

Fig. 1.

Nell'anno 1903, in una regione cimiteriale sotterranea presso il cimitero di S. Callisto « inter Appiam et Ardeatinam in regione coemeterii Balbinae nuncupata », fu rinvenuto un ammasso di frammenti provenienti da un sarcofago colossale lavorato in marmo greco a grossi cristalli ed ornato di una rappresentazione a rilievo altissimo. Si accese poi in riguardo a questo ritrovamento una questione topografica fra Mons. G. Wilpert ed il Prof. O. Marucchi; ed ambedue esposero le loro opinioni nel « Nuovo Bullettino di archeologia cristiana », quello nell'anno 1903 (p. 52), questo nel 1905 (p. 193) (1). Io non ho nè la volontà nè la capacità d'immischiarmi in questa controversia interessante, solamente mi sia permessa una osservazione, non estranea del resto alla storia del monumento stesso. Mons. Wilpert sostiene che i frammenti siano stati trovati sul luogo ove il sarcofago fu collocato originariamente e che per romperlo abbia servito un blocco di travertino trovato insieme. Ciò mi pare impossibile. Per rompere delle pareti di marmo come

(1) Riguardo alle circostanze della scoperta del sarcofago ed alla accennata questione topografica, si veggia l'appendice del Prof. O. Marucchi alla fine della presente dissertazione.

quelle che formavano il sarcofago in questione e per romperle in tanti minuscoli frammenti e scheggie ci vogliono dei ferri solidi ed acuti. Ma non si tratta soltanto delle pareti; pure il fondo, che ha uno spessore di 23 cm., fu trovato a pezzi. È difficilmente credibile che i devastatori siano riusciti a spezzare questo blocco fintantochè si trovava appianato per terra, vuol dire senza capovolgere tutto il sarcofago. Ma per lo scopo della distruzione e della profanazione o del furto avrebbe bastato la rottura delle pareti. Finalmente: se il sarcofago veramente fosse stato rovesciato là dove si trovarono i suoi frammenti, come potrebbe spiegarsi la mancanza della più gran parte di questi frammenti e la mancanza assoluta del coperchio? Chi ebbe l'interesse di muovere dai sotterranei quei pezzi di marmo di un materiale del quale certamente al soprasuolo non c'era penuria? In uno dei frammenti più grandi del fondo poi, nell'interno del sarcofago, si vedono due buchi di 16 e 14 cm. di profondità e di 7 e 5 e mezzo mm. di diametro. Questi buchi lavorati esattamente, senza perforare però il fondo, non possono aver servito a nessun scopo pratico in relazione al contenuto del sarcofago e raccomandano perciò pure essi la supposizione che i distruttori abbiano incominciato a servirsi dei singoli frammenti per altri scopi pratici. Per tutte queste ragioni io confesso di essere più propenso alla supposizione che il sarcofago, dopo aver servito alla sepoltura in una tomba pagana, sia stato distrutto e derubato e che poi — passato qualche tempo — quei frammenti ritrovati nuovamente, e soltanto quelli, siano stati buttati giù in quel sotterraneo attraverso un'apertura del suolo conservata pure oggidi.

I frammenti, dopo la loro scoperta, si trasportarono al Museo Vaticano ove il Comm. Galli col suo figlio, scultore provetto come il padre, ed aiutato dal suo bravo ed instancabile abbozzatore Fusco, incominciò la ricomposizione dell'insieme. Dopo un lavoro lungo e faticoso, per il quale ci volle tutta la esperienza e l'assiduità del Comm. Galli, si pervenne al risultato che si poterono ricostruire quasi tutto il fondo ed i due lati tondi, mentre dei due lati dritti non ci era rimasta che una striscia bassa, cor-

rispondente al fondo. Così il sarcofago è stato esposto nell'ambito del cortile del Belvedere davanti alla statua della Venus Felix. Qualche frammento che non aveva trovato ancora il suo posto si poté finalmente aggiungere ad uno dei lati, grazie al paragone, con un rilievo molto meschino del Museo Chiaramonti (n. 709), che per parte almeno rappresenta le stesse figure (fig. 2). Ciò ci dimostra chiaramente che noi faremmo male disprezzando i resti

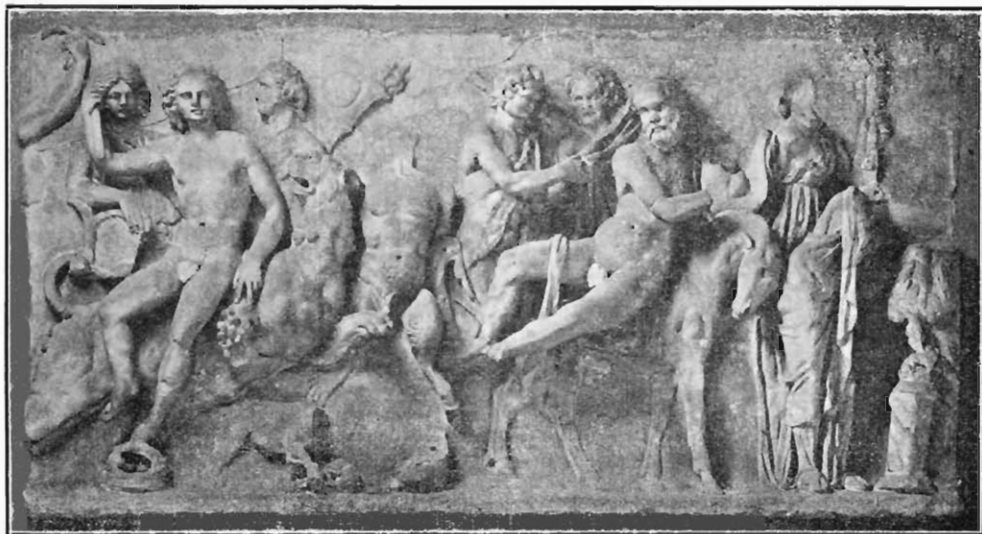


Fig. 2.

dell'arte antica che nel momento ci appaiono senza alcun merito artistico o valore scientifico. Per ognuno di questi pezzi può venire l'ora nella quale sono destinati a renderci servizi inaspettati per la spiegazione di un monumento ben più prezioso.

Il sarcofago (fig. 1 e tav. XV) ha una lunghezza di 2,85 m. incirca, una larghezza di 1,30 m. e una altezza di 1,315 m. Era adornato tutt'intorno dalla rappresentazione continua di una fiera bacchica. Le roccie e la quercia del lato destro (tav. XV, 3 e 4) c'indicano che ci troviamo sul pendio di una montagna selvosa, il cui dio si riconosce nella figura barbata colla gran fiaccola accesa nel braccio sinistro; l'ora della fiera è dunque di notte. Alla sua sinistra si scorgono capre e pecore riposate ed una delle sue figlie,

una bella ninfa colla nebris ed il bastone ruvido dei pastori; alla destra un giovane satiro che col suo corpo cuopre per parte i gradini di un tempietto del dio Bacco, la cui imagine in forme giovanili si vede ritta fra le colonne di ordine corinzio. Abbasso però, sotto i piedi di una figura completamente vestita, a sinistra della ninfa, il suolo forma una specie di grotta nella quale lambiscono le onde animate da una tartaruga, un animale che pare una medusa o un polpo ed un altro con una coda lunga come quella del delfino (ne manca la testa). La montagna dunque si erge sulla riva del mare; la fiera si svolge sulla spiaggia stessa, mentre il dio della montagna colla ninfa e col satiro si trovano sull'altezza rocciosa raffigurata per mezzo di quella specie di ghirlanda che in verità non è altro che il margine roccioso del piano superiore. Le deità guardano in giù coi gesti di stupore e di curiosità, la ninfa ed il dio verso sinistra, il satiro verso destra; mentre poi la ninfa ed il satiro si rivolgono con tutte le figure decisamente verso i due lati, il dio che sta in mezzo rivolge la figura verso destra, il capo nel senso inverso marcando così il centro del movimento. Sopra il dio e la ninfa si spande una vite con fronde folte, fra le quali si scopre una lucertola, e con grappoli di una grandezza favolosa.

Come il dio della montagna nel piano superiore, così abbasso la figura di un baccante sdraiato per terra segna il centro dal quale i movimenti degli altri si spiegano verso i due lati; evidentemente egli stava bevendo tranquillamente il vino contenuto nell'otra formata da una pelle suina e comicamente rassomigliante all'animale vivo. La pelle di leone potrebbe far pensare ad Ercole, ma il trofeo dell'eroe lo troveremo in un altro punto della fiera. Al baccante si rivolge lo sguardo della prima figura a destra, cioè di un satiretto che suona la syrinx. Da questa parte poi non è riconoscibile che un gruppo al quale si avvicina quel satiro che guarda dall'alto della roccia tenendo nella mano destra una corona. Il gruppo viene formato da un giovane dio, dai capelli lunghi ondulati, sorretto da un satiro; tutti e due osservano con attenzione

qualche cosa che dobbiamo indovinare perchè non ne resta altro che un piede sinistro con sandalo ed un pezzo di vestito, senza dubbio un piede femminile. Il giovane dio è ora privo di ogni attributo, ma in questo ambiente e con delle forme tanto flessuose egli non può esser chiamato che Bacco ed allora la scena di questo lato, con ogni probabilità, non era altra che il ritrovamento dell'Arianna dormiente sulla spiaggia dell'isola di Naxos.

A sinistra del baccante colla pelle di leone si riconosce un dio Pane che saltella con movimenti bizzarri e batte il timpano sorretto dalla destra. Poi una figura completamente vestita che si muove verso sinistra col piede destro alzato sopra la spiaggia rocciosa e con un attributo a forma di bastone nella sinistra. Dalle poche traccie rimaste del collo si può dedurre che la testa era barbata e la destra pare che sia stata avvicinata alla tempia. Sarà difficile a precisare il nome della figura; si può pensare a Priapo, ma si può anche paragonare una figura assai simile e molto solenne sopra un sarcofago della stessa epoca e come questo di mole colossale, il n. 180 del Museo Chiaramonti. Là il nome di Priapo resta escluso, ma non fu possibile trovarne un altro.

Ai piedi del vecchio si è conservata la parte inferiore di un putto che gli si accostava al ginocchio piegato in avanti. Con lui arriviamo sul lato dritto (fig. 1), ma pure qui non ci è rimasto che pochissimo, troppo poco per indovinare tutto. Si vedono dei resti di tre putti, di un Panisco, di una pantera, una piccola capra, uno skyphos in piedi, un kantharos rovesciato e finalmente una sinistra robusta, appoggiata sul suolo. Dei tre putti quello a destra stava tranquillamente colle gambe incrociate, mentre il secondo faceva un passo energico verso sinistra; il Panisco gli si faceva tanto decisamente incontro colla gamba destra alzata che non mi pare troppo azzardato di riconoscere qua il duello più volte rappresentato fra Pane ed Amore. Il terzo putto stava inginocchiato verso destra. Non posso guardare le gambette di questo putto senza rammentarmi di un altro rilievo antico che trovasi pure nel Museo Vaticano: in esso è rappresentato l'Hercules cubans servito da un ragazzetto

di tipo moresco il quale, inginocchiato verso destra, offre all'eroe una focaccia enorme (incastrato nella base di n. 564 della sala a forma di croce greca e pubblicato ultimamente dal Loewy nelle *Römische Mitteilungen* del 1897, p. 62 D, tav. III). Le posizioni dei due sono perfettamente eguali; ma c'è un altro fatto che raccomanda il paragone dei due rilievi: proprio sopra il putto del sarcofago dobbiamo supporre la figura di Ercole. Guardiamo un po' innanzi alla curva laterale (tav. XV, 1): là vediamo la figura meglio modellata e meglio conservata di tutte le altre, cioè Onfale con una mitra pettorale, una ghirlanda e la pelle del leone di Nemea (1).

Intorno ad essa svolazzavano due amorini. La regina si muove verso sinistra, ma rivolge la testa verso destra con una espressione di disdegno provocato da una mano destra di forme robuste che tenta di strappare la pelle di leone alla sua portatrice. Evidentemente il braccio destro di Onfale era alzato e la mano minacciava l'intruso colla mazza, mentre due putti più a sinistra giuocano col turcasso pieno di frecce, rubato come la pelle e la mazza al figlio di Alcmena. Un satiretto, che si scorge sul fondo a destra di Onfale, guardava verso l'audace al quale appartiene quella mano destra e che non poteva esser altro che quello la cui sinistra abbiamo veduto sul suolo accanto al kantharos rovesciato. E chi altro poteva azzardarsi di tanta dimestichezza colla regina se non l'amante stesso? La scena dunque si ricostruisce così: Ercole stava sdraiato tranquillamente bevendo dal suo kantharos e guardando con piacere i giuochi dei panischi ed amorini, servito devotamente da un servetto minuscolo. Ad un tratto egli se ne accorge che gli mancano le sue armi: il turcasso, la mazza e la pelle di leone; alzando a stento lo sguardo, velato dall'effetto delle libazioni bacchiche, egli

(1) Si confronti la statua di Onfale nei magazzini del Museo Vaticano (Clarac 965, 2484) la cui testa è un ritratto di una donna dei tempi di Iulia Domna o dell'imperatrice stessa. I monumenti riguardanti al mito della regina lydica furono illustrati ultimamente dal Sieveking (Roscher, *Mythologisches Lexikon*, III, p. 887 ss).

vede la sua adorata vestita della pelle come lui stesso; tentando invano di arrestare la trionfante, l'eroe rotola per terra come il suo bicchiere e si vede vergognosamente minacciato da un colpo della sua propria mazza.

Più a sinistra poi si avvicina un trio musicale (tav. XV, 2). Sopra un mulo, guidato da due satiri, siede il vecchio sileno coperto da un ampio velo ed attento a suonare la kithara. Una mano avvolta nell'orlo di quel velo appartiene ad un satiro che segue ballando; la sua mano destra era alzata davanti al petto e dalle guancie gonfiate si può dedurre che essa reggeva una syrinx sulla quale il satiro stava soffiando una melodia. Fra i due suonatori emerge dal fondo la testa di un dio Pane colla bocca aperta; egli dunque sta cantando ed i due altri non fanno altro che l'accompagnamento del suo inno (1).

Giù poi seguono i resti di una pantera, più a sinistra un altare, formato come una colonnetta, col fuoco ardente, un satiro che ballando verso sinistra porta sul braccio sinistro un putto che tendeva le bracciette verso una maschera da sileno alzata dalla destra del satiro; finalmente i resti di un panisco, la cui mossa era identica a quella del pane nel centro del rilievo n. 709 del Museo Chiaramonti, e sul suolo qualche oggetto bacchico. Come dall'altra parte anche qui si espande sopra le figure una vite ombrosa; alla lucertola corrisponde un lepreto che sta gustando uno dei grappoli succosi. Finalmente c'è da osservare un dettaglio: a sinistra della maschera da sileno si sono conservati alcuni ciocchi di capelli, ma di un taglio colossale in paragone alla capigliatura delle altre figure rappresentate. L'esistenza di questi ciocchi ed il loro posto nella composizione non lascia nessun dubbio alla spiegazione: qui sporgeva una di quelle teste colossali di leone che noi vediamo spesso

(1) Questo gruppo si potè completare per mezzo del paragone col rilievo n. 709 del Museo Chiaramonti (fig. 2). Se il satiro colà non suona la syrinx e strappa il velo del sileno colla destra, si deve tenerne conto che la destra del satiro ed il suo braccio destro con una parte di quel velo siano malamente restaurati.

sui lati lunghi dei sarcofagi di epoca tarda, come di quello già menzionato del Museo Chiaramonti e di un altro sarcofago con rappresentanze bacchiche conservato nel cortile del Belvedere. Se poi in quel posto c'era una di quelle teste, l'altra non poteva mancare nel luogo corrispondente, cioè a destra del giovane Bacco; se poi la nostra supposizione, che da questo lato era rappresentato il ritrovamento di Arianna, non era sbagliata, possiamo indovinare la figura della bella dormiente nel centro fra le due teste mostruose. È probabilissimo poi che due altre di quelle teste si debbano restituire al lato opposto, cosicchè la figura di Ercole trovi il suo posto sotto quella a sinistra.

Nell'interno del sarcofago del fondo ne mancano pochi pezzi. A destra si vede una leggiera elevazione con due incavi poco profondi uno accanto all'altro. Il sarcofago era dunque destinato per due persone e nei due incavi dell'elevazione ne riposavano le teste. Prima di tutto naturalmente si pensa a marito e moglie, ma tali sarcofagi furono, come vedremo, adoperati pure per il seppellimento di due persone del medesimo sesso. Il coperchio del nostro sarcofago si deve immaginare assai alto ed adorno di rilievi figurati in armonia col resto. Possiamo farcene una idea secondo il disegno di un sarcofago simile ora sparito colla rappresentazione dell'avventura amorosa fra Selene ed Endymion (Robert, *Die ant. Sarkophagreliefs*, III, 1, tav. XXIV, 83; Altmann, *Architektur und Ornamentik der ant. Sarkophage*, p. 48, Fig. 16).

Malgrado il suo stato deplorabile di conservazione il nuovo sarcofago merita un rango d'onore fra tutti del suo genere e dell'epoca sua. Noi arriveremo ad una data precisa per mezzo di un paragone con un'altra scultura notevolissima, conservata in un altro museo romano, cioè col busto dell'imperatore Commodo nel Palazzo dei Conservatori (Helbig, *Führer* ², I, p. 388, n. 574). Anche là una tecnica meravigliosa che ci fa quasi l'illusione che non si tratti più di un'opera in marmo, ma di un'opera in materia plasmabile come la porcellana; la stessa predilezione per gli artefici del trapano, gli stessi contrasti fra lumi fortissimi ed ombre profonde, fra

le parti leggermente lustrate ed altre lasciate ruvide. Ma l'artista del sarcofago non era soltanto un tecnico virtuoso; in lui era vivo ancora un senso di vivacità naturale e di eleganza aristocratica del movimento, la conoscenza perfetta dell'anatomia ed un sentimento fino per la modellatura del corpo umano; si guardino specialmente le gambe incrociate del baccante sdraiato, la sinistra del vecchio vestito, i putti e prima di tutto la figura veramente bella dell'Onfale. Certamente si vede al primo colpo d'occhio che questo sentimento non è più ingenuo e che l'eleganza della fattura ha un forte sentore di un barocco troppo profumato. Nell'invenzione della sua composizione l'artista ha fatto un uso assai largo di motivi tradizionali, ma in quel gruppo almeno, formato dalle tre deità della montagna ed in quell'altro di Ercole ed Onfale, come l'abbiamo ricostruito, pare che egli si sia manifestato originale. Tre delle teste satiresche poi sono degne della nostra speciale attenzione perchè le loro forme non presentano il tipo convenzionale dell'arte ellenistica: quella cioè del piccolo satiro che guida il mulo del sileno e più ancora quella del satiro colla corona e di quello che sorregge il suo signore Bacco. Queste teste hanno spiccatamente un tipo barbarico, riconoscibile in quella del satiro colla corona pure da un segno sicuro, dai due mustacchi, che senza la barba al mento non furono portati mai da un greco o da un romano, ma bensì dai Galli, come lo vediamo dal gallo morente del Museo Capitolino e dal gallo suicida del Museo delle Terme. Quando le orde selvaggie dei Galli irromperono la prima volta nel mondo greco, ai Greci parve che fossero risuscitati i Titani ed i Giganti per combattere cogli dei olimpici; Kallimachos li chiama ἀψύχωνι τάρηνες ed in un rilievo di un sarcofago nella Galleria delle statue (n. 414 a), copia di un prototipo dell'arte pergamena, i giganti sono raffigurati cogli stessi tratti coi quali gli artisti dei monumenti di Pergamon hanno effigiati i loro nemici terribili. Dopo queste battaglie i Galli presero fissa dimora nel centro dell'Asia Minore e fra i nuovi vicini si formarono delle relazioni pacifiche. Certamente ci voleva un certo tempo finchè i greci fossero arrivati alla nuova

combinazione umoristica dei barbari col seguito mezzo-selvaggio di Bacco, combinazione ripetuta, ma certamente non inventata dall'artista del sarcofago nuovo.

Così mi pare che siano per ora esausti tutti i mezzi che possono servire all'illustrazione del monumento in questione. Non dimentichiamo però un effetto artistico, ora perduto, che senza dubbio doveva cambiare e raffinare l'impressione dell'insieme: figuriamoci sparsi qua e là dei colori vivaci — si è conservata solamente qualche traccia di un rosso acceso — ed i capelli delle figure e le teste colossali di leone luccicanti di una ricca doratura, ed ora indoviniamo l'effetto grandioso dell'insieme nella penombra silenziosa e misteriosa di una cella sepolcrale, rischiarata appena dalla luce fugace delle fiaccole quando i superstiti scesero per ossequiare i morti. Allora i corpi bianchi dovevano parer vivi, agitarsi, mischiarsi fra loro e tutto quell'ammasso di marmo doveva tramutarsi in una apparizione miracolosa, un vero sogno di una notte di S. Valpurga.

E quello certamente era l'intento dell'artista e l'intento di quelli che nel sarcofago avevano depresso i loro cari defunti, esprimendo con ciò il loro desiderio che la vita oltre tomba per quei morti passi nell'ebbrezza continua, nella gioia suprema dei seguaci di Bacco; e conformemente al contenuto delle rappresentazioni ebbe il suo significato pure la forma del sarcofago che proprio in quell'epoca degli Antonini si è adoperata spesso in quella misura colossale, forma che non è altro che quella delle tinozze bislunghe — il verbo greco era *ληνός* — nelle quali si pistavano le uve. Si guardi quell'altro sarcofago simile del Museo Chiaramonti, che abbiamo già menzionato: ai piedi di Bacco e di Arianna si vedono dei satirretti che stanno pistando le uve in una tinozza della forma del sarcofago stesso; il mosto scorre da una di quelle teste leonine e viene raccolto in un gran dolio di terracotta atterrato fino alla metà della sua altezza. Già nei versi di un poeta comico del quinto secolo avanti Cristo si trova il nome *ληνός* adoperato per cassa mortuaria, ma sul campo della forma materiale questa compara-

zione non ha avuto conseguenze che nell'epoca degli Antonini, se facciamo astrazione da alcuni λάρναιες dell'epoca micenea, trovati a Kreta; difficilmente però ci sarà un legame fra queste due apparizioni della stessa forma (cf. Altmann, *Architektur und Ornamentik der Sarkophage*, p. 46 ss. ed Amelung, *Vatican*, II, p. 77).

Tutto questo significato della forma e dell'ornamento dei sarcofagi, che ci fa indovinare la importanza preponderante dei misteri bacchici acquistata in quell'epoca tarda, tutto ciò ai cristiani di allora non può essere stato tanto strano come potrebbe credersi a prima vista perchè proprio in uno di quei sarcofagi così formati, adornato dalla rappresentazione di una danza bacchica (conservato ora nel cortile del Belvedere, n. 28), secondo l'iscrizione trovata assieme, erano sepolti appunto due cristiani, Iohannes e Titianus. I loro compagni di fede non avranno inteso questi rilievi per altro che per un simbolo dell'eterna felicità del paradiso, e se a quella comparazione del ληνός col sarcofago non sarà stata estranea la comparazione della sorte dell'uva con quella del mortale, cioè che tutti e due per mezzo della morte dovevano passare in un'altra vita più elevata e la speranza in una unione mistica col gran dio che si manifestava nel fuoco fluido del vino, capiremo quanto poco ci voleva per adattare queste idee alle più sublimi speranze dei cristiani.

Nei paesi che, come la Grecia e l'Italia, sono contornati quasi dappertutto dal mare, da quell'elemento cioè che separa ed unisce nello stesso momento le diverse parti del mondo, era naturale che la fantasia popolare supponesse oltre i mari la culla di tutti i beni della vita mortale: della luce, della primavera, della bellezza, l'isola dei beati ed il giardino delle Esperidi, come nei paesi boreali si favoleggia che si deve passare una selva densa, oscura e vasta per arrivare a tutti quei luoghi paradisiaci. Perciò i popoli della Grecia e dell'Italia credevano che ogni anno, dopo i geli e le tempeste dell'inverno, i venti tiepidi della primavera riportassero da lidi lon-

tani la bella Afrodite ed in una nave misteriosa il dio Bacco; dal carro poi foggiato a guisa di nave, dal « *currus navalis* » adoperato nel corteo solenne della sua festa, proviene, come si sa, una parola usata da noi ancora per le feste dello stesso periodo dell'anno: la parola Carnevale, la cui interpretazione cristiana, bipartendola in due metà, vorrebbe farci credere ad un significato ben diverso.

In uno degli ultimi scritti suoi il Dieterich ha trattato di simili fiere primaverili (*Sommertag*, Teubner, 1905) pubblicando pure due rappresentazioni pittoriche di tali usanze trovate ad Ostia. Una aggiunta poi ci fece il Rostowzew nell'*Archiv für Religionswissenschaft*, X, p. 560 ss., ripubblicando alcuni disegni di Sante Bartoli, copie della decorazione di una casa antica nell'orto de' Frati di S. Gregorio sul Monte Celio, trovata al tempo di Papa Alessandro VII (1655-1667). In verità anche là, come in quelle due pitture di Ostia, conservate nella camera delle Nozze Aldobrandine, i festeggianti sono bambini che noi vediamo in gruppi solenni o ballando per terra o sulle acque del mare agitando gaiamente nelle barche marinesche, fra loro o intorno alla gran dea Afrodite, che viene portata dai flutti del mare, ed una coppia di deesse seduta sopra uno scoglio in mezzo al mare.

Tutte queste rappresentazioni sono di un'epoca relativamente tarda, eseguite certamente non prima del secondo secolo dopo Cristo. Quei disegni di Sante Bartoli furono accennati da me nel secondo volume del mio catalogo delle sculture conservate nel Museo Vaticano (p. 62), come l'unica analogia che si possa mettere in confronto colla rappresentazione principale di un altro sarcofago colossale la cui parte anteriore sola è incastrata in uno dei muri del Gabinetto del Meleagro (n. 20; tav. XVI, 1): in mezzo ad un porto rappresentato con tutti i suoi dettagli, colle rive coperte di tempî ed edifici profani, coi velieri, le barche e barchette, popolato da esseri divini e mortali, in mezzo a tutto quel formicolaio padroneggiano tre figure di misure colossali: un giovane e due donne, delle quali una sola, per il rango, sta al pari del giovane. Questo e quella avrebbero dovuto rappresentare i due morti sepolti nel sarcofago perchè

lo scultore ne ha lasciato abbozzate le teste. All'ultimo momento poi il sarcofago fu adoperato affrettatamente ed i due ritratti non furono eseguiti. L'azione dei due personaggi principali resta incerta, perchè alla donna ora manca la mano sinistra, al giovane la destra. Solamente si capisce che quest'ultimo debba chiamarsi Bacco, reggendo la sua sinistra una vite i cui rami si spandevano verso il margine superiore; il dio poi ha evidentemente la mossa di uno che si avvicina, e dal fatto che fra le due teste delle due donne si siano conservati i resti di un amoretto svolazzante verso destra si può dedurre che all'essere della più insigne delle due non sia estraneo l'amore.

Il gruppo delle due deesse rassomiglia in diversi riguardi a quello che si vede su uno dei disegni di Sante Bartoli (fig. 3, ripetuta dall'*Archiv für Religionswissensch.* col gentile permesso dell'attuale redattore R. Wunsch e dell'editore Teubner); là quella più nobile si rivolge verso destra tenendo una coppa sulla mano sinistra nell'atto di chiedere o di ricevere qualche bevanda, benchè non vi sia nessuno a cui questo gesto potesse rivolgersi.

La soluzione dell'enigma ci procura un'altra pittura antica, scoperta l'anno passato nelle vicinanze di quell'orto de' Frati di S. Gregorio. Il defunto Padre Germano dei Passionisti, che ha avuto il gran merito di far eseguire, principiando dall'anno 1887, degli scavi interessantissimi nei sotterranei della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, nell'anno passato — poco tempo prima della sua morte — vide coronato il suo zelo dal ritrovamento di un'ampia sala con una larga fontana e due pareti ornate di affreschi preziosi, dei quali uno — quello cioè che si trova al disopra della fontana — è conservato splendidamente ed è uno dei più bei saggi dell'arte pittorica decorativa dei tempi romani. Qui non si tratta di una pubblicazione completa dello scavo, che si prepara del resto da un'altra parte ed in altro luogo. Perciò mi sono limitato a dare delle notizie molto generali e l'immagine di uno dei due affreschi, secondo una fotografia concessami col permesso del Padre Luigi ed eseguita dal fotografo Cesare Faraglia (tav. XVI, 2). Vediamo

il mare colle sue isolette, con pesci e barche popolate da amorini. Sopra uno scoglio ecco di nuovo il gruppo delle due deesse, che in alcuni riguardi rassomiglia più a quello del sarcofago, in altri al disegno di S. Bartoli, ed ecco a destra del gruppo un giovane che corrisponde perfettamente al Bacco del sarcofago reggendo come quello una vite grandissima e versando da un corno un fluido nella coppa che gli presenta la sinistra della dea più nobile. Così la nuova pittura del Celio risolve il problema, come si dovrebbero restaurare le due mani mancanti dei personaggi principali in quel rilievo della stanza di Meleagro, ed il giovane Bacco non avrà neanche mancato in quell'altra pittura copiata superficialmente dal Bartoli, perchè la mossa della Venere — così possiamo nominarla senza sbagliare, rimanendo esclusa la spiegazione che essa sia Arianna, la quale dovrebbe stare sola in una spiaggia deserta — questa mossa della Venere deve rimanere, come già dissi, inesplicabile senza un personaggio al quale sia diretta. Forse la pittura in quel luogo era guasta o l'artista moderno non poté vedere l'originale che fuggacemente e male illuminato. L'altra donna si può chiamare Peitho, ma potrebbe essere pure una dea tutelatrice del luogo, come un dio di una delle isole più piccole si scorge a sinistra in alto sdraiato nella posizione caratteristica di questi dei sopra uno scoglio con tre grotte o una specie di diga.

Certamente il fatto della concordanza nel concetto generale e nel gruppo delle due deesse dovette destare il dubbio che non si tratti che di un quadro solo, scoperto già nel seicento, dimenticato poi e risepellito e poi riscoperto un'altra volta ai nostri dì. Ma S. Bartoli dice chiaramente nelle note aggiunte ai suoi disegni che quella stanza allora fu trovata nell'orto de' Frati di S. Gregorio che sta alla mano dritta nella strada di S. Stefano Rotondo, che sarebbe quella che oggi si chiama Via dei SS. Giovanni e Paolo. Ed in verità la chiesa di questi Santi col terreno d'intorno non ha mai fatto parte dell'orto dei Frati di S. Gregorio. In armonia poi con questa notizia si trova un'altra del Venuti in un codice che presentemente fa parte della ricca collezione del Prof. Lanciani,

notizia messa accanto a delle copie dei detti disegni, colla quale il Venuti indica che le pitture furono scoperte in una stanza sotterranea del clivo di Scauro nella vigna Guglielmina, che si trovava precisamente a destra della strada di S. Stefano Rotondo fra S. Gregorio e Villa Mattei (Lanciani, *Bollettino comunale*, 1895, p. 174). Poi le discrepanze nei dettagli e nella forma delle parole, rettangolare qua, arcata là, sono troppo grandi e ci costringono ad ammettere l'esistenza di due pitture diverse dello stesso soggetto in due case romane, una vicina all'altra, sul declivio del Monte Celio. Il sarcofago poi fu trovato nella vigna Moiraga, situata fuori le mura appena passata Porta Latina, non troppo lontano dunque dal sito delle due case. Queste tre rappresentazioni dipendono evidentemente da un solo originale, che non può esser stato altro che un quadro rinomato a Roma alla fine del secondo secolo d. Cr. — epoca delle pitture — e nella prima parte del terzo secolo — epoca del sarcofago, — originale riprodotto più fedelmente dai pittori, mentre lo scultore non ne ha preso che il gruppo principale adattandolo alla sua composizione strana, che potrebbe dirsi d'altronde una pittura scolpita.

Nella camera scoperta nel sottosuolo della vigna Guglielmina, alla pittura in questione corrispondeva un'altra che da alcuni archeologi fu messa in relazione, sebbene indiretta, con un quadro dell'epoca più fertile dell'arte greca, quadro rinomato e conservato nei tempi imperiali a Roma: della Venere Anadyomene, la cosiddetta Monocnemos di Apelles (Benndorf, *Athen. Mitteil.*, 1876, p. 63 ss. con tavola II; Six, *Archaeol. Jahrbuch*, 1905, p. 178).

Ciò potrebbe raccomandare la supposizione che anche nell'altro caso l'originale sia stato un'opera della pittura classica. Ma ci mancano i mezzi per andare più oltre e non resta affatto esclusa l'idea che l'originale invece sia stato una creazione dell'epoca romana. Anzi quest'idea pare preferibile all'altra, siccome per quella rappresentazione di un incontro fra Bacco e Venere, se pure non viene contraddetta dalle tradizioni mitologiche dei greci e romani, almeno non si trova nessun confronto che vi corrisponderebbe com-

pletamente. Del valore artistico di quell'originale la pittura di S. Giovanni e Paolo ci dà l'idea più adeguata; in essa non si può disconoscere, oltre la bellezza dell'effetto coloristico, una grandiosità festosa nei tratti generali, nella mossa della Venere e nelle teste femminili; ma assai riprovevoli sono nel gruppo delle due figure femminili la posizione parallela delle gambe ed una certa meschinità nell'apparenza di Bacco.

Tutte le opere che abbiamo esaminate e messe in confronto fra loro per noi rappresentano l'ultimo tramonto dell'arte greco-romana e delle fantasie mitologiche antiche. Dopo quest'ultimo sforzo, quest'ultimo sviluppo barocco pieno di virtuosità e di sontuosità, incomincia la semplificazione forse conscia e voluta degli effetti, l'impoverimento dei mezzi, la trascuranza della forma, che col tempo sarà lacerata da un contenuto nuovo e sovrapotente, dopo l'ultima apparizione fantastica di Bacco colla sua fiera ebbria di sfrenatezza e di Venere coi suoi amorini portatrice di gioia e di bellezza, il crepuscolo degli dei.



Fig. 3.

APPENDICE TOPOGRAFICA

SULLA QUESTIONE DELLA TOMBA DEL PAPA DAMASO

A PROPOSITO DEL GRANDE SARCOFAGO BACCHICO RINVENUTO NELLE CATACOMBE

ED ILLUSTRATO DAL PROF. W. AMELUNG (1)

Il ch. Prof. W. Amelung ha illustrato dottamente nel precedente articolo un grande sarcofago con scene bacchiche, il quale si rinvenne nel 1903 in una regione sotterranea presso il cimitero di Callisto (v. Fig. 1) e che fu poi trasferito nel Museo Vaticano. L'Amelung, ricordando la scoperta ivi fatta insieme al sarcofago di alcuni blocchi di travertino, ha accennato alla questione cui quella

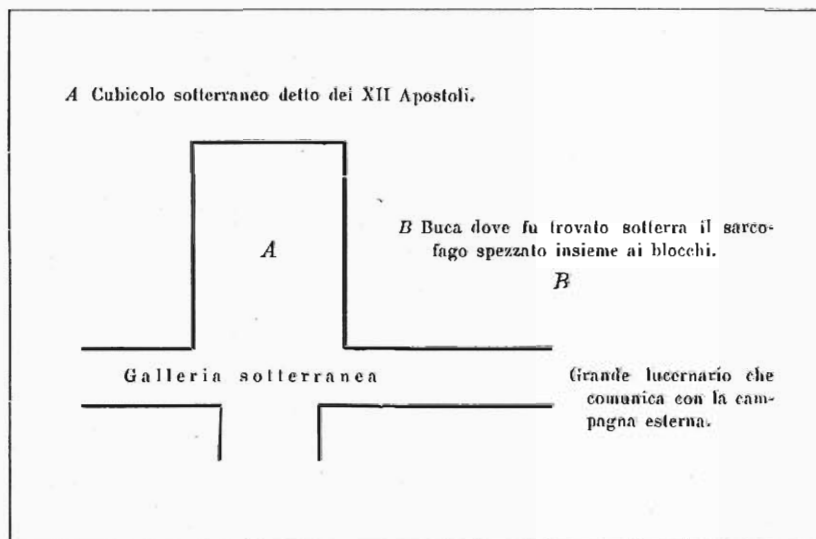


Fig. 1. - *Pianta schematica della regione sotterranea ove si rinvenne il sarcofago.*

scoperta diè origine ed alla polemica che ne derivò fra me ed il ch. Mons. Wilpert riguardo alla posizione precisa della tomba del Papa Damaso che quest'ultimo volle riconoscere lì accanto nel punto A della Fig. 1 (V. sopra pag. 3-4).

(1) Questa appendice è lo svolgimento della comunicazione fatta dall'autore nella seduta del 27 gennaio 1910 dopo la lettura della dissertazione del Prof. Amelung; e si pubblica anche a richiesta di molti presenti alla discussione che ne

A chiarire pertanto questo accenno fatto dall'Amelung, credo necessario riassumere brevemente tale questione. E comincio dal dire che il sarcofago suddetto fu rinvenuto sotterra rotto in piccoli pezzi insieme ai blocchi a poca distanza dal cubicolo *A* detto dei XII Apostoli, che è rappresentato nella annessa pianta, e precisamente nel punto *B* della Fig. I. Il ch. Mons. Wilpert fu il primo a leggere sopra uno di quei blocchi ivi nascosti la impronta a rovescio sulla calce della iscrizione sepolcrale di Laurenzia, madre del papa Damaso, che è del tenore seguente:

HIC · DAMASI · MATER · POSVIT · LAVrentia memBRA
QVAE · FVIT · IN · TERRIS · CENTVM · MINVS · octo per anNOS
SEXAGINTA · DEO · VIXIT · POST · FOEdera sancta (?)
PROGENIE · QVARTA · VIDIT · QVAE · laeta nepotes (?) (1).

Oltre a ciò dentro il cubicolo *A* si trovò un frammento marmoreo che fu attribuito all'originale della suddetta iscrizione, cioè il frammento con le finali *RA* e *NOS*.

Ora la presenza di questo blocco con la impronta della iscrizione di Laurenzia e la scoperta del piccolo frammento della pietra originale indicano che la tomba di questa donna e quindi anche quella di Damaso, che fu sepolto nel medesimo luogo, non poteva essere molto distante di lì.

E se la scoperta di questa impronta si dovette ad un caso fortuito, fu però merito del ch. Wilpert di aver sagacemente detto già da qualche tempo ciò che la suddetta scoperta ha confermato, che cioè la tomba del papa Damaso fosse alla sinistra della via Ardeatina per chi viene da Roma e non alla destra, come avea supposto il De Rossi.

seguì. E ciò doveva farsi dall'autore anche per rendere ragione della epigrafe da lui posta sotto il sarcofago allorchè esso fu collocato nel Museo Vaticano.

(1) I miei supplementi del 3° e del 4° verso differiscono alquanto da quelli proposti dal Wilpert. Ma ciò non ha che fare con la presente questione topografica. Per lo studio storico di questa iscrizione si veggia il mio articolo nel *Nuovo Bull. di Arch. crist.*, 1903, pag. 59 segg.

Ma il ch. Wilpert, che poteva contentarsi di un tale risultato, si spinse invece a conclusioni topografiche troppo affrettate e volle precisare troppo le cose. Infatti partendo dalla supposizione che quei blocchi avessero servito per spezzare il suddetto grande sarcofago e che provenissero dal cubicolo *A* della Fig. I, ne dedusse che proprio in quel cubicolo sotterraneo debba riconoscersi il sepolcro della madre di Damaso e quindi anche quello del grande pontefice. Io non potei convenire in alcun modo con tale opinione; ed ecco l'origine della controversia accennata dall'Amelung e di cui ora prendo a trattare (1).

*
*
*

Per procedere con ordine e con chiarezza esaminerò prima la questione della forma che doveva avere il monumento di Damaso, cioè se esso era sotterraneo ovvero costruito sopra terra; e tratterò poi della disposizione interna del cubicolo *A* e dei sepolcri dei vari personaggi ivi deposti; procederò infine all'esame dell'argomento che dal ch. Wilpert si ritenne del tutto decisivo, cioè quello della scoperta avvenuta lì accanto dell'impronta dell'epigrafe della *mater Damasi* e del suo relativo frammento.

Il fondamento di tutta la questione è il noto passo del libro pontificale nella vita di Damaso che qui giova ripetere.

« Hic (Damasus) fecit basilicas duas, una beato Laurentio iuxta theatrum et alia via ardeatina ubi requiescit et in catacumbas ubi iacuerunt corpora sanctorum apostolorum Petri et Pauli, in quo loco platomam ipsam ubi iacuerunt corpora sancta versibus exornavit » (2).

Si tratta qui adunque di tre basiliche erette da Damaso, cioè quella presso il Teatro di Pompeo (S. Lorenzo in Damaso), quella

(1) Mons. Wilpert sostenne questa identificazione nel *Nuovo Bull. di arch. crist.*, 1903, pag. 43 segg., nell'opera sulle *Pitture delle Catacombe romane*, pag. 226, 501, e poi tornò a sostenerla nel suo scritto « *Beiträge der Christlichen Archaeologie* nella *Römische Quartalschrift*, 1908, pag. 158 segg.

(2) *Lib. pont.* in Damaso, ed. Mommsen, pag. 3.

presso la memoria apostolica dell'Appia (detta poi di S. Sebastiano) e l'altra sulla via Ardeatina dove egli, come aggiunge poi lo stesso libro pontificale, si fece seppellire presso la sua madre e la sua sorella (1); giacchè si ammette oggi comunemente che anche la basilica detta poi di S. Sebastiano fosse eretta da Damaso e che perciò debba correggersi l'espressione del « liber pontificalis » leggendo *tres* invece di *duas* (2). Ma se anche si volesse escludere da questo gruppo di basiliche quella della via Appia, perchè nelle prime parole del testo si parla soltanto di due, resta sempre accertato che in quel passo si dice aver Damaso eretto almeno due basiliche, cioè quella che oggi chiamiamo di S. Lorenzo in Damaso e l'altra della via Ardeatina che fu il suo domestico mausoleo.

Ora è certo che la prima fu una vera e propria basilica, tanto che era divisa in tre navi, come sappiamo dalla celebre iscrizione degli archivi (3). Adunque per argomento di analogia dobbiamo concludere che anche la seconda, cioè il mausoleo damasiano della via Ardeatina, che in quel testo si nomina insieme alla prima, dovette essere almeno un edificio importante e che potesse in qualche modo paragonarsi con quella. È chiaro adunque che il monumento di Damaso non potè essere un semplice cubicolo sotterraneo come cento altri esistenti nelle catacombe romane, quale è appunto il cubicolo *A* (Fig. 1) in cui Mons. Wilpert credè di riconoscere il sepolcro di quel pontefice.

Ma da un altro argomento si può dedurre che il monumento sepolcrale di Damaso dovette essere un edificio abbastanza grandioso ed in forma di vera chiesa e che secondo ogni probabilità esso era

(1) « Qui etiam (Damasus) sepultus est in via Ardeatina *in basilica sua* III. Id. Decembris juxta matrem suam et germanam suam ».

(2) Ciò fu sostenuto con buoni argomenti dal ch. Mons. G. B. Lugari.

(3) « Archivis fateor volui nova condere tecta
Addere praeterea *dextra laevaue columnas*
Quae Damasi teneant proprium per saecula nomen ».

(Ihm., n. 57).

costruito sopra terra o era almeno semisotterraneo come alcune importanti basiliche cimiteriali. E questo argomento si deduce dal fatto che tutte le altre basiliche cimiteriali attribuite ai Papi dal libro pontificale erano edifici sopra terra o almeno edifici importanti e non cubicoli sotterranei. E la verità di questa mia asserzione può facilmente verificarsi esaminando quel documento.

Ma la stessa cosa è confermata dagli itinerari dei pellegrini ed in modo speciale da quello detto il « liber de locis ».

Nel « liber de locis » dopo che si è indicato il sepolcro di Damaso sulla via Ardeatina si aggiunge subito che i martiri Marco e Marcelliano stavano in *un'altra basilica* poco lontana, « et in alia basilica non longe Marcus et Marcellianus sunt honorati ». E ciò vuol dire che i due monumenti dovevano avere una certa somiglianza l'uno con l'altro. Ma siccome è certo che il sepolcro di Marco e Marcelliano si vedeva allora in un edificio sopra terra, giacchè l'itinerario salisburgense l'indica *sursum sub magno altare*, così se ne deve dedurre che il monumento di Damaso doveva trovarsi nelle stesse condizioni di quello dei due martiri e che cioè dovea sorgere sopra terra o almeno doveva avere la forma di una chiesa.

Ed è chiaro che se l'autore del « liber de locis » avesse veduto la tomba di Damaso nel cubicolo sotterraneo A della Fig. 1, che era di forma essenzialmente diversa da quella della basilica sopra terra di Marco e Marcelliano da lui veduta subito dopo, egli non avrebbe mai dato ad ambedue quei monumenti, così diversi l'uno dall'altro, il medesimo nome. Ed infatti quell'autore chiama con lo stesso nome di basilica due monumenti vicini e veduti da lui l'uno dopo l'altro, p. e. quello di S. Agnese e quello di S. Emerenziana, perchè erano ambedue veri edifici.

Ed il suddetto itinerario non adopera mai il nome di basilica per indicare un cubicolo, ma soltanto per indicare i seguenti monumenti che erano tutti costruiti come delle vere chiese:

- a) Basilica di S. Agnese,
- b) id. di S. Emerenziana,

- c) Basilica di S. Ermete,
- d) id. di S. Lorenzo,
- e) id. di S. Ippolito,
- f) id. dei SS. Marco e Marcelliano,
- g) id. di S. Paolo.

Noi sappiamo dal *Liber pontificalis* che il papa Giovanni VII (a. 705-707) « laboravit in coemeteriis SS. Marcelliani et Marci Damasique sancti Pontificis » (1). Ciò vuol dire che questo papa adornò i sepolcri dei due martiri e quello del suo santo predecessore Damaso. Ma è certo che i lavori fatti dai papi in quel periodo del secolo ottavo, quando già la sepoltura sotterranea era da lunghissimo tempo abbandonata, non furono mai eseguiti nei cubicoli sotterranei delle catacombe, ma soltanto nelle vere e proprie basiliche cimiteriali che potevano considerarsi quali vere chiese. E perciò quando nel secolo ottavo si parla di *coemeterium Damasi* si deve intendere che si parli di un edificio sopra terra o almeno visibile dal sopra terra dove si venerava ancora la tomba di Damaso e non già di un cubicolo sotterraneo.

Ed è anche da notare che nei semplici cubicoli cimiteriali non si sono mai vedute tracce di lavori eseguiti in così tarda età; e ad ogni modo sarebbe strano che nel preteso cubicolo di Damaso non fosse restata traccia veruna dei lavori di Giovanni VII, mentre poi vi si sarebbero conservati invece gli avanzi di decorazioni molto più antiche.

Ma aggiungerò che se il sepolcro di Damaso fosse stato, come si è supposto, nella stanza sotterranea A (Fig. 1), che è di forma identica a quella di cento altre stanze cimiteriali, siccome tali stanze sono sempre chiamate col nome di *cubiculum*, il libro pontificale avrebbe dovuto dire che Damaso era sepolto in *cubiculo suo* e non in *basilica sua*. Ed infatti lo stesso libro pontificale, parlando del papa Marcellino che era veramente sepolto in una stanza sotterranea nel cimitero di Priscilla, disse che era sepolto in *cubiculo*.

(1) *Lib. pont.*, ed. Mommsen, pag. 219.

Nè si può dare grande importanza per la presente questione alla frase di una epigrafe, cioè a quella notissima di un tal Vittore che ebbe un sepolcro *in crypta Damasi*; nè da questa espressione si può dedurre che Damaso doveva essere sepolto in una *crypta*, cioè in una stanza sotterranea (1).

Noi sappiamo ora che la parola *crypta* si adoperava ordinariamente per indicare le gallerie sotterranee, ma non può escludersi che talvolta sia stata adoperata anche per indicare in genere un luogo sotterraneo. Quindi dal titolo sepolcrale di Vittore noi possiamo dedurre soltanto due cose: o che egli ebbe il sepolcro in una galleria sotterranea che prendeva il nome da Damaso, o che lo ebbe in un punto qualunque di un sotterraneo il quale si chiamava pure col nome di lui. Però da quella epigrafe non si potrà mai ricavare la conseguenza che la tomba di Vittore fosse posta proprio nella stanza medesima dove era quella del Pontefice. E per giungere a tale conclusione bisognerebbe che ivi si fosse detto *locus Victoris in cubiculo Damasi*; giacchè la parola *cubiculum* indicherebbe soltanto una stanza sotterranea, mentre il termine *crypta* ha un significato più largo e può significare tanto galleria quanto località sotterranea in genere. Ma aggiungo che di fronte alla testimonianza del libro pontificale, anche una simile indicazione di « *cubiculum* » se pur vi fosse dovrebbe essere piuttosto spiegata come relativa ad un cubicolo appartenente al cimitero di Damaso o fatto scavare da Damaso (2).

(1) La iscrizione, trovata fuori di posto ed oggi perduta, diceva così:

LOCVS TRI | SOMVS
VIC | TORIS IN CRVP |
TA DAMASI

(2) Nè può recarsi l'argomento che il Wilpert arrecò della parola *crypta* adoperata in una iscrizione per indicare la basilica sotterranea di S. Lorenzo. Giacchè se una basilica sotterranea, come questa di S. Lorenzo, si potè chiamare *crypta*, non ne segue che una *crypta* si potesse chiamare basilica. V. il mio scritto « *Esame di un opuscolo, ecc.* », 1909, pag. 55 segg.

Ma ad ogni modo la semplice iscrizione del sepolcro di Vittore *in crypta Damasi* non prova affatto che Damaso fosse sepolto in una stanza sotterranea; e quella indicazione sarebbe stata esattissima anche se il mausoleo domestico di Damaso fosse stato un edificio posto sopra la cripta di Vittore. Infatti anche in tale supposizione è naturale che la regione sotterranea posta immediatamente sotto quel mausoleo o scavata ai tempi di Damaso si indicasse col nome di *crypta Damasi*, che significa soltanto « il sotterraneo di Damaso » ovvero la regione cimiteriale di Damaso (1).

Io concludo pertanto da tutte queste osservazioni che non vi è alcuna ragione per dire che il sepolcro di Damaso fosse una stanza sotterranea; e che anzi il testo del *Liber pontificalis* con il solo nome di *basilica* che dà al monumento di Damaso ci obbliga ad escludere che quel monumento possa essere il cubicolo sotterraneo *A* della Fig. 1.

Ma un ulteriore esame del medesimo testo ci condurrà alla stessa conclusione; e ciò risulterà dallo studio della cronologia e della forma del cubicolo in questione.

E da tale studio io ricavo un sillogismo che è assolutamente decisivo e tronca ogni questione.

Le basiliche indicate nel *Liber pontificalis* come erette dai Papi furono tutte edificate da loro durante il pontificato e non prima; e perciò la basilica che Damaso costruì sulla via Ardeatina dovette essere edificata da lui dopo che era divenuto Papa, cioè dopo l'anno 366. Ma il cubicolo *A* esisteva già prima del 366, nel quale anno Damaso divenne pontefice; dunque il cubicolo *A* non poté essere il monumento indicato nel *Liber pontificalis* come la basilica costruita da Damaso.

Si osservi bene che la 1^a parte del mio sillogismo è inattaccabile; giacchè è certo che allorquando nel *Liber pontificalis* si dice

(1) E così, p. es., anche oggi noi sogliamo chiamare *regione liberiana* una parte del cimitero di Callisto che fu scavata ai tempi del Papa Liberio.

di un Papa *Hic fecit*, ecc., aggiungendovi il monumento da lui fatto senz'altra aggiunta, si tratta sempre di un monumento costruito da quel Papa durante il suo pontificato.

E la ragione di ciò è evidente; giacchè il libro pontificale si occupa soltanto di ciò che i papi fecero come papi e non di ciò che essi poterono fare da private persone prima del loro pontificato.

E ciò è tanto vero che si verifica per tutti gli esempi citati nel Libro pontificale; ed havvi una sola eccezione per la quale è il caso di dire che « *exceptio firmat regulam* ». Ed è questo il caso di Felice II, il quale donò da Papa un fondo ad una chiesa che egli aveva già costruito sulla via Aurelia mentre era semplice prete; e tale circostanza speciale è espressamente indicata con queste parole: « *Hic fecit basilicam via Aurelia (milliario ab urbe II ubi et requiescit) cum presbyteri honore fungeretur et in eadem ecclesia emit agrum circa locum quod optulit ecclesiae quam fecit* » (1).

Ora è chiaro che qui, perchè non si credesse che la basilica di Felice fosse stata eretta da lui come Papa, si aggiunse espressamente che egli l'aveva costruita nel tempo del suo presbiterato.

E la ragione perchè qui si nomina questa basilica, quantunque fatta da Felice quando era ancor prete, si è perchè a questa chiesa si collegava il ricordo di una donazione fatta dal medesimo Felice dopo che divenne Pontefice. E perciò se questo fosse stato il caso di Damaso si sarebbe dovuto dire egualmente.

Ma ad ogni modo nel caso speciale di Damaso non vi può essere dubbio di sorta che la basilica della via Ardeatina fosse costruita da lui dopo divenuto papa. Infatti questa basilica è ricordata nella sua biografia insieme ad altri due lavori che Damaso fece quando certamente era già Papa, cioè la basilica di S. Lorenzo « *juxta theatrum* » (S. Lorenzo in Damaso) e la *Platonia* sul sepolcro apostolico della via Appia (2). E sarebbe semplicemente assurdo il

(1) *Lib. pont.*, ed. Mommsen, pag. 80.

(2) E quanto alla prima, cioè alla basilica presso il teatro di Pompeo, la iscrizione ivi esistente attesta che Damaso la costruì dopo divenuto pontefice: « *Hinc mihi provento Christus cui summa potestas — sedis apostolicae voluit*

supporre che il biografo di Damaso, volendo ricordare i lavori fatti dal pontefice, indicasse insieme a questi due importanti lavori da lui eseguiti, un semplice cubicolo sotterraneo che Damaso avesse fatto scavare, mentre era diacono, per sepoltura della sua madre e della sua sorella. E così, per esempio, sarebbe fuori di proposito se nella biografia di un papa, per ricordare le sue opere, si dicesse oggi che egli costruì questa o quella grandiosa chiesa, ma che prima quando era un privato si era fatta una cappella sepolcrale nel pubblico cimitero o in una chiesa qualunque.

Adunque deve concludersi esser cosa certissima che la basilica della via Ardeatina, ove a tempo dello scrittore del Libro pontificale riposava Damaso presso la sua madre e la sua sorella, fu costruita da Damaso dopo divenuto pontefice e non già nel tempo del suo diaconato, come vorrebbe il Wilpert.

Ma il cubicolo *A* (Fig. 1) già esisteva nel 366 perchè, come lo stesso Wilpert riconobbe, a quel cubicolo appartenne una iscrizione da lui pubblicata con la data consolare dell'anno 362; e perchè le sue pitture, a confessione anche del Wilpert, sono della prima metà del 4° secolo (1).

Essendo perciò dimostrate le due parti del sillogismo da me enunciato, che cioè la basilica di Damaso fu fatta dopo il 366 e che il cubicolo *A*, detto dei XII apostoli, già esisteva prima di quel tempo, ne discende a fil di logica la conclusione *che il cubicolo A non può essere la basilica sepolcrale di Damaso.*

Vengo ora all'analisi particolareggiata di questo cubicolo, alla ricostruzione che ne fece il Wilpert ed alle sue ipotesi sulla posizione dell'epigrafe di Laurenzia e sul modo come sarebbe avvenuta la famosa impronta della iscrizione sulla calce del blocco di travertino.

A tale scopo riproduco qui la pianta esatta del cubicolo in concedere honorem ». Della *Platonía* poi nessuno può dubitare che fosse un'opera fatta da Damaso durante il suo pontificato.

(1) È la iscrizione di Flavia Balbilla con il consolato di Mamertino e Nevitta, (a. 362) v. Wilpert nel *Nuovo Bull.* 1903 pag. 51. - Sulla età poi delle pitture v. Wilpert, *Pitture delle Calacombe*, pag. 226.

questione con la indicazione dei suoi sepolcri e con i nomi dati ad essi dal Wilpert (v. Fig. 2).

1. Arcosolio attribuito al sarcofago di Irene, sorella di Damaso.
2. Fossa nel pavimento (*forma*) attribuita al sepolcro di Damaso.

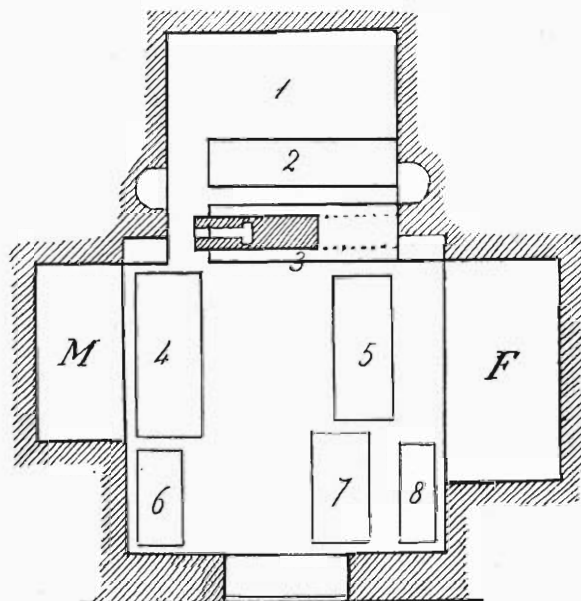


Fig. 2. - Pianta particolareggiata del cubicolo A detto dei XII Apostoli.

3. Fossa c. s. attribuita al sepolcro di Laurenzia, madre di Damaso. Suppone il Wilpert che sulla iscrizione di Laurenzia, posta orizzontalmente su questa *forma*, si sarebbe poi appoggiata la base di travertino di una cancellata e che per tal modo sulla superficie inferiore di questa base spalmata di calce sarebbe restata impressa l'epigrafe di Laurenzia. Questa base poi, disfatta la cancellata, sarebbe andata a finire in una frana, cioè nel punto *B* della Fig. 1, dove è stata ritrovata con la sua impronta nel 1903.

F, *M*, nicchie aperte posteriormente nelle pareti per mettere dei sarcofagi. In *F* vi è la iscrizione di Flavia Balbilla con la data del 362; in *M* è collocato il sarcofago di un giovanetto di nome Macedoniano.

Secondo il Wilpert, morta la madre Laurenzia, Damaso avrebbe fatto scavare questo cubicolo che nel suo primo disegno dovea con-

tenere soltanto l'arcosolio di fondo 1 e neppure un loculo nelle pareti, giacchè tanto le nicchie *F* ed *M* quanto i loculi sono lavori di epoca posteriore. E si noti che egli per giustificare il suo sistema di ricostruzione è obbligato ad ammettere che il sepolcro di Irene fosse nell'arcosolio di fondo n. 1, quello di Laurenzia nella fossa n. 3, e quello di Damaso nell'altra fossa n. 2.

Il posto del sepolcro di Irene deve mettersi, nel suo sistema, nell'arcosolio di fondo n. 1, perchè non vi potrebbe essere altro posto che il n. 1 per la lunga iscrizione di Irene; e la tomba di Laurenzia, sempre secondo la sua ipotesi, non poteva essere che nella fossa n. 3 perchè nella ricostruzione che egli fa della cancellata, la base ove sarebbe restata l'impronta della iscrizione di Laurenzia non poteva coprire che la fossa n. 3.

Ora è certo che quando Damaso fece scavare il cubicolo dovette esser subito aperto il grande arcosolio n. 1 che ne era il monumento principale, ed è evidente che prima si dovette seppellire in questo arcosolio e poi nei sepolcri a fossa, cioè nelle *formae* scavate sotto il pavimento, giacchè queste fosse si aprirono nel suolo dei cubicoli quando tutti gli altri sepolcri erano già occupati.

Se adunque questo cubicolo fosse stato il sepolcro domestico di Damaso, essendo Laurenzia morta certamente prima della figlia Irene (1), è chiaro che Damaso avrebbe dovuto collocare il corpo della madre nel posto principale, cioè nell'unico arcosolio che fu scavato fin dalla prima origine del cubicolo, ossia nell'arcosolio n. 1. E ripugna assolutamente il supporre che avendo Damaso fatto scavare quel cubicolo per seppellirvi la madre e non avendovi depresso lì dentro alcun altro, seppellisse la madre nella meschina fossa n. 3 nel pavimento e lasciasse vuoto l'arcosolio n. 1.

È sarebbe egualmente assurdo il ricorrere a due altre ipotesi, cioè: o che l'arcosolio n. 1 si lasciasse vuoto in previsione di altri che vi si sarebbero potuti seppellire un giorno; o che il cubicolo contenesse in origine la sola fossa n. 3.

(1) Su questo punto v. *Nuovo Bull.*, 1903, p. 82 segg.

La fossa pertanto n. 3 non potè essere la tomba di Laurenzia; e siccome questa tomba, se ammettiamo la ricostruzione del Wilpert, non potè stare che nella fossa n. 3, così ne segue necessariamente che tale ricostruzione è inammissibile.

E questa sola difficoltà è tanto grave che basta essa sola a rovesciare tutto il sistema.

E poi come si spiega che in questo preteso mausoleo domestico di Damaso furono sepolti nello stesso quarto secolo altri personaggi che non ebbero con lui relazione di sorta come, per esempio, Macedoniano e Flavia Balbilla? E come si spiega che quest'ultima vi fu già sepolta nel 362, cioè quattro anni prima che Damaso divenisse Papa? Da ciò conseguirebbe che Damaso avesse acquistato un cubicolo che già apparteneva ad altri proprietari; ed allora sarebbe sempre inammissibile che questo monumento fosse la basilica costruita da lui.

Ma andiamo ancora più oltre ed esaminiamo il lato che potrebbe dirsi *tecnico* della presente questione, cioè l'argomento della impronta dell'epigrafe di Laurenzia restata sul blocco di travertino.

Secondo il Wilpert gli eredi di Damaso, volendo onorare la memoria del grande Papa, costruirono una cancellata marmorea avanti all'arcosolio di fondo ove giaceva Irene e dinanzi proprio alla fossa sepolcrale di Damaso; ed egli suppone che questa cancellata avesse una porta nel centro e che questa venisse inserita su due grandi basi di travertino poste orizzontalmente nel suolo, e che una di queste basi (quella a sinistra) spalmata di calce venisse a coprire precisamente la « forma » di Laurenzia fornita della sua iscrizione. Ed ecco come, a suo parere, le lettere di questa iscrizione restarono impresse sulla superficie inferiore di quella base che poi venne gettata poco lungi di lì in una frana dove si rinvenne insieme ad altre due basi della cancellata medesima (1).

(1) V. *Beiträge*, ecc., nella « *Römische Quartalschrift* », 1908, pag. 153, fig. 24.

Ed ecco la riproduzione del restauro immaginato dal Wilpert per tale monumento (Fig. 3).

(Spazio vuoto fra la cancellata e la volta).

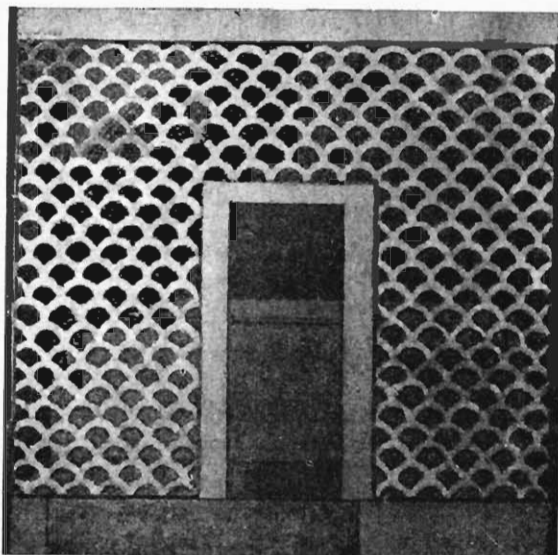


Fig. 3. - *Supposta cancellata avanti alla nicchia di fondo del cubicolo A.*

La prima difficoltà che si può fare contro questa ricostruzione architettonica consiste nella enorme grandezza della supposta cancellata che avrebbe avuto l'altezza di oltre a due metri e della quale non abbiamo altri esempi nelle catacombe. E l'esempio stesso portato dal Wilpert di un'altra transenna in quella stessa regione cimiteriale (v. *Beiträge*, 1908, pag. 156, fig. 26) mostra che simili transenne si ponevano a guisa di finestre avanti agli arcosoli, ma non già come cancellate per dividere in due parti un cubicolo in tutta la sua altezza da cima a fondo.

Egli mi potrà dire che l'altezza della cancellata è indicata dai due buchi che sono nell'alto delle pareti e dentro i quali doveva essere inserito l'architrave. Ma io rispondo che la presenza di questo architrave non porta per necessaria conseguenza quella pure di una cancellata che di lì scendesse fino a terra. Infatti in altri grandi cubicoli cimiteriali vi erano degli architravi simili senza che perciò da questi partissero delle cancellate; e tali architravi sorvirono spesso ad appendere velarî o a sorreggere lampade. Nè i

frammenti rinvenuti della transenna, cioè i piccoli rombi marmorei, sono tanto numerosi da obbligarci ad ammettere questa colossale cancellata; giacchè invece quei frammenti sono ben pochi e potrebbero avere appartenuto anche ad una semplice decorazione assai più modesta, cioè ad una semplice e bassa balaustra, la quale fosse sorretta da pilastrini verticali.

Ma neppure è accettabile l'ipotesi della porta ideata dal Wilpert nel mezzo di questa cancellata, la quale porta avrebbe poggiato sul blocco di travertino. Infatti non v'era alcun bisogno di questo basamento sotto la porta che poteva fermarsi in altro modo; e quel basamento abbastanza alto avrebbe costituito un ingombro inutile per chi doveva passare ed anche un rischio di ferirsi le gambe passandovi inosservatamente. E ad ogni modo si sarebbe dovuto evitare un simile sconcio, adoperando almeno due blocchi più corti, uno a destra e l'altro a sinistra, e lasciando libero il passaggio della porta nel mezzo.

Però altre difficoltà vi sono anche per ammettere che il lavoro di questa cancellata abbia ricoperto proprio l'iscrizione della madre di Damaso riproducendone così la nota impronta sulla calce.

E per prima cosa osservo che se quella grande cancellata fu fatta dagli eredi di Damaso per onorare la sua memoria e non molto tempo dopo di lui, come indica lo stile dei frammenti della cancellata stessa, che anche il Wilpert attribuisce alla fine del quarto secolo, è assai strano il supporre che costoro abbiano coperto con la base della cancellata la iscrizione della madre di Damaso, la quale doveva avere anche per essi suoi discendenti una grande importanza (1). Ed è tanto più difficile l'ammettere ciò quando si rifletta che sarebbe bastato mettere quella cancellata pochi palmi più avanti per ottenere lo stesso scopo della decorazione, salvando nel tempo stesso quella epigrafe così preziosa.

(1) E non è inutile il notare che questi discendenti di Damaso sarebbero quelli nominati probabilmente nell'ultimo verso dell'epigrafe di Laurenzia: *Progenie quarta vidit quae laeta nepotes*. Ed è supponibile che proprio questi *nepotes* abbiano ricoperto l'epigrafe che parlava di loro?

E poi vi è pure da aggiungere che l'autore del *Liber pontificalis*, dovette aver veduto l'epigrafe della madre di Damaso. Infatti non parlandosi del sepolcro della madre nelle due altre iscrizioni di Damaso e della sorella, è naturale che quell'autore indichi la tomba della madre perchè la iscrizione se ne vedeva ancora come si vedevano le altre due. Ora il testo del *Liber pontificalis* è del principio del sesto secolo, e secondo il Wilpert la cancellata si sarebbe fatta molto tempo prima, cioè alla fine del secolo quarto (1). Ecco adunque un altro argomento per negare questa ipotesi, che si oppone anche alla testimonianza del « *Liber pontificalis* ».

Ma io vado pure più innanzi e dico che studiando anche più minutamente il lato tecnico della questione non è assolutamente possibile ammettere che l'impronta dell'epigrafe di Laurenzia avvenisse nel modo supposto dal Wilpert; ed io sostengo che le cose devono essere andate in modo ben diverso, come poi spiegherò.

Dato e non concesso che Damaso abbia sepolto la madre Laurenzia in modo sì poco conveniente nella *forma* n. 3 (Fig. 2), si dovrà almeno supporre che egli, composta la breve iscrizione in onore di questa donna da lui tanto amata e rispettata, facesse incidere regolarmente l'epigrafe stessa in modo che quel testo venisse a corrispondere presso a poco nel centro della suddetta *forma* n. 3, come generalmente si fece in tutti i monumenti eseguiti con qualche cura. Ma ciò non si sarebbe verificato se il blocco con l'impronta dell'epigrafe di Laurenzia avesse ricevuto quell'impronta quando fu adoperato orizzontalmente come base della supposta cancellata. Infatti la *forma* n. 3, che sta anche un po' a destra dell'asse del cubicolo *A* (v. Fig. 2), è lunga 2 metri ed il blocco è lungo m. 1,16, mentre la parte corrispondente alla scanalatura è di m. 0,60.

Ora l'impronta dell'iscrizione sulla faccia opposta a questa scanalatura è lunga presso a poco altrettanto e l'impronta è questa:

HIC DAMASI MATER POSVIT LAVRentia membra

(1) « Gegen Ende des 4. Jahrhunderts », *Beiträge*, 1908, pag. 152.

E qui le lettere in corsivo rappresentano la piccola parte mancante nella impronta.

Da queste misure pertanto risulta con ogni certezza che se il blocco avesse preso l'impronta di questa iscrizione quando l'epigrafe originale chiudeva ancora la forma n. 3, la iscrizione suddetta sarebbe dovuta stare tutta a sinistra della forma medesima e non poteva giammai corrispondere in mezzo ad essa. E questa negligente irregolarità non è ammissibile per un tale monumento, che dovette esser fatto con grande cura da Damaso.

Ma aggrungerò due altre obiezioni tecniche.

Io feci rilevare nel mio scritto del « Nuovo Bull. » (1905, p. 198) che il frammento originale dell'epigrafe di Laurenzia ha un taglio fatto secondo una linea obliqua alla lunghezza della iscrizione, cioè alla direzione delle linee orizzontali della iscrizione (v. Fig. 4).

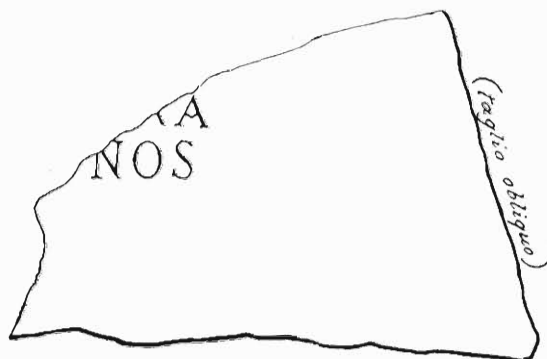
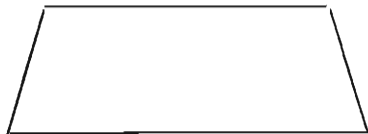


Fig. 4.

Ora la semplice ispezione di questo frammento, di cui do qui il contorno, mostra che la mia asserzione è esattissima giacchè veramente quella pietra finisce con un taglio obliquo a destra della iscrizione, il quale taglio non è una rottura come le altre. E perciò potremo fare due ipotesi: o quel taglio è primitivo, o fu fatto posteriormente. Se è primitivo, ciò significa che la pietra sepolcrale di Laurenzia dovette avere la forma di un trapezio presso a poco così:



Ed allora non potè ricoprire una tomba nel pavimento di sagoma rettangolare, come era la forma n. 3. Se poi il taglio fu fatto posteriormente, allora se ne potrà dedurre che quella pietra fu lavorata più tardi. Ed in tal caso apparirà sempre più naturale l'ipotesi che quella pietra fosse adoperata in costruzione; e perciò si potrà dire che essa fosse applicata sopra il blocco in occasione di un lavoro qualunque e che allora ne risultasse la impronta sulla calce.

Ed io credo che (qualunque sia l'antichità di quel taglio) la pietra sepolcrale di Laurenzia fosse impiegata come materiale per qualche lavoro a noi ignoto fatto con quel blocco ed in un tempo a noi sconosciuto, ma che potrebbe essere anche relativamente tardo e forse anche dei secoli a noi prossimi. Ed inoltre credo altresì che la suddetta pietra sepolcrale fosse applicata sul blocco quando già era stata rotta in più pezzi e che ad ogni modo il piccolo frammento superstite non fosse applicato sulla calce del blocco.

Infatti se anche questo piccolo frammento si fosse posato sul blocco lasciandovi la impressione delle lettere sulla calce, qualche avanzo di calce sarebbe pure restato sulla superficie liscia del marmo e qualche avanzo ne sarebbe restato pure dentro le lettere; mentre di tutto ciò non si vede traccia veruna.

Io ritengo pertanto che l'impronta sulla calce avvenisse col pezzo della pietra corrispondente soltanto alla parte della impronta che ci è pervenuta, cioè quando l'iscrizione di Laurenzia era stata tolta dal posto suo primitivo ed era stata già rotta; e ritengo altresì che proprio il suo frammento superstite completi la dimostrazione da me fatta della impossibilità della ipotesi del Wilpert (1).

(1) Tutto ciò io osservo sempre nella ipotesi finora ammessa che il frammento marmoreo abbia appartenuto alla iscrizione originale di Laurenzia. Ma se ciò io pure ho ammesso per la somiglianza delle lettere, non può però dirsi escluso assolutamente ogni dubbio in contrario. E fa difficoltà ad ogni modo il fatto che, essendovi nel primo e nell'ultimo verso dell'epigrafe di Laurenzia lo stesso numero di lettere e di spazi, non si vegga poi sul frammento neppure un avanzo dell'ultima lettera dell'ultimo verso, mentre è conservata quella parte di pietra ove quella lettera assai probabilmente doveva giungere.

Si osservi ora un altro fatto, quello cioè di un altro blocco ivi trovato con l'impronta di alcune lettere (Fig. 5).

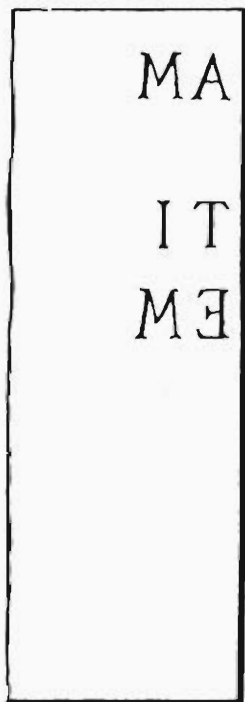


Fig. 5.

Il Wilpert suppose che quest'altra base facesse parte di un'altra cancellata posta innanzi alla nicchia *F* del cubicolo *A* (Fig. 2) e che la base suddetta fosse appoggiata precisamente sulla pietra di chiusura della « forma » 5 e che questa pietra di chiusura avesse una iscrizione, le ultime lettere della quale si sarebbero impresse sulla superficie inferiore del blocco (1). Ma tutto ciò è inammissibile.

Per prima cosa nulla ci autorizza a dire che vi fosse un'altra cancellata innanzi alla nicchia *F* ed un'altra in *M*, come il Wilpert suppone; e se queste vi fossero state, oltre la cancellata di fondo, quel cubicolo sarebbe diventato *una vera gabbia*.

Ma poi, ammessa anche quest'altra strana cancellata innanzi alla nicchia *F*, non è possibile in alcun modo supporre che quest'altro blocco ricevesse l'impronta delle sillabe AM-TI-EM dalla pietra di chiusura della forma n. 5. Infatti per ammettere questo, essendo quelle sillabe, come il Wilpert stesso riconosce, le finali di tre linee orizzontali, bisognerebbe supporre che la base fosse collocata sulla forma n. 5 con la sua lunghezza in senso normale alla lunghezza della forma stessa. Ed allora questa base, oltre che sarebbe venuta innanzi ed avrebbe ingombrato il cubicolo, non avrebbe mai potuto formare una cancellata per chiudere dinanzi la nicchia *F*, perchè sarebbe venuta a corrispondere quasi nel mezzo della lunghezza della nicchia suddetta, come apparisce chiaramente dalla Fig. 2.

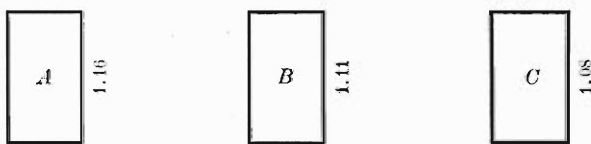
E siccome per la stessa ragione questa base non potrebbe adattarsi sopra nessun'altra « forma » del cubicolo *A*, così è necessario

(1) *Beiträge*, 1908, pag. 153.

dedurre che questa base ricevette l'impronta di quelle lettere quando già non faceva più parte della decorazione architettonica cui appartene. E se ciò accadde per il blocco con la impronta delle tre sillabe, è questo un altro grave indizio per credere che così avvenisse anche al blocco che conservò la preziosa impronta dell'epigrafe della madre di Damaso, giacchè questi due blocchi furono trovati insieme ed uniti ai frammenti del sarcofago.

Ed allora si dovrebbe dire che disfatta la cancellata marmorea o nel cubicolo *A* o in altro luogo vicino, e qualunque essa fosse (e mai così grande come si volle supporre) e gettati qua e là i vari pezzi di quella decorazione, essi venissero adoperati come materiale per qualche costruzione e che allora si appoggiassero quei blocchi sopra alcune pietre scritte, ovvero anche che queste pietre scritte si applicassero sopra quei blocchi, giacchè tanto in un caso quanto nell'altro ne sarebbe sempre venuta nello stesso modo l'impronta delle lettere sulla superficie spalmata di calce.

Ed a ciò posso aggiungere un altro argomento, ricavato dalle misure dei blocchi di travertino che nel suddetto restauro si suppose avessero formato la cancellata sopra il sepolcro attribuito alla madre di Damaso. I blocchi ritrovati sono tre, ma due soltanto dovettero formare la base della supposta balaustrata e fra questi vi dovette essere naturalmente quello su cui è rimasta la impronta della iscrizione della madre di Damaso e che chiameremo *A*, mentre gli altri li chiameremo *B* e *C*.



Ora le lunghezze dei blocchi sono le seguenti: $A = 1^m, 16$, $B = 1^m, 11$, $C = 1^m, 08$. Dunque la lunghezza di due di questi blocchi uniti insieme sarà $A + B = 2^m, 27$, ovvero $A + C = 2^m, 24$; quindi la lunghezza minima dei due blocchi riuniti sarà di $2^m, 24$. Ma lo spazio compreso fra le due pareti di tufo del cubicolo dove

si suppone che stessero questi blocchi riuniti è di 2^m, 10, come si vede nell'annesso disegno schematico (Fig. 6), dove lo spazio in cui è la misura 2^m, 10 sarebbe la supposta tomba di Laurenzia.

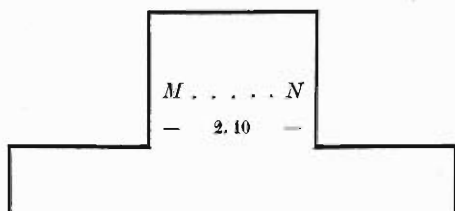


Fig. 6. - Nicchia di fondo del cubicolo dei XII Apostoli.

Dunque vi è una differenza di circa 20 centimetri; il che vuol dire che non vi era spazio perchè sulla linea *M N* potessero collocarsi sul pavimento i due blocchi che avrebbero coperto la supposta tomba della madre di Damaso. Da ciò risulta pertanto esservi una assoluta impossibilità per ammettere la ricostruzione architettonica della transenna nel cubicolo, almeno con gli elementi noti; e quindi deve dirsi che alla impossibilità storica si aggiunge ora anche la *impossibilità fisica* per riconoscerci con tali elementi la tomba di Damaso.

Ma qui sorge la questione: da dove sarà venuta la pietra originale con l'iscrizione della *mater Damasi* che ha lasciato la sua impronta sulla base di travertino?

Il Wilpert dice che essa deve essere stata in origine nel luogo stesso, perchè il blocco su cui si è formata l'impronta è assai pesante e quindi non è supponibile la mia ipotesi che essa venga da un altro luogo. Ma qui egli si aggira intorno ad un equivoco. Io non ho mai detto che il pesante blocco possa essere venuto da lungi; ma ho detto solo che la *semplice lastra marmorea* può esser venuta da un luogo anche non vicinissimo, giacchè quella lastra, contenendo una iscrizione di sole quattro righe, non poteva essere certo molto pesante. E chiunque ha pratica dei nostri cimiteri sotterranei sa bene che le iscrizioni, specialmente non molto lunghe e non molto pesanti, furono spesso tolte dai loro sepolcri primitivi nell'epoca della devastazione delle catacombe e trasportate

qua e là anche a grandi distanze e adoperate spesso come materiale da costruzione (1).

Il Wilpert suppose che i blocchi servissero per spezzare il grande sarcofago bacchico, ma ciò non può ammettersi e non fu ammesso dall'Amelung; il quale dichiarò espressamente che quel sarcofago dovette essere spezzato con mazze di ferro e che doveva provenire dal sopraterra e che fu gettato giù per la bocca del lucernario sovrapposto insieme ai blocchi (2).

E la stessa cosa fu confermata nella discussione fatta su tale argomento nella seduta accademica del Gennaio 1910 dal Professore Alberto Galli valente scultore e dal Presidente Comm. Gatti, il quale dichiarò pure esser convinto che tutto quel materiale del sarcofago e dei blocchi non stava nel posto primitivo ma proveniva dal di fuori e che lì non poteva essere la tomba di Damaso.

E le circostanze nelle quali fu trovato il blocco con l'impronta dell'epigrafe della *mater Damasi* favoriscono precisamente l'ipotesi che la iscrizione originale proveniente da un luogo X qualunque, che noi per ora ignoriamo, fosse poi adoperata come materiale in un lavoro qualsiasi insieme al blocco suddetto.

Infatti questo blocco fu rinvenuto entro una fossa profonda posta proprio sotto un ampio lucernario da cui si potevano gittare giù senza alcuna fatica quante pietre si voleva, ed inoltre questo blocco e gli altri due stavano insieme ai frammenti del sarcofago pagano spezzato a colpi di mazza e precipitati anch'essi da quel lucernario (v. Fig. 1). È perciò assai probabile che blocchi ed iscrizioni provengano dal sopraterra e che le iscrizioni già spezzate si sieno sovrapposte ai blocchi pure nel sopraterra e che poi tutto

(1) Non cito esempi speciali di questi casi, perchè sono frequentissimi e mi troverei « dans l'embarras du choix ».

E mi basterà citare soltanto quello della iscrizione *ad Domnum Caium*, che ha viaggiato da un punto ad un altro ben lontano dentro lo stesso cimitero di Callisto, come testè ha dimostrato lo Schneider (V. *Nuovo Bullettino*, 1907, pag. 147 segg.).

(2) V. sopra pag. 3-4.

alla rinfusa sia stato gittato giù dal lucernario nel sotterraneo, dove quindi i frammenti si sarebbero dispersi nei dintorni; e così si spiegherebbe come quel frammento che si crede l'originale andasse poi a finire nel cubicolo *A*.

E si potrebbe anche sospettare che tutto questo materiale di marmi spezzati provenga da una di quelle officine che si formarono spesso nel medioevo in vicinanza degli antichi monumenti per ridurre in pezzi i marmi e farne poi calce (1).

Io concludo pertanto che la proposta del Wilpert di riconoscere nel cubicolo sotterraneo *A* il mausoleo domestico del papa Damaso, cioè la basilica di lui ricordata nel libro pontificale, è assolutamente inammissibile.

Lasciamo adunque al cubicolo *A* il suo nome tradizionale di « cubicolo dei dodici apostoli » che gli fu dato dal De Rossi per la bella pittura che vi si ammira e col quale noi l'abbiamo chiamato per tanti anni, e tutto al più chiamiamolo cubicolo di Macedoniano o di Flavia Balbilla, per le iscrizioni che più tardi vi si sono scoperte.

Ma se il sepolcro di Damaso non era in quel cubicolo esso non doveva stare molto lontano: e doveva essere un monumento importante e cioè, o un edificio sopra terra o un mausoleo semi-sotterraneo. E noi possiamo sperare che con ulteriori esplorazioni si ritroverà non molto lungi di là, presso la via Ardeatina, qualche traccia del mausoleo domestico del grande Pontefice, poeta dei martiri, della cui vicinanza l'impronta dell'epigrafe della *mater Damasi* ci dà un gravissimo indizio. E ad ogni modo per il risultato ottenuto di questo indizio devesi grande lode al ch. Mons. Wilpert ed ai suoi nuovi studi su tale problema.

(1) Si potrebbe pur anche sospettare, come altra volta accennai, che la iscrizione di Laurenzia fosse stata fatta scrivere di nuovo da Damaso in caratteri filocaliani e che perciò il marmo primitivo venisse rifiutato e dopo chi sa quante vicende e chi sa in qual tempo andasse a finire in costruzione insieme al blocco. E questo rifiuto del marmo primitivo è anche assai probabile, tanto che esso venne supposto dal De Rossi per la iscrizione di Irene.

Ed ora si comprenderà la ragione per la quale dopo che il sarcofago bacchico fu abilmente restaurato dal Comm. Prof. Alberto Galli, e collocato nel Museo Vaticano, avendo io l'incarico di apporvi un'iscrizione nella base, non potei dire che quel sarcofago si era rinvenuto accanto al sepolcro di Damaso, circostanza che sarebbe



Fig. 7. - Il sarcofago restaurato e posto nel cortile ottagonale del Museo Vaticano.

stato doveroso di indicare se ciò fosse stato vero. E così mi espressi in termini generici indicando per la provenienza quella regione di cimitero con il nome convenzionale dato già dal De Rossi che la chiamò di Balbina, quantunque è probabile che un nuovo studio mi permetta poi di dare a quel luogo un nome diverso. E così sotto il sarcofago venne incisa la seguente iscrizione, la quale ricorda un bel monumento aggiunto alla collezione del Vaticano dalla munificenza del Papa Pio X.

EFFOSSVM · PARVIS · FRAGMENTIS · DIFFRACTVM · A · D · MCMIII ·
IN · COEMETERIO · VETERVM · CHRISTIANORVM | SITO · INTER · APPIAM ·
ET · ARDEATINAM · IN · REGIONE · COEMETERII · BALBINAE · NVNCVPATA |
INSTAVRATVM · A · D · MCMVI · MVNIF · PII · X · P · M ·

Roma, Aprile 1910.

ORAZIO MARUCCHI.

N.B. Per la tomba di Damaso v. *Roma sotterranea* (Nuova Serie, 1909, tomo I, pag. 73.)



1



2

SARCOFAGO ROMANO



3



4

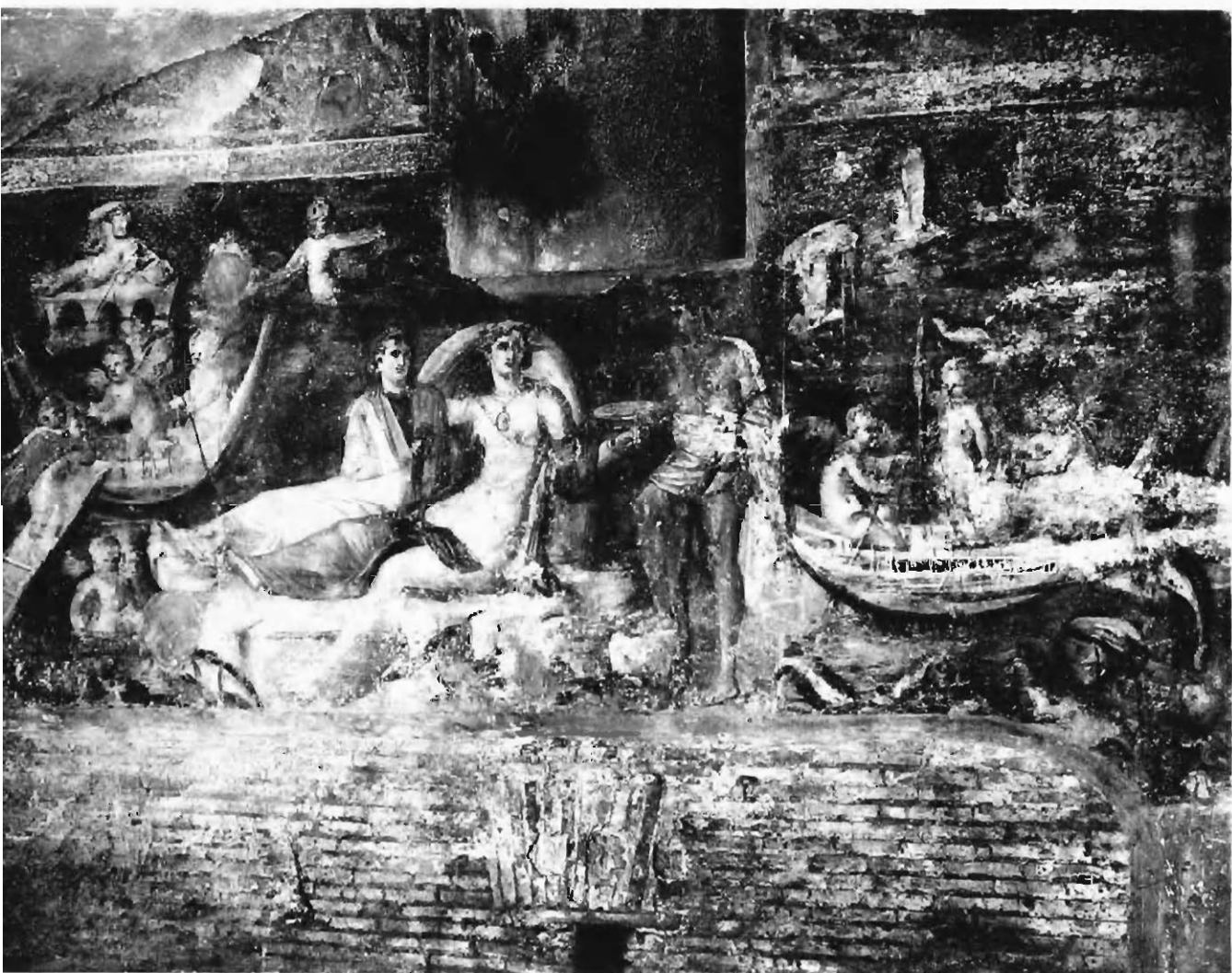
MUSEO VATICANO



SARCOFAGO ROMANO

1

MUSEO VATICANO



PITTURA ANTICA

2

S. GIOVANNI E PAOLO

LA

DI ALCUNI SARCOFAGI COLOSSALI
CONSERVATI NEL MUSEO VATICANO
E DI UN AFFRESCO

SCOPERTO NEI SOTTERRANEI DELLA CHIESA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO

DISSERTAZIONE

LETTA

ALLA PONTIFICIA ACCADEMIA ROMANA DI ARCHEOLOGIA

DAL SOCIO ORDINARIO

Prof. WALTHER AMELUNG

IL GIORNO 27 GENNAIO 1910.