

 **MINISTERO PER I BENI CULTURALI**
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHEOLOGICI DI OSTIA

TRA OSTIA E EFESO

*IMMAGINI DIPINTE E RAPPRESENTAZIONI
DI S. PAOLO TRA ORIENTE E OCCIDENTE*



ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO

TRA OSTIA ED EFESO

*IMMAGINI DIPINTE E RAPPRESENTAZIONI
DI S. PAOLO TRA ORIENTE E OCCIDENTE*

CATALOGO DELLA MOSTRA
MUSEO DELLA
VIA OSTIENSE A PORTA SAN PAOLO

a cura di

Stella	FALZONE
Angelo	PELLEGRINO
Norbert	ZIMMERMANN

24 APRILE - 30 GIUGNO 2009

ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO

PREMESSA

Questa mostra è la diretta e felice conseguenza del grande interesse suscitato negli ultimi anni intorno alla produzione pittorica di Ostia dove recenti interventi di restauro e valorizzazione hanno riportato all'attenzione dell'opinione pubblica, sia degli studiosi che del grande pubblico, il più importante complesso al mondo di affreschi della media età imperiale.

In tale contesto l'Accademia delle Scienze dell'Austria, la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia e l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" hanno elaborato un importante progetto di lavoro finalizzato allo studio ed al confronto parallelo delle tecniche pittoriche rispettivamente utilizzate nella decorazione degli edifici delle due città che conservano le più importanti testimonianze della pittura romana del II e III sec. d.C.: Ostia ed Efeso.

In questa sede si presentano i primi risultati della ricerca, risultati di grande interesse che hanno consentito di definire non poche affinità tra le pitture dei due centri, non solo da un punto di vista tecnico ma anche sotto l'aspetto stilistico e dei contenuti figurativi. E' indubbio che tali analogie si possano spiegare non tanto con i rapporti diretti tra Ostia ed Efeso (peraltro comunque esistenti come dimostrano i testi di alcune iscrizioni ostiensi), quanto con il processo che potremmo già definire, utilizzando un'espressione ora molto in voga ma calzante, di "globalizzazione": questa fu resa possibile per l'uniforme trasmissione, da parte dell'Urbe, di modelli culturali fino alle più lontane province dell'impero e nei quali le classi dirigenti intendevano riconoscere la propria identità.

Non estranea al concetto della mostra è anche una sorta di appendice dedicata alla figura di San Paolo: essa è stata inserita nel percorso espositivo non solo per i ben noti legami del Santo alla Città di Efeso ma anche per offrire una sosta di riflessione a tutti i pellegrini che in occasione dell'Anno Paolino, si recano per devozione alla vicina basilica di San Paolo.

Il Soprintendente *ad interim*
(Anna Maria Moretti)

ISBN 978-88-240-1157-0

© 2009 – ROMA – ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO S.p.A.

I diritti di traduzione, adattamento, riproduzione con qualsiasi procedimento, della presente opera o di parti della stessa, sono riservati per tutti i Paesi.

INTRODUZIONE ALLA MOSTRA

Roma ed Efeso, capitale della provincia dell'Asia, distano in linea d'aria circa 1.500 Km, ma tale lontananza in età romana nella realtà pratica risultava certo ancor più impegnativa, in quanto i collegamenti tra i due importanti centri si effettuavano attraversando tutto il Mediterraneo lungo le coste dell'Italia, della Grecia e dell'Asia Minore. Tuttavia, nonostante la distanza che le separava, le due forse più grandiose città dell'Impero presentavano non poche affinità, almeno nel campo della cultura figurativa e specialmente riguardo alla pittura della media età imperiale.

I motivi vanno ricercati nel precoce processo di romanizzazione avviato sin dalla fine del II sec. a.C. nell'Asia Minore che fece di questa parte della penisola anatolica uno dei più antichi domini romani insieme all'Africa Settentrionale e alla Grecia.

È possibile che il governatore della provincia dell'Asia (proconsole) e il suo seguito portassero con sé da Roma maestranze artigianali, o più probabilmente dei cartoni, al fine di decorare edifici pubblici e privati secondo le tendenze del gusto "romano".

Va comunque detto che la pittura di Efeso solo più genericamente rifletteva le tendenze stilistiche della capitale, aderendo in sostanza alle tradizioni locali. In alcuni casi, però (la cosiddetta casa 6 del complesso del pendio 2), il repertorio decorativo trova straordinarie somiglianze con schemi in uso a Ostia, caratterizzati da architetture semplificate su fondo bianco, ghirlande e figure di repertorio, a dimostrazione della volontà dei committenti di aderire alle mode e al gusto in voga a Roma.

Ma, oltre e più che nel campo artistico, le due città, almeno negli intendimenti dei ceti dirigenti e più abbienti erano accomunate nell'adesione ai medesimi modelli culturali, irradiati e diffusi dall'Urbe in tutto l'Impero. Emblematica a riguardo è la presenza del ciclo delle Muse nelle pitture sia di Ostia (Insula delle Muse) che di Efeso (casa 2 del pendio 2), che testi-

monia la volontà comune di esaltazione dell'arte e della musica per farne un simbolo di appartenenza ad un medesimo ideale culturale e filosofico.

Non a caso il soggetto spesso è rappresentato nei sarcofagi di tutto il mondo romano ed è espressione del clima spirituale che accomunava anche aree geografiche lontane dell'Impero.

Anche da un punto di vista tecnico la realizzazione degli intonaci dipinti presenta sostanziali affinità nei campioni di Ostia ed Efeso sottoposti a particolari analisi con tecnologie di avanguardia: è quanto emerge dai primi risultati di un comune progetto di lavoro che ha interessato la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia e l'Accademia delle Scienze dell'Austria che prevede lo studio incrociato delle pitture delle due città dal I sec. a.C. al IV sec. d.C.

Nel percorso di questa mostra allestita nei locali del Museo della Via Ostiense a Porta San Paolo, si è ritenuto di inserire una piccola sezione dedicata alla figura di San Paolo, sia per i suoi legami con la città di Efeso, sia per la concomitanza dello svolgimento dell'Anno Paolino (2008-2009) che prevede itinerari di visita alla vicina Basilica di San Paolo.

In tale contesto particolare importanza riveste la segnalazione del recente ritrovamento di un affresco con l'immagine di San Paolo e Santa Tecla (V – VI sec. d.C.) ad Efeso nella collina di Bülbüldag: il soggetto, pur se raro, trova riscontro in una raffigurazione nel cubicolo di Orfeo della catacomba di Domitilla a Roma, recentemente individuata dall'Accademia delle Scienze dell'Austria, e rispecchia il medesimo clima religioso che pervade Oriente ed Occidente.

Progettazione Scientifica:

*Stella Falzone (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")
Angelo Pellegrino (Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia)
Norbert Zimmermann (Accademia delle Scienze dell'Austria)*

Collaborazione Scientifica:

Umberto Utro (Reparto di Antichità Cristiane dei Musei Vaticani)

Progettazione Allestimento:

Paolo Cipollina, Chromasom

Documentazione Fotografica

*Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia (G. Sanguinetti, M. Seno)
Pontificia Commissione di Archeologia Sacra
Musei Vaticani Archivio fotografico
Accademia delle Scienze dell'Austria (N. Zimmermann)
Istituto Archeologico Austriaco - Scavo Efeso (N. Gail)
Chromasom (Paolo Cipollina)*

Accoglienza:

*Fabrizio Corsi
Franco Fubelli
Maria Enrica Screpanti*

Ufficio di Comunicazione:

Sandra Terranova

Si ringraziano, inoltre, la responsabile dell'Ufficio Catalogo, Dott.ssa Paola Germoni, Franco Giovannangeli, Bruno Grotta, Orlando Ponzo, Luciano Zamuner.

La provincia dell'Asia

Nel 133 a.C. Attalo III re di Pergamo lasciò per disposizione testamentaria il suo regno al popolo romano: e così parte dell'Asia minore divenne ufficialmente un possesso di Roma. Tuttavia dopo la morte del sovrano, essendosi verificati rivolte e tumulti per circa 9 anni e sedati per intervento del console Manio Aquilio, solo nel 126 a.C. fu possibile costituire la provincia dell'Asia. Essa non comprese tutto il territorio che aveva fatto parte del regno di Pergamo ed incorporò le regioni della Troade, della Misia, della Lidia, della Frigia e della Caria nonché le isole lungo la costa asiatica (tra cui la più importante era Rodi). La capitale, residenza del governatore, fu Efeso (Fig. 1).

Successivamente la nuova provincia fu teatro del grande conflitto scoppiato fra Roma e Mitridate VI re del Ponto che poteva contare sull'appoggio delle popolazioni asiatiche greche e non greche, oppresse ed angariate dagli appaltatori e governatori romani. L'episodio culminante si verificò nell'88 a.C. quando Mitridate organizzò la strage di ben 80.000 italici occupando in pratica tutta l'Asia. Ma bastarono ai Romani solo 3 anni per riprendere facilmente possesso della provincia. Dopo un ulteriore periodo di confusione e lotte intestine, finalmente con Augusto ebbe inizio un periodo di pace e prosperità destinato a durare per gran parte dell'età imperiale: i motivi vanno ricercati nel florido esercizio dell'agricoltura (specie nella valle del Meandro), del commercio - essendo l'Asia un tramite indispensabile per il trasporto delle merci dal lontano oriente ai porti del Mediterraneo - e delle importanti risorse derivanti dall'estrazione dalle cave di marmi molto pregiati. Di tale prosperità sono testimonianza diretta l'intensa attività edilizia svolta in molte città asiatiche (soprattutto Efeso, Pergamo, Mileto), la grande rinomanza delle scuole artistiche, come quella di Afrodizia i cui scultori erano chiamati a collaborare anche a Roma e in Africa. Altrettanto significativo fu l'impegno dedicato alle scienze come dimostra l'esistenza di famose scuole mediche, come quelle di Coo, Efeso e Pergamo.

Le federazioni locali a carattere religioso nell'Asia, così come in Grecia, furono rispettate dai romani che comunque introdussero soprattutto il culto di Roma e poi quello di Roma e Augusto. Questo era celebrato nel contesto di una lega (*Koinón*) che si riuniva annualmente ad Efeso e nelle altre principali città della provincia.

Il cristianesimo fin dalla prima età imperiale ebbe diffusione grazie all'opera di evangelizzazione svolta da San Paolo, San Giovanni che dimorò e morì ad Efeso.

L'amministrazione delle città prevedeva l'esistenza di *civitates foederatae, liberae e stipendiariae* che in qualche modo erano obbligate a corrispondere imposte e tributi di vario tipo; tuttavia ad esse venne concessa la facoltà di scegliere magistrati propri (*archontes*) con una propria assemblea popolare (*ecclesia*) e un senato (*boulè*).

L'Asia non ebbe un presidio militare stabile in quanto per tutta l'età imperiale non venne minacciata da incursioni di particolare pericolosità se non più tardi da quelle dei Goti.

La provincia era governata da un proconsole (scelto cioè fra gli ex consoli) affiancato da tre legati ed un questore che con l'aiuto di altri funzionari (procuratori) provvedeva alla complessa amministrazione delle finanze.

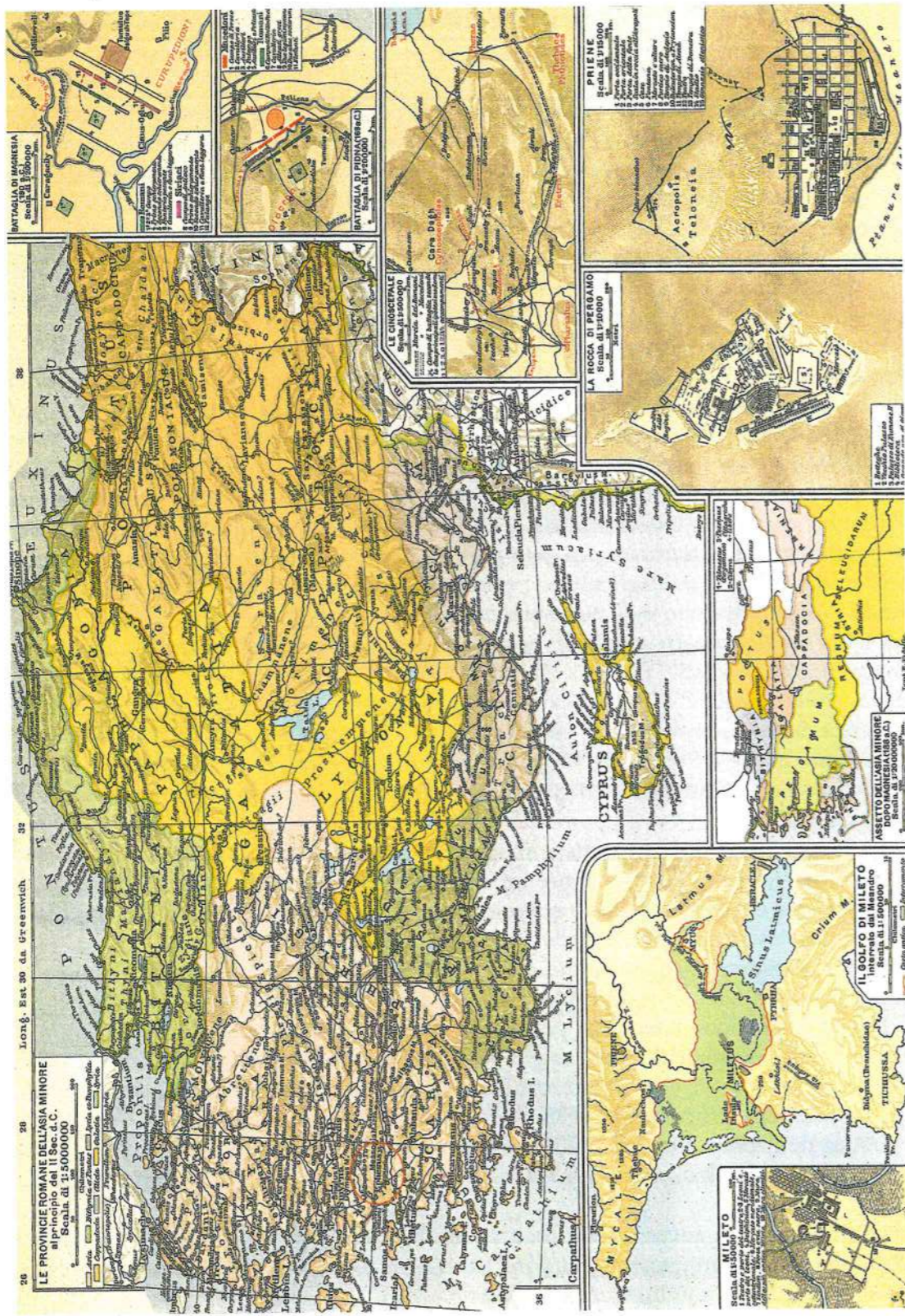


Fig. 1 - LE PROVINCE ROMANE DELL'ASIA MINORE, IN EVIDENZA LA CITTÀ DI EFESO



Fig. 2 - MILETO, TEATRO ROMANO



Fig. 3 - MILETO, PARTICOLARE DEL FREGIO DEL DIDYMAION



Fig. 4 - EFESO, BASILICA DI SAN GIOVANNI, INGRESSO AL BATTISTERO



Fig. 5 - TRALLES, RESTI DI EDIFICIO TERMALE ROMANO

La città di Efeso: sviluppo topografico

La città di Efeso nella Ionia, sull'odierna costa occidentale della Turchia, a nord dell'isola di Samo (Fig. 1), ha rivestito un ruolo importantissimo nella vita politica, economica e religiosa dell'Asia minore, per tutta l'antichità. Il suo porto garantiva l'accesso al commercio via mare, e un ottimo collegamento alla rete stradale (per esempio con l'antica via regia per Sardi) ne sottolineava la posizione strategica. Da tempi antichissimi il culto per una divinità femminile, la grande Artemide di Efeso, svolse un ruolo preponderante come è dimostrato dal suo tempio, l'*Artemision*, ritenuto una delle sette meraviglie del mondo antico. La funzione religiosa della città rimase fino alla tarda antichità, quando la fede per il Cristianesimo portò alla creazione di nuovi edifici di culto, come la cattedrale della Vergine (Fig. 6 n. 95-96), luogo del concilio mariano, e la basilica di S. Giovanni.

La topografia di Efeso in tutte le epoche appare determinata dai cambiamenti della linea di costa. La città greco-ellenistica, rifondata da Lisimaco (281 a.C.) e dotata di un muro di cinta (Fig. 6 n. 11), è fondamentale rimasta inalterata fino all'epoca romana, quando Efeso divenne la *Metropolis Asiae*, cioè la capitale della provincia Asia. Ed è la città oggi visitabile come sito archeologico, scavato da più di 100 anni dall'Istituto Archeologico Austriaco.

L'immagine della città è caratterizzata dai due monti Bülbüldag, l'antico *Lepre akte* o *Preon*, a sud-ovest, ed il Panayirdag, l'antico *Pion*, a nord-est. Tra questi si estendono i due vasti piani dell'abitato, uno superiore a sud sede del centro politico-religioso, ed uno inferiore a nord intorno al porto, con carattere commerciale. Mentre questi vasti settori dell'abitato seguivano già in età ellenistica l'impianto rettangolare chiamato ippodameo, solo il collegamento tra questi piani, seguendo l'andamento naturale della valle tra i due monti, si inserì in modo irregolare nella maglia ippodamea, e perciò fu chiamato già nell'antichità *embolos* (cuneo) (Fig. 6 n. 36, Fig. 7). L'importanza di questo cuneo nasce, oltre che dalla funzione di raccordo, dall'utilizzo come via sacra per le processioni fino dall'epoca più antica. I monumenti più significativi della città superiore sono la grande basilica (Fig. 6 n. 21), il *bouleuterion/odeion* (Fig. 6 n. 22), il *prytaneion* ed il grandissimo tempio di Domiziano (Fig. 6 n. 30). Lungo l'*embolos* vanno menzionati il tempietto di Adriano (Fig. 6 n. 41), e gli isolati con le case sul pendio 1 e 2 (Fig. 6 n. 50, in rosso; Fig. 9), vaste abitazioni private scavate negli ultimi anni. L'ingresso dell'*embolos* nella città inferiore è sistemato con una piazza dominata dalla celebre facciata della biblioteca di Celso (Fig. 6 n. 55, Fig. 8), monumento commemorativo ed anche funerario di *T. Celsus Polemaeanus*. Da questa piazza-snodò si entrava o direttamente alla *Tetragonos Agora* (Fig. 6 n. 61), o nella 'via marmorea', di fianco, che portava al grande teatro (Fig. 6 n. 75), ed al biforcamento dell'*Arkadiane* (Fig. 6 n. 83), la strada che giungeva direttamente al porto, passando la vasta zona con il padiglione di Verulano (Fig. 6 n. 94), il *gymnasium* del porto (Fig. 6 n. 92-93) e, più lontano verso nord-est, l'*Olimpieion* (Fig. 6 n. 98). Il bacino del porto, insabbiato nella tarda antichità, era collegato al mare attraverso un canale. I sedimenti portati dal fiume Kaystros (oppure "piccolo meandro", per il suo andamento variabile) hanno determinato nel tempo lo spostamento della linea della costa verso ovest fino a cinque chilometri di distanza. Oltre il Kaystros, a quasi due chilometri verso est dal centro urbano, è situato l'*Artemision*, e, alle sue spalle, il colle chiamato "aya soluk" nome che deriva da *Hagios Theologos* (cioè San Giovanni). Qui, intorno alla basilica di S. Giovanni, si formò l'ultimo centro urbano di Efeso in epoca medievale bizantina, dopo l'abbandono della città antica, prima che Efeso diventasse una fortezza e sede selciucca, intorno al 1300.



Fig. 6 - PIANTA DELLA CITTÀ DI EFESO NEL CONTESTO TOPOGRAFICO



Fig. 8 - LA BIBLIOTECA DI CELSO

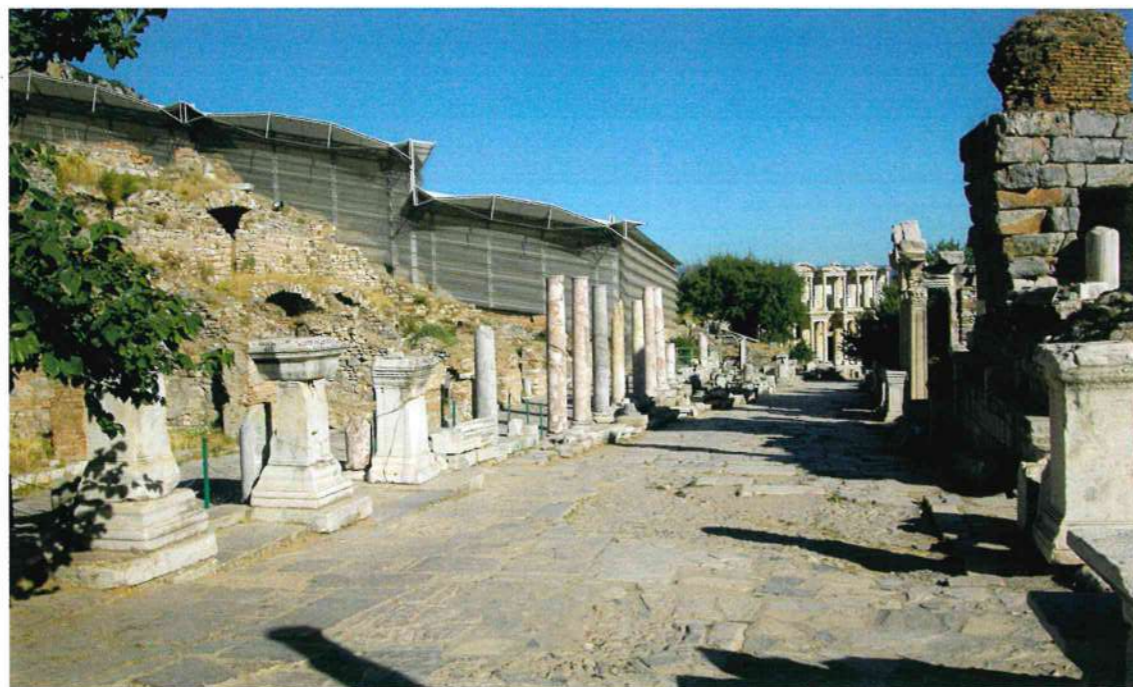


Fig. 7 - LA STRADA C.D. "EMBOLOS"

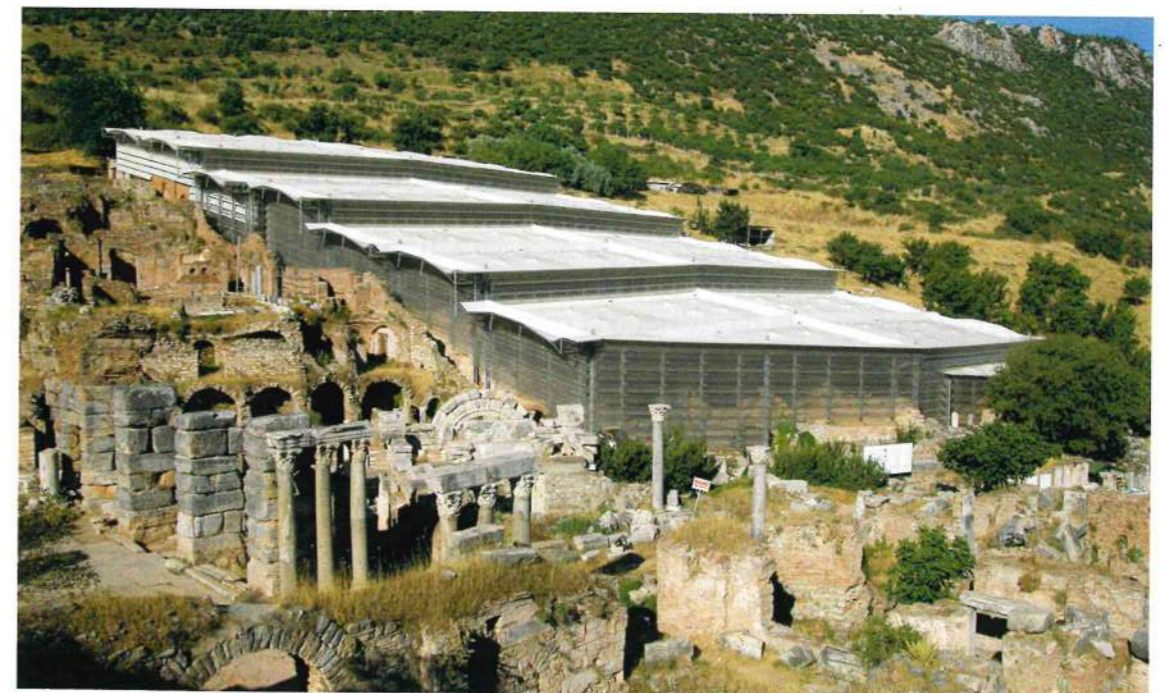


Fig. 9 - L'ISOLATO DELLE CASE A PENDIO

La città di Ostia: sviluppo topografico

Due fattori di natura geografica hanno connotato la funzione e determinato il ruolo strategico della città di Ostia dalle origini e per tutta la sua storia: la vicinanza al mare (nell'antichità la linea di costa era arretrata di alcuni chilometri rispetto all'attuale) ed al Tevere, il quale lambiva il lato settentrionale della città, prima che l'alluvione del 1557 ne mutasse il corso (Fig. 10). La necessità di controllare la foce del Tevere, nonché la possibilità di sfruttare le saline presenti, motivarono la creazione di un primo insediamento, anche se solo dal IV sec. a.C. si hanno indizi della costruzione di un fortilizio (*castrum*), posto all'incrocio dei due assi viari Cardine e Decumano (quest'ultimo tratto urbano della via Ostiense in collegamento con Roma). La funzione prevalentemente militare caratterizza Ostia come una colonia per la difesa costiera, anche se durante l'epoca repubblicana si affermò progressivamente il ruolo commerciale della città, in particolare per l'approvvigionamento granario di Roma. Ciò comportò una trasformazione della struttura urbana, che culminò con la costruzione di una nuova cinta di mura intorno al 60 a.C., la quale inglobò l'antico *castrum* ormai defunzionizzato. La trasformazione in senso monumentale della città, tuttavia, si compì solo all'epoca di Augusto e dei primi successori, con la costruzione del teatro e del portico retrostante (Fig. 12), e soprattutto con la realizzazione della piazza forense, in corrispondenza dell'incrocio tra il Cardine e il Decumano. Nuovi capienti magazzini (*horrea*) furono realizzati in questo periodo, e la città fu dotata di un acquedotto. Verso la metà del I sec.d.C. l'imperatore Claudio costruì il primo porto a nord della foce del Tevere (poco si conosce dello scalo fluviale repubblicano), e ciò determinò un ulteriore incremento della funzione commerciale della città, che raggiunse l'apice con la costruzione del nuovo bacino esagonale da parte di Traiano (113 d.C.). Con il principato di Adriano (117-130 d.C.) la città fu completamente trasformata, ricevendo un nuovo aspetto monumentale sia negli spazi pubblici, come il Foro (nel quale fu ricostruito il *Capitolium*, tempio della triade capitolina: Fig. 11), sia mediante la realizzazione di "piani regolatori" dislocati in più settori della città (come il quartiere intorno al teatro o le Case a Giardino), che coniugavano la necessità di servizi con quella di edifici a carattere residenziale per una città in forte espansione demografica (Fig. 13). La ricostruzione di Ostia progettata da Adriano si compì con il successore Antonino Pio (che costruì le più grandi terme, quelle del Foro), e fino alla prima metà del III sec. con la dinastia dei Severi la vivacità della città è testimoniata da restauri e da nuove costruzioni, come ad esempio il Tempio Rotondo. A partire dalla seconda metà del secolo, tuttavia, in vari settori urbani sono testimoniate fasi di abbandono, che riguardarono i magazzini, gli edifici pubblici e molte abitazioni private. Con i governi di Diocleziano e Costantino Ostia riacquistò vitalità, ma prevalsero sul carattere commerciale (ereditato dalla vicina Porto) quello amministrativo e residenziale, come mostrano interventi tardoantichi di abbellimenti di edifici lungo gli assi viari principali della città e la costruzione di ricche dimore con peristili e ninfei. Infine, agli inizi del V sec. sopraggiunse la definitiva crisi, rappresentata da un declino graduale dei diversi settori, fino alla creazione di Gregoriopoli nell'XI sec., intorno alla basilica di S. Aurea.

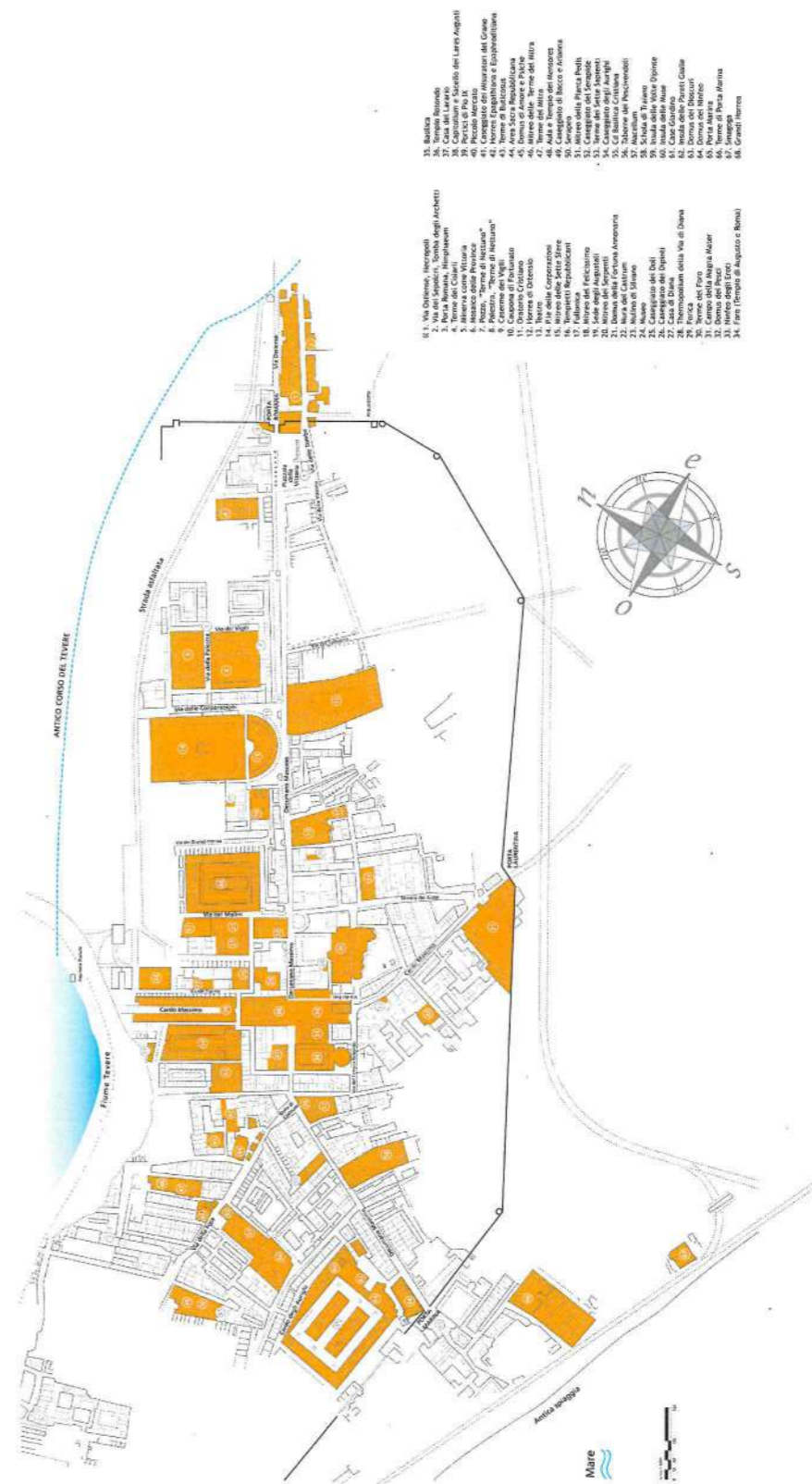


Fig. 10 - PIANTA DELLA CITTÀ DI OSTIA



Fig. 11 - IL CAPITOLIUM



Fig. 13 - CASA DI DIANA, ESEMPIO DI CASEGGIATO OSTIENSE



Fig. 12 - IL TEATRO

La pittura ad Efeso nel II - III sec. d.C.

Il sito di Efeso conserva il patrimonio maggiore di pittura rinvenuto fino ad oggi nella parte orientale dell'impero romano. Questa ricca documentazione è riferibile soprattutto a sette case a peristilio, che sono riunite nell'isolato cosiddetto della casa sul pendio 2 (Fig. 14). Quest'isolato abitativo, scavato tra il 1968-1998 e recentemente dotato di una nuova copertura protettiva, è situato proprio nel centro della città, nelle vicinanze della biblioteca di Celso. Le sette case a peristilio sono state costruite e poi abitate da ricchi cittadini dalla metà del I sec. d.C. fino alla distruzione avvenuta in epoca gallienica (262-268 d.C.). In più di cinquanta stanze si conservano strati sovrapposti di pittura (talvolta fino a sette). Questo ricco contesto ha portato alla conoscenza complessiva sia delle singole fasi edilizie e degli arredi pittorici ad esse collegate (tra l'epoca adrianea, ca. 120 d.C., fino alla metà del III sec. d.C.), sia della distribuzione di pitture di altissima qualità negli ambienti di rappresentanza e di sistemi semplici negli ambienti di uso secondario.

Generalmente, la pittura a Efeso si caratterizza per la tripartizione della parete con zoccolo, zona mediana e zona superiore, le ultime separate da un fregio decorativo, o di stucco o dipinto. Nella fase adrianea i sistemi ricostruiti mostrano ancora una vicinanza agli stili pompeiani. La zona mediana è articolata in campi rossi e lesene nere, con decorazioni raffinate. Nei campi si trovano motivi figurati (*emblemata*) di altissima qualità, come muse o filosofi. La zona superiore offre spazio per grandi scene mitologiche, interrotte da architetture ornamentali, come nel caso della c.d. Stanza del Teatro (Fig. 15). I fondi scuri oppure i forti contrasti di colore sono riservati agli ambienti di rappresentanza, cioè al settore pubblico della casa, mentre i fondi chiari si trovano nelle stanze secondarie o nel settore privato.

Per oltre 150 anni è identificabile una evoluzione nello stile delle pitture, caratterizzata da elementi sempre molto tradizionali, certamente collegabili ad un gusto locale, pur risentendo di tendenze più generali riscontrabili nell'arte della capitale. In tutte le sette case a peristilio si rileva la presenza dei medesimi sistemi pittorici, utilizzati in modo variabile per l'uso dei dettagli e la qualità esecutiva. Il sistema a campi e lesene è quello più attestato, sia in pitture di altissima qualità come si è detto, sia su fondo bianco in pitture di buona qualità nelle stanze con i cicli delle Muse, sia in stanze secondarie con decorazioni assai semplici. Nei campi si trovano piccoli motivi come figure (divinità, filosofi, Muse, eroti in caccia, scene di teatro o di genere) o animali (uccelli, o pesci, cani da caccia, cervi), alternati con lesene decorate con semplici foglie monocrome o più raffinate con candelabri (Fig. 16).

Il sistema a finto marmo imita l'uso, nello zoccolo e nella zona mediana, di un rivestimento marmoreo, e si diffonde dall'inizio del III sec. d.C. Si riproducevano preferibilmente sistemi tripartiti esistenti di marmi veri, spesso con campi bianchi e cornici rosse o comunque colorati. La diffusione è certamente dovuta alla necessità del risparmio, e si coprivano le sale di rappresentanza della casa, come le pareti dei peristili o dei triclini. L'uso di tale sistema comportò la riduzione della pittura figurativa, come scene mitologiche o figure di divinità, nelle stanze principali, mentre contemporaneamente si continuarono a dipingere nelle stanze secondarie uccelli o animali vari.

Il sistema a fiori sparsi si trova ugualmente senza grande sviluppo per tutto il II e III sec. Applicato di solito in piccole stanze senza luce diretta, sembra correlato alla funzione di cubicoli (cioè stanze per dormire). Su un fondo chiaro sono dipinti i fiori, di solito rose rosse e ghirlande, insieme con vari tipi di uccelli (colombe, pavoni) o, meno frequentemente, con figure (Dioniso, Afrodite). Il sistema a fiori sparsi è regolarmente usato anche per ornare nicchie di statue o armadi (Fig. 17).

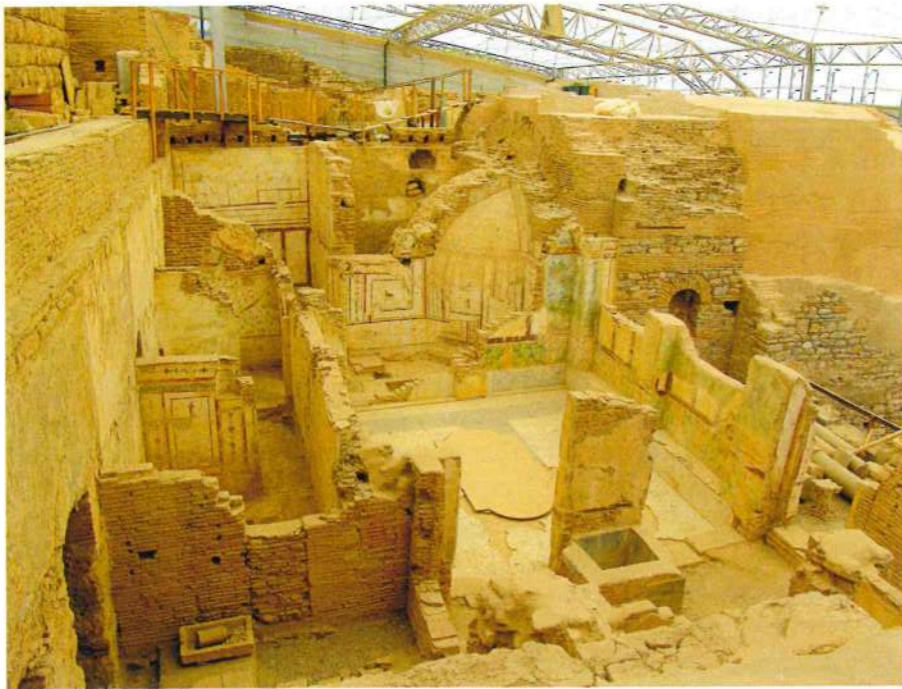


Fig. 14 - VEDUTA DELL'ISOLATO DELLE CASE A PENDIO



Fig. 16 - ESEMPIO DI SISTEMA A CAMPI E LESENE



Fig. 15 - LA C.D. STANZA DEL TEATRO

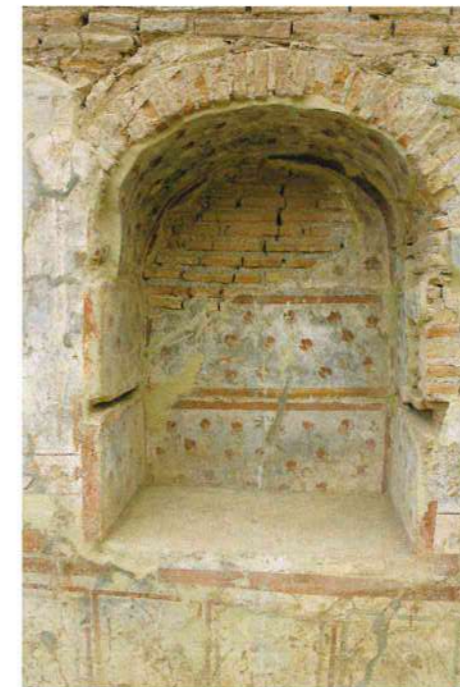


Fig. 17 - NICCHIA DECORATA CON FIORI SPARSI

La pittura ad Ostia nel II-III sec. d.C.

Le testimonianze pittoriche di Ostia costituiscono il nucleo più consistente per omogeneità e numerosità riferibile al II ed al III sec. d. C., anche in paragone a quanto conosciamo dalla stessa Roma. Gli affreschi di Ostia ci forniscono un importante contributo sia per la conoscenza della storia della pittura romana dopo la distruzione di Pompei ed Ercolano, sia per comprendere il ruolo delle decorazioni pittoriche nella casa romana della media età imperiale.

I complessi edilizi privati di Ostia a partire dall'età adrianea, tra cui quello noto come Case a Giardino, erano caratterizzati dalla presenza di abitazioni plurifamiliari (*insulae*) che si sviluppavano su più piani con ingressi indipendenti, di cui quelli superiori destinati all'affitto, data la grande richiesta di alloggi temporanei in collegamento con la funzione portuale della città. Queste insule, con i loro arredi musivi e pittorici, ci testimoniano le scelte di una committenza collegabile al ceto medio della città.

Nell'ambito di queste abitazioni, tuttavia, esistevano varie diversificazioni che riguardano sia la planimetria che la complessità degli apparati decorativi, pur riscontrandosi un impiego generalizzato di affreschi in tutte le case. In generale, è possibile riscontrare una differenziazione tra le pitture degli ambienti principali (sale per il ricevimento degli ospiti e per banchetti) e quelle degli ambienti privati (stanze da letto). Nei primi troviamo pavimenti in mosaico con motivi più elaborati, e schemi pittorici caratterizzati dalla presenza di architetture disposte su più piani, le quali scandiscono le pareti in diverse zone, ottenute spesso mediante l'alternanza di campiture colorate. All'interno delle architetture sono collocate figure mitologiche o soggetti collegati a Dioniso, come nel caso della stanza con Apollo e le Muse dall'Insula delle Muse (Fig. 18) o nella sala principale dell'Insula delle Ierodule (Fig. 19). Le stanze private, invece, generalmente mostrano nei pavimenti e nelle pareti schemi di derivazione architettonica meno elaborati e nelle pitture sfondi monocromatici, in cui l'attenzione si concentra su pochi particolari, spesso di ridotte dimensioni, come ci mostrano ad esempio le decorazioni di alcune stanze da letto nell'Insula delle Volte Dipinte, in cui viene scelto il fondo bianco per ambienti piccoli e poco illuminati (Fig. 20).

Anche i sistemi di copertura degli ambienti (volte o soffitti piani) prevedevano l'uso di affreschi e di cornici di stucco, che giocavano sui medesimi effetti coloristici delle pareti (Fig. 21). Gli schemi ed i motivi decorativi impiegati richiamano i c.d. stili pompeiani, dei quali vengono ripresi molti elementi ormai consolidati nel repertorio delle botteghe dei pittori, anche se semplificati e mescolati in modo eclettico, e con un gusto nuovo rispetto agli esempi più antichi.

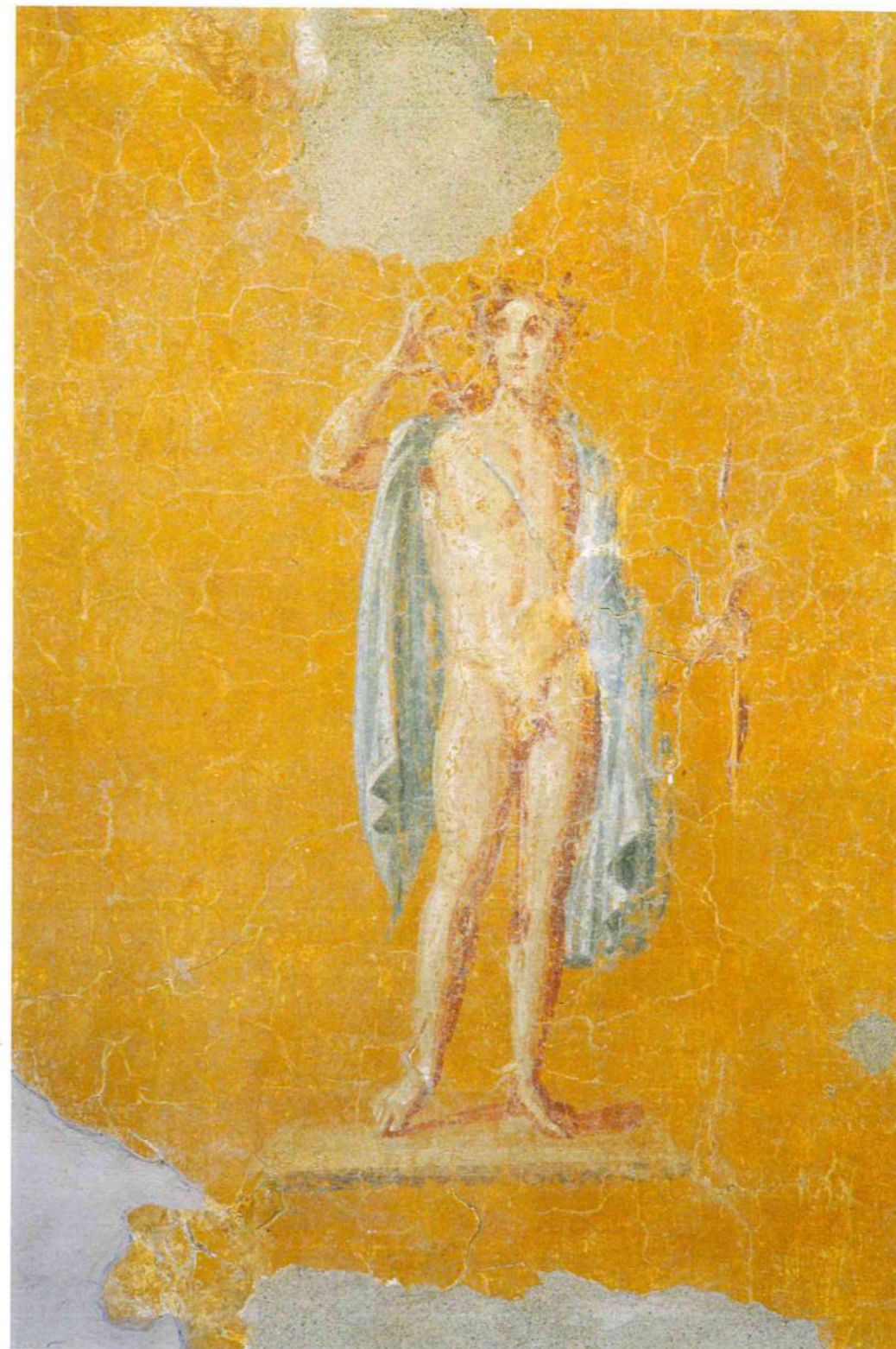


Fig. 18 - RAFFIGURAZIONE DI APOLLO DALL'INSULA DELLE MUSE



Fig. 19 - PITTURE DELL'AMBIENTE PRINCIPALE DELL'INSULA DELLE IERODULE



Fig. 20 - PITTURE DI UN AMBIENTE A FONDO BIANCO DELL'INSULA DELLE VOLTE DIPINTE

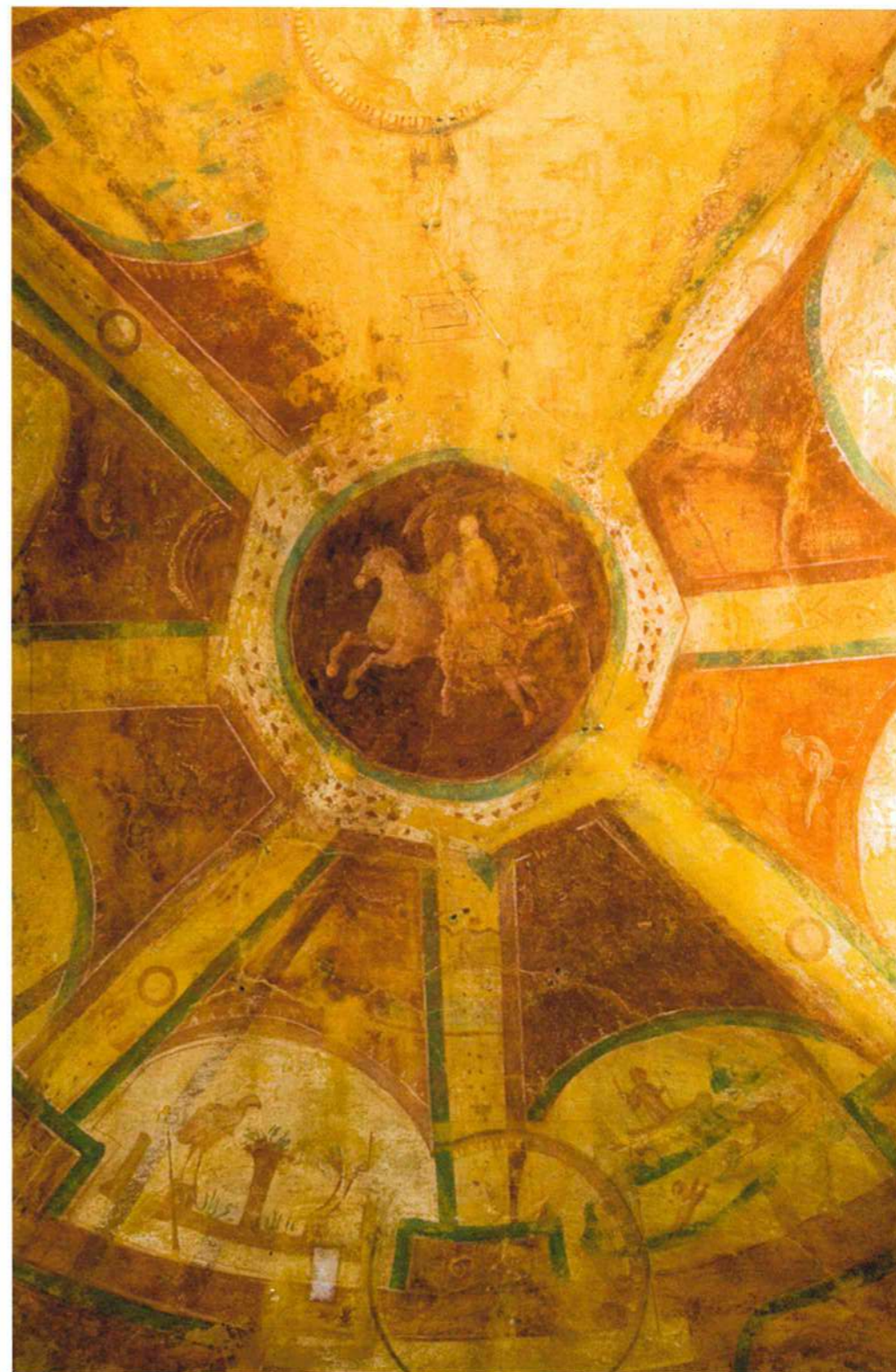


Fig. 21 - VOLTA DI UNO DEGLI AMBIENTI DELL'INSULA DELLE VOLTE DIPINTE

Il ciclo delle Muse ad Ostia e ad Efeso: l'adesione ad un modello culturale

Ad Ostia, nel quartiere delle Case a Giardino, l'Insula delle Muse, un'abitazione particolarmente lussuosa e dotata di un cortile porticato, conserva un ciclo pittorico di età adrianea riferibile ad Apollo ed alle Muse, che costituisce il soggetto centrale di una piccola stanza posta in vicinanza dell'ingresso della casa (Fig 22). All'interno di uno schema architettonico con colonne e pannelli di colori alternati, questi ultimi presentano al loro interno le raffigurazioni di Apollo arciere e delle nove Muse, le quali mostrano l'attributo della piuma tra i capelli che le designa come vincitrici sulle Sirene (Pausania, IX, 34, 3): Clio, Musa della storia con dittico e stilo (Fig 24); Talia, Musa della commedia; Euterpe, Musa della musica; Melpomene, Musa della tragedia con clava e maschera tragica; Tersicore, Musa della danza con lira; Erato, la Musa della poesia amorosa con cetra e plettro; Polimnia, Musa della poesia lirica con rotolo; Urania, la Musa dell'Astronomia, con globo e bacchetta; l'ultima Musa era Calliope, della poesia eroica, con rotolo. La disposizione e l'iconografia delle figure mitologiche rivelano l'alto livello culturale della committenza, mentre le rappresentazioni di Dioniso, delle Baccanti e dei satiri in altre stanze richiamano i piaceri collegati alla sfera domestica.

Anche ad Efeso rappresentazioni singole delle Muse sono presenti già in epoca adrianea, insieme con immagini varie di filosofi. Un secolo dopo, però, le Muse diventano uno dei soggetti preferiti in pittura. A seguito di un terremoto in epoca severiana (ca. 220 d.C.), tutte le sette case a peristilio nell'isolato della casa sul pendio 2 attestano una nuova fase decorativa, caratterizzata dall'uso di marmi preziosi di rivestimento negli ambienti di rappresentanza. Questo comporta la diminuzione di pitture dal carattere figurativo, nelle quali in precedenza venivano espressi valori morali o culturali. Forse per compensazione, in questo periodo si ritrovano tutte le nove Muse, in cicli complessi con Apollo o anche Saffo, la mitica poetessa, in vere e proprie "stanze delle Muse". Questi cicli sono presenti in cinque delle sette case, sempre su fondo chiaro ed in un sistema di campi e lesene, e sono correlati ad una buona qualità esecutiva (Fig 23). Le Muse sono caratterizzate dal proprio attributo, ed un'iscrizione greca denomina ognuna esplicitamente (Fig 25).

Interessante appare, dunque il confronto tra i cicli delle Muse nelle due città: se da una parte la grande diffusione ad Efeso di questo motivo risponde ad un gusto locale, non è casuale come ad Ostia la volontà di destinare specifici ambienti della casa ad attività particolari. Infatti, in uno spazio destinato al ricevimento degli ospiti, attraverso le Muse veniva esaltato il ruolo delle arti e della musica come simbolo di appartenenza culturale, secondo un modello romano percepito sia in oriente che in occidente.

Occorre ricordare, infine, che le Muse, oltre ad essere presenti in ambito domestico, rappresentano un soggetto di grande diffusione anche sui sarcofagi specialmente nel III sec. d.C. In questo modo, le "stanze delle Muse" confermano un aspetto del vasto interesse per l'ideale della formazione culturale in aree geografiche anche distanti del mondo romano.



Fig. 22 - VEDUTA DELLA STANZA DELLE MUSE DALL'INSULA DELLE MUSE DI OSTIA

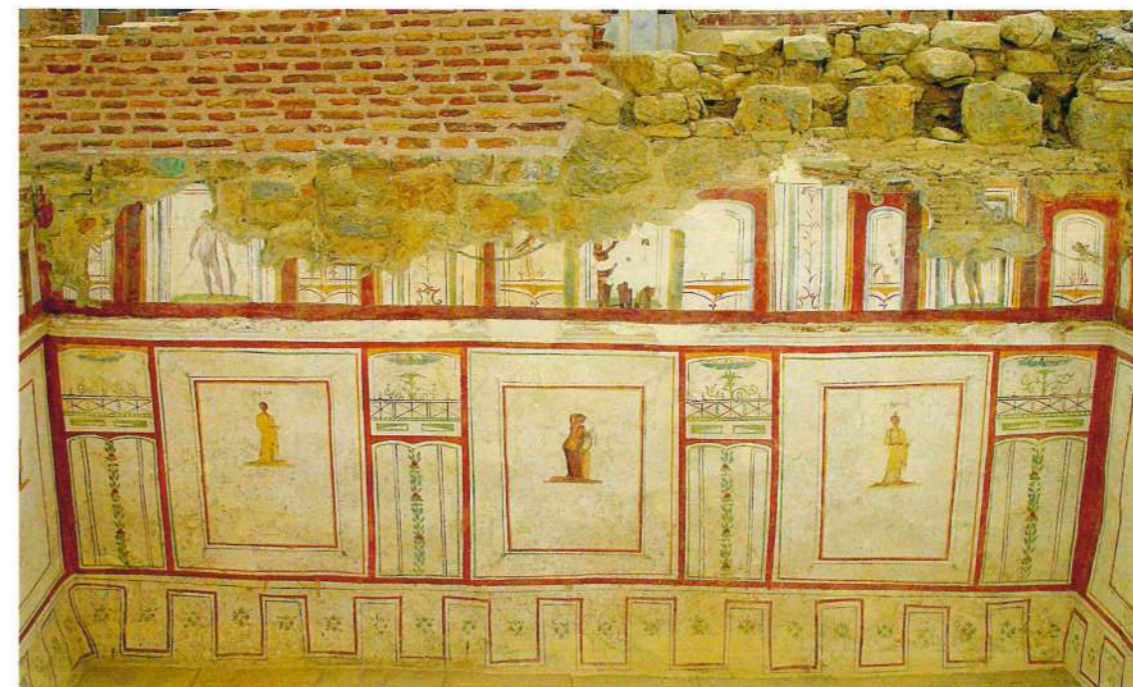


Fig. 23 - VEDUTA DELLA STANZA DELLE MUSE DALLA CASA 2 DI EFESO



Fig. 24 - RAFFIGURAZIONE DELLA MUSA CLIO DALL'INSULA DELLE MUSE



Fig. 25 - RAFFIGURAZIONE DELLA MUSA TERSICORE DALLA CASA 2 DI EFESO

Pitture con architetture schematiche ad Ostia e ad Efeso: un esempio di consonanza stilistica

La pittura romana è generalmente caratterizzata dall'impiego di schemi che tendono a riprodurre architetture reali (portici, edicole, ecc.), nelle quali sono collocate figure o motivi di repertorio, con differenti livelli di complessità nell'uso dei colori e degli ornati stessi a seconda dell'importanza delle stanze. Troviamo frequentemente ad Ostia tra il II ed il III sec. d.C., in tal modo, stanze di uso secondario (stanze da letto o vani di passaggio) a fondo giallo o più solitamente bianco, le quali sono caratterizzate dall'impiego di schemi architettonici assai semplificati, in cui esili porticati disposti su più registri suddividono le pareti con partizioni ripetitive (Fig. 26). Tra queste architetture, in posizione centrale, sono rappresentati uccelli (Fig. 27), delfini, fiori, ma anche testine e piccoli quadretti paesaggistici, i quali rappresentano motivi decorativi dal significato neutro, che catturano l'occhio con la loro policromia rispetto al fondo uniforme delle pareti.

Ad Efeso, invece, la pittura architettonica gioca un ruolo abbastanza limitato nella tradizione locale: generalmente architetture stilizzate si trovano nelle zone superiori delle pareti in stanze dalle differenti funzioni. La lunetta della zona superiore in un ambiente di prestigio della grande casa 6 mostra un'architettura articolata con varie edicole, coronate da timpani, ed una vittoria nell'edicola centrale (Fig. 28). La stessa bottega decora con pitture di qualità inferiore la zona superiore di una piccola stanza della casa 2: le colonne diventano semplici strisce giallo-rosse e pochi dettagli come le balaustre aiutano a riconoscere il prototipo originale. Eccezioni nell'uso e nella disposizione delle architetture si hanno in rari casi: nella cosiddetta "Stanza del Teatro", anche la zona mediana è articolata in pannelli mediante grandi colonne scanalate, in cui sono poste figure di grandi dimensioni (Fig. 15). Sono inoltre presenti ad Efeso sistemi che mostrano una somiglianza molto più stretta con la pittura della parte occidentale dell'impero rispetto alla tradizione locale. Si tratta di architetture assai ridotte, che escono fuori dagli schemi noti ad Efeso, mostrando confronti assai stringenti con schemi contemporaneamente in uso ad esempio ad Ostia (Fig. 29). In questi casi appare evidente la scelta del committente di aderire alle mode decorative proprie di Roma, dando un forte segnale di appartenenza, ideale o reale, all'impero romano.



Fig. 26 - LUNETTA DIPINTA CON ARCHITETTURE DA OSTIA, DALL'INSULA DELLE VOLTE DIPINTE

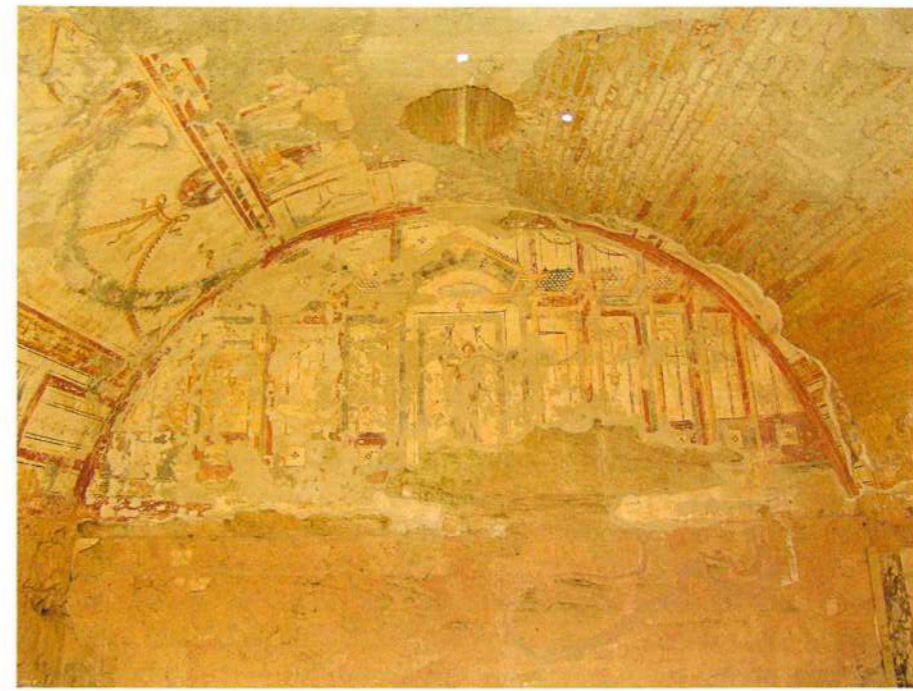


Fig. 28 - LUNETTA DIPINTA CON ARCHITETTURE E VITTORIA ALATA DALLA CASA 6 DI EFESO

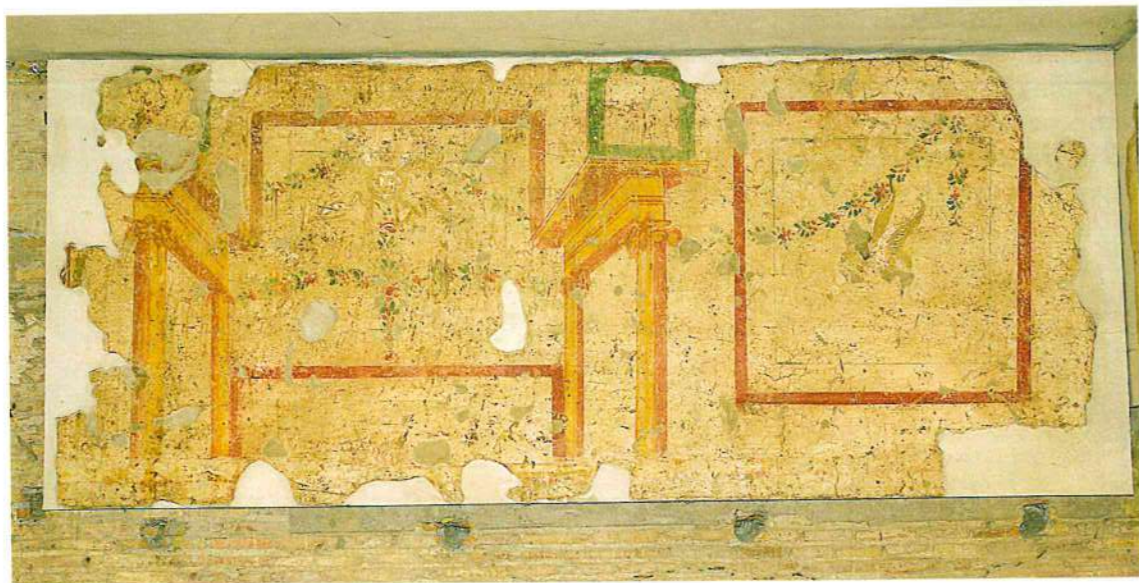


Fig. 27 - ESEMPIO DI ARCHITETTURE SCHEMATICHE DA OSTIA, DALLA CASA DI DIANA



Fig. 29 - ESEMPIO DI PITTURA CON ARCHITETTURE SEMPLIFICATE DALLA CASA 6 DI EFESO

La parte invisibile della pittura. Analisi di campioni di pittura da Ostia ed Efeso

Dal 2003, la fondazione austriaca della ricerca (FWF) ha finanziato il progetto "Abitare con le immagini ad Efeso e ad Ostia", presso l'Istituto per la Storia della Cultura Antica, l'Accademia delle Scienze dell'Austria a Vienna, sotto la guida di N. Zimmermann, svolto in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia. Hanno partecipato al progetto B. Tober e S. Falzone come archeologhe, e J. Weber (Università di arti applicate, Vienna) e W. Prochaska (Università di Leoben), come geologi. Nell'ambito del progetto, si è creata l'opportunità di affiancare lo studio stilistico degli apparati pittorici con le analisi di pigmenti e di intonaci, con l'obiettivo di studiare la pittura anche dal punto di vista delle scienze naturali. Basandosi su varie tecniche di microscopia e microanalisi, i risultati delle analisi ottenuti da campioni provenienti da vari contesti archeologici di Efeso ed Ostia sottolineano le differenze e le somiglianze nelle diverse epoche, nello stile e nella qualità d'esecuzione. Tra i metodi d'analisi utilizzati vi è la Microscopia a sezione sottile, in base alla quale il campione viene immerso in una resina colorata, ridotto ad uno spessore di 30 micrometri e poi studiato con un microscopio polarizzatore. La microscopia a sezione sottile permette infatti di visualizzare la microstruttura e di identificare le componenti degli intonaci, e, per ottenere il massimo di informazioni, si usano vari modi d'illuminazione.

I risultati delle analisi risultano fortemente condizionati dalle componenti geologiche utilizzate nella preparazione degli strati pittorici, spesso di provenienza locale. Occorre ricordare che Ostia è situata su suoli alluvionali del Tevere, in una zona di origine vulcanica che fornisce materiale pozzolanico per la preparazione di malte e cementi romani. Il sito di Efeso, invece, è caratterizzato dal punto di vista geologico da rocce metamorfiche che comprendono vari tipi di pietra silicata e di marmi, sfruttati in modo estensivo sia per la scultura e l'architettura di Efeso che per il commercio.

Da Ostia sono stati scelti tre contesti archeologici diversi per cronologia (Fig. 30): il primo è costituito dalla Domus dei bucrani, una ricca abitazione decorata con pitture assegnabili al secondo stile pompeiano (I sec. a.C.). Il secondo contesto è il santuario della Bona Dea (V, X, 2), con resti di pitture murali databili nel I sec. d.C. (quarto stile pompeiano). Il terzo, infine, è l'Insula delle Ierodule, un'abitazione con decorazioni murali assegnabili alla prima metà del II sec. d.C.

I campioni esaminati per Efeso provengono dalla casa sul pendio 2: gli intonaci esaminati sono costituiti sia da frammenti della tarda epoca ellenistica riferibili al secondo stile pompeiano (II-I sec. a.C.), che da pitture murali di epoca imperiale (Fig. 31).

Nel caso delle pitture di secondo stile pompeiano di entrambi i siti si notano analogie che riguardano lo spessore notevole dell'intonaco, con carica sempre di marmo, applicato a più mani su un arriccio che aveva fatto appena presa, anche se le componenti di questo risultano su base locale. È presente uno strato pittorico con ocre rossa o cinabro e calce.

Riguardo all'epoca medio imperiale, le somiglianze sono costituite dalla presenza di intonaco di spessore irregolare, applicato con una mano sola. Si notano ugualmente una qualità esecutiva ridotta, e lo strato pittorico con ocre rossa e calce.

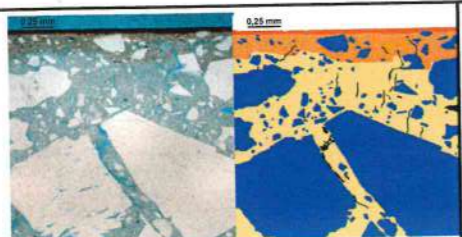
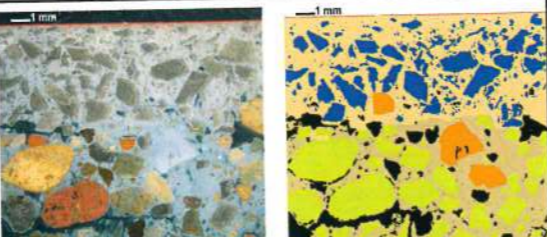
In un frammento dall'Insula delle Ierodule, l'intonaco è a una o due mani, e la miscela si fa più grassa per ottenere un colore chiaro, e ciò determina la formazione di

crepe. In confronto, le caratteristiche particolari ad Efeso sono l'intonaco con carica di marmo, di spessore irregolare con superficie leggermente lisciata con uso di materiali abrasivi e lo strato pittorico con ocre e calce, applicato con un impasto liquido sulla superficie che aveva già fatto presa.

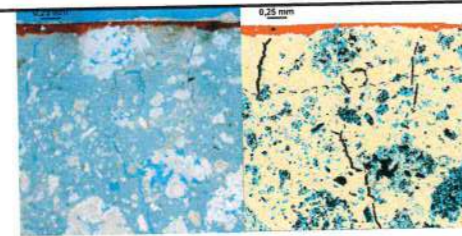
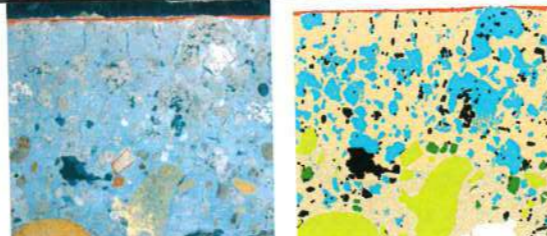
Si può dunque concludere che la tecnica è generalmente simile in due siti così distanti, soprattutto rispetto a cambiamenti che intervengono nel tempo e che riguardano entrambe le località. Ogni sito mantiene comunque proprie caratteristiche specifiche, basate soprattutto sui materiali impiegati di provenienza locale.

Fig. 30

OSTIA

	Superficie	Intonaci
Domus dei Bucrani		
2° stile		
<p>Caratteristiche particolari:</p> <ul style="list-style-type: none"> • arriccio con carica di materiale tufaceo (sabbia). • intonaco a due o tre mani, di cui l'ultima con aggiunta di pigmento; liscio in modo accurato prima della pittura • strato pittorico: cinabro a calce 		

Santuario della Bona Dea

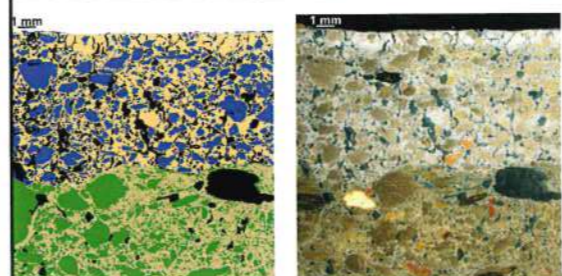
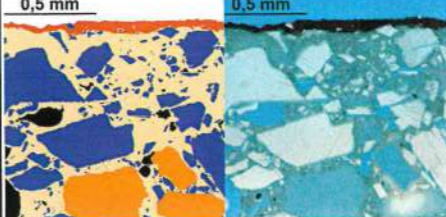
4° stile		
<p>Caratteristiche particolari:</p> <ul style="list-style-type: none"> • arriccio con carica di materiale tufaceo • intonaco a due mani, carica di travertino: superficie liscia ottenuta tramite strato pittorico (ocra rossa a calce) 		

Insula delle Ierodule

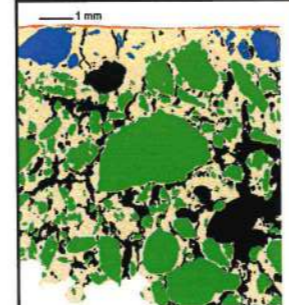
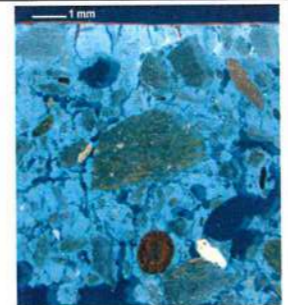

Epoca Medio Imperiale		
<p>Caratteristiche particolari:</p> <ul style="list-style-type: none"> • arriccio con carica di materiale tufaceo • intonaco a una o due mani, con carica tufacea di granulometria selezionata - miscela più grassa per ottenere un colore chiaro nonostante la mancanza di inerte bianco; formazione di crepe 		

EFESO

Fig. 31

Superficie	Intonaci
	
<p>Caratteristiche particolari:</p> <ul style="list-style-type: none"> • arriccio con carica di sabbia silicato metamorfico • intonaco a due mani, liscio meno bene; superficie liscia • strato pittorico: ocra rossa e cinabro a calce 	

<i>Finora non trovato</i>	<p>CARICA</p> <ul style="list-style-type: none"> marmo travertino rocce vulcaniche rocce silicate metamorfiche <p>STRATI e LEGANTI</p> <ul style="list-style-type: none"> strato di pittura legante intonaco legante arriccio noduli di calce pori
---------------------------	--

			Epoca Medio Imperiale
<p>Caratteristiche particolari:</p> <ul style="list-style-type: none"> • intonaco con carica di marmo, di spessore irregolare con superficie leggermente liscia con l'uso di abrasivi • strato pittorico con ocra a calce, applicato con impasto liquido sulla superficie già fissata 			

Alle origini dell'iconografia paolina

Qualera il volto di Paolo, qualera il suo aspetto fisico? Nessun elemento si può desumere dagli Atti degli Apostoli o dalle sue stesse lettere, tranne un breve ma decisivo accenno nella seconda epistola ai Corinzi, quando Paolo riporta una frase che circola su di lui a Corinto: «le lettere – si dice – sono severe e forti, ma la presenza del corpo è debole e la parola dimessa» (2Corinzi 10, 10). Questo contrasto tra la debolezza dell'aspetto fisico e la sua forza spirituale riemerge nel celebre "ritratto" delineato negli Atti apocrifi di Paolo e Tecla, alla fine del II secolo: Onesiforo, un fedele di Iconio, va incontro a Paolo sulla "Via Augusta" che unisce Efeso a Listra; non conoscendolo «fisicamente, ma solo spiritualmente», si affida alla descrizione che gliene aveva fatto il discepolo Tito, ed infine lo riconosce: «Era un uomo di bassa statura, la testa calva, le gambe arcuate, il corpo ben formato, le sopracciglia congiunte, il naso alquanto sporgente, ma pieno di amabilità. Talora, infatti, aveva le sembianze di un uomo, talaltra il volto di un angelo». I tratti fondamentali del ritratto di Paolo sembrano, tuttavia, ulteriormente desunti dal tipo iconografico greco-romano del filosofo, a cominciare da quello della barba, che non è mai citata nelle antiche fonti, e che invece avvicina in modo impressionante il suo "volto" a quello dei filosofi, *in primis* a quello di Plotino, padre del Neoplatonismo, i cui ritratti si confondono a volte con i primi di Paolo, a metà del III sec. Questi caratteri iconografici dell'apostolo (come peraltro quelli di Pietro) si affermarono tuttavia solo gradualmente, se ancora per tutta la prima metà del IV sec. si confondono e si alternano: finché il volto "plotiniano" si afferma, sui vetri dorati (Fig. 32) o nelle pitture cimiteriali. Il parallelo nella devozione con Pietro – insieme al quale la comunità ecclesiale romana lo venera fin dalle sue origini, sentendosi generata dal sangue della loro comune testimonianza a Cristo – determina il sorgere delle prime rappresentazioni iconografiche dei due apostoli, la più fortunata delle quali è nota come *concordia apostolorum* (Fig. 33), riferimento alla speculare integrazione del pensiero dei due apostoli e delle comunità che da essi si sentono peculiarmente rappresentate: la *ecclesia ex circumcissione* da Pietro e quella *ex gentibus* da Paolo. I due apostoli sono ancora accomunati in un altro fortunato schema figurativo che unisce, in scansione ternaria, la figura centrale di Cristo e quella di Pietro e Paolo a lui affiancati. Come già per la scena della concordia, non va nascosta la probabile origine di questo schema nel repertorio iconografico del cerimoniale imperiale, dove il Salvatore tra gli apostoli richiama l'immagine dell'imperatore tra i dignitari di corte. Non a caso questa tipologia appare declinata in scene auliche dell'arte cristiana a partire dal IV sec., come quella della *traditio Legis* (la consegna della nuova Legge promulgata da Cristo, quale nuovo Mosè), forse presente già nel perduto mosaico absidale della Basilica costantiniana di San Pietro, riecheggiata in molte testimonianze artistiche successive (Fig. 34). In altre scene, lo schema si amplia a comprendere il numero completo degli altri apostoli di Cristo, nel cui collegio Paolo ha sostituito fin da subito il Mattia succeduto a Giuda secondo gli Atti degli Apostoli: è il caso del maturo mosaico absidale di S. Pudenziana (Fig. 35), d'inizi V sec., che ricorda gli antichi consessi "filosofici" delle catacombe dove Cristo maestro era attorniato dai discepoli/apostoli, in una nuova intonazione apocalittica, quasi visione della venuta ultima (*adventus*) del Signore/Imperator, sovrano della Gerusalemme futura, la Chiesa, nel compimento della storia salvifica.



Fig. 32 - RAFFIGURAZIONE DI PAOLO SU UN VETRO DORATO



Fig. 33 - RAFFIGURAZIONE DI PIETRO E PAOLO: "CONCORDIA APOSTOLORUM"



Fig. 34 - MOSAICO ABSIDALE DI S.COSTANZA: PARTICOLARE DI S. PAOLO



Fig. 35 - MOSAICO ABSIDALE DI S. PUDENZIANA

Paolo apostolo sui sarcofagi paleocristiani romani

La raffigurazione di Paolo con Pietro ai fianchi di Cristo compare sui sarcofagi nei decenni iniziali del secolo della Pace, dapprima – come per le pitture – nel contesto docetico dei discepoli affiancati al *magister*, contesto sempre più contaminato, in decenni più maturi dello stesso IV sec., dall'immaginario iconografico imperiale, che trova una sua alta affermazione sul sarcofago di Giunio Basso (Fig. 37), datato dall'iscrizione al 359. Il maestro filosofo si trasforma sempre più nell'*imperator* in trono, mentre i due apostoli si trasformano da attenti discenti in eminenti dignitari di corte. Si osservi, sul sarcofago di Giunio Basso, la perdurante incertezza nei tratti fisionomici dei due apostoli, destinati a fissarsi definitivamente proprio negli anni centrali del secolo. La scena maiestatica di Giunio Basso, con il Signore che regge un rotolo svolto in corrispondenza delle mani velate di Pietro, è fra i primi esempi di quella scena della *traditio Legis* che si affermerà in modo sempre più eloquente con il grande rotolo svolto consegnato da Gesù a Pietro in presenza di Paolo acclamante, come nel celebre sarcofago a colonne delle Grotte Vaticane, di poco posteriore, o nelle più ampie raffigurazioni dei sarcofagi ormai teodosiani, dove la scena ha pienamente i caratteri della visione apocalittica, con il monte paradisiaco dai quattro fiumi, l'agnello crucigero e gli agnelli a lui rivolti, la palma e la fenice a fianco del Salvatore (Fig. 38). I due principi degli apostoli si presentano sempre accostati alla figura di Cristo anche quando guidano, verso destra e verso sinistra, due schiere di sei personaggi compongono il collegio apostolico, variamente disposti a seconda della tipologia dei sarcofagi stessi: "a colonne" con la *traditio Legis* centrale o con la figura di Cristo sostituita dal simbolo pasquale dell'*Anàstasis*, o ancora con le figure apostoliche sovrastate da stelle e da corone imposte dalla mano divina (sarcofagi "a stelle e corone") o inseriti su uno sfondo "a porte di città" o in ulteriori varianti (Fig. 36). In tutti la figura di Paolo è ben individuabile per i caratteri fisionomici, ed è per noi interessante notare l'inserimento così assodato nel collegio apostolico, mai avvenuto nel tempo storico della vita di Cristo (e nemmeno dopo, se si ricorda l'elezione di Mattia in sostituzione di Giuda, in Atti degli Apostoli 1), che accoglie prepotentemente la proclamazione di Paolo quale vero «apostolo per vocazione» (Romani 1, 1), «apostolo di Gesù Cristo per volontà di Dio» (1Corinzi 1, 1 etc.).

Se per Pietro si afferma precocemente un vero e proprio "ciclo" di scene che lo vedono protagonista (la predizione della negazione, l'arresto, il battesimo dei carcerieri...) diversamente è raro, nei primi secoli, incontrare immagini di Paolo che non siano legate alla composizione binaria con Pietro, o ternaria dei due apostoli con Cristo. Solo a metà del IV sec. prende corpo la formulazione di una scena della sua decollazione, una vera rarità nell'arte cristiana antica, che rifuggì in genere le scene di martirio. La scena della decollazione di Paolo ha dunque del coraggioso: essa non poteva nascere che nel luogo in cui più d'ogni altro quel suo sacrificio era venerato, cioè il luogo della sua sepoltura. Il più antico esempio di tale scena sembra essere infatti quello di un sarcofago del tipo detto ad "alberi" datato negli anni centrali del IV sec., oggi nel Museo Pio Cristiano, ma proveniente dalla Basilica di San Paolo (Fig. 39). Sul sarcofago la scena affianca, insieme a quella dell'arresto di Pietro, il simbolo della passione e risurrezione di Cristo, l'*Anàstasis*: ancora una volta vi si ripropone lo

schema ternario di Cristo fra i due apostoli, i quali si specchiano nel "martirio" del loro Redentore. La scena presenta l'apostolo con le mani legate e il capo chino, mentre un soldato sguaina la spada per decapitarlo. Alle spalle di Paolo si riconoscono le canne del Tevere *ad Aquas Salvias*, come recitano le fonti apocrife, ed una poppa di nave alludente a strutture portuali. Altre scene narrative relative all'apostolo sono piuttosto degli *unica* e non riescono ad imporne un vero ciclo come per Pietro: una di esse lo presenta in dialogo con Cristo (Fig. 40), in quella che si può interpretare come una raffigurazione simbolica della sua conversione, dinanzi alla quale riecheggiano ancora le parole riportate dagli Atti: «Chi sei, o Signore?», «Io sono Gesù, che tu perseguiti!» (Atti degli Apostoli 9, 5).



Fig. 36 - CRISTO PASTORE FRA GLI APOSTOLI, FRONTE DI UN SARCOFAGO A FREGIO CONTINUO, ULTIMI DECENNI DEL IV SEC. MUSEI VATICANI, MUSEO PIO CRISTIANO

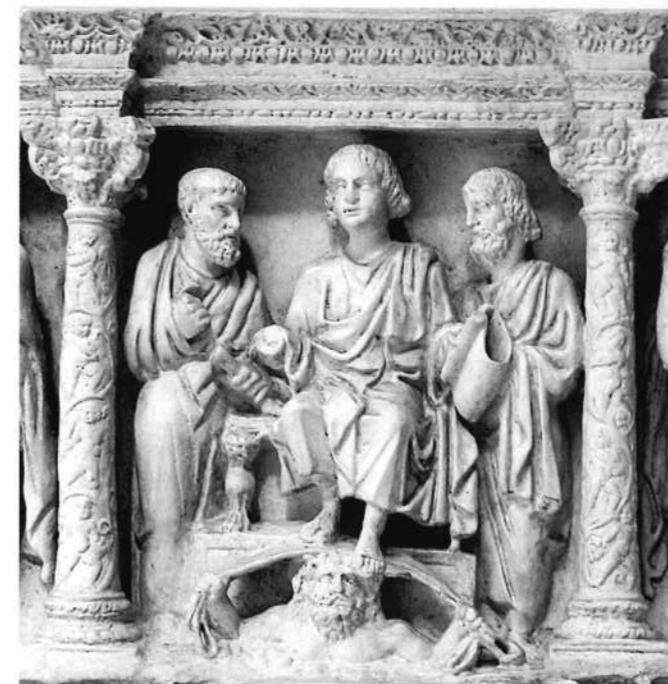


Fig. 37 - CRISTO IMPERATOR E LEGISLATORE, PARTICOLARE DEL SARCOFAGO DI GIUNIO BASSO, 359 D.C. MUSEO DEL TESORO DELLA BASILICA DI S. PIETRO



Fig. 38 - LA TRADITIO LEGIS, PARTICOLARE DELLA FRONTE DI UN SARCOFAGO RINVENUTO NELLA BASILICA VATICANA, DA UN'INCISIONE DELLA ROMA SOTTERRANEA DI A. BOSIO (1632)



Fig. 39 - LA PIÙ ANTICA RAFFIGURAZIONE DEL MARTIRIO DI PAOLO, PARTICOLARE DELLA FRONTE DI UN SARCOFAGO AD ALBERI, METÀ CA. DEL IV SEC. MUSEI VATICANI, MUSEO PIO CRISTIANO



Fig. 40 - CRISTO E PAOLO IN DIALOGO, PARTICOLARE DI UN SARCOFAGO A COLONNE DI PRODUZIONE ROMANA, FINE DEL IV SEC. MARSIGLIA, CRIPTA DELLA CHIESA DI SAN VITTORE

Nuove immagini di S. Paolo nella pittura di Efeso e Roma

Due scoperte recenti hanno arricchito in modo curiosamente analogo il *corpus* delle immagini dell'apostolo sia in area orientale che occidentale, con una scena dello stesso racconto, trattato dagli atti di Paolo e Tecla, il nucleo più antico della leggenda di S. Tecla. La prima scoperta risale a pochi anni fa, in una grotta nascosta sul pendio del monte Bülbüldag, all'interno delle mura ellenistiche di Efeso. Vari graffiti con preghiere all'apostolo suggerivano il nome di "grotta di Paolo". Dal 1998 un gruppo di restauratrici italiane, nell'ambito di un progetto dell'Istituto Archeologico Austriaco sotto la direzione di R. Pillinger, sta portando alla luce gli affreschi murali coperti da uno strato di scialbatura di calce. La pittura già restaurata alla destra dell'ingresso mostra una scena con tre persone, identificate da didascalie greche (Fig. 41). A sinistra, nell'apertura di un'edicola chiusa, appare il busto di S. Tecla. A destra, di fronte alla sua edicola, sta seduto verso sinistra l'apostolo Paolo, con un codice aperto appoggiato sulle gambe, il quale insegna con la destra alzata alla sua discepola. La pittura, di qualità elevata, mostra un ritratto molto espressivo dell'apostolo, con la testa calva e la barba scura, in questo caso a due punte. Dietro a lui, da destra, si avvicina Teoclia, la madre di Tecla, anch'essa con la destra alzata. Si tratta di una rappresentazione del racconto centrale dall'inizio della leggenda, l'evento chiave della vocazione di Tecla alla vita da santa. Paolo predica a Iconion di Frigia, nella casa di un certo Onesiforo, ma a Tecla, promessa sposa di un giovane Tamiris, è proibito di uscire di casa. Così ascolta dalla finestra l'insegnamento di Paolo, e nello specifico la sua predica detta dei macarismi, sulla castità e la verginità femminile. Tecla s'infiamma, lascia la strada del matrimonio e segue Paolo, contro il volere della madre. Diventa non solo discepola di Paolo, ma apostolo femminile che evangelizza in Asia minore, dove riceve una grandissima venerazione come protomartire. La pittura efesiaca, databile intorno al V o VI sec. d.C., documenta dunque tale venerazione, costituendo la più antica rappresentazione di Paolo ad Efeso.

A ovest, invece, la leggenda di Tecla provoca una reazione negativa della Chiesa, soprattutto per il racconto del suo auto-battesimo. Solo all'epoca di papa Damaso, verso la fine del IV sec., la santa torna come modello di castità femminile nelle prediche di Ambrogio di Milano. E così non sembra casuale, che proprio la scena del momento della sua conversione sia la prima ad essere documentata a Roma. Nella catacomba di Domitilla, non lontano dalla basilica di S. Paolo, sulla via Ardeatina, è stata recentemente identificata la predica di Paolo a Tecla. Nel cubicolo detto di Orfeo (Fig. 42), sulla fronte della parete centrale, si trova a sinistra una scena finora interpretata come profezia di Michea: il profeta starebbe sulla sinistra, indicando un'architettura che dovrebbe quindi raffigurare Betlemme. Invece, nel lavoro di preparazione di un repertorio di tutte le pitture di Domitilla, in un progetto dell'Accademia delle Scienze dell'Austria, è stato scoperto un personaggio ad una finestra dell'edicola, oggi semidistrutto. Da questa nuova lettura della pittura risulta che la persona a sinistra è Paolo, caratterizzato come sempre dalla barba a pizzo e la testa calva, rivolto alla finestra ed in atto di predica, ovviamente comunicando con Tecla che ascolta e riceve l'insegnamento (Fig. 43). E così queste nuove scene riportano, ad Efeso come a Roma, l'attenzione anche verso la leggenda di S. Tecla e sulla predicazione di S. Paolo di un modello di vita cristiana, in questo caso femminile (Fig. 44). Ma, soprattutto, queste raffigurazioni rispecchiano una visione comune su Paolo ed il suo insegnamento, tra oriente e occidente.



Fig. 41 - RAPPRESENTAZIONE DI S. PAOLO, S.TECLA E TEOCLIA DALLA GROTTA DI S. PAOLO AD EFESO



Fig. 43 - PARTICOLARE DELLA RAFFIGURAZIONE DI S.PAOLO NELLA CATACOMBA DI DOMITILLA



Fig. 42 - VEDUTA DEL CUBICOLO DI ORFEO NELLA CATACOMBA DI DOMITILLA



Fig. 44 - RAFFIGURAZIONE DELLA PREDICAZIONE DI S.PAOLO A S.TECLA

CATALOGO DEI MATERIALI PRESENTATI IN MOSTRA

Torrione orientale (2° piano)

- Lastra tombale dell'Apostolo Paolo (calco) (Fig. 45).
m 1,30 x 2,15

La lastra era relativa al sepolcro del Santo (che si trovava in un'area in seguito indicata come "Area di Lucina") sul quale Costantino costruì la prima basilica. Reca l'iscrizione: *Paulo Apostolo Mart(yri)*. L'originale si conserva nella Basilica.

Corridoio antistante

- Rilievo e iscrizione in marmo della Cappella della Separazione.
cm 64 x 63.

Faceva parte della Cappellina, costruita nel 1562 non lontano da Porta San Paolo sulla via Ostiense, dove la tradizione popolare riteneva che i Santi Pietro e Paolo si fossero abbracciati e salutati per l'ultima volta. Il rilievo, reso con stile popolare, è completato con un'iscrizione in cui sono riportate le parole che i due Apostoli si sarebbero scambiate prima di separarsi.



Fig. 45 - VEDUTA DELL'INTERNO DEL TORRIONE ORIENTALE

Torrione occidentale (2° piano)

- n. 2 pitture parietali frammentarie (riproduzioni fotografiche a scala 1:1).
m 1,40 x 0,80 ca.

Le due pitture, i cui originali si conservano nei depositi dell'Area Archeologica di Ostia (Inv. 10067) (Fig. 46), provengono da uno degli ambienti (definito C) del Caseggiato IV, II, 5 di Ostia. Le pitture, a fondo bianco, mostrano una decorazione articolata in due registri, di cui i frammenti esposti appartengono a quello inferiore. Lo schema presenta edicole stilizzate in rosso e giallo, intervallate da riquadri in rosso, nei quali sono dipinti grifoni, uccelli, maschere e ghirlande disposte a croce in verde giallo e rosso. La decorazione si presenta ripetuta con leggere variazioni su tutte le pareti del vano. Datazione: ca. 180 d.C.



Fig. 46 - PITTURE DAL CASEGGIATO IV, II, 5 DI OSTIA

– Lastra funeraria in marmo con iscrizione.
cm 36 x 22. Inv. 8899. Lapidario di Ostia.

La lastra, proveniente dal territorio ostiense (necropoli dell'Isola Sacra), presenta il seguente testo con lettere dai caratteri regolari: *D(is) M(anibus) / Flaviae Efesiae / T(itus) Flavius Alexander / pater fecit*. Si tratta di una dedica del padre alla figlia Flavia Efesia. Il cognome *Efesius/Efesia* in tutto il bacino del Mediterraneo è attestato quasi esclusivamente ad Ostia e, con la sua connotazione geografica, denota probabilmente un'origine della defunta o della sua famiglia, da Efeso.

Datazione: ca. I-II sec. d.C.

– Urna funeraria in marmo con iscrizione.
cm 18,5 x 21,8. Inv. 6112. Galleria lapidaria di Ostia

L'urna, proveniente da una delle necropoli del territorio ostiense, presenta l'iscrizione, *D(is) M(anibus) / Anthus Primitivus et Attia Efesia*, che ricorda i nomi dei due defunti di cui la donna aveva probabili origini efesine.
Datazione: ca. fine II sec. d.C.



Fig. 47 - LASTRA FUNERARIA DALLA NECROPOLI DELL'ISOLA SACRA



Fig. 48 - URNA FUNERARIA DA UNA NECROPOLI DEL TERRITORIO OSTIENSE

Bibliografia essenziale

- S. FALZONE, *Le pitture delle Insulae, Scavi di Ostia XIV*, Roma 2004.
- S. FALZONE, *Ornata Aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi*, Roma 2007.
- S. FALZONE, B. TOBER, J. WEBER, N. ZIMMERMANN, *La parte invisibile della pittura. Qualità, cronologia e provenienza nell'analisi petrografica: l'esempio di Efeso ed Ostia*, Atti del X Colloquio AIPMA (Napoli 17.- 22.09.2007) c.s.
- C. LIEDTKE, *Weisse Greifenvände. Zwei Leihgaben von Wandmalereien des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Ostia in Berlin*, Berlin 1995.
- C. PAVOLINI, *Ostia*, Roma-Bari 2006.
- R. PILLINGER, *Paolo e Tecla ad Efeso. Nuove scoperte nella grotta (chiesa rupestre) sul Bülbüldag*, Atti del VIII Simposio di Efeso su S. Giovanni apostolo, 2001, pp. 213-237.
- R. Pillinger, *Paolo e Tecla a Efeso*, *Eterea* 7/31, 2002, pp. 26-37.
- P. SCHERRER (ed.), *Ephesus. The New guide*, 2000.
- N. ZIMMERMANN, *Una volta dipinta nel 'Hanghaus 2' a Efeso. Nuove osservazioni sul contesto degli ambienti e la datazione delle pitture*, Atti dell'VIII Colloquio AIPMA, Budapest 2004, pp. 129-135.
- N. ZIMMERMANN, *Nuove immagini da Roma: Una rappresentazione di S. Tecla nella catacomba di Domitilla*, Atti del X Colloquio AIPMA (Napoli 17.- 22.09.2007) c.s.

ISBN 978-88-240-1157-0



9 788824 011570

300041080

€ 7,00