.

In particolare, quelle modificate con una maschera di convoluzione consentono sia di mettere in risalto i disegni preparatori sia di offrire un'impressione di rilievo e tridimensionalità dei motivi, rendendoli ancora più evidenti (Tavv. 14, 16, 19, 20, 22).

Degne di nota sono anche le immagini nel visibile elaborate con rotazione e inversione dei canali RGB che hanno permesso l'identificazione delle incisioni preparatorie relative ad una quadriga nel tondo centrale, altrimenti non distinguibili ad occhio nudo (Tav. 13).

Nel caso delle immagini catturate con la banda infrarossi, sia con centro 850 nm che con centro 950 nm, si è visto come tale spettro consenta di distinguere con chiarezza la cura dei particolari e la maestria pittorica della bottega che ha realizzato la decorazione della prima fase della volta (Tavv. 15, 17, 18).

2253 Per un approfondimento sulle vicende edilizie dell'edificio si veda il Capitolo 4,2.2.

2254 Per la descrizione delle pitture relative si veda il Capitolo 4,2.2; per un approfondimento stilistico delle stesse, il Capitolo 5,2.2.

2255 Per approfondimenti relativi a tale fase pittorica si vedano i Capitoli 4,3.6 e 5,3.6.

2256 Per una descrizione delle pitture si veda il Capitolo 4,4.5; per l'analisi stilistica, il Capitolo 5,4.5.

2257 L'analisi mediante *imaging* multispettrale ha interessato solamente la volta, poiché la decorazione delle pareti è conservata in modo esiguo.

Anche in questo caso, come per le pareti della Tomba 18, per esaltare al meglio gli elementi emersi nella banda IR2 (850 nm), in fase di editing è stato applicato il filtraggio *Histogram equalization* (Tavv. 15, 23). Come già detto, l'imaging multispettrale ha permesso in questo caso di ricostruire interamente l'impianto della volta, conservata per due terzi della superficie, individuando con precisione i dettagli della trama decorativa (Figg. 145-146, Tav. 12). Infatti, solo pochissimi particolari, come quello della pantera (Tav. 16) e del motivo decorativo a tre quarti di cerchio (Tav. 12, n.7; Tav. 20), sono visibili ad occhio nudo, in quanto sono gli unici che mantengono il colore bianco con cui sono stati realizzati. Per quanto riguarda le altre decorazioni, a causa della caduta del colore si è conservata solo l'impronta in negativo, che tuttavia si può apprezzare nella sua completezza grazie alle immagini multispettrali (Tavv. 15, 17, 18, 21).

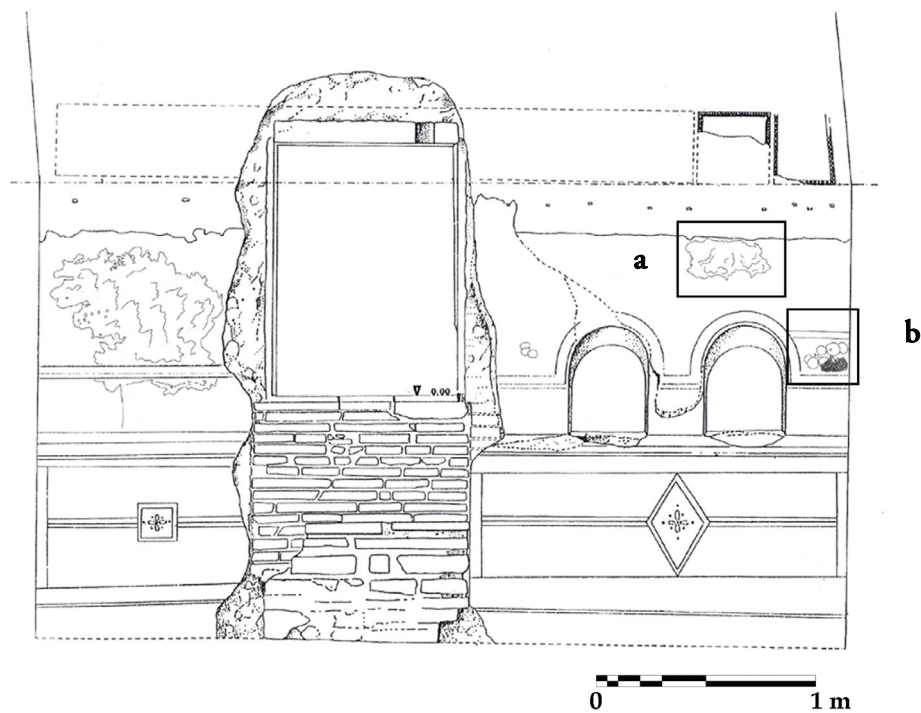
Inoltre, si è visto come la tecnologia multispettrale abbia permesso di evidenziare in diversi casi (Tavv. 13, 22) le tracce preparatorie, indizio di una cura dei particolari, dell'alto valore delle pitture e della grande maestria della bottega. La finezza e l'eleganza delle decorazioni emerse in questo modo hanno aperto nuovi scenari sulla decorazione pittorica ad Ostia di questo periodo.

Per quanto riguarda le altre fasi pittoriche, l'unico dettaglio precedentemente non identificato è la decorazione in negativo di una pelta nel pannello centrale, in prossimità della parete sud-ovest, pertinente al restauro di età severiana (Tav. 23).

In conclusione, alla luce degli ottimi risultati ottenuti in questi due edifici sepolcrali della via Laurentina di Ostia attraverso le analisi d'*imaging* multispettrale, si sono ulteriormente verificate le notevoli potenzialità di questa tecnologia non invasiva, stabilendo un utile punto di partenza per sue future applicazioni in ambito ostiense.

Tipologie di *imaging* multispettrale applicate alla Tomba 33

	TAV. 13	TAV. 14	TAV. 15	TAV. 16	TAV. 17	TAV. 18	TAV. 19	TAV. 20	TAV. 21	TAV. 22	TAV. 23	TOTALE
VISIBILE (400- 700 NM) CON ROTAZIONE RGB				x	x			x	x	x		5
VISIBILE (400- 700 NM) CON INVERSIONE E CORREZIONE GAMMA DI COLORI									x			1
VISIBILE (400- 700 NM) CON CONVOLUZIONE		x		x			x	x		x		5
VISIBILE (400- 700 NM) CON CONVOLUZIONE E INVERSIONE DEI COLORI							x					1
VISIBILE (400- 700 NM) CON ROTAZIONE E INVERSIONE CANALI RGB	x	x										2
VISIBILE (400-700 NM) CON ROTAZIONE E INVERSIONE CANALI RGB (MODIFICA IN SEPIA)	x											1
Ir 2 (850 NM) CON ROTAZIONE RGB E MODIFICA CON <i>HISTOGRAM</i> <i>EQUALIZATION</i>			x								x	2
Ir 2 (950 NM) CON ROTAZIONE RGB			x			x					x	3
Ir 3 (950 NM) CON ROTAZIONE RGB E CONVOLUZIONE						x						1
Ir3 (950 NM) CON ROTAZIONE RGB E CORREZIONE GAMMA DI COLORI					x							1



a-1



b-1



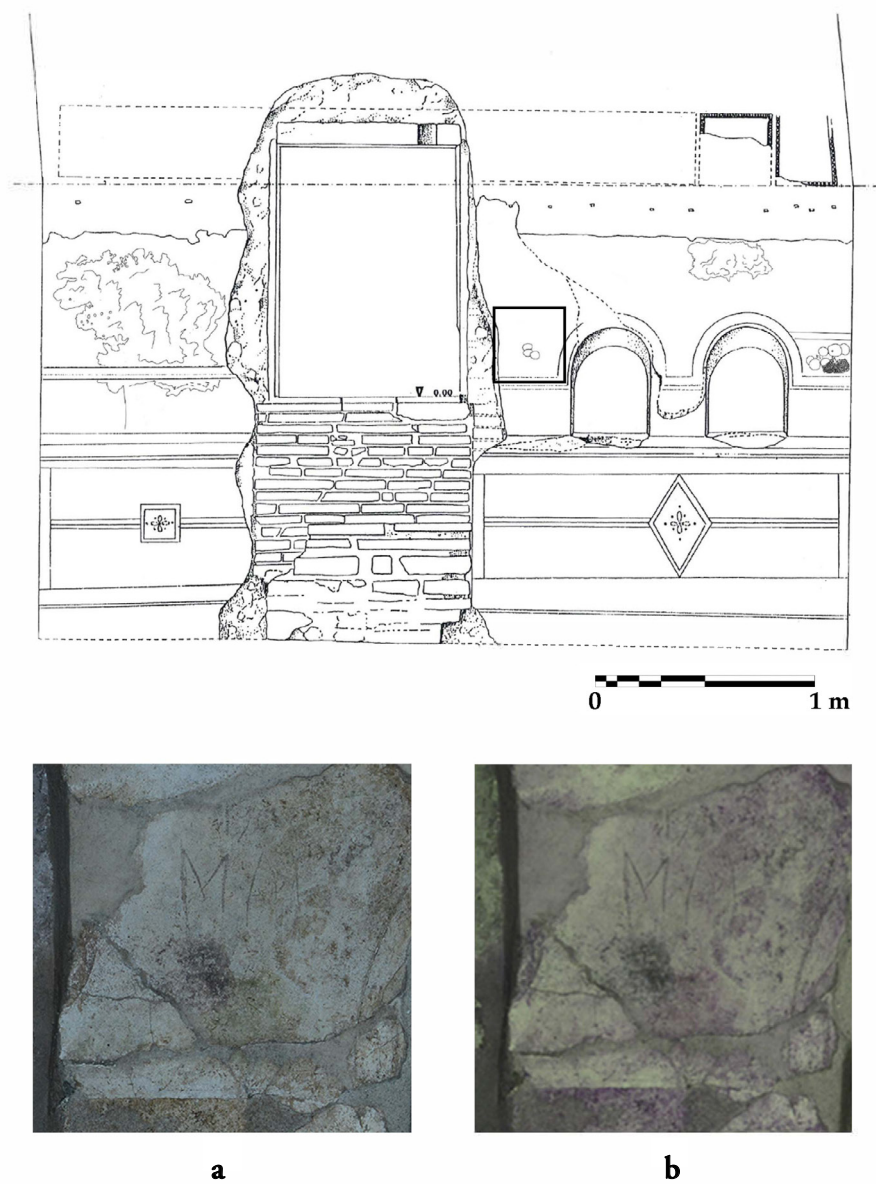
a-2



b-2

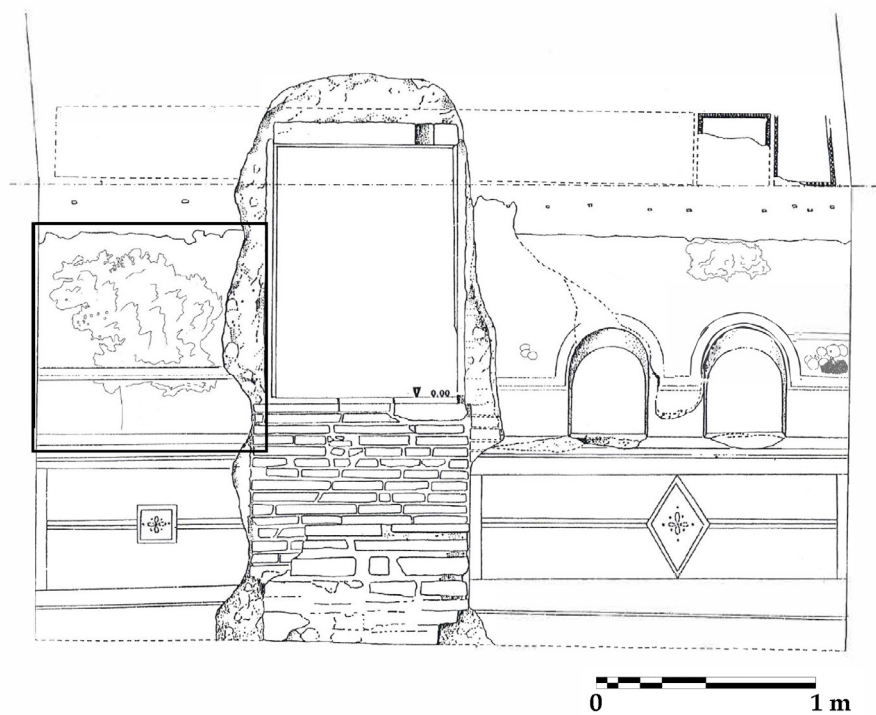
Tav. 1: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete A, nei rettangoli sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

*(a-1; b-1) Immagini nel visibile acquisite con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(a-2; b-2) immagini nel visibile acquisite con fotocamera normale Sony Cyber-shot DSC-R1.*

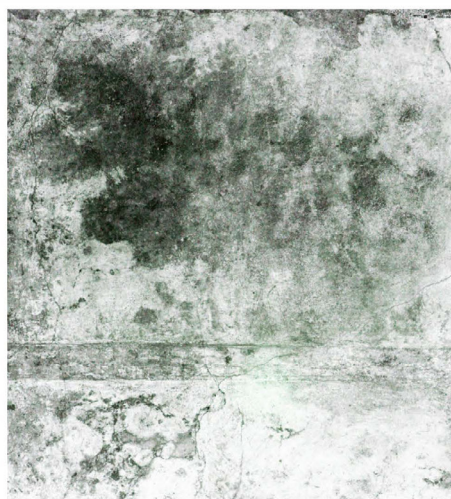


Tav. 2: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete A, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
 (b) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con rotazione RGB.



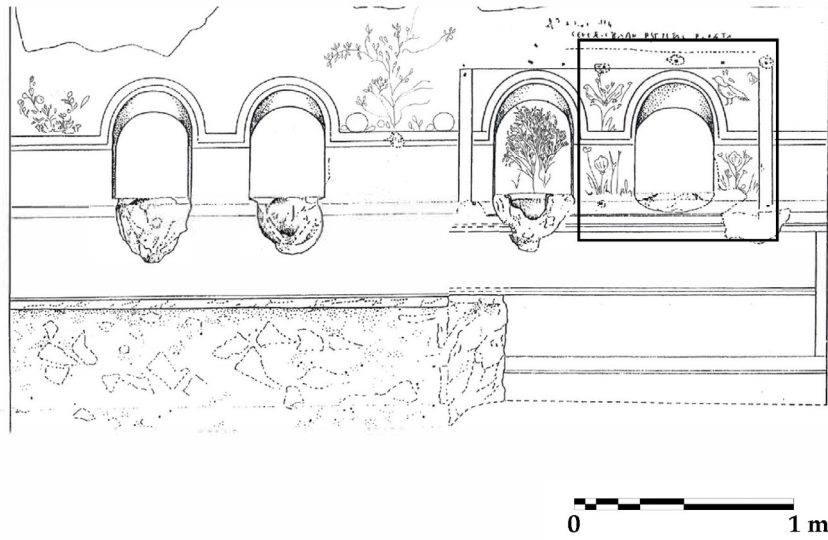
a



b

Tav. 3: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete A, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
 (b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).



a

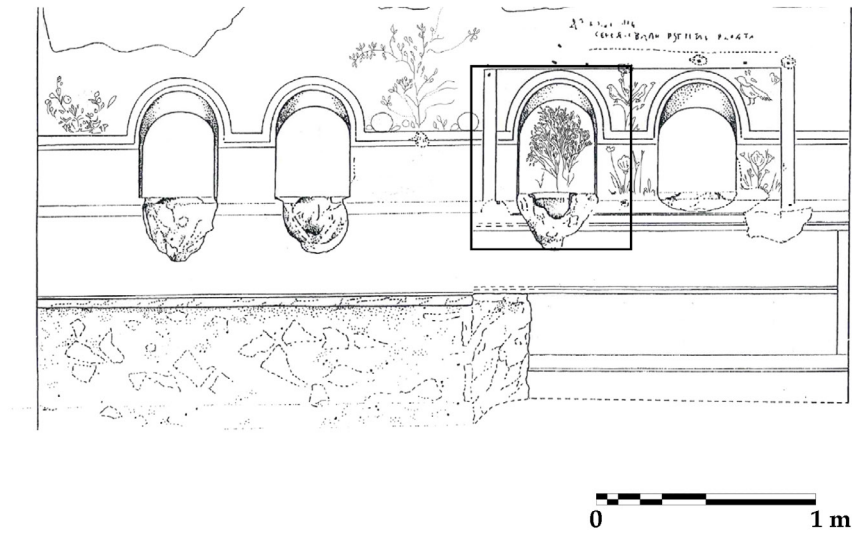


b

Tav. 4: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete B, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

(a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;

(b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con rotazione RGB.



a

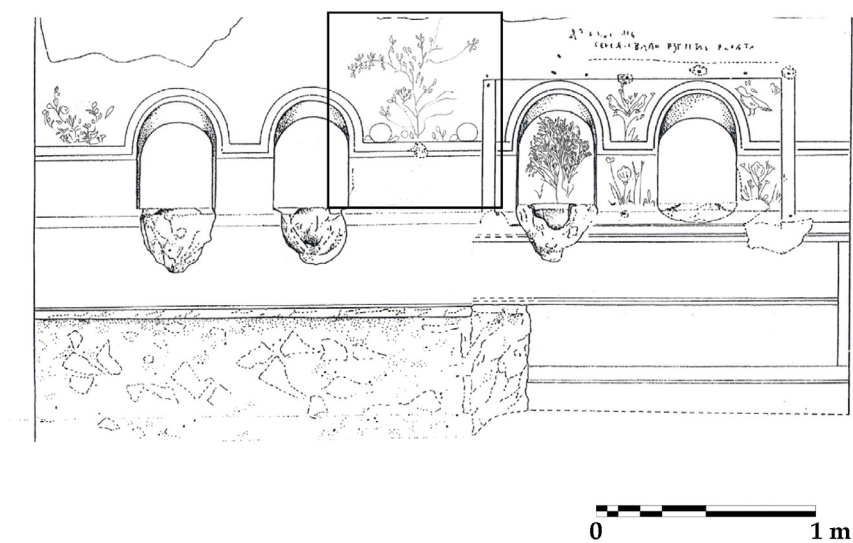


b

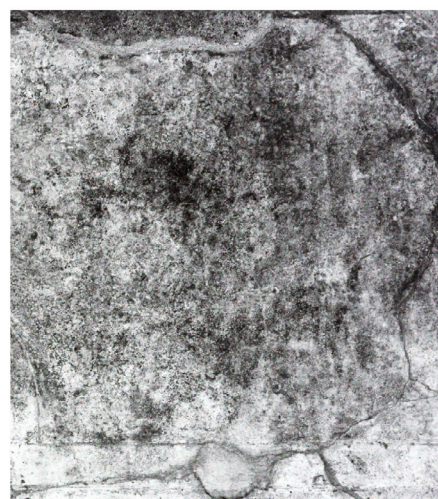
Tav. 5: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete B, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

(a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera normale Sony Cyber-shot DSC-R1;

(b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB.



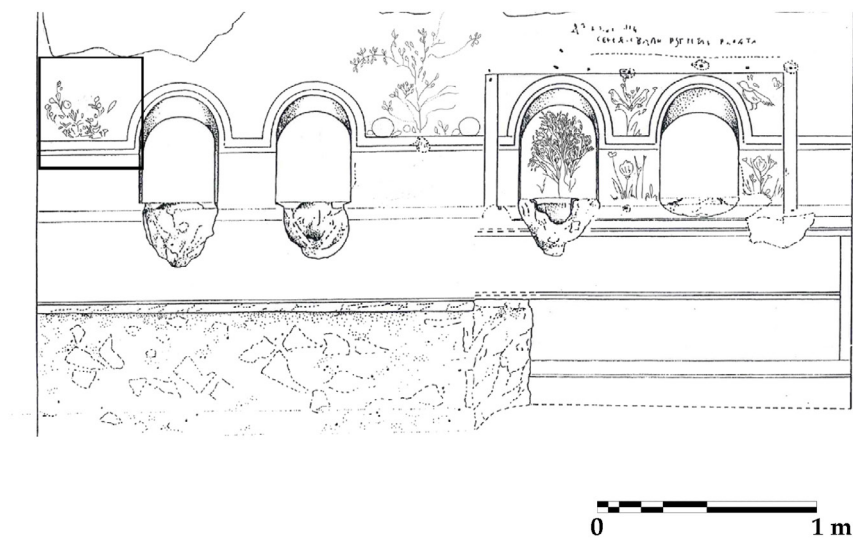
a



b

Tav. 6: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete B, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera normale Sony Cyber-shot DSC-R1;
(b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).



a

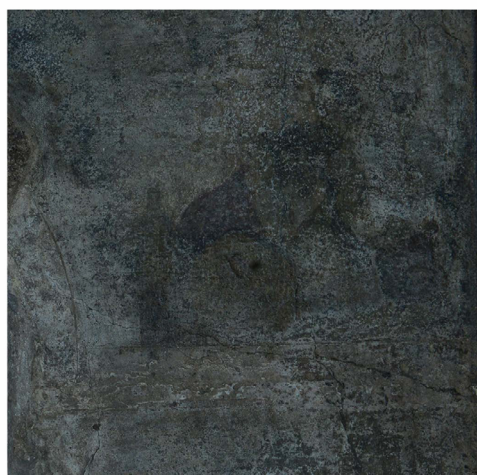
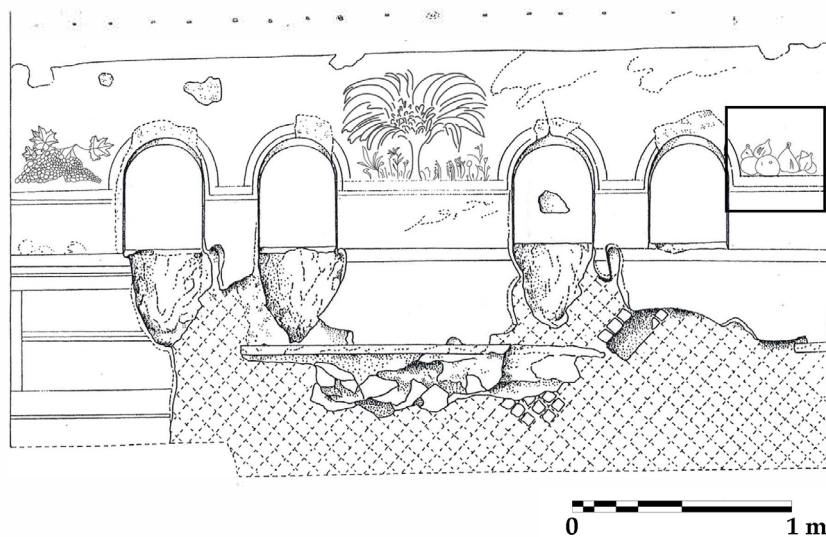


b

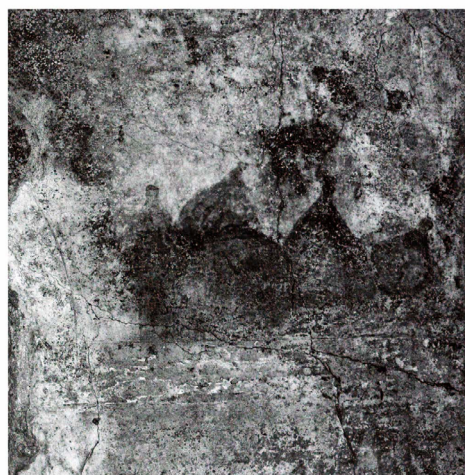
Tav. 7: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete B, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

(a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera normale Sony Cyber-shot DSC-R1;

(b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).



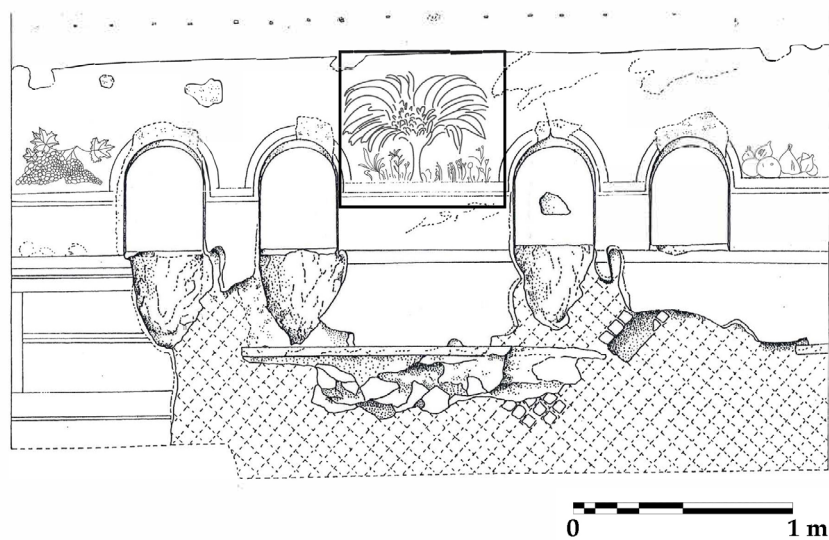
a



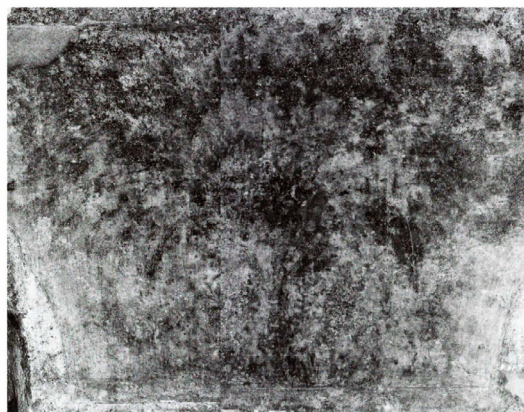
b

Tav. 8: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete C, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).*



a

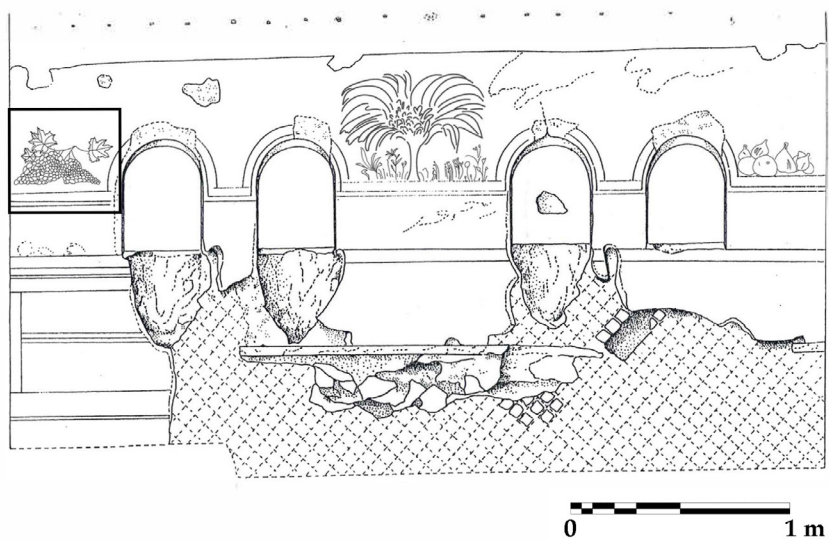


b

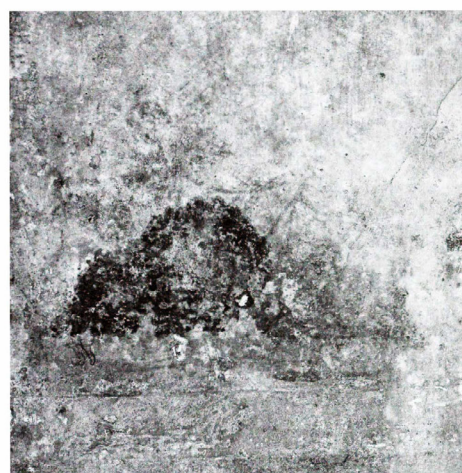
Tav. 9: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete C, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

(a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera normale Sony Cyber-shot DSC-R1;

(b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).



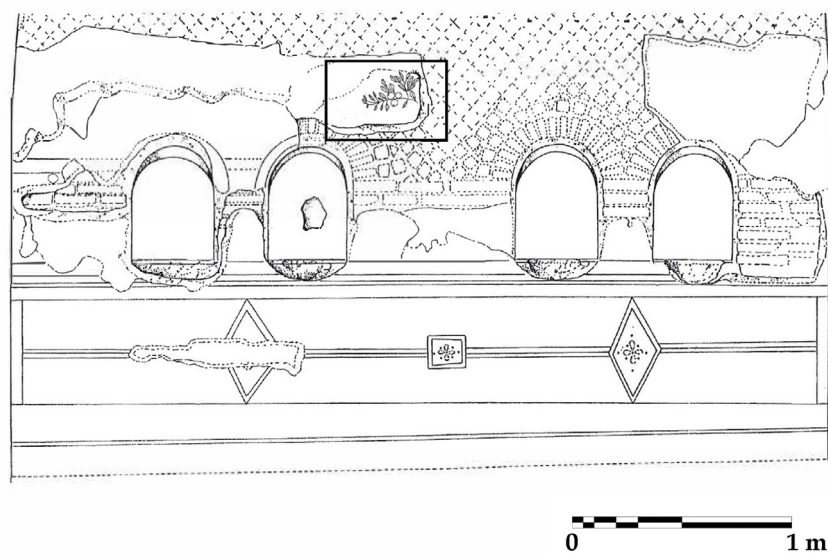
a



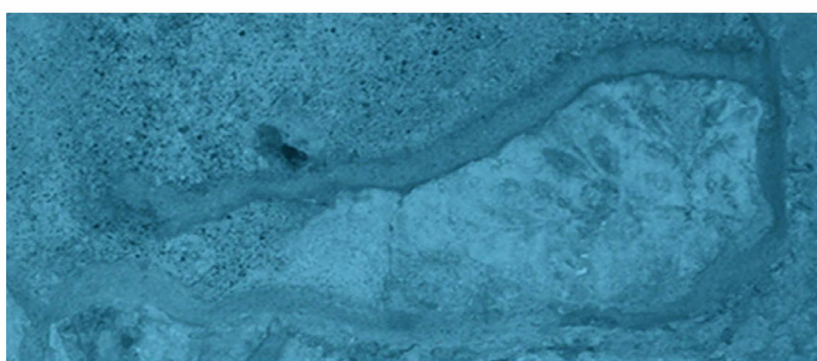
b

Tav. 10: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete C, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).*



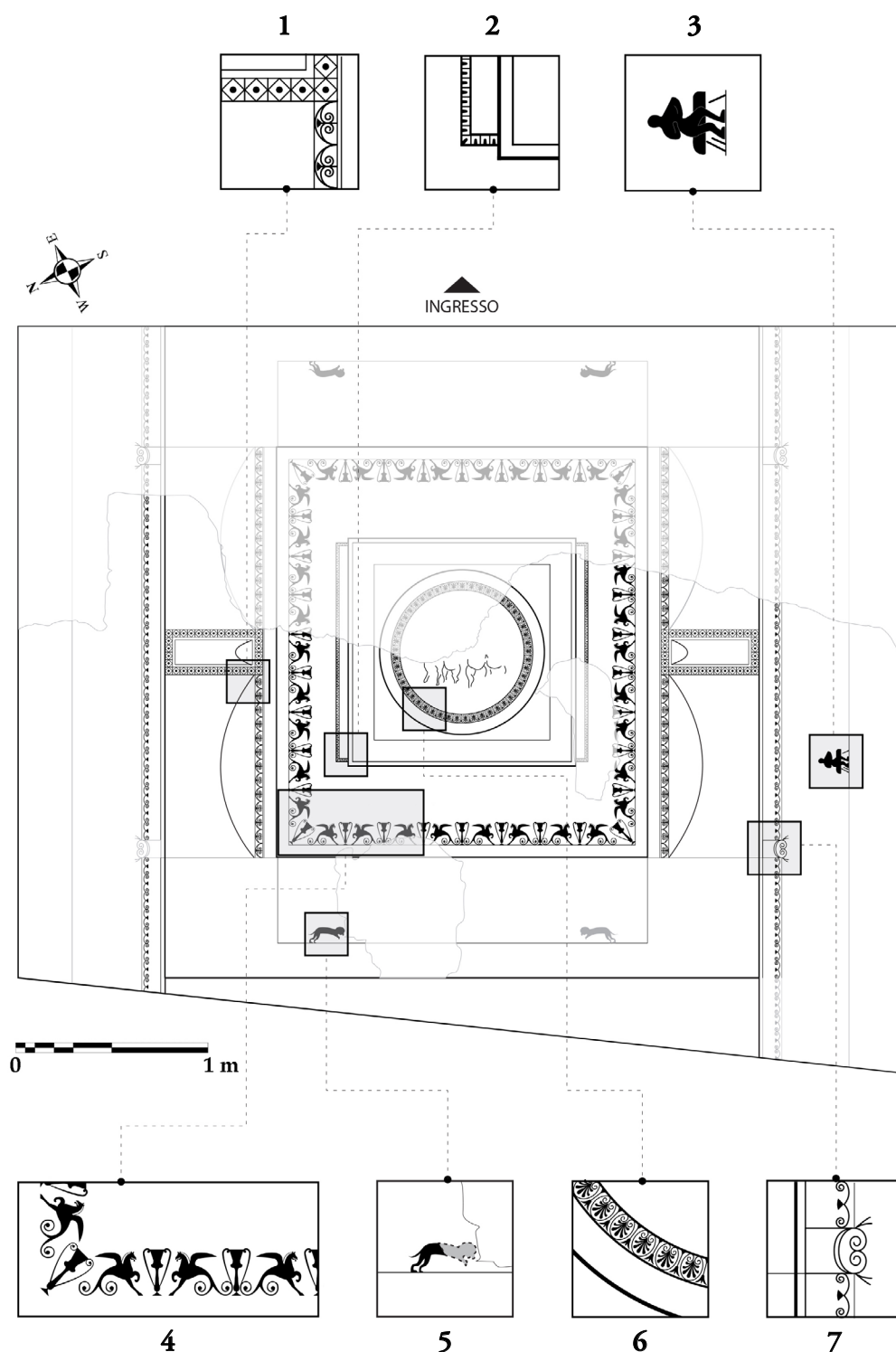
a



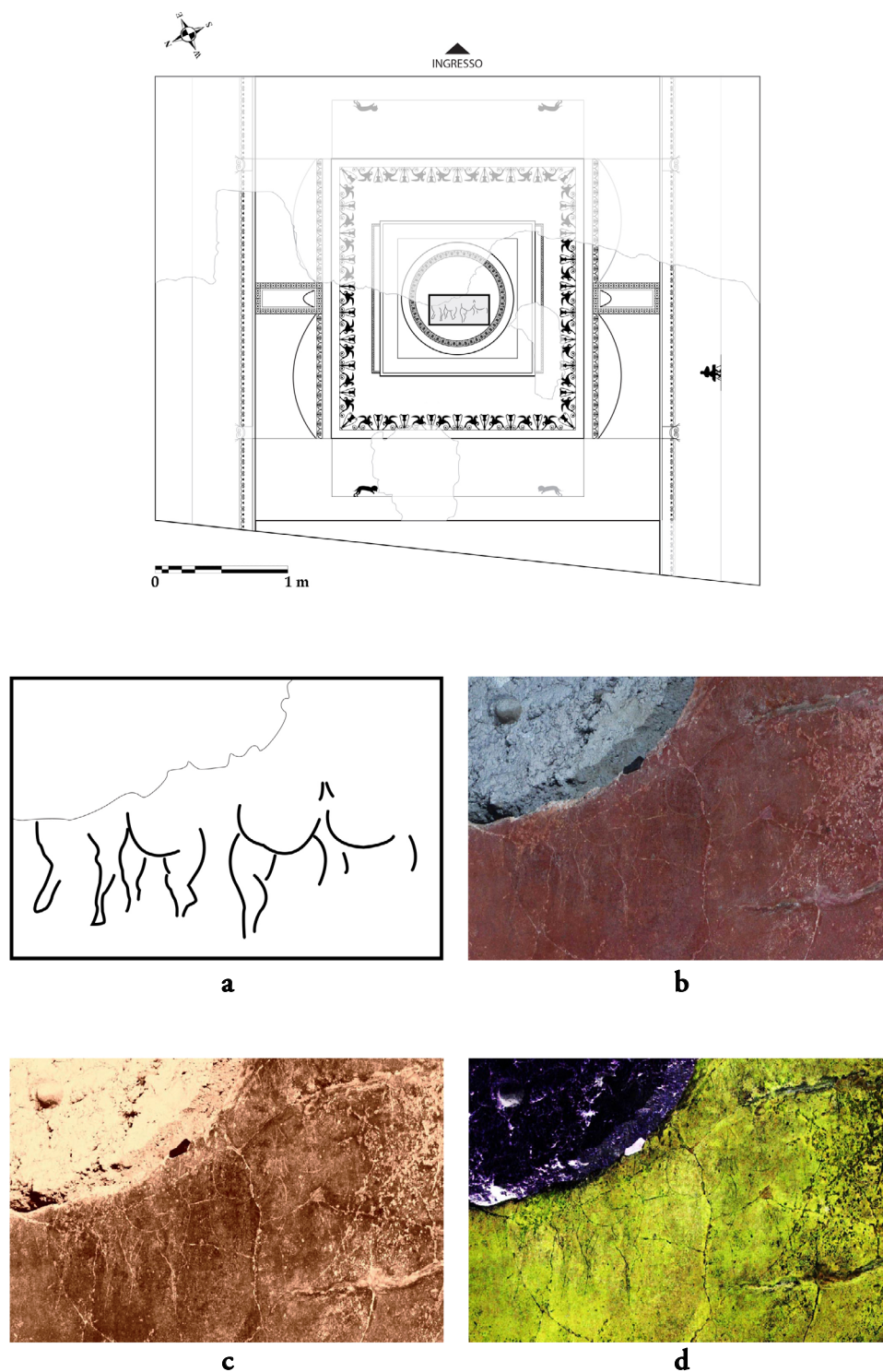
b

Tav. 11: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 18. In alto ricostruzione grafica della parete D, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

*(a) Immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(b) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB.*

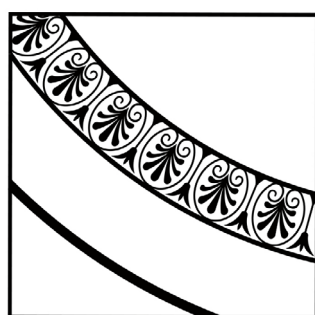
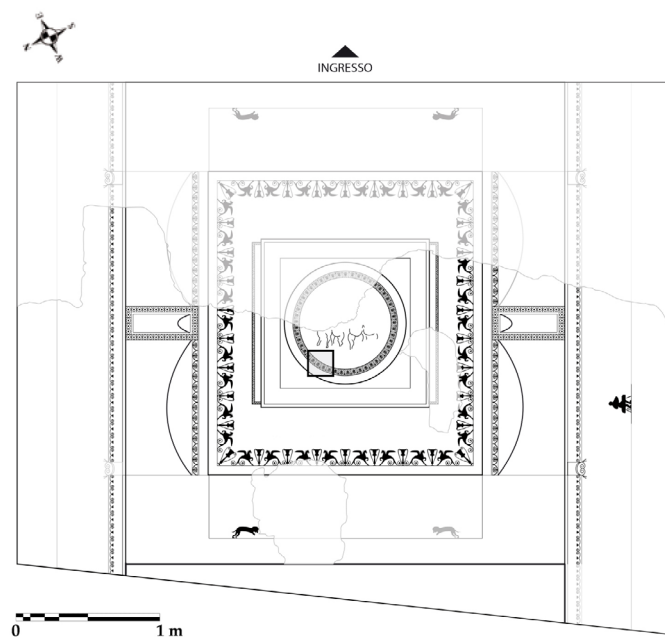


Tav. 12: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. Ricostruzione grafica del sistema decorativo della volta, I fase. I numeri indicano i motivi che la compongono: (1) bordura di semicerchi con volute iscritte contrapposte, con al centro bocciolo di loto e bordura di quadratini che iscrivono dei rombi, con motivo circolare all'interno; (2) cornice a dentelli; (3) figurina seduta; (4) grifi contrapposti con cratere a calice; (5) felino in corsa; (6) cornicetta con palmette a sette lobi, iscritte in tre quarti di cerchio, alternate a boccioli di loto; (7) motivo a tre quarti di cerchio desinente in volute, affiancato da boccioli di loto, terminanti in riccioli contrapposti.



Tav. 13: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

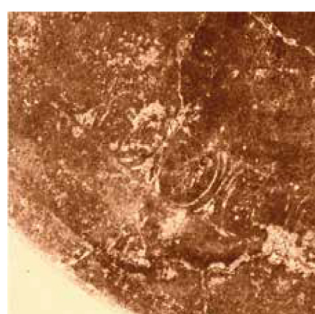
- (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
 (c) immagine nel visibile elaborata con rotazione e inversione dei canali RGB e poi modificata nel colore seppia;
 (d) immagine nel visibile elaborata con rotazione e inversione dei canali RGB.



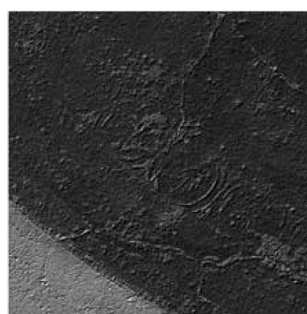
a



b



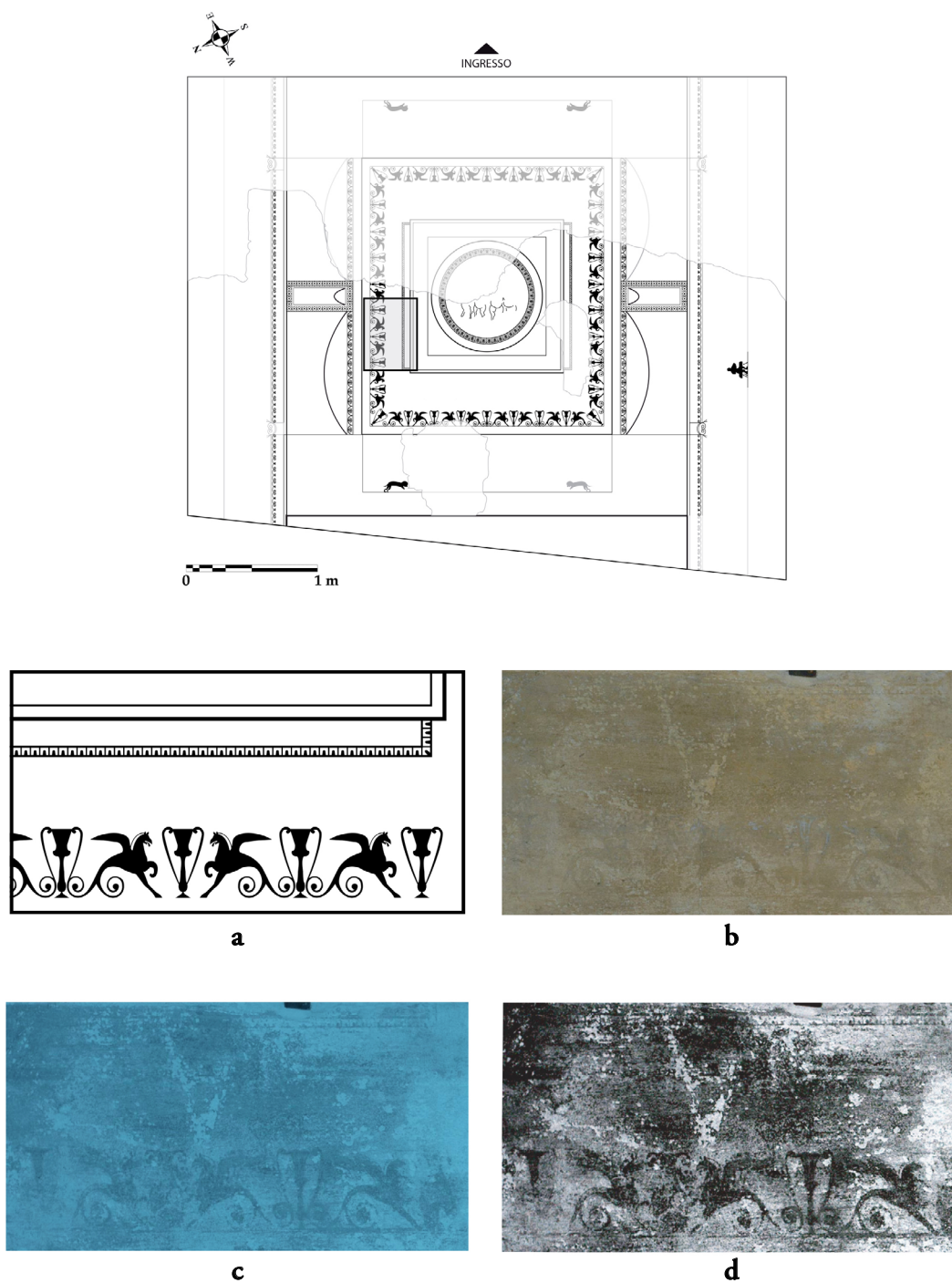
c



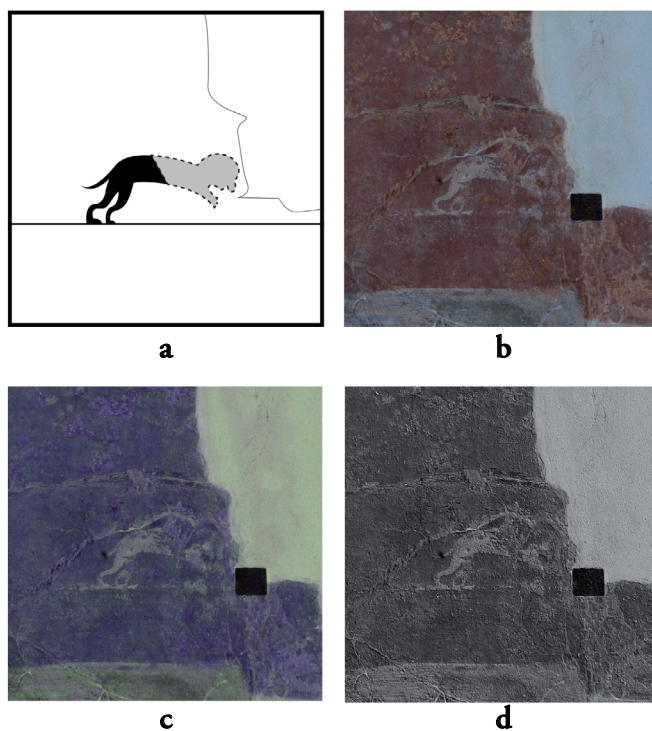
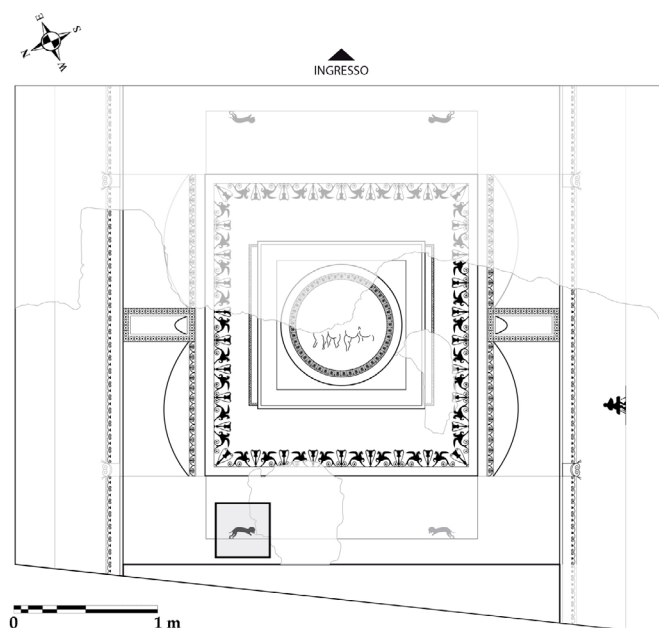
d

Tav. 14: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(c) immagine nel visibile elaborata con rotazione e inversione dei canali RGB e poi modificata nel colore seppia;
(d) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con convoluzione.*

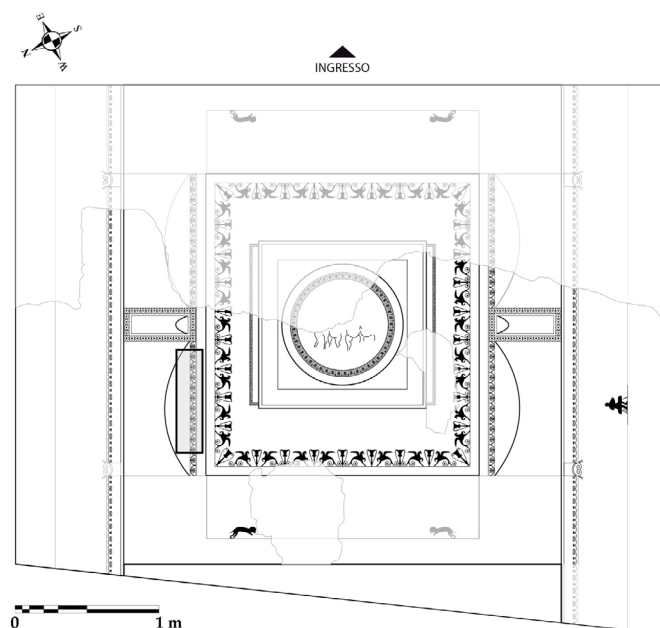


Tav. 15: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.
 (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range; (c) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB; (d) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).



Tav. 16: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
 (c) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con rotazione RGB;
 (d) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con convoluzione.



a



b



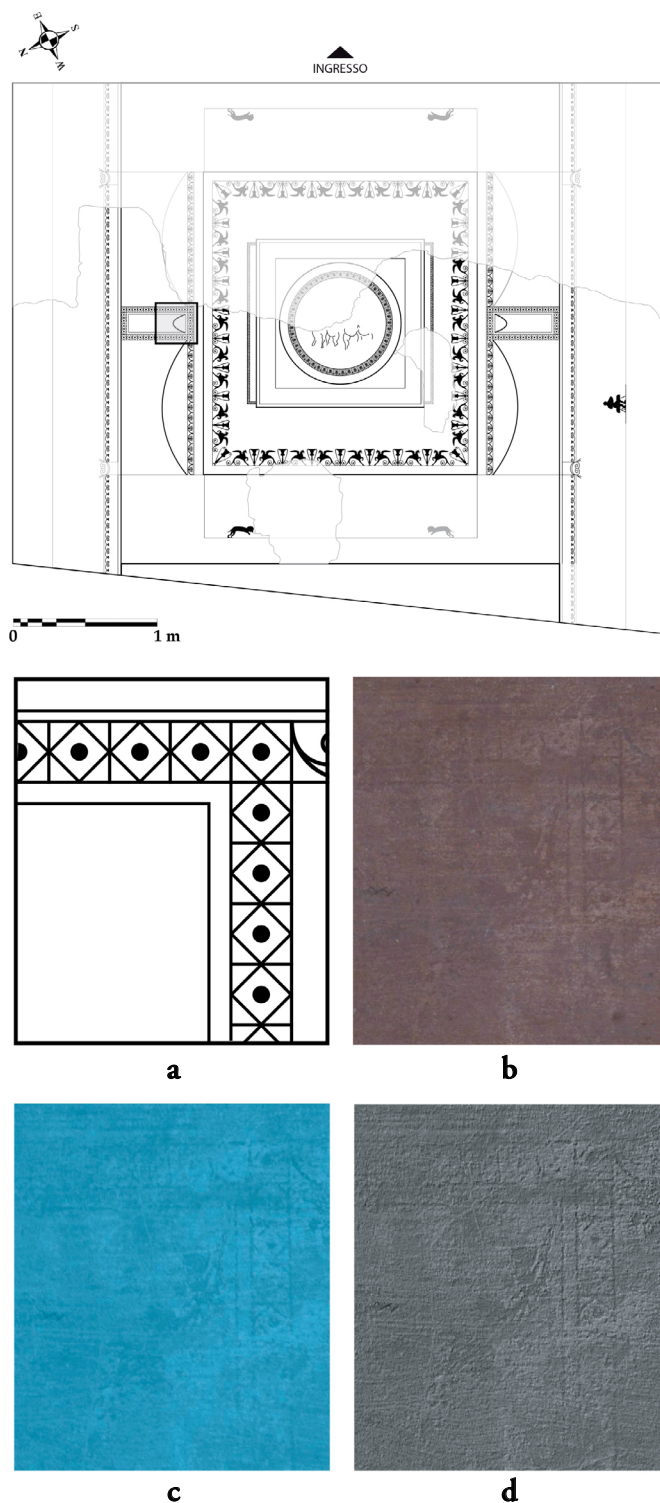
c



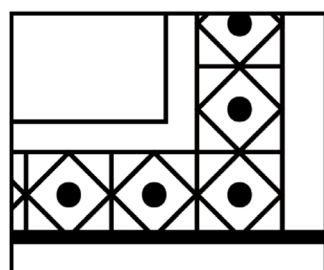
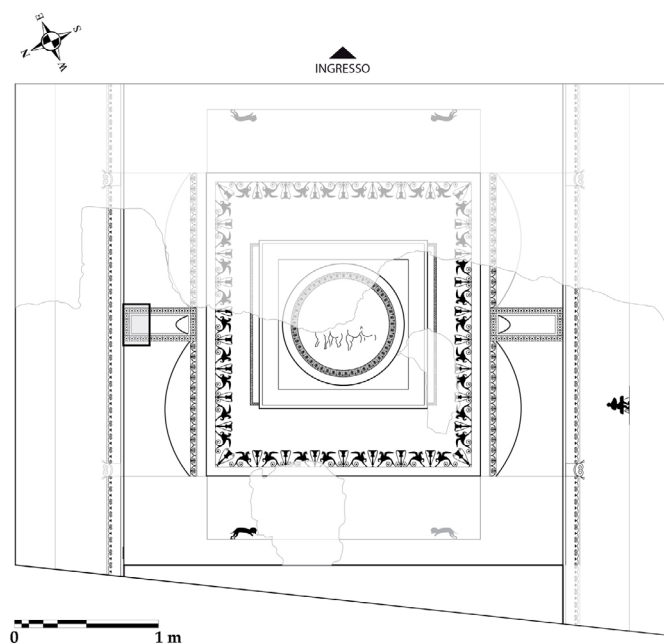
d

Tav. 17: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(c) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con rotazione RGB;
(d) immagine IR3 (950 nm) con rotazione RGB e correzione gamma di colori.*



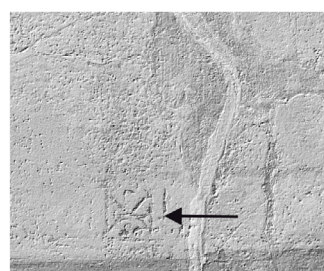
Tav. 18: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.
(a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(c) immagine IR3 (950 nm) con rotazione RGB; (d) immagine IR3 (950 nm) con rotazione RGB e convoluzione.



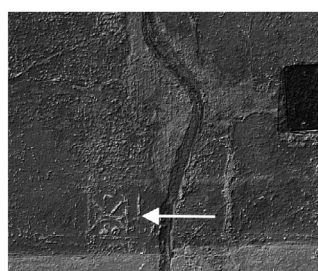
a



b

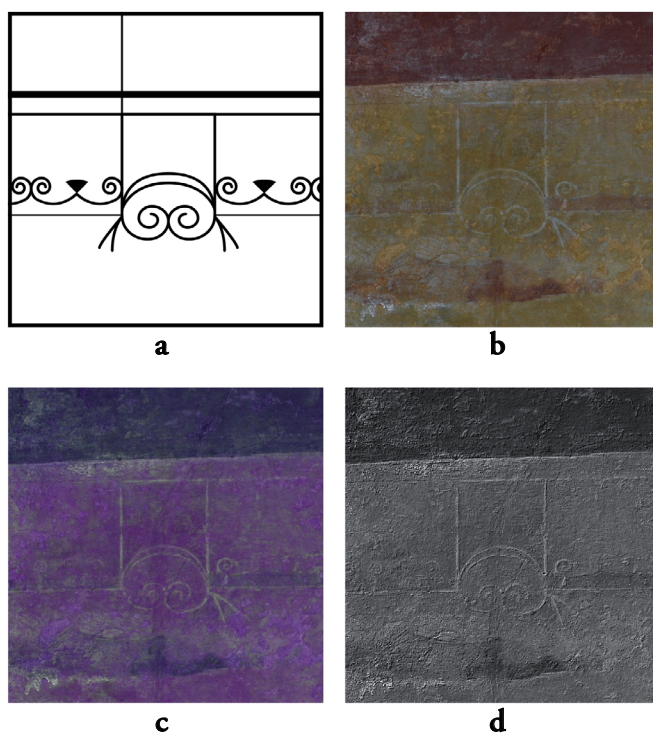
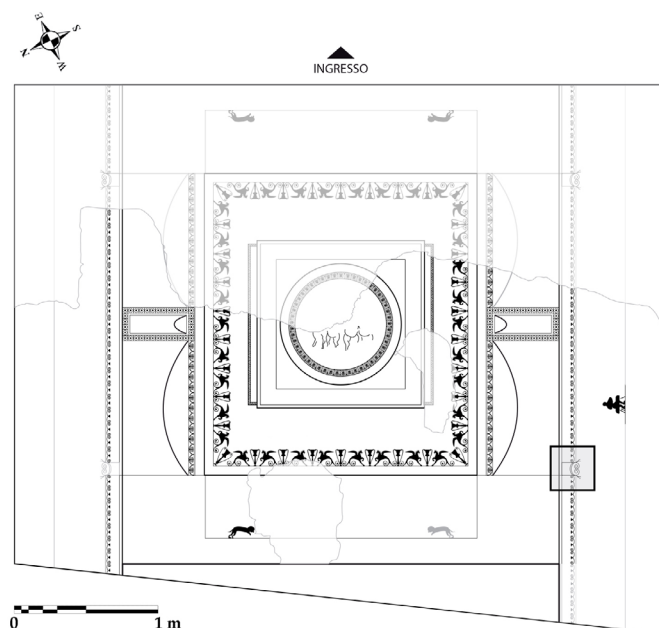


c



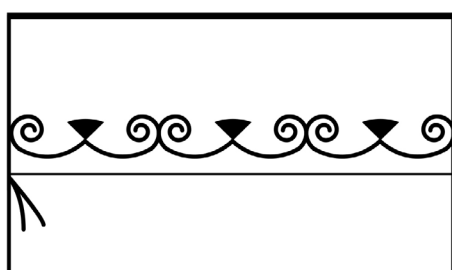
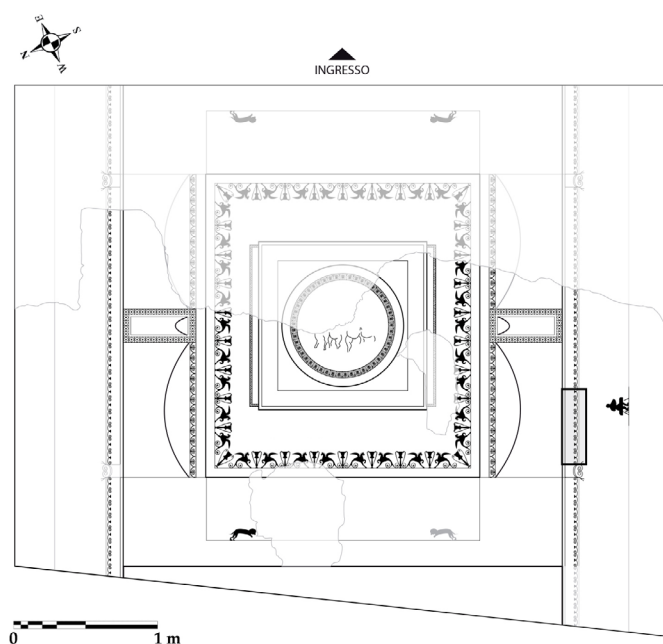
d

*Tav. 19: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.
(a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(c) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con convoluzione; (d) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con convoluzione e inversione di colori.*



Tav. 20: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
 (c) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con rotazione RGB;
 (d) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con convoluzione.



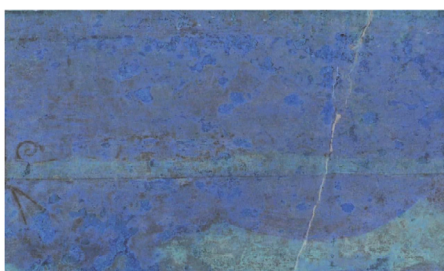
a



b



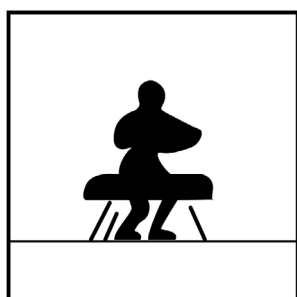
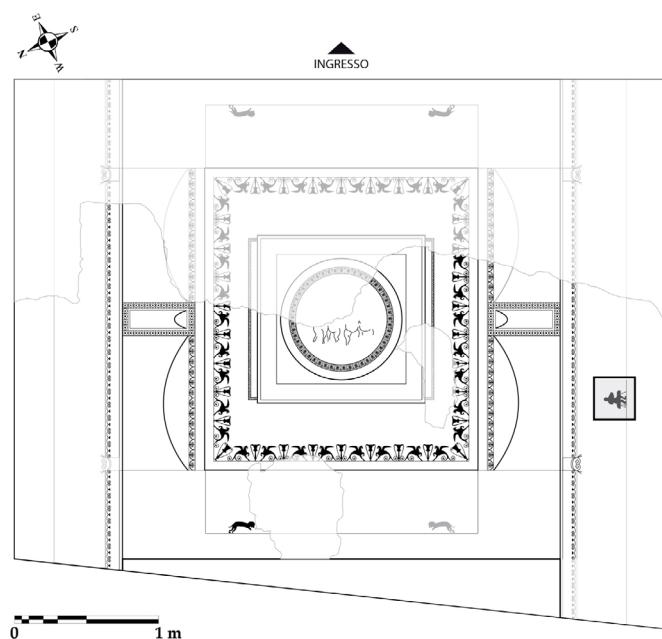
c



d

Tav. 21: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

- (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;*
- (c) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con rotazione RGB;*
- (d) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con inversione e correzione gamma di colori.*



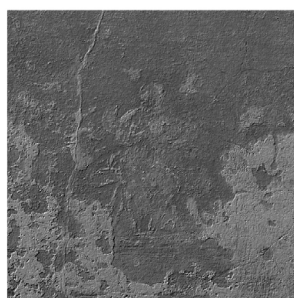
a



b



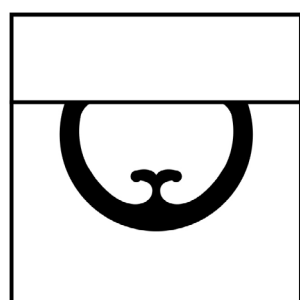
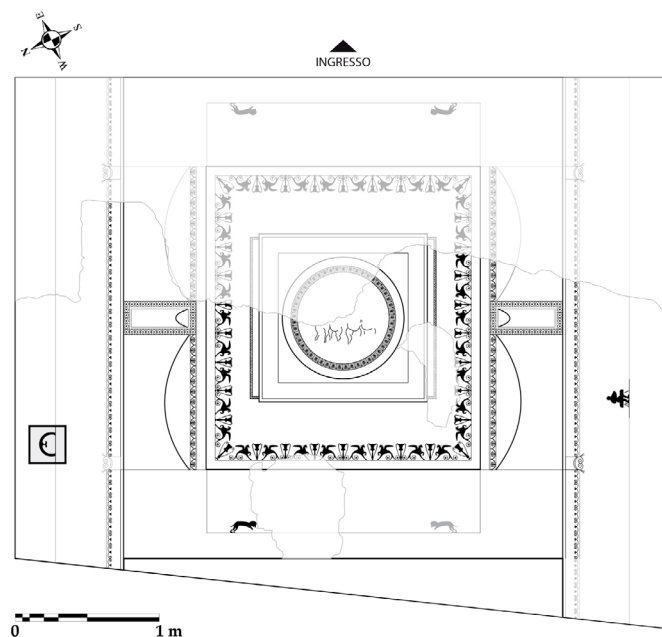
c



d

Tav. 22: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.

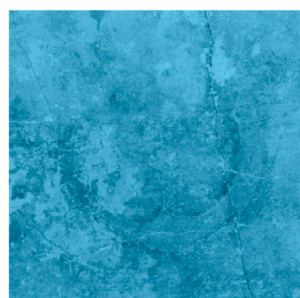
- (a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range;
(c) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con rotazione RGB;
(d) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range con convoluzione.*



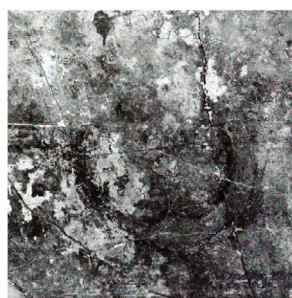
a



b



c



d

*Tav. 23: Ostia, Necropoli Laurentina, Tomba 33. In alto ricostruzione grafica della volta, nel rettangolo sono evidenziati i particolari della decorazione pittorica.
(a) Disegno; (b) immagine nel visibile acquisita con fotocamera Reflex Nikon D800 full range; (c) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB; (d) immagine IR2 (850 nm) con rotazione RGB (Histogram equalization).*

Lista delle illustrazioni

Fig. 1, 2, 5, 6, 7, 10, 16, 17, 63, 113, 142, 186: rielaborazione grafica dell'autore da Calza 1938.

Fig. 3: rielaborazione grafica dell'autore da Google Earth.

Fig. 4a, 9b, 18, 22, 47b, 53b-d, 56, 57a, 61, 67a-b, 68a-b, 69, 73a, 74, 76a, 78a, 79a, 80a-b, 81a, 83a-c, 84a, 85a, 89a, 90a-b, 93a-b, 96a, 100a, 101, 104a, 105, 106a, 107a, 108a, 109, 110a, 114, 126a-b, 127, 129, 130, 134, 135, 136, 138, 144, 146a-b, 149a, 155a, 156a, 160a, 162, 165a, 168a, 174, 175, 176, 177, 187, 188a, 188c, 189: da *Archivio Fotografico PAOA* su concessione *Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Ostia Antica*.

Fig. 4b, 52, 53a, 145b, 159: da Calza 1938.

Fig. 143, 145a: da Calza 1937.

Fig. 8, 9a, 12b, 13, 14, 15, 24b, 26, 27b, 28b, 31, 34, 35b, 36b, 37b, 40b, 41b, 42b, 43b, 44b, 48, 49, 50, 51a-b, 54, 55, 57b, 65a-b, 66a-b, 71a, 77, 84b, 89b, 91, 94b, 95a-b, 98a, 102b, 115a-b, 116a-b, 117a, 118a-b, 120, 121a, 122, 123a, 124a, 125, 131-ab, 132a-b, 133, 137, 147 dettaglio, 148, 149b, 150, 151a, 152, 153a, 154a, 155b, 156b, 157a, 158, 160b, 161a-b, 163, 164, 165b, 167a, 170a, 182, 183, 188b, 195: fotografie dell'autore, su concessione *Ministero della Cultura – Parco Archeologico di Ostia Antica*.

Fig. 45, 47a, 47c, 51c, 58, 59, 60, 70b, 71b, 72b, 73b, 75b, 78b, 81b, 82, 85c, 86b, 96b, 97, 98b, 99, 100b, 102a, 103, 104b, 106b, 107b, 108b, 110b, 111, 112, 117b, 119, 121b, 123b, 124b, 140, 141, 151b, 153b, 154b, 157b, 166, 167b, 168b, 169, 170b, 184, 185, 190c, 195, 198, 199: elaborazione grafica dell'autore.

Fig. 11, 12a, 29, 32, 37a, 43a, 44a, 64b, 87a-b, 88b, 147, 173-ab: da Floriani Squarciapino 1958.

Fig. 19, 20 prospetto, 21 prospetto, 191: rielaborazione grafica dell'autore da Bedello Tata 2005.

Fig. 20, 21: ortofoto dell'autore.

Fig. 23, 46c, 193: da Bedello Tata 2005, cortesia dell'autore.

Fig. 24a, 25, 27a, 28a, 33a-b, 35a, 36a, 38a-b, 39, 40a, 41a, 42a, 46a-b, 192a: fotografia di Bedello Tata, cortesia dell'autore.

Fig. 30: fotografia di A. De Vos, da Bragantini, De Vos 1982, cortesia di M. De Vos.

Fig. 62, 92: rilievo fotogrammetrico ed elaborazione dell'autore.

Fig. 64a, 88a: Pellegrini 1865.

Fig. 70a, 72a, 75a, 76b, 79b, 85b, 86a: da *Archivio Fotografico PAOA* modificata dall'autore con filtri Camera Raw di Photoshop.

Fig. 94a, 178: elaborazione grafica dell'autore da Heinzelmann 2000.

Fig. 128: Barbet 2002, cortesia dell'autore.

Fig. 139, 171, 172, 181b: Visconti 1866.

Fig. 179, 180: da Reinach 1922.

Fig. 181a: da Musso 1982, su concessione del *Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano*.

Fig. 190a-b: fotografie ed elaborazione di R. Deiana.

Fig. 192b: da Bragantini, De Vos 1982, su concessione del *Ministero della Cultura – Museo Nazionale Romano*.

Fig. 192c: fotografia dell'autore, su concessione del *Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli*.

Fig. 194: fotografia ed elaborazione grafica dell'autore, modifica con filtri Camera Raw di Photoshop.

Fig. 196: fotografia di R. Deiana, elaborazione grafica dell'autore.

Fig. 199: fotografia di S. Falzone, cortesia dell'autore.

Documentazione 3d e Tavole 1-23: elaborazioni grafiche dell'autore.

Abbreviazioni

AA = *Archäologischer Anzeiger*
AAerea = *Archelogia Aerea*
ACS = *Archivio Centrale di Stato*
Adl = *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*
AE = *Année Epigraphique*
AIONArch = *Annali di Archeologia e Storia Antica*
AJA = *American Journal of Archaeology*
AK = *Antike Kunst*
AnnIst = *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*
ANRW = *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*
ArchN = *Archaeological News*
ASR = *Archivio di Stato di Roma*
AW = *Antike Welt*
BA = *Bollettino di Archeologia*
BABesch = *Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology*
BCH = *Bulletin de Correspondance Hellénique*
Bcom = *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale*
BdA = *Bollettino d'Arte*
Bdl = *Bollettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*
BEFAR = *Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*
BMonMusPont = *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*
c.s. = *in corso di stampa*
DialA = *Dialoghi di Archeologia*
DictAnt = *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*
DissPontAcc = *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*
EAA = *Enciclopedia dell'arte classica*
EDR = *Epigraphic Database Roma*
GdS = *Giornali di Scavo*
ILS = *Inscriptiones Latinae Selectae*
JARCE = *Journal of the American Research Center in Egypt*
JdI = *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*
JRA = *Journal of Roman Archaeology*
LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*
MANN = *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*
MededRom = *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut Rome*
MEFRA = *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité*
MemPontAcc = *Memorie. Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia*
MET = *Metropolitan Museum of Art*
ML = *Mythologisches Lexicon*

MNR = Museo Nazionale Romano

MV = Musei Vaticani

Novaensia = Novaensia. Badania Ekspedycji archeologicznej Uniwersytetu warszawskiego w Novae

NSc = Notizie degli Scavi di Antichità

OPUS = Rivista internazionale per la storia economica e sociale dell'antichità

OpuscFin = Opuscula Instituti Romani Finlandiae

PAOA = Parco Archeologico di Ostia antica

PBSR = Papers of the British School at Rome

RA = Revue Archéologique

RAC = Rivista di Archeologia cristiana

RdA = Rivista di archeologia

RE = Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft

RendLinc = Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Rendiconti

RendPontAcc = Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia

REZ = Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

RIASA = Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte

RICIS = Recueil des Inscriptions concernant les cultes Isiaques

RM = Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts- Römische Abteilung

RSP = Rivista di Studi Pompeiani

StMisc = Studi Miscellanei

Bibliografia

- ABBE M., VERRI G. 2018, "The 'Bursa Relief': a Non-Invasive Analytical Investigation of an Exceptionally Painted Roman Marble Portrait", in (eds. Gracci S. *et alii*) *Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, Firenze/Livorno, pp. 167-182.
- ADEMBRI B. 1997, "Iside a Tivoli", in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 326-331.
- AGNOLI N. 2001, "Sarcophages et plaques de fermeture pour niches funéraires", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève pp. 308-314.
- ALEXOPOULOU *et alii* 2013= ALEXOPOULOU A. A., KAMINARI A. A., A. PANAGOPOULOS, PÖHLMANN E., "Multispectral documentation and image processing analysis of the papyrus of tomb II at Daphne, Greece," in *Journal of archaeological science*, vol. 40, n. 2, pp. 1242-1249.
- ALLAG C. 1985, "Une peinture augustéenne à Bolsena", in *MEFRA* 97, pp. 247-294.
- ALLAG C., BARBET A. 1972, "Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine", in *MEFRA* 84, pp. 935-1070.
- AMEDICK R. 1988, "Zur Motivgeschichte eines Sarkophags mit ländlichem Mahl", in *RM* 95, Mainz, pp. 205-234.
- AMEDICK R. 1991, "Die Sarkophage mit Darstellung aus dem Menschenleben. 4, Vita privata", in *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 1,4, Berlin.
- AMELUNG W. 1908, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, II*, Berlin.
- ANGELUCCI *et alii* 1990= ANGELUCCI S., BALDASSARRE I., BRAGANTINI I., LAURO M. G., MANNUCCI V., MAZZOLENI A., MORSELLI C., TAGLIETTI F., "Sepulture e riti nella necropoli di Porto all'Isola Sacra", in *BA*, 5/6, pp. 49-113.
- ANNIBOLETTI L. 2010, "Compita vicinalia a Pompei: testimonianze del culto", in *Vesuviana* 2, Pisa-Roma, pp. 77-138.
- AOYAGI M., U. PAPPALARDO U. 2006, *Pompei (Regiones VI-VII) Insula Occidentalis*, vol. I; Napoli.
- ARSLAN E. A. 1997, *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano.
- ASHBY TH. 1910, "The Columbarium of Pomponius Hylas", in *PBSR* V, pp. 463-471.
- AVILIA F. 2002, *Atlante delle navi greche e romane*, Formello.
- BACCINI LEOTARDI P. 1978, *Pitture con decorazioni vegetali dalle terme*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, Ostia V, Roma.
- BAGGIO M. 2012, "Il ratto di Proserpina nelle Metamorfosi di Ovidio: tra racconto e immagini", in (a cura di Colpo I., Ghedini F.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Antenor Quaderni 28, Padova, pp.135-148.
- BALDASSARRE I. 1988, "Documenti di pittura ellenistica da Napoli", in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Actes de la table ronde de Rome (18 février 1994), Roma, pp. 95-149.
- BALDASSARRE I. 2002, "La necropoli dell'Isola Sacra", in *Espacio y usos funerarios en el Occidente romano*. (2) Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 de junio 2001), Córdoba, pp. 11-26.

- BALDASSARRE I. 2012, "Arte plebea. Una definizione ancora valida?", in (hrsg. De Angelis F., Dickmann J., Pirson F., Von den Hoff R.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der "arte plebea" bis heute*, *Palilia* 27, Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, (Rom, Villa Massimo, 8.9. Juni 2007), Wiesbaden, pp. 17-26.
- BALDASSARRE *et alii* 1996= BALDASSARRE I., BRAGANTINI I., MORSELLI C., TAGLIETTI F., *Necropoli di Porto, Isola sacra*, Roma.
- BALDASSARRE *et alii* 2006= BALDASSARRE I., POTRANDOLFO A., ROUVERET A., SALVADORI M., *Pittura romana: dall'ellenismo al tardo antico*, Milano.
- BARBERA M. R. 1986, "Frammento di sarcofago con scena di scarico di vino", in (a cura di Borea E., Ferrari O.), *Tevere: un'antica via per il Mediterraneo*, Mostra (Roma, Complesso S. Michele a Ripa, 21 aprile-29 giugno 1986), Roma, pp. 155-156.
- BARBERA M. 2000, "Dagli *Horti Spei Veteris* al *Palatium Sessorianum*", in (a cura di Ensoli S., La Rocca E.) *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, pp. 104-112.
- BARBERA M., PARIS R. 1996, *Antiche stanze: un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, Milano.
- BARBERA M., PARIS R. 2008, *Le antiche stanze di Termini: un quartiere di Roma antica*, Milano.
- BARBET A. 1968, "Peintures de second style schématique en Gaule et dans l'Empire romain", in *Gallia*, XXVI, pp. 145-176.
- BARBET A. 1980, "Une Tombe chrétienne à Alexandrie", in (éd. Chevallier R.), *Colloque, Histoire et Historiographie Clio, Caesarodunum* 15b, Paris, pp. 391-400.
- BARBET A. 1981, "Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi", in *MEFRA* 93.2, pp. 917-998.
- BARBET A. 1985a, *La maison aux salles souterraines, Bolsena V. 2. Decors picturaux*, Rome.
- BARBET A. 1985b, *La peinture murale romaine*, Paris.
- BARBET A. 1995, "La technique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?", in *MededRom* 54, pp. 61-80.
- BARBET A. 1997, "Les scènes figurées dans le nécropoles romaines du Proche-Orient", in (a cura di Scaglierini Corlaiata D.) *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, *AIPMA* (Bologna, 20-23 settembre 1995), Bologna, pp. 31-35.
- BARBET A. 2000, *La pittura romana: dal pictor al restauratore*, Imola.
- BARBET A. 2001, *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.C.- IVe siècle ap. J.C.*, Actes du VIIe Colloque de l'Association Internationale pour la peinture murale antique, *AIPMA*, (Saint-Romain-En-Gal-Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris.
- BARBET A. 2002, "La peinture funéraire Romaine en Occident, premier inventaire", in (ed. Vaquerizo Gil D.) *Espacio y usos funerarios en el Occidente romano* (2), Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 de Junio 2001), Córdoba, pp. 57-79.
- BARBET A. 2004a, "Les compositions des plafonds et de voûtes antiques : essai de classification et de vocabulaire", in (éd. Borhy L.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique*, Actes du VIIIe Colloque International de l'Association International pour la Peinture Murale antique, *AIPMA*, (Budapest-Vesprém, 15-19 Mai 2001), Budapest, pp. 27-36.
- BARBET A. 2004b, "Stabies, Villa d'Ariane, voûte surbaissée de la pièce 10", in (éd. Borhy L.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique*, Actes du VIIIe Colloque International de l'Association International pour la Peinture Murale antique, *AIPMA*, (Budapest-Vesprém, 15-19 Mai 2001), Budapest, pp. 303-307.
- BARBET A. 2009, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, rééd., Paris.
- BARBET A. 2014, "Le semis de fleurs en peinture murale entre mode et style" in (hrsg. Zimmermann N.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil*, Akten des XI Internationalen Kolloquiums der *AIPMA* (Ephesos, 13.-17.-September 2010), Wien, pp. 199-205.

- BARBET A. 2017, "Peintures murales romaines représentant des métiers. Quelle signification, dans quel contexte?", in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Athens, September 16-20, 2013), *BABesch Supplements*, 31, Leuven, pp. 95-102.
- BARBET A., MINIERO P. 1999, *La villa di San Marco a Stabia*, Testo, Illustrazioni I-II, Napoli-Roma-Pompei.
- BARBIERI G. 1958, "Le iscrizioni delle necropoli", in (a cura di Floriani Squarciapino M.), *Scavi di Ostia III, Le necropoli, le tombe di età repubblicana ed augustea*, Roma, pp. 133-136, 143-165.
- BARTOLI *et alii* 1706= BARTOLI P. S., BARTOLI F., BELLORI G., LA CHAUSSE M. A., *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasonj: diseguate, e' intagliate alla similitudine degli antichi originali*, Roma.
- BASTET F. L. 1958, *De datum van het grote hypogaeum bij de Porta Maggiore te Rome*, Leiden.
- BASTET F. L. 1960, "Claudius oder Tiberius?" in *BullAntBesch* 35, pp. 1-24.
- BASTET F. L. 1970, "Quelques remarques relatives à l'hypogée de la Porte Majeure?" in *BullAntBesch* 45, pp. 148-174.
- BASTET F. L., DE VOS M. 1979, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Groningen.
- BECATTI G. 1939, "Il culto di Ercole ad Ostia ed un nuovo rilievo votivo", in *BCom* 67, pp. 37-60.
- BECATTI G. 1951, "Rilievo con la nascita di Dioniso e aspetti mistici di Ostia pagana", in *BdA* 36, pp. 1-14.
- BECATTI G. 1961, *Scavi di Ostia IV, Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma.
- BECATTI G. 2018, *Hypnos-Somnus: il demone e l'erote dormiente*, Roma.
- BEDELLO TATA M. 1987, "Stucchi ostiensi", in *Archeologia Laziale*, 9. Nono incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale (Roma, 27-29 novembre 1987), pp. 488-494.
- BEDELLO TATA M. 1996, "La ricerca per una soluzione ai problemi ostiensi", in *BdA* 95, pp. 137-139.
- BEDELLO TATA M. 1997, "Due arcosoli dalla necropoli di Porto", *Etrusca et Italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino* I, Pisa, pp. 51-69.
- BEDELLO TATA M. 1998, "Scene de banquet funéraire", in (éd. Blanc N.), *Au royaume des ombres: La peinture funéraire antique, 4e siècle avant J.-C. 4e siècle après J.C. Musées et sites archéologiques de Saint- Romain en Gal, Vienne*, Paris, pp. 105-106.
- BEDELLO TATA M. 1999, "Mobili in un interno", in *MededRom* 58, pp. 209-218.
- BEDELLO TATA M. 2000, "Affresco con scena di sacrificio", in (a cura di Ensoli S., La Rocca E.), *Aurea Roma*, Roma, p. 508.
- BEDELLO TATA M. 2001, "Stucchi ed affreschi da una tomba a camera della necropoli di Porto ad Ostia", in (éd. Barbet A.), *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.C. - IVe siècle ap. J.C.*, Actes du VIIe Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Saint- Roman-en- Gal- Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris, pp. 239-242.
- BEDELLO TATA M. 2004, "Tipologie di soffitti in stucco da Ostia", in (éd. Borhy L.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique: actes du VIIIe Colloque International de l'Association International pour la Peinture Murale antique*, AIPMA, (Budapest-Vesprém, 15-19 Mai 2001), Budapest, pp. 309-312.
- BEDELLO TATA M. 2005, "Ostia la tomba 18 (della sacerdotessa Isiaca) e la sua decorazione", in *BdA* 131, pp. 1-22.
- BEDELLO TATA M. 2007, "Testimonianze di legami artistici tra Ostia e Roma: rilettura attraverso il restauro, degli apparati decorativi della tomba 18 della necropoli della Via Laurentina ad Ostia", in (ed. Guiral Pelegrín C.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua: Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique*, AIPMA, (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004), Calatayud, pp. 295-298.
- BEDELLO TATA M. 2012, "Osservazioni sulle decorazioni a stucco di Ostia", in *Interpretando l'antico: scritto di archeologia offerti a Maria Bonghi Jovino*, Milano, pp. 295-298.

- BEDELLO TATA M. 2017, "La tomba 33 e il dipinto di Orfeo agli Inferi nel contesto della necropoli laurentina", in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, *AIPMA*, (Athens, September 16-20, 2013), *BABesch Supplements*, 31, Leuven, pp. 363-368.
- BEDELLO TATA M. 2019, "Passato e prospettive future per le decorazioni a stucco di Ostia antica", in (a cura di Falzone S., Galli M.), *Pitture frammentarie di epoca romana da Roma e dal Lazio: nuove ricerche*, *Scienze dell'antichità 25-2019*, Fascicolo 2, Roma, pp. 33-43.
- BEDELLO TATA M., DIANI S. 2019, "Uno sguardo sulla Necropoli Laurentina: dati a confronto", in (a cura di Salvadori M., Fagioli F., Sbroli C.), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica*, Atti del I Colloquio *AIRPA* (Aquileia, 16-17 giugno 2017), Roma, pp. 173-182.
- BENDINELLI G. 1926, "Il monumento sotterraneo di Porta maggiore in Roma", in *MonAnt* XXXI, pp. 602-848.
- BENDINELLI G. 1941, *Le pitture del colombario di villa Pamphili*, La pittura ellenistico-romana, III/5, Roma.
- BENNDORF O., SCHÖNE R. 1867, *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museum*, Leipzig.
- BERNABÒ BREA L. 1981, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- BEYEN H. G. 1938/1960, *Die pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil I-II*, Haag.
- BEYEN H. G. 1948, "Les domini de la villa romana de la Farnesine", in *Studia varia Carolo Guilielmo Vollgraff a discipulis oblata*, Amsterdam, pp. 3-21.
- BIANCHI U. 1979, *Mysteria Mithrae*, Atti del Seminario Internazionale, *La specificità storico-religiosa dei Misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e di Ostia* (Roma e Ostia 28-31 Marzo 1978), Leiden.
- BIANCHI BANDINELLI R. 1967, "Arte plebea" in *DialA* 1, pp. 7-19.
- BIANCHI BANDINELLI R. 2009, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Città di Castello.
- BISCONTI F. 1985, "L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: un esempio di sincretismo privata", in *Augustinianum*, 25, pp. 889-903.
- BISCONTI F. 1990, "Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco. A proposito di un affresco romano poco noto", in *RAC*, 66, Roma, pp. 25-80.
- BLANC N. 1998, *Au royaume des ombres: La peinture funéraire antique, 4^e siècle avant J.-C. 4^e siècle après J.C. Musées et sites archéologiques de Saint-Romain en Gal, Vienne*, Paris.
- BLOCH H. 1953, "Ostia. Iscrizioni rinvenute tra il 1930 e il 1939", in *NSc*, pp. 239-306.
- BOETTO G. 2001, "Les navires de Fiumicino", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, pp. 121-130.
- BOIN D. R. 2013, *Ostia in late antiquity*, Cambridge, pp. 208-210.
- BORBEIN A. 1968, *Campanareliefs: Typologische und stilkritische Untersuchungen*, in *RM*, Ergänzungsheft 14, Heidelberg.
- BORDA M. 1958, *Pittura romana*, Milano.
- BORRIELLO et alii 1986= BORRIELLO M.R., LISTA M., PAPPALARDO U., SAMPAOLO V., ZIVIELLO C., *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma.
- BOSCHUNG D. 1987a, "Die republikanischen und frühkaiserzeitlichen Nekropolen vor den Toren Ostias", in (hrsg. Von Hesberg H., Zanker P.), *Römische Gräbenstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard*, Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985, München, pp. 111-124.
- BOSCHUNG D. 1987b, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, in *Acta Bernensia*, 10, Bern.
- BRACCI et alii 2021= BRACCI S., CANTISANI E., FALZONE S., MARANO M., TOMASSINI P., "Archaeometry and Roman Wall Painting: the Case of Pre-Hadrianic Paintings in Ostia Antica" in (éd. Cavalieri M., Tomassini P.), *La peinture murale antique : méthodes et apports d'une approche technique*, Actes du Colloque International (Louvain-la-Neuve 21 avril 2017), Roma, pp. 13-18.

- BRACCI S., CANTISANI E. 2021, "Fragments of Wall Painting from Ostia: the Approach to Diagnostic and Archaeometric Studies" in (éd. Cavalieri M., Tomassini P.), *La peinture murale antique : méthodes et apports d'une approche technique*, Actes du Colloque International (Louvain-la-Neuve 21 avril 2017), Roma, pp. 19-27.
- BRADLEY J. W. 2018, *The Hypogeum of the Aurelii: a new interpretation as the collegiate tomb of professional scribes*, Oxford.
- BRAGANTINI I. 1995, "Problemi di pittura romana", in *Annali di archeologia e storia antica. Istituto Universitario orientale. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico*, n° 2, pp. 175-197.
- BRAGANTINI I. 2003, "La decorazione delle tombe romane in età imperiale", in *JRA* 16, pp. 516-520.
- BRAGANTINI I., DE VOS M. 1982, *Museo Nazionale romano. Le pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Roma.
- BRAGANTINI I., PIRELLI R. 2006/2007, "Osservazioni sul fregio della Villa romana della Farnesina", in *AIONArch*, n.s., 13-14, pp. 221-231.
- BRECOULAKI H. 2006, *La peinture funéraire de Macedoine. Emplois et fonctions de la couleur IVe-IIe s. av. J.-C. II*, I-II, Athen.
- BRECOULAKI *et alii* 2014= BRECOULAKI H., KAVVADIAS G., VERRI G., "Colour and Luxury. Three Classical Painted Marble Pyxides from the Collection of the National Archaeological Museum, Athens", in (eds. Østergaard J.S., Nielsen A.M.), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, pp. 12-21.
- BRICAULT L., VEYMIERS R. 2018, "De l'Iseum Campense comme type monétaire", in (ed. Versluys M. J.), *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age: Temple - Monument - Lieu de mémoire*, Proceedings of the International Conference held in Roma at the Royal Netherlands Institute in Rome (KNIR), the Accademia di Danimarca, and the Accademia d'Egitto (May 25-27 2016), Roma, pp. 129-157.
- BRUNEAU P. 1970, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, in *BEFAR*, 217, Paris.
- BULARD M. 1908, "Peintures murales et mosaïques de Délos", in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 14, fascicule 1-2, Paris, pp. 7-214.
- BULARD M. 1926, *Exploration archéologique de Délos*, 9, Paris.
- BURGUNDER P. 2005, "Des lumières de la tombe d'Asik" in (éd. Chrzanowski L.), *Lychnological Acts 1, Actes du Ier Congrès international d'études sur le luminaire antique*, (Nyon-Genève, 29.IX - 4.X.2003), pp. 43-46.
- BURGUNDER P. 2014, "Dialogue intime avec la mort: le discours funéraire du sarcophage de Kertch", in (hrsg. Zimmermann N.), *Antike Malerei zwischen Local und Zeitstil: Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA*, (Ephesos, 13.-17.-September 2010), Wien, pp. 689-694.
- CALDELLI *et alii* 2010= CALDELLI M. L., CÉBEILLAC-GERVASONI M., ZEVI F., *Epigrafia latina. Ostia: cento iscrizioni in contesto*, Roma.
- CALZA G. 1916, "Scavi e sistemazioni di rovine", in *BCom* 44, pp. 161-195.
- CALZA G. 1928, "Ostia. Rinvenimenti nell'Isola Sacra", in *NSc*, pp. 133-175.
- CALZA G. 1937, "Un sepolcreto di liberti ostiensi", in *BCom* 64, pp. 5-12.
- CALZA G. 1938, "Ostia, sepolcreto lungo la via Laurentina", in *NSc*, pp. 26-74.
- CALZA G. 1940, *La Necropoli del Porto di Roma nell' Isola Sacra*, Roma.
- CALZA *et alii* 1953= CALZA G., BECATTI G., DE ANGELIS OSSAT G., BLOCH H., *Scavi di Ostia I, Topografia generale*, Roma.
- CALZA R., FLORIANI SQUARCIAPINO M. 1962, *Museo ostiense*, Roma.
- CAMPANA G. P. 1852, "Di due sepolcri romani del secolo di Augusto scoperti tra la Via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni", in *DissPontAcc* XI, pp. 258-405.
- CANEVA G. 2014, "Il giardino come espressione del divino nelle rappresentazioni dell'antica Roma", in (éd. Coleman K., Pierre D., Derron P.) *Le jardin dans l'Antiquité*, Genève, pp. 301-356.

- CANTILENA *et alii* 1989= CANTILENA R., LA ROCCA E., PANNUTI U., SCATOZZA L., *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma.
- CARANDINI A., PANELLA C. 1973, *Ostia III. Le terme del Nuotatore, scavo degli ambienti III, V, VI, VII e di un saggio nell'area SO*, *Studi Miscellanei*, 21, Roma.
- CARBONARA *et alii* 2001= CARBONARA A., PELLEGRINO A., ZACCAGNINI R., "Necropoli di Pianabella: vecchi e nuovi ritrovamenti", in (hrsg. Heinzelmann M., Ortalli J., Fasold P., Witteyer M.), *Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der späten Republik bis in die Kaiserzeit*, *Palilia* 8, Internationales Kolloquium (Rom, 1.-3. April 1998), Wiesbaden, pp. 139-148.
- CARCOPINO J. 1927, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris.
- CARDARELLI *et alii* 2015= CARDARELLI V., CASTELLI G., FALZONE S., FRATINI G., MONTALI I., MORICONI F., "Villa Medici, lo scavo dell'interro dietro la falegnameria. Il contesto dei materiali", in *Bollettino di Archeologia on line* VI, 2015/2-3-4, pp. 147-168.
- CARETTONI G. 1983, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz.
- CASALE *et alii* 2015= CASALE C., CHIAVELLI V., DIANI S., FALZONE S., LAZZARO R., ORGANTINI S., PIACENTINI L., PIERGENTILI MARGANI A., QUATTRUCCI E., STORTONI R., "Villa Medici, lo scavo dell'interro dietro la falegnameria. Rinvenimento di un soffitto dipinto frammentario", in *Bollettino di Archeologia on line* VI 2015/2-3-4, pp. 176-180.
- CÉBEILLAC-GERVASONI *et alii* 2018= CÉBEILLAC-GERVASONI M., LAUBY N., ZEVI F., *Ricerche su Ostia e il suo territorio: Atti del Terzo Seminario Ostiense* (Roma, École Française de Rome 20-21 Octobre 2015), Roma.
- CELANI A. 1998, *Opere d'arte greche nella Roma d'Augusto*, Napoli.
- CENCI C., LAURIA M., VIOLANTE S. 2013, "Decorazioni architettoniche e figurate in stucco" in (a cura di Capodiferro A.), *Museo Nazionale Romano. Evan Gorga: la collezione di archeologia*, Roma, pp. 122-150.
- CERULLI IRELLI *et alii* 1990= CERULLI IRELLI G. M., AOYAGI M., DE CARO S., PAPPALARDO U., *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart Zürich.
- CESARETTI C., RAVARA MONTEBELLI C. 2007, "La trasmissione del tema decorativo dei piccoli animali su elementi vegetali. Analisi e confronti nella Villa di Poppea, nella Villa di Arianna e nella Casa del Centenario", in (éd. Guiral Pelegrín C.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua: actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA*, (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre 2004), Calatayud, pp. 295-298.
- CHABAN *et alii* 2017= CHABAN A., DEIANA R., PARISATTO M., ASSCHER Y., "Analysis of on-site multispectral images: a case study of degraded wall paintings in Sarno Baths, Pompeii", in *Acta Artis Academica, Painting as a Story 2017*, ALMA Conference (Brno, 1-3 June 2017), Prague, pp. 151-160.
- CHAMAY J., DESCCEUDRES J. P. 2001, "Relief avec navire *caudicaria*", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, p. 406, n. VI.3.
- CHIAVELLI *et alii* 2019= CHIAVELLI V., FALZONE S., PIERGENTILI MARGANI A., POLLARI F., STORTONI R., "Nuovi dati dagli stucchi e dagli arredi pittorici rinvenuti nell'area di Villa Medici (Roma)", in (a cura di Salvadori M., Fagioli F., Sbrolli C.), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica*, Atti del I Colloquio AIRPA (Aquileia, 16-17 giugno 2017), Roma, pp. 217-221.
- CHIAVELLI *et alii* 2020= CHIAVELLI V., DIANI S., FALZONE S., PIERGENTILI MARGANI A., POLLARI F., "Tra stucchi e pittura: elaborazione del repertorio ornamentale nei frammenti dalla Villa Medici (Roma)", in *Pictor* 8, Actes du XXXe Colloque de l'AFPMA (Arles, 24-25 novembre 2017), Bordeaux, pp. 291-298.
- CHINI P. 1993, "Latrina romana in via Garibaldi", in *BCom* 95, 2, pp. 211-215.
- CHINI P. 1997a, "Pitture romane sull'Aventino: Piazza del Tempio di Diana e via di San Domenico" in (a cura di Scagliarini Corlaiata D.) *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, AIPMA (Bologna, 20-23 settembre 1995), Bologna, pp. 185-187.

- CHINI P. 1997b, "Pitture rinvenute nella *forica* di via Garibaldi" in (a cura di Scaglierini Corlaiata D.) *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, AIPMA (Bologna, 20-23 settembre 1995), Bologna, pp. 189-191.
- CIANFRIGLIA L. 1986-87, "Roma. Via Portuense, angolo via G. Belluzzo. Indagine su alcuni resti di monumenti sepolcrali", in *NSc*, pp. 37-68.
- CIANFRIGLIA L., FILIPPINI P. 1987-88, "Pozzo Pantaleo. Ricostruzione dell'area necropolare", in *BCom* 92/2, pp. 533-543.
- CIANFRIGLIA *et alii* 1985= CIANFRIGLIA L., FILIPPINI P., TOMASI, "Via Ravizza: tomba ipogea", in *BCom* 90, pp. 217-241.
- CIARALLO A. 2000, *Verde Pompeiano*, Roma.
- CIARALLO A. 2004, *Flora pompeiana*, Roma.
- CIARALLO A. 2006, *Elementi vegetali nell'iconografia pompeiana*, Roma.
- CIARDI R. P., MORESCHINI B. 2004, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Volterra.
- CICCARELLO G. 2019, "La domus affrescata di via Marcella all'Aventino. Lettura ed interpretazione", in (a cura di Salvadori M., Fagioli F., Sbrilli C.), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica*, Atti del I Colloquio AIRPA (Aquileia, 16-17 giugno 2017), Roma, pp. 159-170.
- CLARKE J. K. 1979, *Roman black and white figural mosaics*, New York.
- CLARKE J. K. 2001, "Sex death and status: nilotic tomb imagery, apotropaic magic, and freedman acculturation", in (éd. Barbet A.), *La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.C.- IV^e siècle ap. J.C.*, Actes du VII^e Colloque de l'Association Internationale pour la peinture murale antique, AIPMA, (Saint- Roman-en- Gal- Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris, pp. 85-91.
- CLERC G. 1978, "Isis-Sothis dans le monde romain", in *Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain* (EPRO 68), Leiden, pp. 247-281.
- COARELLI F. 1988, *Il Foro Boario, dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma.
- COARELLI F. 2014, *La gloria dei vinti: Pergamo, Atene, Roma*, Milano.
- COARELLI *et alii* 1982= COARELLI F., MUSTI D., SOLIN H. "Delo e l'Italia. Raccolta di studi", in *OpuscFin* 2, Atti del Colloquio 1-2 June 1979 Institutum Romanum Finlandiae, Roma, pp. 3-150.
- COMPOSTELLA C. 1992, "Banchetti pubblici e banchetti privati nell'iconografia funeraria romana del I secolo d.C." in *MEFRA* 104.2, pp. 659-689.
- CONTE *et alii* 2017= CONTE C., DININNO M., FALZONE S., LAZZARO R., TOMASSINI P., "Contesti di pittura inediti della tarda epoca repubblicana e della prima età imperiale, conservati nei Depositi di Ostia", in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceeding of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Athens, 16-20 September 2013), *BABesch* Supplements, 31, Leuven, pp. 343-348.
- COSENTINO A. 2014, "Identification of pigments by multispectral imaging: a flowchart method", in *Heritage Science*, 2 (8), pp. 1-12.
- CRISTOFANI M., GREGORI L. 1987, "Di un complesso sotterraneo scoperto nell'area urbana di Caere", in *Prospettiva*, 49, pp. 2-14.
- CUCCI *et alii* 2016= CUCCI C., DELANEY J. K., PICOLLO M., "Reflectance Hyperspectral Imaging for Investigation of Works of Art: Old Master Paintings and Illuminated Manuscripts", in *Accounts of Chemical Research*. 2016, 49, 10, pp. 2070-2079.
- CUMONT F. 1942, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris.
- D'AMATO C. 1993, "L'arte dell'arredamento", in *Vita quotidiana nell'Italia antica, 1. Vita in famiglia*, Casalecchio di Reno, pp. 85-107.
- D'AMBROSIO A., DE CARO S. 1983, *Un impegno per Pompei*, Milano.

- DE ANGELIS *et alii* 2012= DE ANGELIS F., DICKMANN J. A., PIRSON F., VON DEN HOFF R., *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der "arte plebea" bis heute*, *Palilia* 27, Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, (Rom, Villa Massimo, 8.-9. Juni 2007), Wiesbaden.
- DE CARO S. 1993, "Deux "genres" de la peinture pompéienne : la nature morte et la peinture de jardin", in (éd. Cerulli Irelli G. M., Aoyagi M.), *La peinture de Pompéi*, I, Paris, pp. 293-297.
- DE CARO S. 1994, *Museo archeologico nazionale di Napoli*, Napoli.
- DE CARO S. 2001, *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*, Napoli.
- DE CARO S. 2006, *Egittomania: Iside e il mistero*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (20 ottobre 2006-26 febbraio 2007), Milano.
- DE CAROLIS E. 1988, "57. Candelabro", in *Il tesoro di Boscoreale: una collezione di argenti da mensa tra cultura ellenistica e mondo romano; pitture, suppellettili, oggetto varia della "Pisanella"*, Catalogo della Mostra (Pompei Casina dell'Aquila 20 agosto-30 settembre 1988), Milano, p. 66.
- DE CAROLIS *et alii* 2016= DE CAROLIS E., LAGI A., DI PASQUALE G., D'AURIA A., AVVISATI C., *La rosa antica di Pompei*, Roma.
- DE SPAGNOLIS CONTICELLO M. 1985, "Una *domus* in via Eleniana" in *Roma, archeologia nel centro. II «La città murata»*, Roma, pp. 336-344.
- DE SPAGNOLIS CONTICELLO M. 1991, *Via Eleniana*, in *BCom* 93, 1989/1990, Roma, pp. 79-95.
- DE TOGNI *et alii* 2020= DE TOGNI S., GRAZIANO S., LOBERA CORSETTI F., "Le pitture del mitreo dei marmi colorati di Ostia (IV, IX, 5)", in (a cura di Donati F., Benetti I.), *Sistemi decorativi della pittura antica: funzione e contesto*, Atti del II Colloquio AIRPA (Pisa, 14-15 giugno 2018), Roma, pp. 71-78.
- DE VOS M. 1968/1969, "Due monumenti di pittura post-pompeiana a Roma", in *BCom* 81, pp. 149-172.
- DE VOS M. e A. 1975, "Scavi Nuovi sconosciuti (I, 11,14; I, 11, 12): pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri", in *MededRom* 37, pp. 47-85.
- DE VOS M. 1976, "Scavi nuovi sconosciuti (I, 9. 13): pitture e pavimenti dalla Casa di Cerere a Pompei", in *MededRom* 38, pp. 37-75.
- DE VOS M. 1977, "La decorazione parietale", in *Ostia IV- Studi miscellanei*, pp. 283-285.
- DE VOS M. 1980, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Leiden.
- DE VOS M. 1982, "Pavimenti e pitture: terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti nella Casa di Ganimede a Pompei", in *RM* 89, Mainz, pp. 315-352.
- DE VOS M. 1983, "Fruizione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate", in *L'archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Venezia, pp. 231-247.
- DI STEFANO MANZELLA I. 2010, "I *Volusii* tra Roma e Ostia, *Ferentum, Lucus Feroniae, Ocriculum*", in *Dedailos* 10, pp. 187-210.
- DALTROP G. 1979, Il reparto di antichità classiche, in *BollMusPont* I, 3, pp. 37-38.
- DAVID *et alii* 2019a= M. DAVID M., S. DE TOGNI, GRAZIANO S., "Due secoli di pittura ostiense: il III e il IV secolo nell'edificio IV, IX, 5", in (a cura di Salvadori M., Fagioli F., Sbroli C.), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica*, Atti del I Colloquio AIRPA (Aquila, 16-17 giugno 2017), Roma, pp. 171-182.
- DAVID *et alii* 2019b= M. DAVID M., S. DE TOGNI, GRAZIANO S., "Le Gorgoni alla porta. Ricostruzione e interpretazione di un soffitto dipinto in stile lineare rinvenuto in crollo nella Caupona del dio Pan a Ostia antica", in (a cura di Falzone S., Galli M.), *Pitture frammentarie di epoca romana da Roma e dal Lazio: nuove ricerche, Scienze dell'antichità 25-2019, Fascicolo 2*, Roma, pp. 77-86.
- DAVID M., LOMBARDO D. 2020, "La sala delle rose nel Mitreo dei marmi colorati a Ostia antica", in (a cura di Donati F., Benetti I.), *Sistemi decorativi della pittura antica: funzione e contesto*, Atti del II Colloquio AIRPA (Pisa, 14-15 giugno 2018), Roma, pp. 63-69.

- DEIANA R. 2018, "Indagini multispettrali su alcune miniature del libro corale D43 del Museo di Salò: primi risultati e considerazioni", in (a cura di Bolpagni F.), *I graduali del Museo di Salò*, Brescia, pp. 63-68.
- DELPLACE C. 1980, *Le griffon : de l'archaïsme à l'époque impériale. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles.
- DELPLACE C. 1990, "Le griffon dans la peinture romaine et sur les reliefs en stuc", in *La peinture murale romaine dans les provinces du nord*, Actes du XI^e Colloque de l'AFPMA (Reims, 30 avril-1^{er} mai), Amiens, pp. 89-97.
- DENTZER J. M. 1962, "La tombe de C. Vestorius Priscus dans la tradition de la peinture italique", in *MEFRA* 74, Rome, pp. 533-594.
- DENTZER J. M. 1982, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII au IV siècle avant J.C.*, Rome.
- DERWAEL S. 2017, "Au coeur des débats. La diffusion des têtes végétalisées dans les décors de IV style", in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Athens, September 16-20, 2013), *BABesch* Supplements, 31, Leuven, pp. 113-118.
- DESCOEUDRES J. P. 2001, *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève.
- DEVAMBEZ P. 1951, "Un fragment de fresque antique au Louvre", in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 45, pp. 67-76.
- S. DIANI c.s., *I liberti alla Necropoli Laurentina: nuove riflessioni e spunti*, in (a cura di Cavalieri M., Marano M., Richard J.) «Quaestio est appetitio cognitionis». Actualité de la recherche archéologique sur Ostie au cœur de l'Europe, dans *Studia Academiae Belgicae, collezione dell'Accademia Belgica*, c.s.
- DONATI A. 1976, "Scrittura, società e cultura: le iscrizioni romane", in (a cura di Berselli A.), *Storia dell'Emilia Romagna*, I, Bologna, pp. 213-233.
- DONATI A. 1998, *Romana pictura, la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano.
- DRAGENDORF H. 1948, *Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen*, Reutlingen.
- DUNAND F. 1973, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*, I-III, Etudes préliminaires des religions orientales dans l'Empire romaine, 26, Leiden.
- DUNBABIN K. M. D. 2003, *The Roman Banquet, Image of Conviviality*, Cambridge.
- DYCZEK P. 2009, "Hypnos from Risinium (Montenegro)" in *Novaensia*, pp. 51-63.
- DYER et alii 2013= DYER J., VERRI G., CUPITT J., *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence Modes: a User Manual*, British Museum, London.
- ECK W. 1987, "Römische Grabinschriften. Aussageabsicht und Aussagefähigkeit im funerären Kontext", in (hrsg. Von Hesberg H., Zancher P.), *Römische Gräbenstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard*, Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985, München, pp. 61-83.
- ECK W. 1996, *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia: scritti scelti, rielaborati ed aggiornati*, Roma.
- ECK W. 2001, "Grabgröße und sozialer Status", in (hrsg. Heinzelmänn M., Ortalli J., Fasold P., Witteyer M.), *Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der späten Republik bis in die Kaiserzeit*, *Palilia* 8, Internationales Kolloquium (Rom, 1.-3. April 1998), Wiesbaden, pp. 197-201.
- EHRHARDT W. 1997, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an Römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz.
- EHRHARDT W. 2004, *Casa delle Nozze d'argento (V 2, i)*, in *Häuser in Pompeji*, Band 12, München.
- EHRHARDT W. 2012, *Dekorations- und Wohnkontext: Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstätten*, *Palilia* 26, Wiesbaden.

- EINGARTNER J. 1991, *Isis und Ihre Dienerinnen in der Kunst der Römischen Kaiserzeit*, in *Memosyne*, Bibliotheca Classica Batava (115).
- ERISTOV H. 2009, “Les plafonds à decors géométriques du Pavillon de San Giuseppe et la question des remblais”, in (éd. Broise H., Jolivet V., Bandini G.), *Pincio I*, Roma antica 7, Rome, pp. 103-119.
- ESPOSITO A. M. 1993, *Vasi attici*, Firenze.
- EVERETT ROGERS M. 2003, *Diffusion of innovations*, 5th Edition, New York.
- FABRICIUS J. 1999, *Die hellenistischen Totenmahlreliefs: Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*, Studien zur antiken Stadt, 3, München.
- FAEDO L. 1997, “Considerazioni sulla nicchia di Pomponio Hylas”, in (a cura di Carra Bonacasa R., Guidobaldi F.), *Atti del IV Colloquio dell’AISCOR*, Palermo, 9-13 dicembre 1996) Ravenna, pp. 773-790.
- FAIGENBAUM *et alii* 2012= FAIGENBAUM S., SOBER B., SHAUS A., MOINESTER M., PIASETZKY E., BEARMAN G., CORDONSKY M., FINKELSTEIN I., “Multispectral images of ostraca: Acquisition and analysis”, in *Journal of archaeological science*, 39 (12), pp. 3581-3590.
- FALZONE S. 2001, “Fresque représentant une scène de tribunal”, in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, p. 425, n. XII.4, XII.5.
- FALZONE S. 2004, *Scavi di Ostia XIV, Le pitture delle Insulae*, Roma.
- FALZONE S. 2006, “Le pitture del Santuario della *Bona Dea* ad Ostia (V, X,2)”, in *ArchCl* 57, pp. 405-445.
- FALZONE S. 2007, *Ornata aedificia, pitture parietali delle case ostiensi*, Roma.
- FALZONE S. 2008, S. FALZONE, “*Luxuria privata*. Edilizia abitativa e arredo decorativo a Ostia e a Roma in età tardo repubblicana”, in *Bollettino di Archeologia on line*, Edizione Speciale, pp. 59-73.
- FALZONE S. 2011, *Luxuria privata*. Considerazioni sull’arredo decorativo a Roma e ad Ostia in età tardo repubblicana”, in *StMisc* 35, pp. 191-233.
- FALZONE S. 2014, “Distribuzione e modulazione di schemi pittorici in un’Insula ostiense: uno stile locale del II sec. d.C.” in (hrsg. Zimmermann N.), *Antike Malerei zwischen Local und Zeitstil: Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA*, (Ephesos, 13.-17.-September 2010), Wien, pp. 113-120.
- FALZONE S. 2015, “Villa Medici, lo scavo dell’interro dietro la falegnameria. Uno sguardo alla produzione pittorica urbana di età giulioclaudia: il contributo degli intonaci dipinti”, in *Bollettino di Archeologia on line* VI, 2015, 2/3/4, pp. 169-175.
- FALZONE S. 2017, “Pittura parietale di Ostia (I sec. a.C./I sec. d.C.): i contesti domestici”, in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la peinture murale antique, AIPMA, (Athens, 16-20 September 2013), BABesch Supplements, 31, Leuven, pp. 335-341.
- FALZONE S. 2018a, “Gli arredi decorative delle *domus* ostiensi (I sec. a.C.-I sec. d.C.): progetto di studio delle pitture frammentarie conservate nei Depositi Ostiensi”, in (éd. De Ruyt C., Morard T., Van Haepere F.) *Ostia Antica. Nouvelles études et recherches sur les quartiers occidentaux de la cité*. Actes du Colloque International Rome-Ostia Antica 22-24 Septembre 2014, Bruxelles, pp. 87-97.
- FALZONE S. 2018b, S. FALZONE, “La pittura «urbana» tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale. Spunti di riflessione”, in (éd. Dubois Y., Fuchs M.), *Pictores per Provincias 2: Status quaestionis*, Actes du XIIIe Colloque de l’Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Lausanne, du 12/09/2016 au 16/09/2016), pp. 445-452.
- FALZONE S. 2018c, “La pittura parietale: caratteri e contenuti”, in (a cura di D’Alessio A., Panella C., Rea R.), *Roma Universalis: L’impero e la dinastia venuta dall’Africa*, Mostra Roma 15 novembre 2018-25 agosto 2019, Parco Archeologico del Colosseo, pp. 116-119.

- FALZONE *et alii* 2007= FALZONE S., ZEVI F., BRUNO M., GEREMIA R., LEONE A., MORESCHI L., “Ostia. Sondaggio stratigrafico in uno degli ambienti della *domus* dei Pesci (1995-1996)”, in *NSc* XV-XVI, 2004-2005, Roma, pp. 21-327.
- FALZONE *et alii* 2018= FALZONE S., GIOIA C., MARANO M., TOMASSINI P., “Des enduits «de seconde main» : les peintures fragmentaires oubliées dans les dépôts de Rome et Ostie”, in (éd. Boislève J., Dardenay A., Monier F., *Peintures et stucs, Études toichographologiques, Pictor 7*, Actes du XXIXe Colloque de l’AFPMA (Louvre, 18-19 novembre 2016), Bordeaux, pp. 197-206.
- FALZONE *et alii* 2019= FALZONE S., AMBROSI P., CASALE C., CHIAVELLI V., QUATTROUCCI E., ORGANTINI S., PIERGENTILI MARGANI A., STORTONI R.: “Qualità e varietà delle pitture della prima età giulioclaudia dal Pincio: nuove acquisizioni dall’area della falegnameria di Villa Medici”, in (a cura di Falzone S., Galli M.), *Pittura frammentaria da Roma e dal Lazio, Atti del Workshop, Roma, 16 giugno 2016*, Roma, pp. 13-18.
- FALZONE *et alii* 2020= FALZONE S., MORRETTA S., RICCI G., “Un cantiere di pittori al centro di Roma: nuovi dati dallo scavo della Metro C, Largo Amba Aradam”, in (a cura di Donati F., Benetti I.), *Sistemi decorativi della pittura antica: funzione e contesto*, Atti del II Colloquio AIRPA (Pisa, 14-15 giugno 2018), Roma, pp. 55-62.
- FALZONE *et alii* 2021= FALZONE S., MARANO M., TOMASSINI P., “Painters of Ostia: Reconstructing Production Dynamics and Craftsmanship of Ostian Wall Paintings”, in (ed. Thomas R.), *Local styles or common pattern books in roman wall painting and mosaics* (Panel 3.22), *ALAC*, Archaeology and Economy in the Ancient World, Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology, Cologne-Bonn 2018, Heidelberg, pp. 49-63.
- FALZONE S., PELLEGRINO A. 2014, *Scavi di Ostia, Insula delle Ierodule (cd. Casa di Luccia primitiva: III, IX, 6)*, Vol. XV, Roma.
- FALZONE S., TOMASSINI P. 2019, “Riflessioni sulle pitture di primo stile a Roma e Ostia, alla luce delle recenti acquisizioni di contesti frammentari”, in (a cura di Salvadori M., Fagioli F., Sbrilli C.), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica*, Atti del I Colloquio AIRPA (Aquileia, 16-17 giugno 2017), Roma, pp. 117-126.
- FANTAR M. H. 1995, *I Mosaici romani di Tunisia*, Tunis.
- FELLETTI MAJ B. M. 1953, “Le pitture di una tomba della via portuense”, in *RIASA*, II, pp. 40-76.
- FELLETTI MAJ B. M. 1957, “Via Portuense. Necropoli romana”, in *NSc*, pp. 336-358.
- FELLETTI MAJ B. M. 1961, *Le pitture delle Case delle Volte Dipinte e delle Pareti Gialle*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, Ostia I-II, Roma.
- FELLETTI MAJ B. M., P. MORENO 1967, *Le pitture della Casa delle Muse*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, Ostia III, Roma.
- FERAUDI-GRUÉNAIS F. 2001, *Ubi diutius nobis habitandum est, die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms, Palilia 9*, Wiesbaden.
- FERAUDI-GRUÉNAIS F. 2002, “Lebensfreude im Grab: die Dekoration kaiserzeitlichen Kammergräber in Rom”, in *AW* 33, pp. 421-430.
- FERGOLA L. 1997, “Scena di caccia”, in (a cura di Guzzo P. G.) *Pompei. Picta Fragmenta*, Catalogo della Mostra, Torino, p. 102.
- FIORELLI G. 1885, “Seconda relazione del predetto sig. A. Pasqui intorno alle ricerche fatte dal 5 novembre 1883 al 5 maggio 1884”, in *NSc*, p. 477.
- FISCHER C., KAKOULLI I. 2006, “Multispectral and Hyperspectral Imaging Technologies in Conservation: Current Research and Potential Applications”, in *Studies in Conservation*, Volume 51, pp. 3-16.
- FITTSCHEN K. 1970, “Zum Kleobis und Biton-Relief in Venedig”, in *Jdl* 85, pp. 171-193.

- FITTSCHEN K., ZANKER P. 1983, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Band III, Kaiserinnen- und Prinzessinenbildnisse, Frauenporträts*, Mainz.
- FITTSCHEN K., ZANKER P. 2014, FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Band IV, Kinderbildnisse. Nachträge zu Band I-III. Neuzeitliche oder neuzeitlich verfälschte Bildnisse. Bildnisse an Reliefdenkmälern*, Berlin, Boston.
- FLORIANI SQUARCIAPINO M. 1958, *Scavi di Ostia III, Le necropoli, le tombe di età repubblicana ed augustea*, Roma.
- FLORIANI SQUARCIAPINO M. 1956-58, "Piccolo corpus dei mattoni scolpiti ostiensi", in *BCom* 76, pp. 183-204.
- FLORIANI SQUARCIAPINO M. 1962, *I culti orientali ad Ostia*, Leiden.
- FONTANA F. 2010, *I culti isiaci nell'Italia Settentrionale 1. Verona, Aquileia, Trieste*, con un contributo di Emanuela Murgia, Trieste.
- FORTUNATI S. 2015a, "Affresco con pavoni e kantharos", in (a cura di La Rocca E.), *Età dell'angoscia*, Roma Musei Capitolini 28 gennaio-4 ottobre 2015, p. 449.
- FORTUNATI S. 2015b, "Affresco con paesaggio acquatico", in (a cura di La Rocca E.), *Età dell'angoscia*, Roma Musei Capitolini 28 gennaio-4 ottobre 2015, pp. 449-450.
- FORTUNATI S., POLLARI F., "Qualità e peculiarità della pittura romana di prima età imperiale a Roma da vecchi e nuovi contesti", in (éd. Dubois Y., Fuchs M.), *Pictores per Provincias 2: Status quaestionis*, Actes du XIIIe Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Lausanne, du 12/09/2016 au 16/09/2016), pp. 453-463.
- FOURNIOL J., *D'Ostie à Rome, les étapes de la "chaîne" du blé*. <http://www.ostia-antica.org/fulltext/fourniol/part2.htm>.
- FRÖHLICH T. 1991, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*, in *RM, Ergänzungsheft* 32, Mainz.
- FRÖHLICH T. 2008, "Il grande colombario di Villa Doria Pamphili: architettura e pittura", in (a cura di Caruso C.), *Ut rosa amoena: pitture e iscrizioni del Grande Colombario di Villa Doria Pamphili*, Milano, pp. 22-49.
- FRÖHLICH T. 2009, "Le pitture del colombario di C. Scribonius Menophilus a Roma", in (a cura di Coralini A.), *Vesuviana. Archeologie a confronto*, Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 14-16 gennaio 2008), Bologna, pp. 381-401.
- FURTWÄNGLER A. 1893, *Meisterwerke der griechischen Plastik: kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig-Berlin.
- GALLO P. 1997, "Luoghi di culto e santuari isiaci in Italia", in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 290-296.
- GANS U. W. 2006, *Attalidische Herrscherbildnisse: Studien zur hellenistischen Porträtplastik Pergamons*, Wiesbaden.
- GARDELLI et alii 2020= GARDELLI P., WOLF M., BUTYAGIN A., RAIMONDI COMINESI A., "Stylistic Analysis and Multi-Spectral Imaging of Wall Paintings at Villa Arianna", in (a cura di Giulierini P., Sampaolo V., Coralini A.) *Picta Fragmenta, la pittura vesuviana: una rilettura*, Milano, pp. 429-437.
- GASPARRI C. 1970, *Le pitture della Caupona del Pavone, Gialle*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, Ostia IV, Roma.
- GERHARD E. 1843, *Etruskische Spiegel*, I, Berlin.
- GERMONI P. 2000, "Affresco con pavoni", in (a cura di Ensoli S., La Rocca E.) *Aurea Roma*, Roma, pp. 508-509.
- GERMONI P. 2009, "Fiumicino Isola Sacra: vecchi e nuovi rinvenimenti", in *BCom* 110, pp. 398-404.
- GIACOBELLO F. 2008, *Larari pompeiani, iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano.
- GIATTI C. 2011, "Architettura e linguaggio decorativo del monumento funerario: modelli culturali e forme di rappresentazione a Roma tra II e I secolo a.C.", in (a cura di D'Alessio A., La Rocca E.) *Tradizione e innovazione. L'elaborazione del linguaggio ellenistico nell'architettura romana e italica di età tardo-repubblicana. Studi Miscellanei* 35, pp. 135-155.

- GIATTI C. c.s., “I termini funerari: funzioni e sviluppo dei recinti a Roma”, in (hrsg. Dally O., Fless F.) *Die Grenzen Roms in der Antike – I confini di Roma nell'antichità*, Giornata di Studio, 13.-14. November 2017, c.s.
- GIRARD T., MORARD T. 2019, “Le Ile style en reliefs: les ensembles de stucs de la Domus aux Bucranes a Ostia antica”, in (a cura di Falzone S., Galli M.), *Pitture frammentarie di epoca romana da Roma e dal Lazio: nuove ricerche, Scienze dell'antichità 25-2019, Fascicolo 2*, Roma, pp. 45-66.
- GIULIANI C. F. 2006, *L'edilizia nell'antichità*, Roma.
- GIUMAN M. 1999, “Metamorfosi di una dea. Da Artemide ad Iside in un santuario di Dion”, *Ostraka* 8, Napoli, pp. 427-446.
- GHEDINI F. 1990, “Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani”, in *RdA* 14, Roma, pp. 35-62.
- GHEDINI F., SALVADORI M. 1999, “Vigne e verzieri nel repertorio funerario romano: tra tradizione e innovazione”, in *RdA* 23, Roma, pp. 82-93.
- GHEDINI F., SALVADORI M. 2001, “Tradizione e innovazione nelle pitture di vigne e giardini nel repertorio funerario romano” in (éd. Barbet A.), *La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.C. - IV^e siècle ap. J.C.*, Actes du VII^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Saint- Roman-en- Gal- Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris, pp. 93-98.
- GRASSIGLI G. L. 2002, “L'ipogeo degli Aureli: tra trascendenza e identità pagana”, in (a cura di Colpo I., Favaretto I., Ghedini F.) *Iconografia 2001, Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), Roma, pp. 405-417.
- GREGORI G. L. 2005, “Definizione e misurazione dello spazio funerario nell'epigrafia repubblicana e protoimperiale di Roma. Un'indagine campione”, in (a cura di Cresci Marrone G., Tirelli M.), *Terminavit Sepulcrum: i recinti funerari nelle necropoli di Altino*, Atti del Convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003, Roma, pp. 77-126.
- GRIMAL P. 1990, *I giardini di Roma antica*, Milano.
- GRIMALDI M. 2006, *Pompei: la Casa di Marco Fabio Rufo*, Napoli.
- GRIMALDI M. 2016, *Pictores, mani d'artista*, Napoli.
- GRIMM A. 1997, “Iside imperiale. Aspetti storico-culturali del culto isiaco al tempo degli imperatori romani”, in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 120-133.
- GROTHAUS H. K. 1979, “Camere sepolcrali de' liberti e liberte”, in *MEFRA* 91, Rome, pp. 315-342.
- GUIDOBALDI M. P. 2008, *Ercolano, tre secoli di scoperte*, Mostra Napoli Museo Archeologico Nazionale, Napoli.
- GUIMIER-SORBETS A. M., SEIF EL-DIN M. 2001, “Les peintures de la nécropole de Kom El-Chougafa à Alexandrie: Éléments de méthode pour la lecture iconographique et l'interprétation du style «bilingue»”, in (éd. Barbet A.), *La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.C. - IV^e siècle ap. J.C.*, Actes du VII^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Saint- Roman-en- Gal- Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris, pp. 130-136.
- GUZZO P. G., FERGOLA L. 2000, *Oplontis. La villa di Poppea* Milano.
- GWYN GRIFFITHS J. 1975, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*, Leiden.
- HAFNER G. 1938, *Viergespanne in Vorderansicht: die repräsentative Darstellung der Quadriga in der griechischen und späteren Kunst*, Leipzig.
- HASENOHR C. 2003, *Les Compitalia à Délos*, in *BCH* 127, pp. 167-249.
- HERENS E. 2021, “Le Ile style « ostien » sous enquête. Imagerie et analyses physico-chimiques des enduits peints de la Domus aux Bucranes”, in (eds. Mainet G., Graziano M. S.), *Ad Ostium Tiberis Proceedings of the Conference Ricerche Archeologiche alle Focce del Tevere* (Rome-Ostia, december 2018, 18-20th), Leuven, pp. 191-206.
- HOEPFNER W. 2013, *Halikarnassos und das Maussoleion*, Darmstadt-Mainz.
- HOLLAUS et alii 2012= HOLLAUS F., GAUM., SABLATNIG R., “Multispectral Image Acquisition of Ancient Manuscripts”, in (eds. Ioannides M. et alii) *Progress in Cultural Heritage Preservation*, 4th International Conference, EuroMed 2012, (Limassol, Cyprus, October 29-November 3, 2012). Proceedings, pp. 30-39.

- HEINZELMANN M. 1998, "Beobachtungen zur suburbanen Topographie Ostias. Ein orthogonales Strassensystem im Bereich der Pianabella", in *RM 105*, Mainz, pp. 175-225.
- HEINZELMANN M. 2000, *Die Nekropolen von Ostia, Untersuchungen zu den Gräbenstraßen vor der Porta Romana und an der Via Laurentina*, München.
- HEINZELMANN M. 2002, "Bauboom und urbanistische Defizite- zur städtebaulichen Entwicklung Ostias im 2. Jh." in (a cura Bruun C., Gallina Zevi A.), *Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, Roma, pp. 103-121.
- HELBIG W. 1870, *Beiträge zur Erklärung der campanischen Wandbilder: IV. Das Tafelbild als Mittelpunkt des Wandfeldes*, Frankfurt am Rhein.
- HELBIG W. 1913, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Dritte Auflage*, II. Band, Leipzig.
- HELBIG W. 1972, *Die Staatlichen Sammlungen, Museo ostiense in Ostia Antica- Museo der villa Hadriana in Tivoli, Villa Albani*, IV. Band, Tübingen.
- HÖCKMANN O. 1994, "Bemerkung zur Caudicaria/codicaria" in *Archäologisches Korrespondenzblatt 24*, Mainz, pp. 425-439.
- HÖLSCHER T. 1987, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1987 Nr.2, Heidelberg.
- HÖLSCHER T. 2012, "Präsentativer Stil im System der römischen Kunst", in (hrsg. De Angelis F., Dickmann J., Pirson F., Von den Hoff R.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der "arte plebea" bis heute*, *Palilia 27*, Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, (Rom, Villa Massimo, 8.9. Juni 2007), Wiesbaden, pp. 27-58.
- HOLWERDA J. H. 1933, "Der römische Sarkophag von Simpelveld", in *AA 48*, pp. 56-75.
- HORN H. G. 1972, *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, in *Beihefte der Bonner Jahrbücher 33*, Bonn.
- HUFSCHMID T., TISSOT-JORDAN L. 2013, *Amphorenträger im Treppenhaus: zur Architektur und Wanddekoration der Gebäude in Insula 39 von Augusta Raurica*, *Forschungen in Augst 49*, Augusta Raurica.
- IACOPI I. 1985, "Esempi di stratificazione pittorica dalla domus sotto le Terme di Caracalla" in *Roma, archeologia nel centro. II «La città murata»*, Roma, pp. 605-622.
- IACOPI I. 1999, *Domus aurea*, Milano.
- IACOPI I. 2007, *La Casa di Augusto. Le Pitture*, Verona.
- IORIO V. 2001, "La decorazione pittorica in contesti funerari e non funerari. L'esempio di Pompei", in (éd. Barbet A.), *La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.C.- IV^e siècle ap. J.C.*, Actes du VII^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, *AIPMA*, (Saint-Roman-en-Gal – Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris, pp. 61-67.
- JACOBELLI L. 2018, "Le specificità espressive nella decorazione della villa romana di Positano", in (éd. Dubois Y., Fuchs M.), *Pictores per Provincias 2: Status quaestionis*, Actes du XIII^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, *AIPMA*, (Lausanne, du 12/09/2016 au 16/09/2016), pp. 433-443.
- JASHEMSKI W. F. 1979, *The gardens of Pompeii: Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New Rochelle.
- JASHEMSKI W. F., MEYER F.G. 2002, *The natural history of Pompeii*, Cambridge.
- JAŚTRZEBOWSKA E. 1979, *Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III^e et IV^e siècle*, in "Recherches Augustiniennes", XIV, pp. 3-90.
- JAŚTRZEBOWSKA E. 2014, "Pitture nell'ipogeo degli Aurelii a Roma reinterpretate", in *Atti dell'Accademia Polacca di Roma, III*, 2012-13, Roma, pp. 135-158.
- JOYCE H. 1981, *The decoration of walls, ceiling, and floors in Italy in the second and third centuries A.D.*, Rome.
- KÁKOSY L. 1997, "Riti iniziatici e misteri nel culto isiacco", in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 148-150.
- KELLNER H. J., ZAHLHASS G. 1993, *Der Römische Tempelschatz von Weißenburg*, Mainz.

- KENNER H. 1970, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike, Aus Forschung und Kunst*, Band 8, Bonn, pp. 7-31.
- KLEINER D. E. E., MATHESON S. B. 1996, *I, Claudia: Women in ancient Rome*, Catalogue of an exhibition, New Haven, Conn., Yale University.
- KOCK G., SICHTERMANN H. 1982, *Römische Sarkophage, Handbuch der Archäologie*, München.
- KOCKEL V. 1983, *Die Grabbauten vor dem Hercolaner Tor in Pompeji*, Göttingen.
- KOCKEL V., ORTISI S. 1998, "Ostia. Sogenanntes Macellum (VI 5,2). Vorbericht über die Ausgrabungen der Universität Augsburg 1997/98", in *RM 107*, Mainz, pp. 351-363.
- KOHLERT-NÉMETH M. 1988, *Römische Bronzen aus Nida-Hedderheim. 1. Götter und Dämonen: Auswahlkatalog*, Frankfurt am Rhein.
- KOTTARIDI A. 2007, *L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai*, in (éd. Descamps-Lequime S.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Actes du Colloque (Paris, 10-27 Mars 2004), Paris, pp. 27-45.
- LA ROCCA E. 2008, "Gli affreschi della casa di Augusto e della Villa della Farnesina: una revisione cronologica", in (a cura di La Rocca E., Leon P., Parisi Presicce C.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Roma, pp. 223-242.
- LA ROCCA et alii 2009= LA ROCCA E., ENSOLI S., TORTORELLA S., PAPINI M. 2009, *Roma: la pittura di un Impero*, Catalogo della Mostra, Milano.
- LAIDLAW A. 1964, "The Tomb of Montefiore: A New Roman Tomb Painted in the Second Style" in *Archaeology*, Vol. 17, No. 1, pp. 33-42.
- LAUER J. PH., PICARD CH. 1955, *Les Statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis*, Paris.
- LAURO M. G. 1986, "Calco di rilievo votivo", in (a cura di Borea E., Ferrari O.), *Tevere: un'antica via per il Mediterraneo*, Mostra (Roma, Complesso S. Michele a Ripa, 21 aprile-29 giugno 1986), Roma, p. 300.
- LEBEL P. 1962, *Catalogue des Collections Archéologiques de Montbeliard III : les bronzes figurés*, Paris.
- LEGA C., "Fresco con escena de transporte de trigo sobre la embarcación Isis Geminiana", in *El mito de Roma, Colección Museos Vaticanos*, Catalogo della Mostra tenutasi a Santiago del Cile nel Centro Cultural La Moneda, Novembre 2017-Maggio 2018. <https://www.cclm.cl/catalogo-online/el-mito-de-roma-coleccion-museos-vaticanos/>
- LEVREO R. 2012, *Storia dei traffici commerciali attraverso i secoli: il commercio internazionale dei romani*, Roma.
- LEVI D. 1947, *Antioch Mosaic Pavements*, I-II, Princeton.
- LIEDTKE C. 1995, *Weisse Greifenwände: zwei Leihgaben von Wandmalereien des 2. Jahrhunderts n. Chr. Aus Ostia in Berlin*, Berlin.
- LIEDTKE C. 2001, "Le décor des pièces secondaires à Ostie", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, pp. 340-345.
- LIEDTKE C. 2003, *Nebenraumdekorationen des 2. Und 3. Jahrhunderts in Italien, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Ergänzungsheft 31 Berlin-New York.
- LINDSAY H. 2011, "The Tomb of the Arruntii: Sponsoring Burial Arrangements for Slaves and Freedmen. The 18th-Century Drawings and the Inscriptions", in *Mediterranean Archaeology* 24, pp. 103-120.
- LINDNER R. 1984, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, Beiträge zur Archäologie 16, Würzburg.
- LING R. 1979, "The stanze di Venere a Baia", in *Archeologia*, 106, 1979, Cambridge, pp. 33-61.
- LIVERANI P. 1998a, "Colombario dei Cecilii", in (a cura di Donati A.) *Romana pictura, la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, pp. 288-289.
- LIVERANI P. 1998b, "Colombario di Decimus Fulvius Mela", in (a cura di Donati A.), *Romana pictura, la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, p. 289.
- LIVERANI P. 2001, "Fresque avec le navire Isis Geminiana", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, p. 408, n. VII.1.
- LIVERANI P., SPINOLA G. 2010, *Le Necropoli vaticane: la città dei morti di Roma*, Milano.

- LOTHER H. 1929, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst: : eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Studien über Christliche Denkmäler 18, Leipzig.
- LUGLI G. 1919, “Via Ostiense. –Scavo di un sepolcreto romano presso la basilica di San Paolo”, in *NSc*, pp. 185-354.
- LUGLI G. 1957, *La tecnica edilizia romana: con particolare riguardo a Roma e Lazio, I- II*, Roma.
- MAAß M. 2007, *Maler und Dichter, Mythos, Fest und Alltag: griechische Vasenbilder aus der Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*, Bildhefte des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Heft 4 Karlsruhe.
- MAIURI A. 1931, *La Villa dei Misteri*, Roma.
- MALAISE M. 1972, “Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie”, in *EPRO* 21, Liège.
- MALAISE M. 1997, “Iside ellenistica”, in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 86-95.
- MANCINI G. 1919, “Via Appia Antica”, in *NSc*, pp. 49-57.
- MANCINI G. 1923, “Scavi sotto la basilica di San Sebastiano sull’Appia Antica”, in *NSc*, pp. 3-79.
- MARANO M. 2017a, “Affreschi di IV stile pompeiano provenienti dallo scavo del Caseggiato dei Lottatori ad Ostia (V, III,1)”, in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, *AIPMA*, (Athens, 16-20 September 2013), *BABesch* Supplements, 31, Leuven, pp. 349-353.
- MARANO M. 2017b “Intonaci dipinti dal complesso archeologico del Barco Borghese (Monte Porzio Catone-RM): nota preliminare”, in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, *AIPMA*, (Athens, 16-20 September 2013), *BABesch* Supplements, 31, Leuven, pp. 417-422.
- MARANO M. 2018, “Rivestimenti pittorici di IV stile da Ostia: studio dei frammenti rinvenuti negli scavi del Caseggiato dei Lottatori, in *Forum Romanum Belgicum*, Artikel 15.3. https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A269916/datastream/PDF_01/view.
- MARANO M. 2020, “Il Quarto Stile ad Ostia: nuove attestazioni dal Caseggiato dei Lottatori”, in (a cura di Donati F., Benetti I.), *Sistemi decorativi della pittura antica: funzione e contesto*, Atti del II Colloquio *AIRPA* (Pisa, 14-15 giugno 2018), Roma, pp. 43-48.
- MARANO M. 2021, “Mortars and Pigments under the Microscope: Archaeometric Analyses of Fourth Style Plaster Fragments from the Caseggiato dei Lottatori in Ostia”, in (éd. Cavalieri M., Tomassini P.), *La peinture murale antique : méthodes et apports d’une approche technique*, Actes du Colloque International (Louvain-la-Neuve 21 avril 2017), Roma, pp. 55-68.
- MARANO M., TOMASSINI P. 2018, “De ratione pingendi parietes. Quelques considérations sur les dynamiques de production et l’organisation du travail d’atelier dans la peinture ostienne de quatrième style”, in (éd. Dubois Y., Fuchs M.) *Pictores per Provincias 2: Status quaestionis*, Actes du XIIIe Colloque de l’Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, *AIPMA*, (Lausanne, du 12/09/2016 au 16/09/2016), pp. 503-512.
- MARANO M., TOMASSINI P. 2021a, “Fourth Style Wall Paintings from Ostia: General Considerations in the Light of Archaeometric Data”, in (éd. Cavalieri M., Tomassini P.), *La peinture murale antique : méthodes et apports d’une approche technique*. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve 21 avril 2017), Roma, pp. 69-84.
- MARANO M., TOMASSINI P. 2021b “La pittura ad Ostia prima di Adriano: bilancio di una “riscoperta” e prospettive della ricerca”, in (eds. Mainet G., Graziano M. S.), *Ad Ostium Tiberis*, Proceedings of the Conference Recherche Archeologiche alle Focce del Tevere (Rome-Ostia, December 2018, 18-20th), Leuven, pp. 173-190.
- MARANO M., TOMASSINI P. c.s., “Soffitti di I secolo da Ostia: contesti frammentari inediti e nuovi spunti di riflessione”, in (a cura di Corralini A.), *Pareti dipinte*, Atti del XIV Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, *AIPMA* (Napoli, 9-13 settembre 2019), c.s.

- MARCAIDA *et alii* 2019= MARCAIDA I., MAGUREGUI M., MORILLAS H., PRIETO-TABOADA N., VENERANDA M., FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO S., MARTELLONE A., DE NIGRIS B., OSANNA M., MADARIAG J. M., “In situ non-invasive multianalytical methodology to characterize mosaic tesserae from the House of Gilded Cupids, Pompeii”, in *Heritage Science*, 7(3), pp. 1-11.
- MARINI RECCHIA *et alii* 2002= MARINI RECCHIA F., PACCHIANI D., PANICO F., “Scavi ad Ostia nell’Ottocento. Dalle *escavazioni* pontificie alle *indagini* di Rodolfo Lanciani” in (a cura di Bruun Chr., Gallina Zevi A.) *Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, Roma, pp. 247-270.
- MARINI RECCHIA F. 2014, “Il *macellum* di Nymphodotus e Pothus” in *MEFRA* 126.1, Rome, pp. 69-82.
- MATZ F. 1938, “Zum Arretiner Thiasos”, in *Festschrift für Augustus Oxé*, Darmstadt, pp. 9-27.
- MATZ F. 1968a, *Die dionysischen Sarkophage*, 1, Berlin.
- MATZ F. 1968b *Die dionysischen Sarkophage*, 2, Berlin.
- MATZ F. 1969, *Die dionysischen Sarkophage*, 3, Berlin.
- MATZ F. 1975, *Die dionysischen Sarkophage*, 4, Berlin.
- MAURINA B. 1999a, “Gli intonaci dipinti della Collezione Gorga”, in (a cura di Barbera M.), *Museo Nazionale Romano. La collezione Gorga*, Milano, pp. 234-258.
- MAURINA B. 1999b, “Gli affreschi”, in (eds. Soren D., Soren N.), *A Roman Villa and a Late Roman Infant Cemetery*, Roma, pp. 433-442.
- MAURINA B. 2011, “Intonaci”, in (a cura di De Vos M., Maurina B.), *La villa romana di Isera*, Rovereto, pp. 261-312.
- MAURINA B. 2018a, “Intonaci di età tardorepubblicana e augustea provenienti dagli scavi di Vigna Barberini (Palatino, Roma): una panoramica”, in *MEFRA* 130.1, Rome, pp. 105-142.
- MAURINA B. 2018b, “Frammenti d’intonaco e stucco rinvenuti nello scavo della *Domus Publica* sul Palatino”, in *FOLD&R The Journal of Fasti OnLine* 402, pp. 1-24.
- MAZZOLENI D., PAPPALARDO U. 2005, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München.
- MEDRI *et alii* 2017= MEDRI M., FALZONE S., LO BUNDO M., CALVIGIONI S. “Le fasi costruttive del Santuario di Bona Dea (V,X,2). Relazione sulle indagini svolte negli anni 2012–2013”, in *FOLD&R The Journal of Fasti OnLine* 375, pp. 1-30.
- MEDRI M., FALZONE S. 2018, “Il santuario della *Bona Dea* (V, X,2): fasi costruttive, relazioni con il quartiere e decorazione pittorica”, in (éd. De Ruyt C., Morard T., Van Haepere F.) *Ostia Antica. Nouvelles études et recherches sur les quartiers occidentaux de la cité*, Actes du Colloque International (Rome-Ostia Antica 22-24 septembre 2014), pp. 53-64.
- MEIGGS R. 1960, *Roman Ostia*, Oxford.
- MELIS *et alii* 2013= MELIS M., MICCOLI M., QUARTA D., *Multispectral Hypercolorimetry and automatic guided pigment identification: some masterpieces case studies*, SPIE Optical Metrology (München, 13-16 May 2013 Conference 8790- 2013), Optics for Arts, Architecture and Archeology IV- Session 8.
- MELONI S. 2016-17, *I Monumenta Columbariorum: contributo alla storia sociale della Roma primo imperiale*, Tesi di Dottato in Filologia e Storia del Mondo Antico, Curriculum Storia Antica- XXIX Ciclo, Università degli Studi di Roma la Sapienza, Roma.
- MERCALLI M. 1998, *Adriano e il suo mausoleo: studi, indagini e interpretazioni*, Castel Sant’Angelo 30 maggio, Milano.
- MERELLI M., SHEPHERD E.J. 2001, “L’Antiquarium e il Museo Ostiense. Gli interventi di restauro, riqualificazione e adeguamento funzionale”, in (a cura di Filippi F.), *Archeologia e Giubileo: gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, Napoli, pp. 93-101.
- MERTENS J. 1995, *Herdonia: scoperta di una città*, Bari.

- MEYER H. 2000, *Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser: neue Perspektiven zur Kunst der frühen Prinzipatszeit*, München.
- MICHAEL D. 1980, "Pompejanische Gartenmalereien", in *Tainia. Festschrift Roland Hampe*, Mainz, pp. 373-403.
- MIELSCH H. 1973/1974, "Hadrianische Malereien der Vatikannekropole *ad circum*", in *RendPontAcc* 46, Roma, pp. 79-87.
- MIELSCH H. 1975a, *Römische Stuckreliefs*, in *RM, Ergänzungsheft* 21, Heidelberg.
- MIELSCH H. 1975b, "Verlorene römische Wandmalereien", in *RM* 82, Mainz, pp. 117-133.
- MIELSCH H. 1978, "Zum stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhundert nach Chr.", in *RM* 85, Mainz, pp. 151-207.
- MIELSCH H., 1981, "Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975", in *ANRW* 12.2, pp. 157-264.
- MIELSCH H. 2001, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt.
- MIELSCH H., VON HESBERG H. 1986, *Die Heidinische Nekropole unter St. Peter in Rom. Die Mausoleen A-D*, in *MemPontAcc* 16/1, Roma.
- MIELSCH H., VON HESBERG H. 1995, *Die Heidinische Nekropole unter St. Peter in Rom. Die Mausoleen E-I und Z-PSI*, in *MemPontAcc* 16/2, Roma.
- MIETHIG N., SALCUNI A. 2013, "Affreschi da una tomba di Morlupo", in (a cura di Gasparri C., Paris R.), *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, Milano, pp. 378-380.
- MILLER S.G. 1993, *The Tomb of Lyson and Kallikles: a painted Macedonian tomb*, Mainz.
- MOCHEGGIANI CARPANO C. 1972, "Osservazioni complementari sulle strutture della casa romana sotto le Terme di Caracalla", in *RM* 79, Mainz, pp. 111-121.
- MOLINO C. 1977-78, *Revisione Tomba 18; Necropoli Laurentina, Tesi di laurea, Anno Accademico 1977-78*, Relatore L. Guerrini, Università degli studi La Sapienza di Roma.
- MOLLE C. 2014, "I graffiti parietali dell'Insula delle Ierodule", in (a cura di Falzone S., Pellegrino A.), *Scavi di Ostia, Insula delle Ierodule (cd. Casa di Luccia primitiva: III, IX, 6), Vol. XV*, Roma, pp. 199-234.
- MOLS S. T. A. M. 1997, "I Sette Sapienti ad Ostia Antica" in (a cura di Scagliarini Corlaia D.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, *AIPMA* (Bologna, 20-23 settembre 1995), Bologna, pp. 89-96.
- MOLS S. T. A. M. 1999, *Wooden furniture in Herculaneum: form, technique and function*, Amsterdam.
- MOLS S. T. A. M. 2000, "Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula III X (Caseggiato del Serapide, Terme dei Sette sapienti e Caseggiato degli Aurighi)" in *MededRom* 58, pp. 247-377.
- MOLS S. T. A. M. 2001, "La peinture à Ostie", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, pp. 325-333.
- MOLS S. T. A. M. 2002, "Ricerche sulla pittura di Ostia. *Status quaestionis* e prospettive" in *BABesch* 77, pp. 151-174.
- MOLS S. T. A. M., MOORMANN E. M. 1993-94, "*Ex parvo crevit*. Proposta per una lettura iconografica della tomba di *Vestorius Priscus* fuori porta Vesuvio a Pompei", in *RSP VI*, pp. 15-52.
- MOLS S. T. A. M., MOORMANN E. M. 1998, "Le pitture romane – frammenti e resti in situ", in (a cura di Liverani P.) *Laterano 1. Scavi sotto la Basilica di S. Giovanni in Laterano. I materiali*, Città del Vaticano.
- MOLS S. T. A. M., MOORMANN E. M. 2008, *La villa della Farnesina: le pitture*, Roma.
- MORARD T. 2007, "Le plan de la Domus aux Bucranes et son système décoratif", in (éd. Perrier B.) *Villas, Maisons, Sanctuaires et Tombeaux tardo-républicains : découvertes et relectures récentes*, Actes du Colloque International de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi (Vienne, Saint-Romain-en-Gal, 8-10 février 2007), Roma, pp. 55-79.
- MULLIEZ M. 2014, *Le luxe de l'imitation : les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Collection du Centre Jean Bérard, 44, Naples.

- MUSSO L. 1982, "IV, 21, Frammento di grande sarcofago con raffigurazione del mito di Proserpina (Inv. n. 654)", in (a cura di Giuliano A.) *Museo Nazionale Romano, Le sculture I,3, Giardino del chiostro*, Roma, pp. 109-111.
- NASH E. 1962, *Bildlexicon zur Topographie der antiken Rom*, II Rom.
- NEUGEBAUER K. A. 1943, "Pytheos oder Bryaxis?", in *JdI* 58, pp. 39-87.
- NILSSON M. P. 1957, *The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman age*, Lund.
- NOGARA B. 1907, *Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei Pontifici*, Milano, pp. 63-82.
- NOWINCKA M. 1998, "Le sarcophage de Kertsch", in (éd. Blanc N.) *Au royaume des ombres: La peinture funéraire antique, 4e siècle avant J.-C. 4e siècle après J.C. Musées et sites archéologiques de Saint- Romain en Gal, Vienne*, Paris, pp. 66-70.
- OLIVANTI, P. 2001a, "Les fouilles d'Ostie de Vaglieri à nos jours", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, pp. 56-65.
- OLIVANTI, P. 2001b, "Relief avec navire *caudicaria*", in (éd. Descœudres J.-P.), *Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue Exposition (Genève Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Genève, p. 407, n. VI.5.
- OLIVANTI, P. 2002, "Dante Vaglieri alla direzione degli scavi di Ostia Antica" in (a cura Bruun Chr., Gallina Zevi A.) *Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, Roma, pp. 271-289.
- OLIVANTI, P. 2014, "«Con abnegazione, amore ed intelligenza» Dante Vaglieri ad Ostia (1908-1913)", in *Bollettino di Archeologia on-line, anno V, Vol. II*, pp. 35-46.
- OLIVITO R. 2013, *Il foro nell'atrio. Immagini di architetture, scene di vita e di mercato nel fregio dai praedia di Iulia Felix (Pompei, II, 4, 3)*, Bari.
- OLSZEWSKI M. T. 2001, "Le langage symbolique dans la décoration à scènes mythologiques et son sens dans les tombes peintes de l'orient romain nouvelle approche", in (éd. Barbet A.), *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.C.- IVe siècle ap. J.C.*, Actes du VIIe Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Saint- Romain-en- Gal- Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris, pp. 155-162.
- ORIOLO F. 2012, "Rivestimenti parietali ad Aquileia: catalogazione sistematica e dati d'archivio per la restituzione dei contesti e la ricostruzione degli apparati decorativi", in (a cura di Oriolo F., Verzàr M.), *La Pittura romana nell'Italia Settentrionale e nelle regioni limitrofe*, Trieste, pp. 191-205.
- ORTALLI J. 1987, "La via dei sepolcri di Sarsina", in (hrsg. Von Hesberg H., Zancher) *Römische Gräbenstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard*, Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985, München, pp. 155-182.
- OTTO W. F. 1933, *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, Band 4, Frankfurt am Rhein.
- ØSTERGAARD J. S. 1996a, "Avium Gloria- parakitter på et byromersk askealter", in (ed. Christensen M. S.) *Hvad tales her om? 46 artikeler om græske-romersk kultur. Festkrift til J. Christensen*, København, pp. 159-168.
- ØSTERGAARD J. S. 1996b, *Catalogue Imperial Rome, Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.
- PACCHIANI D. 1999, "Un archeologo al servizio di Pio IX: Pietro Ercole Visconti (1802- 1880)", in *BMonMusPont* XIX, Roma, pp. 113-127.
- PAGANI et alii 2019= PAGANI C., CAVALIERI MANASSE G., THOMPSON S., "Il mito di Endmione in un nucleo di affreschi dallo scavo dei cortili del Seminario Vescovile di Verona", in (a cura di Salvadori M., Fagioli F., Sbroli C.), *Nuovi dati per la conoscenza della pittura antica*, Atti del I Colloquio AIRPA (Aquileia, 16-17 giugno 2017), Roma, pp. 57-67.
- PALLOTTINO M. 1934, "I colombari romani di via Taranto", in *BCom* 62, 1934, pp. 41-63
- PALLOTTINO M. 1952, *Etruscan Painting*, New York.
- PALLOTTINO M. 1984, *Etruscologia*, Milano.

- PANELLA C. 1972, "Annotazioni in margine alla stratigrafia delle terme ostiensi del Nuotatore", in (éd. Baldacci P.), *Recherches sur les amphores romaines*, Collection de l'Ecole Française de Rome, 10, Roma, pp. 70-107.
- PANELLA C. 1983, "I contenitori oleari presenti ad Ostia in età antonina: analisi tipologica, epigrafica, quantitativa", in *Producción y comercio del aceite en la antigüedad*, II Congr. Int. (Sevilla, 24-28 febrero 1982), Madrid, pp. 225-261.
- PANELLA C. 1993, "Merci e scambi nel Mediterraneo tardoantico", in *Storia di Roma*, 3.2, *I luoghi e le culture*, Torino, pp. 613-697.
- PANELLA C. 2019 "Dal Mediterraneo a Roma", in (a cura di D'Alessio A., Panella C., Rea R.), *Roma Universalis: L'impero e la dinastia venuta dall'Africa*, Mostra Roma 15 novembre 2018-25 agosto 2019, Parco Archeologico del Colosseo, pp. 283-295.
- PANNUZI S. 2007, *Necropoli ostiensi, Lo scavo archeologico per la costruzione della linea elettrica 150 kV in cavi interrati, Lido Vecchio-Casal Palocco*, Soprintendenza per I Beni Archeologici di Ostia, Roma.
- PAPADOPULOS J. 1979, "Testa di Hypnos", in (a cura di Giuliano A.), *Museo Nazionale Romano: le Sculture*, I,1, pp. 201-202.
- PAPPALARDO U. 1986, "Ercolano, Cava Montone. Villa rustica romana distrutta dal Vesuvio", in *Tremblements de terre, éruptions volcaniques et vie des hommes dans la Campanie antique*, Naples, pp. 95-106.
- PAPPALARDO U. 1995, "La Bottega della Villa Imperiale a Pompei", in *MededRom 54*, pp. 176-190.
- PAPPALARDO U. 2009, *The splendor of Roman Wall Painting*, Los Angeles.
- PAPPALARDO U., GRIMALDI M. 2018, *Pompei: la Villa Imperiale*, Napoli.
- PARISI PRESICCE C., ROSSINI O. 2015, *Nutrire l'impero: storie di alimentazione da Roma e Pompei*, Catalogo della Mostra dell'Ara pacis, Roma 2 luglio-15 novembre 2015, Roma.
- PASCHETTO L. 1912, *Ostia, colonia romana: storia e monumenti*, DisPontAcc X, II, Roma.
- PAVOLINI A. 2006, *Ostia*, Bari.
- PELLEGRINI A. 1865, "Sepolcri su d'una antica via che da Ostia conduceva a Laurento", in *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, 2° edizione, vol. V, pp. 221-226.
- PELLEGRINO A. 1984, *Le necropoli pagane di Ostia e Porto*, in *Itinerari Ostiensi V*, Roma.
- PELLEGRINO A. 2017, *Mosaici e pavimenti di Ostia*, Monte Compatri.
- PETERS W. J. TH. 1993, *La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam.
- PIETRANGELI C. 1951, *I monumenti dei culti orientali: Musei Capitolini*, Roma.
- PIQUE, VERRI 2015= PIQUE F., VERRI G., *Organic Materials in Wall Paintings*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- PISANI SARTORIO G. 1993, "Una *domus* sotto il giardino del Pio Istituto Rivaldi sulla Velia", in *Città e architettura nella Roma imperiale*, Roma, pp. 147-168.
- PPM I-IX= *Pompei, pitture e mosaici*, (a cura di Baldassarre I.), I-IX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma 1990-1999.
- POHL I. 1978, "Piazzale delle Corporazioni ad Ostia tentativo di ricostruzione del portico claudio e la sua decorazione", in *MEFRA* 90, Rome, pp. 331-355.
- POLDI, VILLA 2006, POLDI G., VILLA G.C.F., *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasiva per lo studio dei dipinti*, Pisa.
- POTRANDOLFO A., VECCHIO G. 1985, "Gli ipogei funerari", in *Napoli antica*, Napoli, pp. 283-293.
- PUGLIESE CARRATELLI G. 1996, *The Western Greeks*, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Grassi 24 marzo-8 dicembre 1996), Venezia.
- RAIMONDI M. 1997, "Puteoli: simbologia ed allegoria funeraria in due ipogei", in (a cura di Scagliarini Corlaia D.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, AIPMA (Bologna, 20-23 settembre 1995), Bologna, pp. 275-277.

- RAVARA MONTEBELLI C. 2004, "Lo schema decorativo dei «piccoli animali su elementi vegetali» in alcuni frammenti isolati" in *Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia*, 12, pp. 73-76.
- REINACH S. 1894, *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, Paris.
- REINACH S. 1922, *Répertoire de peintures grecques et romaines (RPGR): avec 2720 gravures*, Paris.
- RIEDL N. 2007, *Provinzialrömische Wandmalerei in Deutschland: Geschichte – Historische Werkstoffe – Technologie – Restaurierungsgeschichte im Kontext der Denkmalpflege dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Inaugural Dissertation, in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.
- RIEMENSCHNEIDER U. 1986, *Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils*, Europäische Hochschulschriften. Archäologie, Reihe XXXVIII, Band 12, Frankfurt am Rhein.
- RIZZO G. E. 1936, *Le pitture della "Casa di Livia" (Palatino)*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma.
- ROBERT C. 1919, *Die antiken Sarkophagreliefs (III,3): Einzelmythen: Niobiden- Triptolemos*, Berlin.
- RODDAZ J. 1979, "Agrippa: esquisse d'une bibliographie", in *Bullettin de l'École Antique de Nîmes*, N.S. 14, pp. 117-130.
- REMESAL RODRÍQUEZ J. 1992, "Istrumentum domesticum e storia economica: le anfore Dressel 20", in *OPUS XI*, pp. 105-113.
- REMESAL RODRÍQUEZ J. 2018a, "El monte Testaccio (30 años de investigación)", in *Tribuna d'Arqueologia 2015-2016 (18)*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pp. 72-87.
- REMESAL RODRÍQUEZ J. 2018b, "I provvedimenti annonari: la Baetica, l'olio per Roma e il Monte Testaccio", in (a cura di D'Alessio A., Panella C., Rea R.), *Roma Universalis: L'impero e la dinastia venuta dall'Africa*, Mostra Roma 15 novembre 2018-25 agosto 2019, Parco Archeologico del Colosseo, pp. 232-241.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA J. 1972, "Novedades de epigrafía anforaria del Monte Testaccio, Recherches sur les amphores romaines" in *MEFR Suppl.* 10, Rome, pp. 230-233.
- RONCZEWSKI K. 1903, *Gewölbeschmuck im römischen Altertum. Studien und Aufnahmen*, Berlin.
- ROSS TAYLOR L. 1912, *The Cults of Ostia*, Bryn Mawr.
- ROSTOVITZ M. 1926, *The Social & Economic History of the Roman Empire*, Oxford.
- ROSSINI G. 2009, "Nave da carico Isis Giminiana", in (a cura di La Rocca E., Ensoli S., Tortorella S., Papini M.), *Roma. La pittura di un Impero*, Catalogo della Mostra (Roma), Milano, p. 300, n. IV.9.
- SALVADORI M. 2018, *Horti picti: forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*, Antenor Quaderni 36, Padova.
- SALVADORI M., ZIMMERMANN N. 2017, "Roman Funerary Painting: From 'Telling Stories' to 'Recounting History'", in (eds. Mols S.T.A.M., Moormann E. M.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Athens, 16-20 September 2013), Leuven, BABesch Supplements, 31, pp. 55-61.
- SALVADORI et alii 2018= SALVADORI M., FALZONE S., SBROLLI C., "L'applicazione della banca-dati TECT al corpus delle pitture ostiensi: il caso dell'Insula III, X", in (éd. Boislève J., Dardenay A., Monier F., *Peintures et stucs, Études toichographologiques, Pictor 6*, Actes du XXVIIIe Colloque de l'AFPMA (Paris, 20-21 novembre 2015), Bordeaux, pp. 255-266.
- SALVADORI et alii c.s.= SALVADORI M., DIANI S., DIDONE A., FAGIOLI F., HELG R., MALGIERI A., SALVO G., SBROLLI C., "TECT, una banca dati per la pittura antica. Un bilancio a otto anni dall'avvio del progetto e le sue applicazioni a Ostia, Pompei e nelle Regioni, VIII e X", in (a cura di Corralini A.), *Pareti dipinte, Atti del XIV Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, AIPMA* (Napoli, 9-13 settembre 2019), c.s.
- SALVETTI C. 1998, "Domus di Piazza Sonnino", in (a cura di Donati A.), *Romana pictura, la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, p. 288.
- SAUER B. 1886-90, s.v. "Hypnos", in *ML*, pp. 2846-2852.
- SAURON G. 2009, *Il volto segreto di Roma: l'arte privata tra la repubblica e l'impero*, Milano.

- SCAPINI M. 2016, *Le stanze di Dioniso: contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache domestiche tra Roma e Pompei*, in ARYS (Antigüedad, Religiones y Sociedades), anejo 2016, vol. VI, Madrid.
- SCHEFOLD K. 1962, *Vergessenes Pompeji: Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen*, Bern-München.
- SCHEFOLD K. 1972, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles.
- SCHINDLER R. 1977, *Führer durch das Landesmuseum Trier*, Trier.
- SCRINARI V. S. M. 1987, "Gli scavi di Ostia e l'E42", in (a cura di Calvesi M., Guidoni E., Lux S.), *E42. Utopia e scenario del regime*, vol. II, Venezia, pp. 179-188.
- SCRINARI V. S. M. 1991, *Il Laterano imperiale. Vol. I, Dalle "aedes Laterani" alla "Domus Faustae"*, Monumenti di Antichità cristiana, 2, serie 11, Città del Vaticano.
- SEILER F. 1992, *Casa degli Amorini dorati (VI 13, 7.38), Häuser in Pompeji 5*, München.
- SENA CHIESA G. 1997, "Iside in età romana: le testimonianze dei materiali", in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 151-159.
- SETTE G. 2000, *L'Abbigliamento* (Vita e costumi dei romani antichi; 22), Roma.
- SETTIS S. 1988, "Le pareti ingannevoli. Immaginazione e spazio nella pittura romana di giardino", in *Fondamenti, II*, pp. 3-39.
- SETTIS S. 1989, "Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri", in (a cura di Gabba E., Schiavone A.), *Storia di Roma. Caratteri e morfologie*, Torino, pp. 827-878.
- SETTIS S. 2008, *Le pareti ingannevoli: la villa di Livia e la pittura di giardino*, Roma.
- SFAMENI *et alii* c.s. = SFAMENI C., COLOSI F., PRESTILEO F., D'EREDITÀ A., "Gli intonaci dipinti della villa romana di Cottanello (RI) dallo scavo alla restituzione virtuale: un approccio multidisciplinare", in (a cura di Coralini A.), *Pareti dipinte, Atti del XIV Convegno Internazionale sulla Pittura parietale Antica, AIPMA* (Napoli, 9-13 settembre 2019) c.s.
- SHEPHERD E. J. 1997, "Il culto di Iside a Ostia", in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 324-325.
- SICHTERMANN H. 1974, "Sarkophag-Miszellen: Fragmente", in *AA* 89, pp. 308-323.
- SIMON E. 1986, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München.
- SINN F. 1987, *Stadttrömische Marmorurnen*, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 8, Mainz 1987.
- SINN F. 1991, *Reliefs, Altäre, Urnen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen 1,1*, Mainz, pp. 91-92.
- SMIRNOU *et alii* 2010 = SMIRNOU M., VERRI G., ROBERTS P., MEEK A., SPATARO M., "Investigating the construction methods of an opus vermiculatum mosaic panel", in *The British Museum Technical Bulletin*, 4, pp. 67-78.
- SMITH R. R. R. 1991, *Hellenistic Sculpture*, London.
- SÖLDNER M. 1986, *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt am Rhein.
- SOLIN H. 2003, *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch. Vol. I, Corpus inscriptionum Latinarum, Auctarium, Series nova*, 2, Berlin- New York.
- SPANO G. 1943, "La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei" in *MemLinc*, s. VII, 3, pp. 237-315.
- SPINAZZOLA V. 1953, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (1919-1923)*, Roma.
- STEFANI G. 2006, "Casa del Menandro", in (a cura di P. G. Guzzo), *Argenti a Pompei*, Catalogo della Mostra, Napoli 2 aprile-11 settembre 2006, Milano.
- STEINBY M. 2003, *La necropoli della via Triumphalis, il tratto sotto l'Autoparco Vaticano*, in *MemPontAcc* 17, Roma.
- STEINGRÄBER S. 1985, *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart-Zürich
- STEINGRÄBER S. 2000, *Arpi, Apulien, Makedonien: Studien zum unter-italischen Grabwesen in hellenistischer Zeit*, Mainz.

- STEINGRÄBER S. 2001, "Gab es eine Koinè in der mediterranen Grabmalerei der frühhellenistischen Zeit?", in (éd. Barbet A.), *La peinture funéraire antique: IV siècle av. J.C. - IV siècle apr. J.C.*, Actes du VII Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, AIPMA, (Saint-Romain-En-Gal-Vienne, 6-10 octobre 1998), Paris, pp. 201-206.
- STEINGRÄBER S. 2006, *Abundance of Life. Etruscan Wall Painting*, Los Angeles.
- STERN H. 1981, "Les calendriers romains illustrés", in *ANRW*, 2,12, 2, Berlin, New York, pp. 431-475.
- STRAMAGLIA A. 2012, "Una novella perduta nella Roma di Augusto", in (a cura di Colpo I., Ghedini F.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Antenor Quaderni 28, Padova, pp. 451-461.
- STROCKA V. M. 1984, *Casa del Principe di Napoli* (VI 15, 7.8), *Häuser in Pompeji* 1, München.
- STROCKA V. M. 1991, *Casa del Labirinto* (VI 11, 8-10), *Häuser in Pompeji* 4, München.
- TAGLIETTI F. 2001, "Ancora su incinerazione e inumazione: la necropoli dell'Isola Sacra", in (hrsg. Heinzelmann M., Ortalli J., Fasold P., Witteyer M.) *Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der späten Republik bis in die Kaiserzeit*, *Palilia* 8, Internationales Kolloquium (Rom, 1.-3. April 1998), Wiesbaden, pp. 149-158.
- TAWFIK M. 2013, "L'ipogeo degli Ottavi", in *BCom* 114, pp. 41-63.
- TECT 1 2015= *TECT 1. Un progetto per la conoscenza della pittura parietale romana nell'Italia settentrionale*, (a cura di Salvadori M., Scagliarini D.; con Coralini A., Didonè A., Helg R., Malgieri A., Salvo G.), Antenor Quaderni 34, Padova.
- TECT 2 2015= *TECT 2. La pittura frammentaria di età romana: metodi di studio e catalogazione*, (a cura di Salvadori M., Didonè A., Salvo G.), Antenor Quaderni 35.
- TESTAGUZZA O. 1970, *Portus: illustrazione dei porti di Claudio e Traiano*, Roma.
- THOMAS R. 1995, *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit*, Mainz.
- TINÉ BERTOCCHI F. 1964, *La pittura funeraria apula*, Monumenti antichi della Magna Grecia, 1, Napoli.
- TOMASSINI P. 2014, "Peinture pompéienne à Ostie : état de la recherche et nouvelles attestations. Les parois peintes provenant des fouilles du Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV, V, 18)", in *Les études classiques*, Vol. 82, Namur, pp. 303-313.
- TOMASSINI P. 2016, "Scavare negli Archivi". La domus tardo-repubblicana e giulio-claudia sotto il Caseggiato delle Taberne Finestrate di Ostia (IV, V, 18): nuove e vecchie scoperte", in *FOLD&R*, no.350, pp. 1-12 (14-03-2016).
- TOMASSINI P. 2018, "Anciennes fouilles et nouvelles données concernant les phases tardo-républicaine et julio-claudienne de la parcelle du Caseggiato delle Taberne Finestrate (IV, V, 18)", in (éd. De Ruyt C., Morard T., Van Haepelen F.), *Ostia Antica. Nouvelles études et recherches sur les quartiers occidentaux de la cité*, Actes du Colloque international (Rome-Ostia Antica 22-24 septembre 2014), pp. 201-206.
- TOMASSINI P. 2019a, "L'apporto delle decorazioni frammentarie del Caseggiato delle Taberne Finestrate per la conoscenza della pittura cd. "pompeiana" ad Ostia", in (a cura di Falzone S., Galli M.), *Pitture frammentarie di epoca romana da Roma e dal Lazio: nuove ricerche*, *Scienze dell'antichità 25-2019, Fascicolo 2*, Roma, pp. 67-76.
- TOMASSINI P. 2019b, "Restituer les fragments, restaurer les parois : l'infographie au service de la peinture murale à Ostie", in (éd. Mulliez M.), *Restituer les couleurs Reconstruction of Polychromy*, Actes du Colloque (Bordeaux 29-30 novembre et 1er décembre 2017), Bordeaux, pp. 79-85.
- TOMASSINI P. 2021, "Analysing the Paintings, Understanding the Painters: the Case of the Caseggiato delle Taberne Finestrate" in (éd. Cavalieri M., Tomassini P.), *La peinture murale antique: méthodes et apports d'une approche technique*. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve 21 avril 2017), Roma, pp. 29-53.
- TOMASSINI P. 2022, *Ostie, fenêtres sur cour. Le 'Caseggiato delle Taberne Finestrate': reconstruire cinq siècles de vie ostienne*, *BABesch Supplements*, 44, Leuven.

- TOMEI M. A., REA R. 2011, *Nerone*. Catalogo della Mostra (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano.
- TORELLI M. 2012, "Arte plebea. Una verifica nella pittura pompeiana", in (hrsg. De Angelis F., Dickmann J., Pirson F., Von den Hoff R.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der "arte plebea" bis heute*, *Palilia* 27, Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, (Rom, Villa Massimo, 8-9. Juni 2007), Wiesbaden, pp. 61-76.
- TORTORELLA S. 2009, "Dipingere il quotidiano", in (a cura di Papini M.), *La pittura di un impero*, Milano, pp. 114-129.
- TOYNBEE J. M. C. 1971, *Death and burial in the roman world*, London.
- VAGLIERI D. 1907a, "Ostia", in *NSc*, p. 289.
- VAGLIERI D. 1907b, III. Morlupo-Scoperta di una tomba romana", in *NSc*, pp. 676-678.
- VAGLIERI D. 1908, "Ostia, nuove scoperte presso l'antica città", in *NSc*, pp. 137-141.
- VAGLIERI D. 1911, "Ostia, scoperte varie, avanzi repubblicani", in *NSc*, pp. 193-213.
- VAGLIERI D. 1914, *Ostia: cenni storici e Guida*, Roma.
- VALERI C. 2015, "La Necropoli ostiense di via Laurentina", in (a cura di La Rocca E.), *Età dell'angoscia*, Roma Musei Capitolini 28 gennaio-4 ottobre 2015, pp. 451-453.
- VAN ESSEN C. C., "Studio cronologico sulle pitture parietali di Ostia", in *BCom* 76, pp. 154-181.
- VAUXION O. 2015, "Étude d'un plafond peint de Pompéi, la Boutique VII, 4,26", in (a cura di Salvadori M., Didonè A., Salvo G.), *TECT 2. La pittura frammentaria di età romana: metodi di studio e catalogazione*, Antenor Quaderni 35, pp. 101-109.
- VENIT M. S. 1998, "The Painted Tomb from Wardian and the Decoration of Alexandrian Tombs", in *JARCE* XXV, pp. 71-91.
- VENIT M. S. 2002, *Monumental tombs of ancient Alexandria. The Theater of the Death*, Cambridge.
- VENIT M. S. 2015, *Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco-Roman Egypt*, Cambridge.
- VERRI *et alii* 2010= VERRI G., OPPER T., DEVIESE T., "The 'Treu Head': a case study in Roman sculptural polychromy", in *The British Museum Technical Bulletin*, 4, pp. 39-54.
- VERSLUYS M. L. 2002, *Aegyptiaca romana. Nilotic scenes and the roman views of Egypt*, Leiden-Boston.
- VERSLUYS M. L., P. G. P. MEYBOOM 2000, "Les scènes dites Nilotiques et les cultes Isiaque. Une interprétation contextuelle", in *De Memphis à Rome*, Actes du 1er Colloque International sur les études Isiaques, (Poitiers-Futuroscope, 8-10. Avril 1999), Leiden, pp. 111-127.
- VISCONTI C. L. 1857, "Escavazioni di Ostia dall'anno 1855 al 1858", in *AnnIst* 29, pp. 281-340.
- VISCONTI C. L. 1865, "Pitture antiche scoperte in Ostia", in *BdI*, pp. 89-93.
- VISCONTI C. L. 1866, "Delle pitture murali di tre sepolcri ostiensi scoperti nel MDCCCLXV", in *AdI* 38, pp. 292-325.
- VISCONTI C. L. 1877, "L'escavazioni ostiensi", in *Triplice omaggio alla santità di papa Pio IX nel suo giubileo episcopale offerto dalle tre romane accademie*, Pontificia Accademia delle Scienze, Roma, pp. 49-65.
- VON BLACKENHAGEN P., ALEXANDER C. 1990, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz.
- VON BOTHMER D. 1985, *The Amasis Painter and his world. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, Catalogo della Mostra New York- Toledo- Los Angeles, Malibu.
- VON HESBERG H. 1987, "Planung und Ausgestaltung der Nekropolen Roms im 2. Jh. n. Chr.", in (hrsg. Von Hesperg H., Zanker P.), *Römische Gräbenstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard*, Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985, München, pp. 46-60.
- VON HESBERG H. 1994, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milano.
- VON HESBERG H. 2005, "Il recinto nelle necropoli di Roma in età repubblicana: origine e diffusione", in *Terminavit Sepulcrum: i recinti funerari nelle necropoli di Altino*, Atti del Convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003, Roma, pp. 59-69.

- VON RODEN H. 1911, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Band 4, Teil I-II, Berlin-Stuttgart.
- VORSTER C. 2004, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, Katalog der Skulpturen Teil 2: Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen*, Mainz.
- WALLACE-HADRILL A. 2008, "Housing the Dead: The Tomb as House in Roman Italy. *Domus ista, domus!*", in (eds. Brink L., Green O.P., Green D.), *Commemorating the Dead: Text and Artifacts in Context*, Berlin, New York, pp. 39-77.
- WALTERS H. B. 1899, *Catalogue of the bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the Department of Greek and Roman antiquities, British Museum*, London.
- WATSON G. E. 2002, "Bird: evidence from wall paintings, mosaics, sculpture, skeletal remains, and ancient authors", in *The natural history of Pompeii*, Cambridge, pp. 357-400.
- WEITZMANN K. 1979, *Age of Spirituality: late antique and early christian art third to seventh century*, Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art (November 19, 1977 through February, 12, 1978), New York.
- WICKHOFF F. 1895, "Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung", in (hrsg. Von Hartel W., Wickhoff F.), *Die Wiener Genesis*, Wien, pp. 1-98.
- WIRTH F. 1934, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin.
- WYLER S. 2004, "'Dionysus Domesticus'. Les motifs dionysiaques dans les maisons pompéiennes et romaines (IIe s. av.-Ier ap. J.-C.)", in *MEFR* 116, Rome, pp. 933-951.
- WYLER S. 2006, "Programmi dionisiaci nelle case pompeiane come riflesso della società", in *Ostraka*, 15.1, Napoli, pp. 155-163.
- ZANKER P. 1974, *Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, pp. 133-156.
- ZANKER P. 1998, "Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite", in (a cura di Settis S.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società. 2. Una storia greca. III. Trasformazioni*, Torino, pp. 545-616.
- ZANKER P. 2002, "La tomba come luogo di auto rappresentazione", in *Un'arte per l'impero*, Milano, pp. 133-156.
- ZANKER P. 2007, *Die römische Kunst*, München.
- ZANKER P. 2009, *Augustus und die Macht der Bilder*, München.
- ZANKER P., EWALD B.C. 2008, *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani, gusto e il potere delle immagini*, Torino.
- ZAZOFF P. 1983, *Die antiken Gemmen*, Handbuch der Archäologie, 6, München.
- ZEVI F. 1976, "Monumenti e aspetti culturali di Ostia repubblicana", in (hrsg. Zanker P.), *Hellenismus in Mittelitalien*, Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, Göttingen, pp. 52-63.
- ZEVI F. 1991, "L'arte «popolare»", in (a cura di Cerulli Irelli M. G.), *La pittura di Pompei*, Milano, pp. 267-273.
- ZEVI F. 1997, "Il cosiddetto Iseo di Porto e la sua decorazione", in (a cura di Arslan E. A.), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano, pp. 322-323.
- ZEVI F. 2012, "Culti ed edifici templari di Ostia repubblicana", in *Ostraka Vol. spec.*, Napoli, pp. 537-563.
- ZEVI et alii 2018= ZEVI F., CALDELLI M. L., CÉBEILLAC-GERVASONI M., LAUBRY N., MANZINI I., MARCHESINI R., MARINI RECCHIA F., *Epigrafia ostiense dopo il CIL: 2000 iscrizioni funerarie*, Venezia.
- ZEVI F., POHL I. 1970, "Casa delle pareti gialle, salone centrale. Scavo sotto il pavimento a mosaico", in *NSc, Supp. I*, pp. 43-233.
- ZIMMERMANN N., SALVADORI M. 2017, "Vom Geschichtenerzählen zum Erzählen von Geschichte. Historische Friese und ihre Verwendung in der römischen Sepulkralkunst vor und nach der Trajanssäule", in (hrsg. Mitthof F., Schörner G.), *Columna Traiani-Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern*, Wien, pp. 181-193.
- ZUCKER F. 1910, "Archäologische Funde im Jahre 1909, Ägypten", in *Jdl*, pp. 244-255.
- ZWIERLEIN DIEHL E. 2008, *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien.



Il libro prende in esame le decorazioni pittoriche e in stucco della Necropoli Laurentina di Ostia, che era utilizzata quasi esclusivamente da schiavi, liberti e le loro famiglie e che risulta di particolare interesse per la sua lunga frequentazione (I secolo a.C. - III secolo d.C.). Le analisi iconografiche e iconologiche delle decorazioni partono da un catalogo delle diverse sepolture, dove ne è proposta una minuziosa descrizione che include anche documentazione archivistica dei reperti perduti. Inoltre, i risultati delle immagini multispettrali e delle ricostruzioni 3D condotte su alcune sepolture arricchiscono e integrano la descrizione e lo studio della Necropoli. Il libro getta una nuova luce non solo sulla storia e l'evoluzione della Necropoli, ma permette anche di indagare i rapporti esistenti di dipendenze economiche, sociali e culturali tra liberti e le aristocrazie.

ISBN 978-3-96929-206-8



9 783969 292068