

14 13 21/16
A Salomon Reinach
offre l'Autore, con preghiera
di ricezione.

GOFFREDO BENDINELLI

IL MAUSOLEO SOTTERRANEO

ALTRIMENTI DETTO

BASILICA DI PORTA MAGGIORE

(CON DUE TAVOLE)

Estratto dal *Bull. della Comm. arch. com.* anno 1922

ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL DOT. PIO BEFANI

1923



Bibliothèque Maison de l'Orient



072989

156m/6

at



Tip 756-16

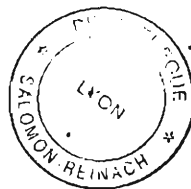
GOFFREDO BENDINELLI

IL MAUSOLEO SOTTERRANEO

ALTRIMENTI DETTO

BASILICA DI PORTA MAGGIORE

(CON DUE TAVOLE)



Estratto dal *Bull. della Comm. arch. com.* anno 1922

ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

PROPRIETÀ DEL DOTT. PIO BEFANI

—
1923



Il presente lavoro fu scritto e consegnato al Comitato di Redazione del *Bullettino Comunale* circa tre anni or sono: e soltanto per il lungo periodo di sosta incontrato dalla pubblicazione delle annate del *Bullettino*, esso non potè vedere la luce prima di ora. Lo stesso lavoro servì quale oggetto di comunicazione alla Pontificia Accademia di Archeologia il 21 aprile 1921 (cfr. *Resoconto in Osservatore Romano* del 6 maggio successivo) e qualche tempo dopo all'Associazione Archeologica Romana. Nonostante il lungo intervallo trascorso e qualche altro studio sullo stesso soggetto da altri pubblicato nel frattempo, l'articolo conserva, si può dire, tutta la sua importanza di attualità, e non viene pubblicato se non con lievi ritocchi.

Delle accennate letture è traccia anche in una breve recensione del dott. G. Lugli in *Rivista di Architettura e Arti decorative*, anno I (1921), fasc. II, pag. 209. Il recensore mostra di non aderire gran fatto alle mie conclusioni; ma poichè dal contesto risulta ch'egli non rilevò esattamente alcuni termini essenziali della questione, ignoro se le conclusioni della sua recensione siano da ritenersi definitive. Le mie particolari vedute, di cui la modestia non può vietarmi di affermare l'originalità, costituendo un complesso ed armonico sistema, possono essere facilmente ridotte all'assurdo ove non ne siano colti con precisione tutti gli elementi. Ad evitare di essere frainteso non

mi restava che procedere alla pubblicazione del presente lavoro, così com'era, restando impregiudicata la pubblicazione definitiva e completa del monumento.

I.

Preliminari.

In sei anni, che tanti ormai ne sono trascorsi dalla memoranda scoperta del Monumento sotterraneo detto già semplicemente di Porta Maggiore, avvenuta nell'aprile del 1917, una bibliografia sporadica, ricca più per varietà che per mole e per importanza, si è venuta raccogliendo intorno a quella scoperta, ad opera di eminenti cultori delle discipline archeologiche (1). È

(1) E. Gatti e F. Fornari, *Brevi notizie relative alla scoperta di un monumento sotterraneo presso Porta Maggiore*, in *Notizie degli Scavi*, 1918, pag. 30 segg.; C. Ricci, *Tempio di culto recondito nelle vicinanze di Roma*, in *Illustrazione Italiana*, 17 marzo 1918: Id., *Di un antico edificio scoperto presso la stazione ferroviaria di Roma*, in *Rendic. R. Accad. Lincei*, Ser. V, vol. XXVII (1918), p. 22 segg.; A. Strong, in *Times (Literary Supplement)*, 15 nov. 1917 e 14 nov. 1918; Th. Ashby, *ivi*, 15 genn. 1920 S. Reinach, *Une grande découverte dans la banlieue de Rome*, in *Revue Archéologique*, VII, 1918, p. 185 segg.; F. Cumont, *La basilique souterraine de la Porta Maggiore*, in *Rev. Archéol.*, 1918, p. 52-75, e in *Rassegna d'Arte*, VIII, 1921, p. 37 e segg.; C. Huelssen, *Das Grabmal des Antinous*, in *Berl. Philol. Wochenschrift*, XXXIX, 15 marzo 1919, p. 259 segg.: Id., *Die Ausgrabungen in Rom*, in *XX Jahrhundert*, III, 3 (29 gennaio 1921), p. 48 segg.; R. Lanciani, *Il santuario sotterraneo recentemente scoperto « ad Spem Veterem »*, in *Bullettino della Commissione archeologica comunale*, XLVI (1918), pp. 69-84; Id., in *Illustr. London News*, 13 marzo 1920; C. Densmore Curtis, *Recent archaeological discoveries*, in *Art and Archaeology* IX, 1920, p. 270 segg.; R. Paribeni, *Culti e religioni in Roma imperiale*, in *Atene e Roma*, 1920, p. 172 segg.; Th. Ashby, *Recent excavations in Rome (Journal of the Royal Inst. of Brit. Architects, 3ª ser., vol. XXIX (1922), 18*. Lavori di disegno più ampio e d'indole più generale sullo stesso soggetto sono quelli di G. Bagnani, *The subterranean Basilica at Porta Maggiore*, in *Journal of Roman Studies* IX (1919) I, pag. 78-85, e di H. M. R. Leopold, *De onderaardsche « Basilica » te Rome*, in *Mededeelingen van het Neerlandisch Historisch Instituut. Rome*, I (1921), pag. 69 segg. Lo stesso lavoro pubblicato in lingua francese, *La Basilique souterraine de la P. M.*,

mancato finora, e tuttora manca, per ragioni facili in parte a comprendersi, la illustrazione completa e definitiva del monumento, cui però si viene alacramente provvedendo. Pur tuttavia, taluni almeno dei saggi finora pubblicati intorno al soggetto, se nella parte illustrativa e descrittiva di questo nulla aggiungono o assai poco più di quanto è contenuto nella illustrazione preliminare edita nelle *Notizie degli Scavi* del 1918, mirando a risolvere la questione della *natura* del monumento e risolvendola anzi in varia maniera, sembrano rendere implicitamente d'importanza secondaria e accessoria, nei riguardi almeno delle conclusioni, l'illustrazione metodica e completa cui ho fatto cenno.

Ora è certo che l'originalità assoluta dell'ipogeo, universalmente riconosciuta, non permette alcuno di quegli eloquenti raffronti monumentali, di una logica e di un'evidenza così stringente da generare la soluzione, quasi direi, automatica del problema. Quindi è che, non potendosi procedere per via di raffronti e di affinità di caratteri tectonici, occorre, ai fini di uno studio possibilmente conclusivo, addentrarsi nell'esame delle singole parti del monumento, senza per questo perder mai di vista l'insieme. La struttura dell'ipogeo, per quanto si debba giudicare complessa, risulta, a dir vero, abbastanza evidente dalla pianta già nota ⁽¹⁾ e può essere colta con relativa facilità in un primo

in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, vol. XXXIX (1921), p. 165-192, con 4 tavv. In questo secondo articolo, ved. le mie osservazioni nella rubrica *Monumenti e Scavi*, del giornale *La Tribuna*, 3 novembre 1922. La più recente pubblicazione sull'argomento a me nota, è quella danese di C. Blinkenberg, *Den Underjordiske Basilisca ved Porta Maggiore i Rom*, in *Riv. Architekten*, vol. XXIV, 30 nov. 1922, fasc. 22, p. 277-296 (con illustrazioni).

Monografie su singoli soggetti figurati del monumento :

C. Densmore Curtis, *Sappho and the « Leucadian Leap »*, in *American Journal of Archaeology*, seconda serie, XXIV (1920), p. 146 segg.; E. Galli, *Marsia Sileno*, in *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, Classe Scienze morali, ser. V, vol. XVI, fasc. I (1920).

⁽¹⁾ *Notizie cit.*, p. 31.

accesso sul luogo. Ma la decorazione a stucchi e a colori delle vólte e delle pareti è quanto di più ricco, di più variato e complesso si possa immaginare nel genere; e poichè, come si è detto, mancano termini esteriori di raffronto utili all'interpretazione del monumento nel disegno architettonico di questo, occorre domandarsi se, per addivenire a una tale interpretazione, sia lecito prescindere interamente o quasi dalla decorazione figurata e simbolica ⁽¹⁾. La risposta a una tale domanda non può essere che negativa da parte di chi, senza rifiutare attenzione alle varie interpretazioni sinora proposte in via ipotetica, attenda argomenti maggiori e più validi, materiali più completi, per addivenire a una revisione di tutte le ipotesi precedentemente avanzate. Onde si ricava che lo studio della decorazione è di un'importanza non già relativa, ma *assoluta*.

Tale studio, poi, non è materialmente possibile sul luogo, non soltanto a causa delle condizioni di luce sempre insufficienti allo scopo, ma soprattutto per via della varietà e ricchezza eccezionale della decorazione, nonchè a cagione delle varie accidentalità che presenta lo stato di conservazione dell'opera d'arte. Così, anche dopo reiterati sopralluoghi, lo studioso difficilmente riuscirà a formarsi un'idea più che superficiale del sistema decorativo e dei disparati soggetti e motivi che fra loro s'intrecciano con una volubilità esasperante. Occorre quindi il sussidio di un materiale grafico abbondantissimo. A cura della R. Soprintendenza degli Scavi, una bella raccolta di fotografie è oggi a disposizione di chi ha avuto l'incarico di procedere alla illustrazione del monumento. Ma la stessa fotografia non basta talora a illuminare il soggetto di un quadro, le linee di una figura; soltanto lo studio comparativo della fotografia e della corrispondente parte di parete o di vólta permetterà l'integrazione e la valutazione esatta di molti oscuri parti-

⁽¹⁾ Le frequenti assennate riserve espresse da Cumont nel primo art. cit., non gli impediscono, d'altra parte, di trarre delle conclusioni poco meno che definitive nei riguardi della natura del monumento.

colari. Ciò basta, credo, a fornire un'idea delle difficoltà che non possono a meno di essere affrontate in uno studio accurato del monumento, e a dare giustificazione della lentezza con cui a tale lavoro si procede. Ora io contesto recisamente che si possa già ritenere, non dico risolta, ma avviata a una soluzione qualsiasi la questione della natura del monumento da parte di quanti finora ne hanno trattato; e ciò per le ragioni fondamentali di metodo accennate, come a causa di talune gravi lacune che si riscontrano nei saggi pubblicati finora.

L'ipogeo di Porta Maggiore consta tectonicamente di tre parti distinte: corridoio, atrio ed aula a tre navate. A parte l'interesse limitato, puramente topografico, dello studio del corridoio, franato e rimasto in grandissima parte ostruito, l'attenzione, non soltanto dei visitatori in genere, ma degli studiosi specialisti, si concentra sulla sala basilicale, trascurando completamente lo studio dell'atrio (1). Ciò davvero non giova all'interesse delle conclusioni da ricavare.

Di tutti gli studi pubblicati, inoltre, in quasi nessuno si affronta e si cerca di definire esattamente la questione dell'età dell'ipogeo e della sua decorazione insieme (2). Con una volubilità degna di argomento meno serio e importante, si è finora dimostrata la più grande incertezza nella determinazione dell'epoca: principio primo secolo dell'Impero, fine primo secolo, secondo secolo

(1) Non è da annoverare tra questi H. M. R. Leopold, il quale dà all'atrio, che non ha in fondo importanza altro che per la residua decorazione delle pareti e della volta, un significato affatto particolare. Egli riconosce « l'emplacement d'un bénitier » (art. cit., p. 167) nel foro quadrato al centro del pavimento; mentre non occorre uno sforzo di erudizione per identificarvi l'*impluvium* corrispondente all'apertura superiore dell'ampio lucernario (*compluvium*), oggi definitivamente chiuso, e già comunicante con l'esterno per dare luce agli ambienti sotterranei. Alla decorazione del vestibolo (altrove detto *pronaos*) il Leopold accenna in *Mélanges*, a p. 174 segg.

(2) E. Gatti (art. cit., p. 39) fissa definitivamente l'origine del monumento ai primi decenni dell'impero; ma gravi dubbi tuttavia sono, a quanto pare, rimasti, almeno nella datazione degli stucchi.

(età di Adriano), quarto secolo perfino. Ad un osservatore men che superficiale non sembrerà davvero secondaria e trascurabile la questione dell'età: giacchè, a seconda dell'attribuzione del misterioso ipogeo ad uno o ad un altro secolo, ad uno o ad altro cinquantennio, i criterii storico-esegetici debbono considerevolmente mutare. Anche restando, infatti, nello stesso mondo romano, in Roma stessa, le condizioni generali di vita, di cultura, di influenze esterne religiose e di altro genere, diversificano abbastanza profondamente a seconda di ciascuno dei detti periodi.

L'ipogeo, come è noto, si rinvenne assolutamente privo di documenti epigrafici, utilissimi, se non altro, a risolvere la questione essenziale dell'età: ma esso è, in compenso, eccezionalmente ricco di elementi artistici decorativi. A centinaia si contano sulle pareti e sulle vòlte dell'atrio e della basilica i motivi figurati o semplicemente ornamentali, eseguiti a stucco e a colori. E poichè una delle principali funzioni della storia dell'arte è appunto quella di fissare i criterii cronologici dell'evoluzione artistica, a me sembra che in nessun altro caso come in questo la storia dell'arte debba essere chiamata con maggiore sollecitudine a fornir i suoi lumi e a compiere la sua alta funzione di determinatrice di epoche, di correnti artistiche e di pensiero. Che se in tanta abbondanza e varietà di motivi artistici, in una decorazione così vasta ed organica come quella dell'ipogeo di Porta Maggiore, la storia dell'arte non fosse in grado di risolvere il problema almeno dell'età, sembrerebbe allora lecito dubitare della utilità pratica di questa disciplina.

II.

Età dell'Ipogeo.

Due questioni, dunque, dipendenti una dall'altra, rimangono tuttora aperte nello studio del monumento: la questione dell'età e quella della sua natura e destinazione. Risolta definitivamente la prima, sarà certo più agevole che non sia stato finora, procedere

alla soluzione della seconda. I due primi illustratori del monumento nelle *Notizie degli Scavi*, E. Gatti e F. Fornari, proposero per l'età il primo secolo dell'Impero, anzi i primi decenni del secolo. Effettivamente questa è la data che si affaccia spontanea dopo un esame accurato dello stile e degli elementi decorativi. Senza qui addentrarmi, che non sarebbe il caso, in una descrizione particolareggiata della decorazione, intendo richiamare l'attenzione del lettore su taluni punti principali, o più significativi, nei riguardi della cronologia.

Nell'atrio che precede la sala basilicale, lo zoccolo consiste in una fascia dipinta a fondo monocromo rosso, divisa in riquadri con scene di paesaggio alternate a motivi floreali e animali. Tra un riquadro e l'altro, ciascuno limitato da una cornice a filettature sottili, una figura in piedi su candelabro, in funzione di Cariatide. Fondi monocromi, paesaggi e Cariatidi simili si osservano dipinti ripetutamente sulle pareti della casa romana della Farnesina (età augustea) ⁽¹⁾, e scene di paesaggio similmente alternate a soggetti naturalistici, come uccelli e fiori, si riscontrano pure ripetute nella decorazione del Colombario di Villa Doria-Pamphylì (fine della Repubblica) ⁽²⁾. Sopra lo zoccolo, poi, le pareti dell'atrio sono divise, fino a una certa altezza, in specchi regolari, a mezzo di alti ed esili candelabri rilevati a stucco. I candelabri sono riuniti in alto fra loro da festoni penduli fatti di rami fronzuti, dei quali si conserva appena la traccia lasciata sulla parete dallo stucco caduto. In mezzo, fra un candelabro e l'altro, una maschera od altro oggetto pende dall'alto, sospeso a una tenia, come un *oscillum*. La divisione di pareti in specchi, eseguita a mezzo di candelabri, si può notare nella camera sepolcrale entro la Piramide di Caio

(1) Lessing-Mau. *Wand- und Deckenschmuck eines Römischen Hauses aus der Zeit des Augustus* (Berlino, 1891), *passim*.

(2) E. Samter. *Le pitture parietali del Colombario di Villa Pamphylì*, in *Röm. Mitteilungen*, VIII (1893), p. 105 segg.

Cestio (fine della Repubblica) ⁽¹⁾; e meglio ancora a mezzo di candelabri assai simili, esili e scanalati, o a mezzo di colonne pure scanalate, riunite talora da festoni, si riscontra così nella pittura pompeiana del 2° stile, come nella pittura romana contemporanea. Se ne hanno esempi notevoli sulle pareti di camere nella casa della Farnesina ⁽²⁾, come in una sala della villa Item presso Pompei, ed altrove ⁽³⁾. Lo stesso sistema decorativo è riportato dalla pittura nella scultura contemporanea ⁽⁴⁾: ciò che ha speciale importanza per noi, trattandosi di stucchi a rilievo. La decorazione a festoni è ripetuta ancora nel fregio dipinto che corre in alto lungo le pareti dell'atrio come coronamento, e ad immediato contatto con le vele della vòlta.

Sopra gli specchi e i candelabri ricorre una prima serie di quadretti, quindi un fascione continuo a volute di largo disegno, con palmette, e infine una seconda serie di quadretti, tre su ciascuna parete. Essendo caduto quasi completamente lo stucco dei rilievi, occorre una certa applicazione per riconoscere sul fondo della parete le linee fondamentali dei motivi. Di taluno di questi si trova il simile nelle vòlte a stucco della Farnesina. Ma ciò che è particolarmente degno di nota sono i quadretti centrali della fila più alta su ciascuna parete. Questi quadretti, con figure come gli altri, presentano, ai lati, degli sportelli mobili su cerniera, completamente aperti e disegnati di scorcio. Altrettanto si osserva al sommo delle pareti di una stanza nella casa romana della Farnesina, dove questo particolare dei quadretti a sportelli, alter-

(1) O. Falconieri, *Discorso sopra la piramide di Caio Cestio* (Roma, 1771), in Nardini, *Antichità di Roma*, vol. IV; trad. lat. in Graeve, *Thesaurus ant. rom.*, vol. IV (*Dissertatio*).

(2) Lessing-Mau, *op. cit.*, tav. I segg.; colonnine o candelabri con festoni; ivi a tav. IX (a colori) e a tav. XI.

(3) De Petra, *Villa romana presso Pompei*, in *Notizie degli scavi*, 1910, p. 139 segg.; G. E. Rizzo, *Dionysos Mystes (pitture della villa Gargiulo a Pompei)*, in *Mem. R. Accad. di Napoli*, III (1918), p. 39 segg.

(4) W. Altmann, *Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, p. 59 segg., fig. 52.

nati a quadretti semplici, costituisce una delle principali caratteristiche (1).

Le vele della vòlta sono poi divise regolarmente e simmetricamente in riquadri i quali assumono tutti una rigorosa e ben determinata figura geometrica, come quadrati, rettangoli, cerchi, settori di cerchio. I motivi ornamentali che riempiono i riquadri sono parte dipinti, parte a rilievo. Fra i riquadri dipinti notiamo motivi floreali stilizzati, i cui petali si sviluppano fra diagonali nettamente rilevate. Piccoli riquadri simili, a motivi stilizzati, si trovano dipinti sulle pareti e rilevati nelle vòlte a stucco della Farnesina (2). Anche quello degli Amorini su bighe in corsa ed altri simili sono motivi prediletti dell'arte augustea e in genere del I secolo, e si riscontrano in opere diverse di scultura e di pittura, e particolarmente in dipinti pompeiani (3).

Quanto a finezza di esecuzione artistica, se anche questa può e deve servire quale criterio cronologico assoluto, basta considerare la eleganza impeccabile e la maestria con cui sono eseguiti taluni dei motivi, di piccole proporzioni, sulla vòlta dell'atrio, nonchè la decorazione a rilievo degli stipiti e dell'archivolto della porta di accesso all'atrio, con candelabri e palmette, per convincersi che i rilievi a stucco non sono da meno di quelli finissimi della Farnesina; e ciò in contrasto con l'opinione generalmente diffusa (4). Certi motivi, anzi, risentono della tecnica del cesello e sfidano, direi, la bravura di un Benvenuto Cellini. Come si vede anche da un esame sommario, la decorazione dell'atrio, nonostante la conservazione mediocre, è tutt'altro che

(1) Lessing-Mau, op. cit., tav. III, a colori, e tav. VII.

(2) *Ibidem*.

(3) Vedi pitture della Casa dei Vettii; Hermann-Bruckmann, *Denkmäler der Malerei*, tavv. 23 e 36; S. Reinach, *Répertoire des peintures*, (RPGR), p. 80 seg.

(4) R. Lanciani (art. cit., p. 80) considera gli stucchi dell'ipogeo inferiori di molto a quelli della Farnesina, delle grandi terme di villa Adriana e dei sepolcri della via Latina.

priva d'interesse e fornisce, anzi, elementi particolari di giudizio, come le fasce e i quadretti a colori, di cui la sala basilicale è del tutto mancante.

Entrando ora nella sala principale (tav. IX), ciò che più colpisce il visitatore si è naturalmente la struttura architettonica della sala a tre navate (fig. 1), con abside in fondo alla navata centrale; struttura caratteristica e notevole per essere uno dei modelli più antichi conosciuti di quegli edifici pagani, sulla pianta dei quali è opinione di molti che si sia sviluppata l'architettura delle chiese cristiane (1). L'originale struttura architettonica della sala ha costituito finora il punto di partenza per interpretazioni, come vedremo, completamente errate del monumento. È anche qui del massimo interesse la decorazione delle pareti e delle volte, tutta quanta eseguita a stucco e a rilievo e, in genere, benissimo conservata e facile a restituirsi anche nelle lacune. È opportuno ridurre in tre gruppi distinti le varie parti del complesso disegno della sala: 1°) volte; 2°) pareti e abside; 3°) pilastri. La sola volta centrale comprende non meno di 65 riquadri con motivi figurati, mitologici e ornamentali, svariatisimi. La decorazione risulta distribuita secondo un sistema di cui si riscontra il simile sulla volta dell'atrio. La superficie da decorare è stata anzitutto divisa, per mezzo di linee parallele e linee normali all'asse longitudinale, in una vera e propria scacchiera di quadretti tutti uguali. Spezzando quindi in più punti e simmetricamente le linee divisorie fondamentali è fondendo in varia maniera i quadretti della scacchiera in riquadri maggiori (i quali assumono la forma ora di quadrati veri e propri, ora di rettangoli risultanti dall'unione di più quadretti fondamentali), è stato con mezzi semplicissimi ottenuto un complicato sistema divisorio, elegante, variato e gradevole all'occhio. Un tale sistema divisorio di volte non è

(1) G. Giovannotti. *Le origini della basilica cristiana*, in *Dissertaz. Pontif. Accad. Rom. di Archeol.*, vol. XV.

nuovo nell'arte decorativa romana (1). Se ne riscontra il simile



FIG. 1. — Interno della sala basilicale (veduta della navata destra).

nelle vólte della Farnesina e perfino nello zoccolo della Sala nera della stessa casa romana (2). Altri esempi se ne hanno nella vólta

(1) Ronczewski, *Gewölbenschmuck in röm. Altertum* (Pietroburgo, 1914). Ved. inoltre il mio articolo *Vólte a stucco di antichi edifici romani*, in *Riv. Architettura e Arti decorative*, a. II, fasc. III (Novembre, 1922), p. 97 segg.

(2) Lessing-Mau, *op. cit.*, tav. IX.

del Colombario degli Arrunzi presso Porta Maggiore ⁽¹⁾, ed anche nella vólta del criptoportico della casa detta di Domiziano sul Palatino ⁽²⁾ e nella così detta *Vólta dorata* della « Domus Aurea », per non citare se non gli esempî più noti ⁽³⁾; il primo degli accennati termini di confronto è così calzante ed eloquente al caso nostro, che converrà ritornarvi sopra. Diversi notevolmente e più complicati sono ad esempio i sistemi divisorii delle vólte nelle tombe con rilievi a stucco sulla via Latina, di età più tarda ⁽⁴⁾.

Le scene mitologiche, di cui è ricca la vólta centrale, non forniscono per se stesse criterî cronologici sicuri. Si osserva, però, che la scena di ratto della Leucippide trova esatto riscontro in un medaglione tondo di vólta nel Colombario degli Arrunzi ⁽⁵⁾. Alle scene mitologiche si alternano quadretti di genere: scene della vita privata e della palestra e scene di strada. Particolarmente degne di nota queste ultime, poichè qui vediamo riprodotti personaggi dai tratti somatici e fisionomici caratteristici, e dal costume addirittura esotico. Sono Negri e Pigmei i quali danzano o giuocano in uno sfondo di paesaggio, da indicarsi genericamente come un paesaggio nilotico. Ora sappiamo che un tal genere di soggetti è peculiare del IV stile della pittura pompeiana, ma si trova già impiegato con qualche frequenza nella pittura del II stile ⁽⁶⁾. Motivi simili, del resto, sono già largamente in uso nella

(1) Del Colombario degli Arrunzi si dà esatta notizia e sono riprodotte alcune interessanti vedute in Piranesi, *Antichità romane*, II, tav. VII segg.; per le iscrizioni relative, cfr. *C. I. L.*, VI, p. 978 segg.; per la pianta e ubicazione R. Lanciani, *Forma Urbis*, tav. 31. L. Arrunzio sarebbe il personaggio console nell'anno 6 dell'era volgare, del quale Tacito dice che, accusato, si diede la morte nel 37 d. Cr. (*Annales*, VI, 47-48).

(2) P. Gusman, *L'art décoratif de Rome*, vol. II, tav. 85.

(3) F. Weege, *Die goldene Haus des Nero*, in *Jahrb. d. K. K. Arch. Inst.*, XXVIII (1913), p. 176. Cfr., per i principali partiti divisorii dei soffitti romani, Ronczewski, op. cit.

(4) Vedi in proposito il mio art. cit.

(5) Piranesi, op. cit., v. c., tav. 12.

(6) M. Rostowzew, *Hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, in *Röm. Mitteilungen*, 1911, I-II, p. 38 e p. 55 segg.

decorazione del citato Colombario Doria-Pamphyli (1). Le Vittorie volanti e i *thymiateria* si ritrovano sulla vòlta della Farnesina e su quella del colombario degli Arrunzi. Un particolare tipo di *thymiaterion*, eseguito sulla vòlta principale, si riscontra poi affatto identico nel celebre quadro delle *Nozze Aldobrandine* alla biblioteca Vaticana (2). Motivi isolati, di carattere simbolico e ornamentale, come Attis, Eroti e maschere gorgoniche, stanno in gran parte per un'attribuzione cronologica generica entro larghi confini. Ma la maschera che frequentemente ricorre, così detta di Giove Ammone, e il motivo del duello fra Grifo alato e Arimaspe, ripetuto ai quattro angoli della vòlta, sono motivi caratteristici dell'arte della prima metà del secolo. Grifi e Arimaspi in lotta si veggono pure sulle vòlte della casa romana della Farnesina (3), come su pitture pompeiane del II e del III stile. La maschera di Giove Ammone è poi comunissima su monumenti funerari (cippi e urne) della prima metà del I secolo (4).

La decorazione delle vòlte nelle navate laterali si rivela, rispetto a quella della navata centrale, di una maggiore semplicità, così nel sistema di riquadratura, come nelle cornici e nella decorazione dei singoli quadretti. Anche la finitezza artistica delle figure è minore. Quanto al sistema di riquadratura, questo è affatto simile a ciò che si osserva nella navata centrale, essendo stato ottenuto mediante incroci variamente combinati di cornici longitudinali e trasversali all'asse delle vòlte. Entro taluni riquadri sono stati iscritti dei rombi, allo scopo di evitare la monotonia derivante dalla semplicità del sistema. Termini di confronto eloquenti offre anche a tale riguardo la vòlta del Colombario degli Arrunzi (5). Nei motivi e nelle scene dei fascioni non troviamo

(1) E. Samter, art. cit., *passim*.

(2) B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine*, tav. VII.

(3) Lessing-Mau, op. cit.; ved. anche Rohden-Winnefeld, *Architektonische-römische Tonreliefs*, tav. V.

(4) W. Altmann, op. cit., p. 88 segg.

(5) Piranesi, op. cit., tav. cit.

nulla di assolutamente caratteristico per l'età del monumento. Nei due fascioni centrali sono però degne di nota le grandi maschere gorgoniche, la cui larga faccia è mancante, ma la cui capigliatura a ciocche ondulate disposte a raggiera, tra cui spuntano le alette, è di un effetto pittorico che ricorda un poco la Medusa bronzea del lago di Nemi (1). È caratteristico, poi, che il motivo dionisiaco, ripetuto costantemente lungo i due fascioni posti alla base della volta di ciascuna navata minore (un *kántharos* fra due pantere affrontate, o Grifi muniti di ali), si incontri su tavole fittili di fabbrica romana, riconosciute fra le più antiche (2); e che il motivo dei Grifi alati si trovi ripetuto con la medesima insistenza lungo i fascioni più bassi nelle volte dell'ipogeo degli Arrunzi.

Si degni ora di uno sguardo la decorazione delle pareti della sala basilicale sopra lo zoccolo liscio. Anche qui vediamo i noti riquadri o specchi, intramezzati da candelabri a stelo alto e sottile, o da tirsi. Mancano i festoni, ma si presentano con insistenza gli *oscilla* penduli dal sommo della cornice. Nell'insieme la riquadratura e divisione degli specchi presenta una innegabile affinità con la decorazione della camera entro la Piramide di Caio Cestio (3). I motivi centrali, poi, del tipo delle invenzioni architettoniche già notate sulle pareti dell'atrio e sulle quali molto sarà da dire un giorno, sono una caratteristica di quelle pitture di carattere idillico e religioso, proprio del II e del III stile, recentemente studiate dal Rostowzew (4). Esempi notevoli se ne hanno in Roma negli stucchi della Farnesina e nel Colombario Doria-Pamphyli. Tali motivi, di carattere non soltanto ornamentale, sono nell'arte romana un'eredità dell'arte ellenistica (5),

(1) P. Gusman, *Art décoratif de Rome*, tav. XXXVII, 1; R. Paribeni, *Guida del Museo nazionale romano*, 4ª ed., p. 314, tav. ultima.

(2) Rohden-Winnefeld, op. cit., tavv. I-II, VI, 2 e LXIII, 2.

(3) Falconieri, op. cit.

(4) Rostowzew, art. cit.

(5) *Ibidem*, p. 5 e *passim*.

la cui influenza è risentita in particolar modo nel primo secolo dell'Impero.

Nell'abside osserviamo la scena del catino (tav. X), con la figura della donna pronta a slanciarsi sui marosi, spinta da Eros. Il nimbo, formato dall'ampio manto intorno alla testa della figura, è un motivo pittorico di origine ellenistica, che frequentemente ricorre nell'arte del secolo di Augusto (1). Si noti poi la Vittoria nel centro del fregio sottostante, con palma e corona nelle mani. Occorre si dica essere questo un motivo, se non creato dall'arte augustea, quanto meno assai comune nell'arte di quell'età? (2). Vittorie con-corone e bende nelle mani si trovavano, del resto, dipinte sul soffitto della camera sepólcrale nella piramide di Caio Cestio, più volte ricordata. Le grandi figure in piedi, statuarie, collocate sulle pareti delle navate al di sopra dei pilastri e nei corrispondenti punti delle pareti di fondo, alla stessa altezza del fregio dell'abside, rispecchiano anch'esse, per la collocazione, una caratteristica dell'arte romana come negli affreschi della Farnesina, dove figure di proporzioni notevoli, in funzione per lo più di Carriatidi, sono collocate al di sopra dei grandi specchi, in corrispondenza delle membrature disegnate sulle pareti.

Anche la decorazione dei pilastri è ottenuta mediante la divisione delle superfici in grandi specchi rettangolari o quadrati, contornati da semplici cornici e variati da motivi diversi. Poco di segnatamente notevole si nota qui, ove si eccettuino i ritratti di profilo eseguiti sulle facce dei pilastri, interne alle navate minori: ritratti che, nonostante lo stato di conservazione imperfetto, rivelano nel trattamento dei capelli e della linea del collo

(1) Ved. le figure delle *Auræ* nel rilievo dell'*Ara Pacis*, la figura del Cielo nell'ara del Belvedere con l'apoteosi di Giulio Cesare (E. Strong, op. cit., p. 67, tav. VII), la figura di Afrodite nel rilievo Ludovisi col giudizio di Paride (S. Reinach, *Rép. des Reliefs*, III, p. 289), ecc.

(2) Di ciò fanno fede i conî monetari dell'epoca. Ved. Cohen, *Monnaies impériales*², I, pp. 20, 35, 37 e 46 (Vittoria a sinistra, come nel fregio), 72, 107, 136.

una stretta somiglianza con monete cammei e gemme di età non posteriore al secolo di Augusto. Il tipo, infine, delle Vittorie stilizzate, dritte sui candelabri, è un tipo anch'esso comune nell'arte decorativa augustea, come si rileva dagli stessi stucchi della Farnesina e da quelli del Colombario degli Arrunzi.

È, questa che ho tracciato, una rivista sommaria e affrettata di motivi artistici i quali possono però essere presi come gli indici più significativi dell'età del monumento. Altri numerosi, taluni forse essenziali, porterebbero alle medesime conclusioni, e sono stati omissi per ragione di brevità (1). Qualcuno degli accennati motivi, singolarmente preso, potrebbe essere anche riportato ad età diversa. Ma l'eloquenza degli elementi decorativi nei riguardi della datazione del monumento non è data tanto da motivi artistici isolati, quanto piuttosto dal loro insieme, unico e artisticamente inseparabile, che serve a costituire la fisionomia caratteristica della decorazione. Più si sarà persuasi che il monumento, a prescindere dal suo significato e dalla sua natura, è un'opera d'arte organica e perfetta in tutte le sue parti, più la decorazione di esso dovrà essere considerata in tutto il suo insieme e giudicata in base ai criteri che sono forniti dalla quasi totalità dei motivi che in essa si riscontrano.

La conclusione del nostro *excursus* è quella già preveduta. L'ipogeo di Porta Maggiore ci offre, insieme colle pitture della casa di Livia, cogli stucchi e le pitture della Farnesina, cogli stucchi del Colombario degli Arrunzi, colle pitture del Colombario Doria-Pamphyl e della Piramide di Caio Cestio e con monumenti funebri affini, nonchè con pitture pompeiane, un quadro sempre più completo di quello che furono in Roma, e in altre parti

(1) Tengo a ricordare che l'origine occasionale e l'indole divulgativa del presente lavoro, nonchè l'illustrazione completa e minuta del monumento, quale è in corso di esecuzione, renderebbero inutile un ulteriore affastellamento di materiale e di raffronti, a tutto danno dell'economia dell'insieme.

d'Italia, la pittura e l'arte decorativa in genere, detta del II stile. Esso può quindi essere datato con sicurezza al principio del I secolo dell'Impero, all'apogeo cioè dell'arte augustea.

III.

Natura e destinazione dell'Ipogeo.

Il saggio pubblicato da Franz Cumont nella *Revue Archéologique* del 1918 intorno all'ipogeo di Porta Maggiore, sembrerebbe aver quasi eliminato, colla profonda dottrina che l'ispira, ogni necessità di ulteriore discussione intorno alla natura di quello, a giudicare almeno dai larghi consensi che le conclusioni del Cumont hanno trovato presso studiosi che si sono intrattenuti di proposito sull'argomento. È bene tuttavia ricordare che l'idea del santuario, sviluppata dal Cumont con l'abituale larghezza di dottrina, era, più che in germe, espressamente dichiarata nella relazione del Fornari, il quale appunto ricorreva a cerimonie ed a culti misteriosi celebrati nel sotterraneo da una qualche setta la quale fosse tenuta a sfuggire la luce del sole. Tale concetto è stato acutamente svolto dal Cumont, là dove questi attribuisce la costruzione e l'uso del sotterraneo precisamente a una setta neo-pitagorica ⁽¹⁾, e ribadito quindi in un successivo articolo dello stesso autore nella *Rassegna d'Arte antica e moderna*, del febbraio 1921.

Non sarebbe difficile ridurre coteste ipotesi ingegnose entro i loro veri termini e dimostrarne la scarsa consistenza, anzi la fragilità addirittura, a contatto colla dura realtà, osservando come

(1) Leopold, il quale accetta, del resto, largamente le vedute del Cumont, ritiene « troppo ristretto il terreno dal Cumont prescelto per le sue ricerche » e crede di vedere nella decorazione una fusione delle idee religiose pitagoriche con quelle orfiche e dionisiache (art. cit., p. 170). Il suo lavoro, però, risulta notevolmente influenzato, per quanto riguarda il simbolismo funerario della decorazione, dal presente studio, già reso, come si è detto, di pubblica ragione sin dall'aprile 1921.

assolutamente nulla di preciso e concreto si conosca di sette e di culti neopitagorici in Roma ⁽¹⁾; inoltre, come di una divinità, che per il suo natural culto richiedesse l'oscurità ed il segreto assoluti, non sia traccia alcuna effettiva durante il primo secolo dell'impero; e infine come la decorazione figurata si presti poco di buon grado a una simile interpretazione ⁽²⁾. A tale procedimento negativo si preferisce qui, come più efficace, il procedimento positivo, intendendosi non già dimostrare ciò che il monumento non è, ma che cosa effettivamente esso sia. Anche a tale riguardo, poichè a tutta prima non sembra che dalla pianta si possa trarre alcuno speciale chiarimento, occorre anche qui rifarsi dalla decorazione, questa non potendo a meno di essere in qualche modo connessa con la natura dell'edificio. Veramente, quanti hanno finora trattato l'argomento non hanno creduto di poter trarre alcun lume dal complesso della decorazione, giacchè, per esprimermi con parole altrui, di tanti quadretti diversi di forme e di proporzioni, anche tra quelli giustapposti sarebbe difficile trovare una qualsiasi continuità o conclusione; trattandosi di cose tra cui non sembra possibile cogliere un nesso ⁽³⁾.

Nell'esame della decorazione occorre anzitutto orizzontarsi per mezzo di divisioni e classificazioni. Or noi distinguiamo le seguenti principali categorie di soggetti:

- a) scene e figure mitologiche;
- b) scene, figure e oggetti di contenuto religioso e simbolico;
- c) soggetti di genere.

⁽¹⁾ La scarse fonti citate da F. Cumont in proposito (art. cit., p. 44) non sembrano destinate a fare molta luce sull'argomento. Altrettanto dicasi dei culti e misteri orfici di Leopold.

⁽²⁾ Così la grande composizione figurata del catino dell'abside — la quale appunto per non essere stata bene interpretata dal Cumont in tutti i particolari, offre a questo le basi della sua teoria — perde, con la precisa identificazione del mito di Saffo (Curtis, art. cit!), ogni appiglio quasi a dottrine e culti misteriosi. Per l'interpretazione della scena dell'abside il Leopold (art. cit., p. 181) si rifà, senza alcun bisogno, dalla descrizione inesatta di Cumont.

⁽³⁾ *Bullett. Com.*, 1918, p. 82.

Nei riguardi del simbolismo la decorazione della sala basilicale non può a meno di avere un'importanza per quanto si vo-



FIG. 2. — Ratto di Ganimede (navata centrale).

glia maggiore della decorazione dell'atrio. Incominciamo quindi dalla detta sala il nostro *excursus*.

Sulla vòlta della navata principale attirano anzitutto lo sguardo i riquadri maggiori centrali in numero di tre, di cui uno distrutto, tutti di proporzioni uguali fra loro, disposti sull'asse longitudinale della nave. I due riquadri conservati presentano due scene di ratto, e cioè il ratto di Ganimede, ad opera di Eros (fig. 2), e il ratto di una Leucippide. Nulla vieta, anzi è molto logico di supporre che una terza scena di ratto fosse rappresentata nel riquadro oggi mancante, che è il più vicino all'abside. Tra i riquadri minori è poi riconoscibile Hermes in funzione di *psychopompós* (1). Ora sappiamo che nell'arte classica, e particolarmente nell'arte romana, le scene di ratto presentano un contenuto simbolico e un'allusione funebre evidentissima, con la figurazione materiale del passaggio repentino e violento da questa ad altra vita. Così vediamo rappresentati su sarcofagi e su cippi funerari romani il ratto di Proserpina, il ratto delle Leucippidi, e perfino il ratto di Elena (2). La stessa regola vale per le urne funebri etrusche, dove a volte ricorrono press'a poco gli stessi soggetti. Il ratto di Proserpina, rappresentato a colori forse anche in una delle pareti del Colombario Doria-Pamphyli (3), è certo in un Colombario di Ostia (4), insieme con scene mitologiche simili (5). Importa osservare che il Colombario degli Arrunzi, oggi distrutto, non doveva distare più di due o trecento metri dal nostro monumento.

(1) *Mélanges* cit., tav. IV, fig. 1. Il tipo di Hermes è in fondo quello stesso che noi vediamo adottato sulle varie repliche del rilievo con Orfeo ed Euridice. Non si tratta forse che di un *abrégé* dello stesso motivo, tanto più che alla figura muliebre ben si confà il tipo di Euridice.

(2) Per il ratto di Proserpina ved. V. Macchioro, *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane* (Napoli, 1909), p. 60 e *passim*.

(3) E. Samter, art. cit. L'intonaco dipinto è in più parti caduto.

(4) Paschetto, *Ostia colonia romana*, p. 469 (sepolcro dei *Caecilii*). La stessa scena era figurata entro uno dei quadretti dipinti del Sepolcro dei Nasoni sulla via Flaminia (A. Michaelis, *Das Grab der Nasonier* in *Arch. Jahrb.* 1910, *Beil.* 4).

(5) Cir. medaglione con ratto di Leucippide, in Piranesi, op. cit., tav. cit.

Una serie di quadretti mitologici sulla vólta della navata destra ci porta ancor più addentro nel campo dell'arte funeraria, simbolica, greco-romana. Sono qui rappresentate le Danaidi, in numero di tre, occupate nella improba eterna fatica; Mercurio *psychopompós*, conducente una figura velata (Alcesti?), e infine Eracle e Alcesti. Occorre qui ricordare quanto fosse in uso nell'arte funeraria romana una simile collana di miti? Il mito delle Danaidi era rappresentato, dipinto in apposito riquadro, sulle pareti di un colombario romano, certo del I secolo, oggi perduto e di cui non ci rimane se non un misero ma prezioso disegno, ripubblicato nello *Jahrbuch* del 1913, a pag. 186 (1). Il mito di Alcesti, con Admeto, è figurato ampiamente su un riquadro a stucco della vólta di una delle tombe sulla via Latina, la tomba degli Anici (2), e a colori in un Colombario recentemente scoperto presso San Paolo (3). La funzione di Hermes *psychopompós* è poi conosciuta per troppi esempî nell'arte greca e romana, perchè valga la pena di soffermarvisi di proposito (4). Il mito, poi, di Demetra e Trittolemo, rappresentato sopra uno dei pilastri, è pure, non occorre dire, un mito di carattere schiettamente catactonio (5).

Un'altra ricca mèsse di scene e di figure isolate si riporta facilmente al ciclo dionisiaco, a motivo dell'ostentazione di attributi dionisiaci. Tali alcune scene rappresentate sulla vólta della navata sinistra. Su vari scomparti del soffitto, laterali al

(1) F. Weege, art. cit. Cfr. S. Reinach, *RPGR*, p. 182.

(2) *Monumenti dell'Ist.*, VI, tav. XLIX e LII, 3.

(3) G. Lugli, *Scavo di un sepolcreto romano presso la basilica di S. Paolo*, in *Notizie degli Scavi*, 1919, p. 297 (fig. 6). La scena cui mi riferisco è chiusa entro uno dei noti quadretti a sportelli mobili. Ved. inoltre C. Robert, *Sarkophagrel.* III, 1, tavv. VI-VII e p. 35.

(4) Una figura di Hermes si è trovata dipinta anche in una camera ipogea sepolcrale del 1° sec. rinvenuta a Catania nel 1916 (*Notizie Scavi*, 1918, p. 57). Ciò senza parlare di monumenti sepolcrali di età più tarda.

(5) Basti ricordare i numerosi vasi greci del v e iv secolo istoriati con la spedizione di Trittolemo; vasi farenti parte di suppellettili funebri.

fascione centrale, si osserva così una danza orgiastica di donne Baccanti, una scena di sacrificio compiuta forse da Menadi, e inoltre Menadi varie in riposo. Figure statuarie di Menadi sono inoltre eseguite a grandi proporzioni nella navata centrale, al di sopra dei pilastri. Anche la decorazione dell'atrio è, nella zona superiore, ispirata in grandissima parte a motivi dionisiaci con Satiri e Menadi. E Menadi isolate appaiono entro riquadri della volta dell'atrio. Particolarmente notevoli le due figure di Baccanti (o Arianna stessa?) sedute sul dorso di una pantera, entro i due medaglioni tondi della volta. Al culto e al simbolismo dionisiaci è poi ispirato il motivo delle due fiere affrontate, divise da un *kántharos*: motivo impiegato come elemento unico di decorazione, lungo fascioni delle volte minori (1).

Il simbolismo dionisiaco informa di sé tutta l'arte funeraria romana. Personaggi e motivi dionisiaci vari s'incontrano scolpiti sopra urne cinerarie, sopra sarcofagi, e rappresentati a colori o a rilievo nella decorazione di numerose camere sepolcrali romane anche del I secolo (tomba dei Valerii sulla via Latina) (2).

Nella scena rappresentata in luogo così centrale ed in vista, quale il catino dell'abside (tav. X), è forse da riconoscere, secondo l'interpretazione offertasi come la più ovvia alla mente di tutti e dello stesso Fornari e da questo poi scartata, ma accolta recentemente e trattata da C. Densmore Curtis — il salto di Saffo dallo scoglio di Leucade. L'elemento marino è qui rappresentato largamente, non soltanto dalle onde accavallantisi, ma anche dai due Tritoni che sulle onde si librano e partecipano vivamente all'azione, quale essa sia. Ora i motivi ispirati alla fauna mitologica marina sono largamente rappresentati non soltanto nel catino dell'abside, ma ancora sui fascioni centrali delle volte delle navate minori, con Nereidi, Tritoni e ippocampi in isvariati e graziosi at-

(1) Cfr. Tomba degli Anicî sulla via Latina, *Monumenti dell'Ist.*, tav. XLIX segg.; P. Gusman, op. cit., tav. 84 seg.

(2) *Monumenti dell'Ist.*, tav. XLIII seg. e P. Gusman, op. cit., tav. 50 seg.

teggiami. Sulla parete di fondo della basilica, al di sopra della porta d'ingresso, come altro punto assai in vista, è riprodotta nel mezzo, al sommo della porta, la maschera di fronte dell'Oceano, lungochiomata e barbata, con due Tritoni ai lati. Anche nell'atrio, entro i quadretti delle pareti, al di sopra dei grandi specchi, son figure di Tritoni e di Nereidi, riconoscibili sull'abbozzo preliminare a stecca o sulla traccia lasciata dallo stucco caduto.

Che sul catino dell'abside sia rappresentato il transito simbolico di una gentile figura di donna, Saffo od altra eroina (certo una personificazione dell'anima), per simboleggiare la morte e il passaggio alle isole dei Beati, fu questa un'idea espressa, prima d'ogni altro, dallo stesso Fornari, quindi dal Cumont. Il mare, colle sue figurazioni mitologiche, assume perciò, nel simbolismo dell'azione, un'importanza essenziale. Allo stesso ordine di idee non possono a meno di collegarsi le figure dell'Oceano e dei vari Tritoni e Nereidi disseminati sulle pareti e sulle vólte dell'ipogeo. E anche questo della fauna mitologica marina è un tema caratteristico dell'arte funeraria romana. Non si contano i sarcofagi e i cippi scolpiti con figure di Tritoni e di Nereidi, combinate allora con la maschera dell'Oceano⁽¹⁾. È tuttavia degno di attenzione un particolare decorativo della tomba degli Anicii sulla via Latina, dove sopra gli archivolti delle porte è ripetuto costantemente il motivo dei due Tritoni racchiudenti al centro la maschera dell'Oceano⁽²⁾.

Figure mitologiche isolate, nelle quali la funzione decorativa non soffoca il contenuto simbolico, sono poi: la figura di Attis, quattro volte ripetuta nella navata principale, agli angoli del

(1) Questo stesso motivo, come altri simili, di un trasparente simbolismo funerario, ricorre perfino nella decorazione pittorica di catacombe cristiane. La maschera dell'Oceano è infatti rappresentata sulla vólta di un cubicolo del cimitero di Callisto, e inoltre nell'ipogeo detto dei Sinceretisti, in Pretestato, nell'arcosolio di Vibia; cfr. S. Reinach, *RPGR*, p. 497.

(2) *Monumenti dell'Ist.*, v. cit., tav. cit.; P. Gusman, op. cit., tavv. 84-85.

riquadro centrale della vólta; le varie maschere di Medusa, le quali ricorrevano e ricorrono in parte tuttora sulle pareti dell'atrio, sull'archivolto della porta d'ingresso della basilica, sulle facce principali dei pilastri, ma soprattutto numerose sulle vólte delle tre navate; le maschere di Giove Ammone, ripetutamente eseguite sulla vólta della navata centrale. Il tipo di Attis pensieroso — Attis funerario, come si esprime il Cumont — è un simbolo funebre che s'incontra nella decorazione di monumenti funerari (1). Maschere di Medusa e di Giove Ammone si ripetono poi con una frequenza straordinaria sopra urne cinerarie e cippi, specialmente del I secolo dell'Impero (2).

Ma più significativo, per noi, di tutte le scene figurate, sinora passate in rassegna, è un quadretto inframmezzato nella decorazione della vólta dell'atrio, di un simbolismo, come subito mi parve, assai trasparente. È quivi riprodotta una scena di apoteosi, con un genio alato volante, il quale regge sul dorso una figura di donna seduta, l'*σιδωλον*, così come è figurata l'apoteosi di Antonino e Faustina sulla base della Colonna Antonina, e l'apoteosi, ancor più meritamente famosa, di Augusto nella zona superiore del grande cammeo di Francia, a Parigi. Particolare ancor più significativo, il *Genius Aeternitatis* (chè tale la figura alata non può a meno di essere) tiene fra le mani un'anfora con la bocca rovescia. Chiara allusione dell'anima rapita da una forza sovrumana fuori del mondo, mentre i resti mortali, rappresentati dagli avanzi del rogo, sono abbandonati alla terra (3).

Quanto a motivi inanimati, i quali si contano in gran numero nella decorazione delle varie parti dell'ipogeo, sono specialmente

(1) S. Reinach, *Répertoire des Reliefs*, II, p. 54 e 66.

(2) Altmann, op. cit., p. 88 segg. Una bella maschera di Medusa è dipinta nel medaglione della vólta di uno degli ipogei sepolcrali a San Sebastiano, di prossima pubblicazione nelle *Notizie degli Scavi*, a cura di G. Mancini.

(3) Un gruppo assai simile, di una donna alata con anfora nelle mani, portante sul dorso un'altra figura muliebre, vedesi tra i rilievi della corazza della statua di Augusto a Prima Porta (E. Strong, *Roman Sculpture*, tav. III), sebbene con diverso significato allegorico (ivi, pag. 44).

importanti i motivi architettonici eseguiti in rilievo al centro degli specchi sopra lo zoccolo delle pareti della basilica, come di

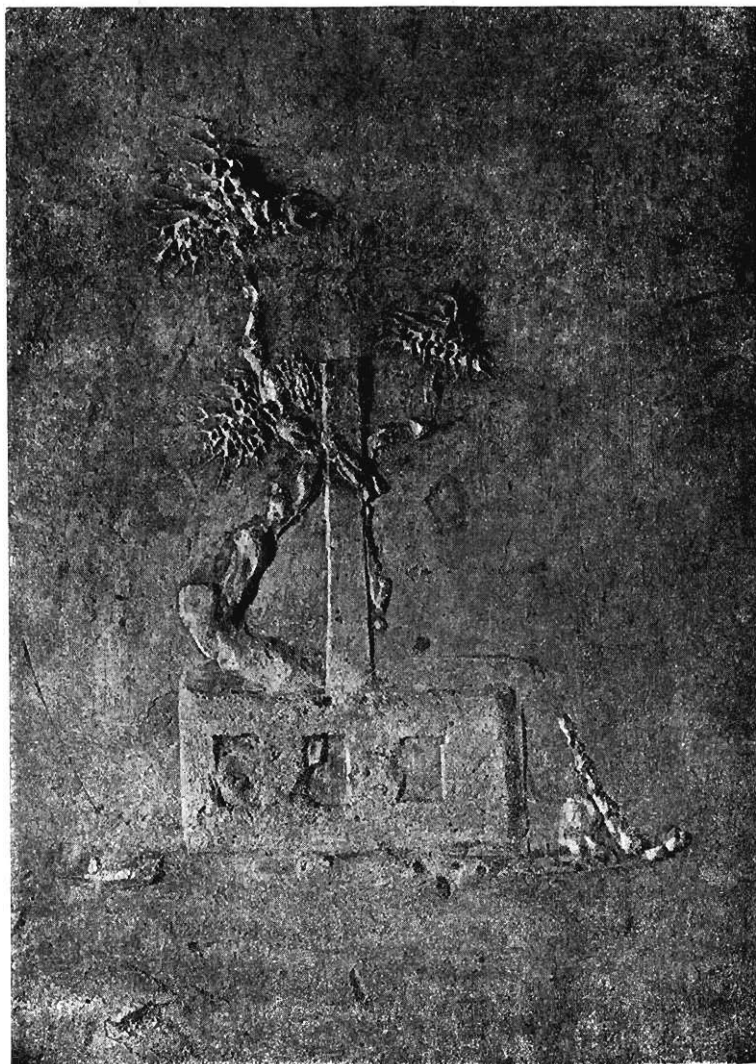


FIG. 3. — Monumento sepolcrale (parete longitudinale: navata sinistra).

quelle dell'atrio. I motivi sono di vario genere, architettonici e statuari; ma scartando momentaneamente i secondi (statue

di divinità), è facile qui riconoscere due tipi caratteristici di monumenti, compresi fra quelli elencati dal Rostowzew: cioè *porte sacre* e monumenti funerari propriamente detti, questi ultimi con colonna sormontata da un'anfora, presso un albero sacro, e chiusi entro un alto recinto, semicircolare per lo più, intersecato da finestre (fig. 3).

L'impiego di simili motivi nell'arte decorativa romana del I secolo, dovuto alla moda introdotta dall'arte ellenistica, s'incontra anche nella decorazione di edifizî dai quali esula qualsiasi carattere funebre, come la casa romana della Farnesina (1). Ma il vederli ripetuti nella decorazione di camere sepolcrali e simili, come il Colombario Doria-Pamphyli, e il loro carattere innegabile di monumenti funerari, ci permette, insieme cogli altri motivi citati, di trarre indizi abbastanza sicuri intorno alla vera natura del monumento, dove, a differenza di altri casi, essi sono così numerosi e collocati tanto in vista.

Da tutta questa larga e pur affatto incompleta rassegna dei motivi ornamentali dell'ipogeo, risulta, credo, in maniera oramai sufficiente, il carattere spiccatamente funebre di esso. Di numerosi motivi, pur essi artisticamente e simbolisticamente non meno importanti di quelli accennati, non è qui contenuta menzione alcuna. Or potrebbe sorgere il dubbio che la scelta presente fosse una scelta intenzionale, a tesi, o quanto meno, che lo studio completo dei motivi, quali appaiono nella decorazione dell'ipogeo, possa modificare più o meno profondamente l'impressione generale. Soltanto l'illustrazione dettagliata del monumento in tutte le sue parti potrà eliminare un giorno simili dubbî. Ma è certo, ad esempio, che scene mitologiche di cui non si è fatto cenno (come quella di Medea e Giasone col vello d'oro nella volta cen-

(1) Per esempî del genere, ved. Rostowzew, art. cit. Monumenti funerari simili si rinvennero tuttora negli scavi di Ostia e di Porto. Evidente è del resto la loro affinità coi monumenti funebri ad esedra in uso a Pompei (Notizie degli Scavi, 1910, p. 386 segg.).

trale, di Eracle e di un'Esperide sopra una faccia di pilastro) ⁽¹⁾ possono essere facilmente ridotte ad esprimere un simbolo funebre, sia per la natura dei personaggi, sia per l'azione rappresentata



FIG. 4. — Supplizio di Marsia (vólta dalla navata destra).

(la vita e la felicità ultraterrene). Un'altra scena mitologica ben nota, il supplizio di Marsia (fig. 4), trovandosi spesso ripetuta

⁽¹⁾ Ved. riproduzione del primo quadro cit. in *Notizie cit.*, p. 41, e *Mélanges cit.*, tav. IV, 2.

sopra sarcofagi romani scolpiti, si vede come fosse particolarmente adatta per la decorazione parietale di un monumento funebre ⁽¹⁾; così la scena con Achille e il centauro Chirone che vediamo riprodotta nella volta centrale, e ripetuta in bassorilievo, oltre che su sarcofagi, sopra un timpano ornamentale del colombario di Pomponio Ila ⁽²⁾.

Scene di genere, poi, come quelle ritraenti soggetti esotici, cioè motivi e personaggi africani, non sembrano presentare nessun carattere che ne giustifichi la presenza sopra monumenti di funebre destinazione, ma a questi non risultano neppure disdicevoli se l'artista del Colombario Doria-Pamphyli se ne servì introducendoli nella sua decorazione ⁽³⁾. Anche la scena delle nozze, figurata dentro uno dei riquadri lunghi della volta centrale, può avere, dato l'uso frequente che se ne fa nell'arte funeraria romana, un contenuto simbolico funebre di non difficile interpretazione. Non si vorrà dubitare, infine, che le svariate figure di Eroti e di Vittorie, sparse a profusione sulle volte e sulle pareti dell'ipogeo, possano nulla modificare del contenuto funebre della decorazione. Per le Vittorie specialmente basta ricorrere agli eloquenti raffronti con il Colombario degli Arrunzi, ripetutamente citato (stucchi della volta), con la camera sepolcrale di Caio Cestio, con il Colombario dipinto di Pomponio Ila e altri simili numerosi.

Pur concedendo, come non si può a meno, una ragionevole libertà d'iniziativa alla fantasia dell'artista in mezzo a tutta una

(1) Di simili riscontri monumentali non è stato sinora tenuto conto, ch'io mi sappia, da nessuno degli esegeti del monumento. Pei sarcofagi istoriati col mito di Marsia, ved. C. Robert, *Sarkophagreliefs*, vol. III, p. 2^a, tav. LXIII-LXIX. Lo stesso mito trovavasi ripetuto tra le pitture del Colombario, di cui non ci rimane che il disegno schematico, citato a pag. 23.

(2) Su questo monumento ved. la più recente illustrazione compiuta da F. G. Newton, in *Papers of Brit. School at Rome*, vol. V (1910), p. 461 segg. Per il motivo impiegato nella decorazione di sarcofagi romani, ved. C. Robert, *Archaeologische Hermeneutik*, Berlino, 1919, p. 212 sg.

(3) Onde sembra essere questa una concessione dell'artista all'indirizzo e alla moda del tempo (moda dei paesaggi nilotici), dettata dall'arte alessandrina.

decorazione così eccezionalmente vasta e complessa quale quella dell'ipogeo anonimo di Porta Maggiore, e volendo ammettere che una tale libertà siasi esplicita anche all'infuori del carattere e della destinazione del monumento, si dovrà tuttavia riconoscere che tale decorazione risponde a un chiaro e costante criterio informativo, il quale si riassume nello sforzo di sottolineare la destinazione funebre del luogo. Scene di ratto, scene dionisiache, scene marine, figure mitologiche isolate come Attis, maschere di Medusa e di Giove Ammone, quadretti di genere come soggetti nilotici o cerimonie di nozze, scene mitologiche varie, motivi architettonici, tutto ci riconduce, con un'insistenza sempre più pressante, nello stesso ordine d'idee, e cioè che l'ipogeo ha destinazione funebre e che la ricchissima decorazione *simbolica*, nel suo complesso, ne è la più chiara testimonianza, poichè l'idea fondamentale che l'ispira è quella della separazione dell'anima dal corpo. Cade così ogni ingiustificata prevenzione di inorganicità e irrazionalità degli elementi decorativi: circostanze, queste, le quali costituirebbero un serio ostacolo anche per l'asserito esclusivo carattere religioso del monumento (1).

Può anzi essere interessante a questo proposito ricordare per un confronto la statistica dei soggetti dipinti compilata dal Samter, riguardo al Colombario di Villa Pamphyli (2):

rappresentazioni mitologiche	7	frutta e animali	56
rappresentazioni di Pigmei	6	paesaggi	35
stagni	11	rappresentazioni varie	11

Sono in totale 126 soggetti disparati e privi, come ognuno vede, di qualsiasi apparente coesione l'uno con l'altro.

(1) Lo stesso Leopold, il quale in art. cit., p. 177, parla di sistema logico nella disposizione (soltanto?) della decorazione, rimane poi perplesso nel giustificare la varietà delle scene mitologiche e ricorre all'ipotesi di un testo di misteri religiosi, per noi naturalmente perduto, al quale l'artista avrebbe cercato di dare una illustrazione figurata (ivi, p. 183 seg.).

(2) Art. cit., pag. 136.

Se l'ipogeo è dunque nient'altro che un edificio sepolcrale, si domanda ora perchè la cosa sia passata sinora inavvertita da tutti, ad eccezione del chiaro prof. Hülsen che avanzò l'ipotesi del cenotafio di Antinoo, e dove mai fosse il luogo per le ceneri, tenuto conto che agli inizi del I secolo dell'Impero vige quasi incontrastato il rito della cremazione, così per i ricchi come per i poveri (1). Si avverta bene che il contenuto funebre di talune scene, di taluni motivi isolati, non è sfuggito, si può dire, ad alcuno di coloro che trattarono finora del monumento, senza che perciò alcuno si ritenesse autorizzato a ricavarne delle conclusioni decisive per l'esegesi monumentale. Così, studiosi eminenti come Fornari, Cumont, Paribeni, notarono e sottolinearono il contenuto funebre di talune rappresentazioni. L'ipogeo, del resto, è ben lungi dall'essere pervenuto sino a noi nella sua integrità.

Si è detto e ripetuto come a contatto con la parete interna dell'abside si trovasse già un sedile o trono, e sopra questo sedile si è lavorato abbondantemente di fantasia. Quale dio, quale sacerdote di culti misteriosi pontificava da quella cattedra? Due modesti incassi verticali sulla parete, distanti fra loro m. 0,60 e larghi ciascuno m. 0,15, alti m. 1, giustificano agli occhi di molti la presenza di una cattedra incassata in parte nel muro. Ma se, invece di una cattedra, si fosse trattato di un basamento, del piedistallo di una statua, assicurato in qualche modo, per mezzo di tiranti, alla parete? Certo è che, mentre di nicchia o abside può aver bisogno una statua, un'immagine anche di culto, mai, ch'io mi sappia, non si sono viste delle cattedre, dei troni internati nel muro, quando la persona che li occupa ha bisogno di essere a contatto e come circondata dalle altre persone che le fanno corteggio, e non già di restare nascosta in parte ed isolata da quelle (2).

(1) Questo, che è il modesto segreto per la retta interpretazione della origine del monumento, non è stato ben tenuto presente da taluno dei miei oppositori (così G. Lugli nell'art. citato al principio di questo articolo).

(2) Ben diverso infatti è il caso del *Telesterion* di Samotrace, più volte citato a raffronto, con la parete di fondo a piena nicchia, di oltre dieci metri di corda (*Mélanges* cit., fig. a pag. 169).

Di antiche e spietate manomissioni, inoltre, sono segno evidente non solo le lacune dei quadretti ritagliati nello stucco ed asportati dalle pareti dei pilastri e il vuoto lasciato nell'abside, asportandone la statua di cui si ornava⁽¹⁾, ma ancora le incassature rettangolari rimaste vuote sul pavimento della sala negli intervalli fra i pilastri, altre incassature simili, più piccole, addossate ai pilastri stessi, e infine quella più grande di tutte, presso il limitare, nella navata centrale. Le prime incassature accennate misurano in media m. 0,50 × 0,40, le altre m. 0,34 × 0,34, l'ultima m. 1 × 0,62. Le dette incassature, oggi riempite di cemento allo scopo di regolarizzare il piano, onde non è più possibile calcolarne con esattezza la profondità originaria, misuravano una profondità da 15 a 20 centimetri.

Dovendo renderci ragione, possibilmente, della presenza di queste lacune del pavimento, contornate da fasce nere di mosaico, non potremo davvero pensare che a quel posto si trovasero dei quadretti preziosi di mosaico, come da taluno si è ritenuto, i quali facessero tutt'una cosa col resto del pavimento⁽²⁾: giacchè nè quello sarebbe stato il posto indicato per quadri vistosi in mosaico, nè questi avrebbero potuto essere asportati facendo così piccolo danno al pavimento intorno. Si dovrà piuttosto pensare che negli interpilastri fossero piantati dei pilastrini, forse marmorei, con le basi di dimensioni esattamente uguali a quelle delle incassature del pavimento. Di che offrono la prova tuttora evidente

(¹) Leopold (art. cit., p. 168) respinge decisamente la mia ipotesi della statua dentro la nicchia unicamente perchè non si conosce « aucun exemple d'une statue attachée de cette manière à une muraille ». Ma anzitutto io ho sempre parlato di plinto, di basamento attaccato e assicurato al muro, e non della statua sovrapposta. Inoltre posso anch'io ribattere, che non si conosce alcun esempio di sedile aderente « de cette manière à une muraille ». Lo stesso studioso avanza poi la questione dell'altezza della stuccatura della parete in rapporto coll'altezza della statua. Ma una volta accettato il criterio di massima, non è affatto impossibile la ricostruzione ideale della navata con una statua in fondo, la cui altezza non superi quella della parete dipinta.

(²) Leopold, art. in *Mélanges* cit., p. 167.

le tracce rimaste di pilastrini già appoggiati alla fronte principale dei grandi pilastri delle vòlte, in corrispondenza degli incassi suddetti. La presenza e le dimensioni di piccoli plinti, alti m. 0.85, sormontati da cornice, è dunque documentata; solo la destinazione resta incerta. Ma altrettanto innegabile, a mio parere, è la originaria presenza di plinti simili negli intervalli fra i pilastri. Incerta naturalmente l'altezza, ma possibile a determinarsi approssimativamente quando si considerino le dimensioni delle basi. Tali plinti marmorei, collocati fra i pilastri delle vòlte, in numero di sei in tutto, non poterono ad altro servire se non a sostenere urne o vasi, pur essi di marmo o d'altra più preziosa materia, contenenti le ceneri dei defunti. I plinti minori, poi, appoggiati ai pilastri delle vòlte, poterono servire come mensole per deporvi, se non vasi cinerari, parte della suppellettile funebre.

Che l'aspetto originario dell'ipogeo debba essere ricostruito appunto con plinti e vasi cinerari, collocati negli interpilastri, è cosa provata non soltanto dalle precedenti constatazioni, ma a più chiare note ancora da alcuni ornamenti a rilievo sulle pareti, ornamenti di carattere non semplicemente riempitivo. Lungo le due pareti longitudinali della basilica, al di sopra degli specchi, insieme con altri oggetti, sono disegnate a rilievo delle anfore e dei crateri in numero di otto, di notevoli dimensioni, in modo da dar nell'occhio, e di nobile ed elegante disegno e decorazione, collocati su plinti con basi e cornici sagomate. Quale e perchè il significato, la presenza, anzi la persistenza, di codesti vasi? È ormai certo che l'artista ebbe presenti ai suoi occhi o alla sua mente gli oggetti da cui egli traeva l'ispirazione, usandone come partito decorativo. Del resto, neppure qui l'artista ha saputo o voluto essere del tutto originale, avendo fatto ricorso a un partito che sembra fosse già in uso nella decorazione pittorica interna delle tombe monumentali. Nella camera sepolcrale della Piramide di Caio Cestio, infatti,

vasi certo di carattere sepolcrale, di snelle e variate forme metalliche, poggiati su piccoli plinti, si alternano a figure muliebri simboliche, al centro di ciascuno specchio delle pareti, là dove nel nostro ipogeo sono collocati motivi architettonici e figure statuarie.

I nostri musei sono ricchi di vasi cinerari di marmo o di alabastro, di forme eleganti e riccamente decorati a rilievi⁽¹⁾. Poichè la decorazione di codesti vasi occupa intera la loro superficie esterna, senza soluzione di continuità, si può ammettere che almeno qualche volta le urne fossero fatte per esser non già collocate nelle nicchie dei colombari, ma messe in maniera da essere vedute da ogni parte; il che era possibile soltanto quando i vasi cinerari fossero stati collocati sopra appositi plinti. Il tipo per una tale sistemazione delle urne cinerarie nell'interno di camere sepolcrali era poi offerto dall'architettura funebre in uso all'aperto, con colonne sormontate da vasi; i numerosi esempî del genere, offerti dell'ipogeo di Porta Maggiore, sono oltremodo istruttivi a tale riguardo. Che non tutti i vasi rappresentati in rilievo sulle pareti dell'ipogeo abbiano la forma di anfore, e che questi possano essere piuttosto interpretati come vasi agonistici, è argomento questo di nessun nocumento alle nostre conclusioni. Anche i vasi dipinti nell'interno della camera sepolcrale di Caio Cestio sono di forme svariatissime e certamente non tutti della forma di cinerari.

Per convincersi, poi, come appunto nel senso osservato fosse diretta la ricerca degli effetti decorativi negli edifici romani, basta considerare le belle tavole fittili di età imperiale sino a noi pervenute, con prospetti architettonici di palestre⁽²⁾. Negli intercolumnii di simili edifici, insieme con erme e statue propriamente dette, si veggono collocati dei ricchi vasi ornamentali, sopra

(1) P. Gusman, op. cit., tavv. 49, 87, 134, 141.

(2) Rohden e Winnefeld, op. cit., tav. LXXI, LXXXIII, CXLII, CXLIH.

alte basi o plinti. Dall'alto pendono degli *oscilla* di vario genere. Affatto identico era il caso dell'ipogeo, nel quale al sommo delle vólte, fra un pilastro e l'altro, rimangono tuttora i fori, nei quali s'imperniavano le catene per sostenere gli *oscilla* (1). L'artista poi ripeteva mediante lo stucco sulle pareti, con una certa libertà, dentro o fuori degli specchi, gli stessi motivi, ch'egli riprendeva dal vero. Dopo di che non credo che l'arte romana ci abbia lasciato, fuori dell'ipogeo di Porta Maggiore, un più interessante ed eloquente esempio della natura dello stile architettonico, o II stile.

E un altro problema è forse in gran parte risolto dalla restituzione del monumento nella maniera indicata: il problema della assoluta mancanza di epigrafi nell'interno dell'ipogeo. Iscrizioni funebri dovevano esservi; ma queste si trovavano probabilmente inserite entro cartelli iscritti nella decorazione stessa dei vasi, particolare anche questo di cui abbondano esempli. Qualche magnifico esemplare del genere si trova nella galleria dei Candelabri al Museo Vaticano (2).

L'interpretazione or ora data dell'ipogeo e del contenuto della sua decorazione procederebbe quindi senza gravi obiezioni sino alla fine, ove una difficoltà, in apparenza di qualche rilievo, non si frapponesse al nostro cammino. Nella esplorazione del piano sottostante all'abside furono rinvenute ossa di animali, resti di un sacrificio espiatorio (3). Residui di ossa di animali sacrificati si sarebbero anche trovati nell'*impluvium* dell'atrio. Ritornano così in discussione la struttura architettonica dell'ipogeo, particolarmente adatta per un luogo di culto, e l'ara la quale già trovavasi collocata quasi all'ingresso della sala e di cui non rimane se non la traccia in cavità nel pavimento

(1) Più difficile e priva di conferme monumentali sembrami l'ipotesi, secondo la quale dall'alto delle vólte tra i pilastri pendessero delle lucerne.

(2) R. Durm, *Baukunst der Etrusker u. der Römer*, p. 766.

(3) *Notizie cit.*, 1918, p. 47.

della nave centrale. Si aggiungano a ciò le figure di oranti, le *trapeze* con offerte votive, le immagini di divinità e le scene di culto disseminate sulle pareti della sala, più che mai indicate a corroborare l'idea del luogo di culto. È stata dunque invano tutta la nostra fatica?

Prima di ritornare sui nostri passi, è il caso di domandarsi se l'idea di monumento sepolcrale e quella di luogo di culto siano così profondamente antitetiche da non poter in qualche modo sussistere una accanto all'altra. La religione cattolica ha lungamente permesso e permetterebbe tuttora di seppellire nell'interno delle chiese, ove tale costumanza non fosse stata già vietata, or è poco più di un secolo, dai regolamenti d'igiene. Un edificio di natura e destinazione sacra serve dunque occasionalmente anche da cimitero⁽¹⁾. Ma non è questo il caso che possa valere per l'ipogeo di Porta Maggiore. Nelle moderne necropoli accade tuttavia frequentemente di vedere delle cappelle funebri gentilizie, nelle quali, accanto agli avelli, trovasi eretto l'altare consacrato, per la celebrazione della messa e di altre sacre funzioni. Quale prova abbiamo noi che una costumanza così tradizionale e diffusa nella religione cattolica, tanto più intollerante in fatto di liturgia, non potesse essere ammessa nella religione romana? Del resto, poichè anche il Fornari pensava a culti di dèi etonni, la cosa diventa più che naturale per un sepolcro, dove incombe la presenza degli dèi Mani. Ma anche qui non ci vengono meno le testimonianze per una dimostrazione positiva della nostra tesi, nella figura di sopravvissuti monumenti sepolcrali romani. Il monumento lungamente denominato del dio *Rediculus*, presso la via Appia⁽²⁾, è stato riconosciuto come un edificio sepolcrale, cui accedono delle caratteristiche di edificio sacro. Tali il monumento detto tempio

(1) Ricordo il *templum gentis Flaviae*, sul Quirinale, destinato a contenere le ceneri dei morti della famiglia imperiale (Sueton., *Domitianus*, 17, 3).

(2) R. Dürm, op. cit., p. 770.

della Tosse presso Tivoli, Tor de' Schiavi sulla via Prenestina, ed altri. Le are per i sacrificii probabilmente non mancavano neppure nell'interno di taluno di questi monumenti, sebbene, dopo tante sistematiche deprezzazioni, non ne rimanga traccia.

Altri monumenti del genere, basilichette sotterranee, cioè, rinvenute a Roma in tempi diversi, furono dal Lanciani (art. cit.) richiamati opportunamente a proposito della « Basilica » di Porta Maggiore; luoghi di culto quelli effettivamente riconosciuti per tali dalla presenza constatata di suppellettili, iscrizioni e ornati di indubbio significato. Ma allo stesso modo che per quegli edifici non si ebbe bisogno di riscontrare tracce di un sacrificio espiatorio qualsiasi per dare ad essi il loro vero nome, così mi sembra che la constatazione effettiva del sacrificio nel caso nostro non costituisca la prova definitiva della natura esclusivamente religiosa del monumento. Il quale conserva inoltre una decorazione complessa di un contenuto così speciale e presenta, inoltre, tali novità di particolari architettonici (come i pilastri o plinti ai lati della nave centrale), che non è assolutamente lecito prescindere da caratteristiche così notevoli, per correre dietro ad analogie di assai dubbio valore e significato.

La diffusione di un tipo di sepolcro o mausoleo, d'una forma così monumentale e caratteristica da potersi scambiare per un luogo di culto, è stato nel mondo romano e classico, in generale, maggiore di quanto si creda. È dello Strzygowski la scoperta e pubblicazione di un ipogeo dell'anno 259, rinvenuto a Megaret-Abu-Sxejl, presso Palmira, edificio a crociera, adorno di pregevoli pitture (ved. P. Ducati, *Arte classica*, p. 810 segg.). Importante per noi il fatto che su pilastri dell'ipogeo siano dipinti ritratti entro medaglioni sostenuti da Vittorie ⁽¹⁾. È stato dagli archeologi ben notato che la pianta dell'ipogeo è quella stessa che viene poi adottata per edifici cristiani, come è il caso della nostra basilica.

(1) S. Reinach, *RPGR*, p. 149, 3.

Sono comunissimi i cippi in forma di are, anzi è questa la loro forma più comune. Ai lati di questi cippi, o are funerarie, si trovano costantemente la patera e l'urceolo, cioè gli arnesi per le libazioni sacrificali. Non si sono mai trovati finora, nella esplorazione di sepolcri monumentali, avanzi di sacrifici catartici o purificatori, come nel caso nostro; ma ciò forse, più che altro, per insufficienza di accurate ricerche. In ogni modo ci basti stabilire che la destinazione sepolerale di un monumento non ripugna alla celebrazione di sacrifici. L'architettura sepolerale romana ha sviluppato questo tipo di tempio-sepolero, o mausoleo, anche in provincia, e particolarmente, sembra, nell'Africa settentrionale, dove se ne ammirano tuttora dei classici esempi. Per Roma basta ricordare il sepolero degli Aterii figurato in un bassorilievo celebre ⁽¹⁾, per formarsi un'idea appropriata della struttura esterna di monumenti sepolerali, affatto simile a quella di un tempio. Tale architettura non può essere venuta in moda se non agli inizi del I secolo, in armonia col fasto dell'età augustea ⁽²⁾. L'ipogeo di Porta Maggiore, trovandosi al principio di cotesta fase, riproduce solo all'interno certe forme architettoniche meglio indicate per edifizii di culto, dei quali in sepolcri posteriori, eretti soprassuolo, era esattamente imitato anche l'aspetto esterno. Esso risente invece della tecnica costruttiva ipogea comune ad altri monumenti sepolcrali contemporanei, scoperti in passato nelle adiacenze di Porta Maggiore. Tali i Colombari degli Arrunzi e degli Statilii ⁽³⁾. A proposito del primo dei quali conviene insistere, più che non si è fatto sinora, sulla reciproca strettissima comunanza in fatto non soltanto di soggetti mitologici e simbolici, ma anche di minuti partiti decorativi, cosa che ci permette di considerarli

⁽¹⁾ P. Gusman, op. cit., tav. 27. Ved. anche la facciata del Sepolero dei Nasoni, riprodotta in *Arch. Jahrb.* XXIV (1910), p. 101.

⁽²⁾ L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* (9^a ediz.), vol. II, p. 359 (*Der Luxus der Totenbestattung*).

⁽³⁾ E. Brizio, *Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino* (Roma, 1876).

assai strettamente vicini anche nel tempo. Le immagini di divinità, poi, si addicono abbastanza bene anche alla decorazione di un monumento sepolcrale come il nostro, per il costume, invalso si può dire in tutti i tempi e in tutte le religioni, di mettere i morti sotto l'immediata protezione della divinità. Basta, del resto, riferirsi ancora una volta alla tomba degli Anici sulla via Latina, per averne la conferma. Sulle pareti della tomba presso la volta, si veggono infatti, entro riquadri, le figure di Mercurio, Bacco, Sileno e Apollo. Tutti gli altri motivi ornamentali di carattere religioso si spiegano, quindi, secondo lo stesso simbolismo. Di che ci si può convincere consultando il volume II delle *Antichità romane* di Piranesi, volume dedicato particolarmente a monumenti sepolcrali, oggi distrutti.

Le presenti conclusioni, del resto, non costituiscono, sotto un certo aspetto, una novità, ma sono piuttosto un corollario delle idee dello stesso Cumont, là dove egli dice che i caratteri della decorazione indicano che la Società esoterica che si riuniva in quel ritiro (o piuttosto, secondo noi, i superstiti della famiglia) assicurava ai suoi addetti la salute nell'altra vita ⁽¹⁾. E Leopold: « La pensée du lieu du dernier repos est vive dans toute la Basilique » ⁽²⁾. Potrà sorgere questione se il concetto religioso informativo sia da far risalire al neo-pitagorismo o al culto orfico e dionisiaco, oppure ad un sincretismo di queste varie correnti religiose, come è opinione di Leopold ⁽³⁾.

Ma è questione secondaria questa, che dovrebbe lasciarci indifferenti, ove non portasse una certa conferma all'idea del sepolcro. Tutti i monumenti sepolcrali romani, tombe dipinte, cippi, sarcofagi scolpiti e simili, ci presentano un repertorio figurato che dal punto di vista religioso non può a meno di essere riportato ad un sincretismo pitagorico-orfico-dionisiaco. Soltanto

⁽¹⁾ *Rassegna d'Arte* cit., p. 38.

⁽²⁾ *Mélanges* cit., p. 175.

⁽³⁾ *Ibidem*, p. 174.

la pratica destinazione funebre del monumento serve a dare alla multiforme decorazione figurata quell'unità logica che altrimenti non avrebbe: proprio come nel caso della nostra « Basilica ». La quale, per tutte le ragioni anzidette, assume un aspetto completamente nuovo, ben caratterizzato dal termine proprio di « Mausoleo » (1).

La famiglia gentilizia che commise la costruzione di quel monumento di pietà per i suoi morti e l'architetto che ne curò l'esecuzione pensarono di scavare nel suolo, come di solito sul margine di una via, un edificio di cui non si conoscesse l'uguale per grandiosità e magnificenza, un vero e proprio mausoleo, a prescindere dall'originalità o meno dell'architettura e dei motivi ornamentali, e in cui la destinazione sepolcrale non disdicesse alla celebrazione di sacrifici religiosi. Nonostante questa accessoria destinazione religiosa, intatto resta per il monumento il carattere sepolcrale, che ne giustifica l'origine, la struttura architettonica in parte e tutta o quasi la decorazione. Si avverta, però, che l'abside, con relativo catino decorato, doveva essere abbastanza in uso nell'architettura funebre del 1° secolo, riscontrandosi, ad esempio, nel Colombario di Pomponio Ila sulla via Appia.

Del resto, se la piramide di Caio Cestio a Porta S. Paolo non fosse munita, all'esterno, dell'iscrizione sepolcrale e se, per

(1) Si ripete cioè, in un altro campo, un caso analogo a quello delle laminette iscritte, dette laminette orfiche, solite a rinvenirsi in tombe della Magna Grecia (D. Comparetti, *Laminette orfiche*); nelle quali il contenuto delle iscrizioni rituali è comunemente assai oscuro ed involuto, mentre la destinazione funebre di quei monumenti epigrafici è manifestamente dichiarata dalle condizioni stesse del rinvenimento. Ved. anche G. Lugli in *Riv. di Architettura e Arti decorative*, I. cit.: « Tuttavia non si può negare che tutto richiama al culto dei morti... Si tratta di una *schola* annessa ad un sepolcro, la quale per ragioni di culto si volle costruita sotto terra, e non sopra, lasciando magari il sepolcro sopra terra ». Non si tratta ora che di capovolgere il sistema, e l'accordo sarà perfetto. Allo stesso ordine di idee si può richiamare infine la nuova esegesi della Sig. Strong, la quale « interprets the difficult scene in the apse as one of purification by the ordeal of water » e « points out that all the other scenes can be referred to the wanderings of the soul and its progress towards its final goal » (Th. Ahsby, art. cit., p. 13).

un caso, non fossero sino a noi pervenute le piramidi di Egitto, chi potrebbe oggi asserire con sicurezza essere quello un monumento sepolcrale, data l'avvenuta manomissione dell'interno del sepolcro? Il fasto dei ricchi Romani dell'età augustea, dunque, si manifestava nella erezione di monumenti sepolcrali imitando costruzioni anche di tipo esotico, purchè originali e, come oggi si direbbe impropriamente e semplicemente, « barocche » (1).

Quale culto fosse qui celebrato, è cosa per noi, in fondo, di secondaria importanza, tanto più che un tale culto, quale si fosse, non può a meno di aver avuto (come si è detto) una stretta attinenza col culto dei morti. Una statua certo campeggiava nella nicchia dell'abside, e davanti a quella ardevano i sacrifici sull'ara in fondo alla basilica. Non è però escluso che, invece di una statua di divinità, fosse collocata al posto di onore una statua riprodotte le sembianze e l'aspetto di uno dei defunti, di cui le ceneri si conservavano nel mausoleo; così come i medaglioni eseguiti in rilievo sui pilastri dell'ipogeo non sono se non ritratti di defunti. Conviene qui ricordare che l'età dell'ipogeo può anche restare compresa fra la proclamazione del *divus Caesar* e quella del *divus Augustus* (2). Del resto, è aperto il campo alle congetture intorno al culto, come intorno alla famiglia proprietaria dell'ipogeo.

Per via d'induzioni speciose il Fornari, il quale pensava ad un santuario, era arrivato ad attribuirlo alla famiglia degli Stabii, servendosi sopra tutto di un passo di Tacito. Siccome, a mio modo di vedere, è da escludersi l'idea del santuario puramente

(1) A proposito della quale piramide di Caio Cestio occorre ricordare come da una descrizione *de mirabilibus Romae* del sec. XII (*magistri Gregorii*), ultimamente pubblicata, si ricaverebbe che monumenti sepolcrali in forma di piramide erano in Roma più di uno (ved. *Journal of Roman Studies* IX, 1, 1919).

(2) È del 42 a. C. il decreto dei triumviri di innalzare un tempio a Cesare nel Foro; tempio che però non fu dedicato prima dell'anno 29 a. C. Augusto fu proclamato *divo* subito dopo la sua morte (14 d. C.).

e semplicemente, cadrebbe il ragionamento su cui poggiava l'ipotesi del Fornari, già accettata, con entusiasmo forse intempestivo, da altri studiosi dell'argomento, come il Cumont e il Leopold. Il quale ultimo si è adoperato con iscarso frutto, a mio parere, a dare un principio di consistenza storica a quello sfondo di romanzo drammatizzato dal Fornari. Ma io non nego — e certo sarebbe assai seducente, sebbene d'ardua dimostrazione — che possa essere stato quello il mausoleo della stessa famiglia patrizia degli Statilii, cui ben si converrebbero la grandiosità ed il fasto spiegati nel monumento (1).

È stato osservato che la costruzione dell'ipogeo fu seguita con procedimenti tecnici i quali miravano ad escludere l'intrusione di occhi profani e a garantire il segreto intorno al monumento. I procedimenti tecnici speciali possono anche essere stati richiesti dall'eccessiva angustia dello spazio disponibile, dato che il sepolcro doveva sorgere in zona obbligata, presso la via Prenestina, stretto forse molto da vicino da monumenti del genere. Del resto, soltanto chi dimentichi quale gelosa e minuziosa cura gli antichi ponessero sovente nel tener lungi da occhi e da cupidigie profani le sedi dei morti: soltanto chi dimentichi le imprecazioni delle lapidi sepolcrali contro gli eventuali profanatori (2), potrà stupirsi del segreto onde si volle circondare il mausoleo; il cui segreto era certo più che giustificato dalla ricchezza della suppellettile funeraria, proporzionata alla ricchezza della decorazione parietale. Secondaria in un senso, significativa in un altro, è poi la questione della irregolarità evidente di taluni particolari architettonici dell'ipogeo; irregolarità ancor tollerabile in un monumento destinato ad uso sepolcrale; inescusabile, direi, in luogo unicamente frequentato per ragioni di culto.

(1) Per l'esclusione completa dell'attribuzione del monumento alla *Gens Statilia* si pronuncia R. Lanciani, in art. cit., p. 80 seg.

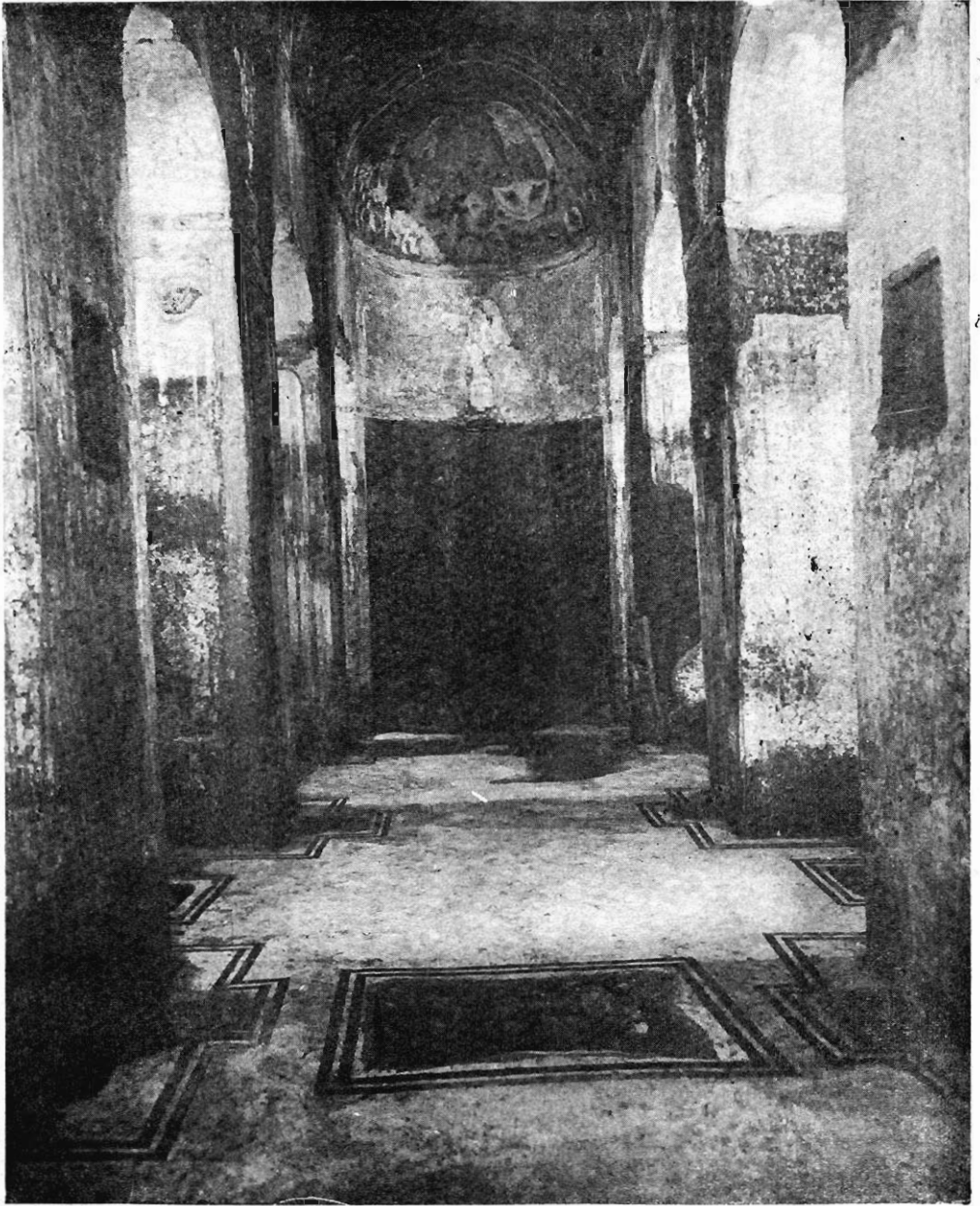
(2) Ved. in proposito C. Pascal, *Le credenze d'oltretomba nelle opere letterarie dell'antichità classica* (Catania, 1912), I, p. 111 segg.

Sfatate molte prevenzioni, sembra possa così finalmente restare assodato che l'ipogeo anonimo di Porta Maggiore nacque e servì come edificio sepolcrale gentilizio o mausoleo, e non come santuario e tanto meno come luogo di misteri, quali si vogliono, anche se con una destinazione accessoria di culto funerario. Nulla di misterioso, dunque, nell'ipogeo, che si restituisce con sicurezza perfino nella suppellettile mancante. In attesa della pubblicazione definitiva, il monumento esce così fin da ora da quell'ombra di mistero che per tanto tempo ha servito ad accrescerne il fascino. La storia dell'arte sepolcrale romana vi guadagna un nuovo gioiello di inestimabile valore, mentre esulano altrove i culti più o meno vaghi e misteriosi, venuti a rifugiarsi all'ombra del meraviglioso ipogeo. Questo, però, pur rientrando nel novero dei monumenti sepolcrali, rimane il primo del genere, privo tuttora di termini netti di confronto, e perciò degno dell'ammirazione di lunghe generazioni di studiosi e di artisti; i quali rinunzieranno ben volentieri al mistero, per ammirare e comprendere in ogni parte, con liberi occhi, un monumento, come questo, di pura bellezza ⁽¹⁾.

GOFFREDO BENDINELLI.

(1) Perchè le mie parole relative all'ammirazione delle future generazioni non sembrano celare ombra alcuna di ironia, o altrimenti d'ingenuità, quanto mai inopportuna nel caso presente, non posso astenermi dall'accennare a un fatto riconosciuto: che il monumento, cioè, ha urgente bisogno di lavori di protezione contro l'umidità e le infiltrazioni dell'acqua, per mancanza dei quali finora ha già sofferto non poco. Tali lavori di protezione, costosi per se stessi, è tuttavia da augurare che vengano decisi e intrapresi prima che sia troppo tardi.





MAUSOLEO SOTTERRANEO DI PORTA MAGGIORE
(NAVATA CENTRALE DELLA BASILICA)



MAUSOLEO SOTTERRANEO DI PORTA MAGGIORE
CATINO DELL'ABSIDE

