

La Domus Aurea: mito, storia e fortuna tra XV e XIX secolo

Federica Causarano

Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, XXXI Ciclo

Relatrice: prof. Giovanna Curcio

Università IUAV di Venezia

Scuola di Dottorato

Dottorato in architettura, città e design

Curriculum

Storia dell'architettura e dell'urbanistica

XXXI ciclo

La Domus Aurea: mito, storia e fortuna tra XV e XIX secolo

Federica Causarano

Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, XXXI Ciclo

Relatrice: prof. Giovanna Curcio

Indice

Introduzione

Premessa.

La Domus Aurea nel tempo

- I. La Domus Aurea: storia e costruzione*
- II. Abbandono e distruzione della Domus Aurea*
 - Palatino e Valle del Colosseo*
 - Colle Oppio*
- III. La riscoperta della Domus Aurea*
- IV. Stato degli studi*
 - Estensione topografica*
 - Lettura della Domus Aurea in chiave simbolica*
 - Distinzione funzionale tra i diversi settori della reggia*
 - Padiglione esquilino, interpretazione e cronologia di costruzione*
 - Decorazioni e loro documentazione*

1. La Domus Aurea: delimitazione topografica e moderna ipotesi ricostruttiva

- 1.1. Evidenze archeologiche riconducibili al complesso neroniano nei diversi settori della Domus Aurea*
 - Palatino*
 - Valle del Colosseo*
- 1.2. Il padiglione del colle Oppio*
 - Apparati decorativi*
 - Cronologia di costruzione del padiglione*
 - Assetto funzionale e interpretazione delle sale*
- 1.3. La praecipua coenatio rotunda*

2. La riscoperta della Domus Aurea e le prime esplorazioni (1450-1550)

- 2.1. La data di scoperta della Domus Aurea*
- 2.2. Cronologia ed itinerario delle esplorazioni: i dati desumibili dalle fonti grafiche*
 - 2.2.1. 1479-1500 ca.*
 - 2.2.2. 1500-1519 ca.*
 - 2.2.3. 1530-1550 ca.*

2.3. Identificazione delle rovine: Domus Aurea, Terme di Tito e Terme di Traiano nelle fonti letterarie prima e dopo la riscoperta

2.3.1. Ipotesi in merito all'esistenza di riflessi della descrizione di Svetonio della Domus Aurea nell'interpretazione medievale del Colosseo-Tempio del Sole

2.3.2. Genesi della confusione tra le rovine delle Terme di Tito e di Traiano e trasmissione della memoria del progetto della Domus Aurea prima della riscoperta

2.3.3. Identificazione del padiglione della Domus Aurea dopo la riscoperta (1480-1550)

2.4. Colle Oppio tra XV e XVI secolo: proprietà, edilizia, tracciati viari

*2.4.1. Stato dei luoghi alla fine del XV secolo
L'altura di San Pietro in Vincoli*

2.4.2. Le proprietà alle Terme di Traiano, la formazione della vigna Gaddi poi Gualterio

2.5. Una proposta di aggiornamento dell'itinerario delle camere esplorate all'inizio del XVI secolo

3. I ruderi e l'architettura (1550-1655)

3.1. Testimonianze di visite ed esplorazioni nel padiglione esquilino dopo il 1550

3.2. La Domus Aurea e le Terme di Tito e Traiano nelle fonti letterarie, grafiche e topografiche della seconda metà del XVI secolo: continuità delle ipotesi di identificazione e nuove teorie interpretative

3.3. Notizie di scavi alle Terme di Traiano nella seconda metà del Cinquecento

3.4. Indizi di esplorazioni nel padiglione esquilino all'inizio del XVII secolo: la scoperta della scena di Ettore e Andromaca nella volta degli stucchi della sala 129

3.5. La prima ricostruzione della Domus Aurea nell'Antiquitate Urbis splendor di Giacomo Lauro (1612) e le successive descrizioni della reggia neroniana

3.6. La formazione delle grandi proprietà sull'area: le vigne Gualterio e Pamphili

3.7. La Domus Aurea come riferimento progettuale alla metà del Seicento

3.7.1. Il progetto di villa Pamphili – premesse

3.7.2. Il progetto Borromini – Spada 'per il cardinal Pamphilio'

3.7.3. Gli appunti di Borromini sulla Domus Aurea nel cod. Vat.Lat. 11257: rapporti con il programma e i disegni di progetto per il villino Pamphili

3.7.4. Il salone ottagonale del progetto Borromini-Spada e la coenatio rotunda della Domus Aurea

3.7.5. Il casino del Bel Respiro. Echi della Domus Aurea nel progetto edificato

3.8. Un progetto di residenza della famiglia Pamphili sul colle Oppio? Ipotesi in merito a una pianta inedita del cod. Vat.Lat. 11257

4. Antiquaria e Architettura storica (1655-1740)

4.1. Nuovi scavi intorno al padiglione del Colle Oppio negli anni Sessanta del XVII secolo

4.2. Gli affreschi delle 'Terme di Tito' nelle pubblicazioni antiquarie

4.3. Le ricostruzioni della Domus Aurea nel XVIII secolo: Francesco Bianchini e Fischer von Erlach

5. Esplorazioni sistematiche (1740-1776)

- 5.1. Identificazione delle rovine e notizie di nuove esplorazioni*
- 5.2. 1772: Charles Cameron, il primo rilievo delle camere del padiglione esquilino della Domus Aurea*
- 5.3. 1774-1776: scavi di liberazione a opera dell'antiquario Ludovico Mirri*

6. Restauri napoleonici e definitiva identificazione dei resti della Domus Aurea (1790-1827)

- 6.1. Stato del complesso e camere visitabili tra la fine del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento*
- 6.2. I lavori di liberazione e restauro durante l'occupazione francese (1811-1814) e notizie sullo stato del padiglione esquilino negli anni immediatamente successivi*
- 6.3. La definitiva identificazione delle rovine sul colle Oppio come resti della Domus Aurea: 'Le antiche camere esquiline' di Antonio De Romanis e la dissertazione di Stefano Piale*

7. Apparati

- 7.1. La Domus Aurea nelle raccolte di disegni rinascimentali*
- 7.2. La Domus Aurea nella cartografia e nelle vedute della città di Roma*
- 7.3. Appendice dei testi e delle fonti citate*
- 7.4. Regesto documentario*
 - 7.4.1. Documenti inerenti alla ricostruzione delle proprietà terriere sul colle Oppio*
 - 7.4.2. Documenti relativi al progetto Borromini-Spada per il casino di villa Pamphili*

Bibliografia

Introduzione

La Domus Aurea si annovera certamente tra le più celebri imprese edilizie della Roma antica.

Le vicende della costruzione e successiva distruzione della reggia di Nerone sono ben note, grazie alle testimonianze di Plinio il Vecchio, Marziale, Tacito e Svetonio.

La trasmissione e continua ripetizione di tali fonti nelle epoche successive ha fatto sì che la memoria del progetto neroniano rimanesse viva nei secoli, anche se il mito della distruzione del complesso per opera degli imperatori della dinastia Flavia, alimentò a lungo la convinzione che le strutture della Domus fossero andate completamente perdute, distrutte o trasformate dagli interventi edilizi successivi.

Basti pensare che anche la riscoperta tardo quattrocentesca, sulle pendici del colle Oppio, dell'unico padiglione superstite della Domus Aurea - celato all'interno delle strutture di costruzione della terrazza delle Terme di Traiano - non portò ad un'identificazione unanime delle rovine.

L'esatto riconoscimento del monumento risale infatti soltanto alla fine degli anni Venti dell'Ottocento e, in particolare, alle analisi condotte sulla fabbrica e sui resti dall'architetto Antonio De Romanis, che per la prima volta mostrò un preciso interesse per la cronologia delle strutture e per gli aspetti costruttivi, architettonici e compositivi¹.

Il tardivo riconoscimento del monumento deve imputarsi al complesso assetto delle rovine, risultato della commistione, oltre che della sovrapposizione, tra la reggia neroniana e le terme traiane. A complicare ulteriormente tale configurazione concorreva, inoltre, anche la vicinanza tra i resti delle Terme di Traiano e quelli delle Terme di Tito, con le quali il complesso traiano spesso veniva confuso.

Questa peculiare condizione storica e storiografica ha generato un quadro di interpretazione delle fonti piuttosto complesso.

L'evolversi nel corso dei secoli delle diverse ipotesi identificative che hanno interessato i resti sia del padiglione neroniano sia delle terme superiori, ha infatti rappresentato uno dei nodi critici che questa ricerca, attraverso la messa a sistema di fonti testuali e iconografiche, ha inteso affrontare prioritariamente.

La mancata identificazione dei resti della Domus Aurea sull'Esquilino ha inoltre fatto sì che per secoli l'immagine della reggia di Nerone fosse ricavata solo dalle descrizioni tramandate dalla letteratura antica e che, pertanto, tutte le interpretazioni, ipotesi ricostruttive e restituzioni grafiche venissero formulate in maniera del tutto svincolata rispetto all'evidenza delle rovine.

Tenendo conto di ciò, nell'impostazione del lavoro di ricerca è apparso essenziale tenere presente anche la dissociazione verificatasi tra le rovine esistenti del padiglione esquilino e l'immagine attribuita alla Domus Aurea dalla letteratura e dalle ipotesi ricostruttive basate su di essa. Si è quindi ritenuto di dover condurre le indagini su un doppio piano di lettura parallelo: da un lato la definizione della conoscenza materiale delle rovine e delle interpretazioni abbinata ai resti esquilini nelle diverse epoche e, dall'altro, l'evoluzione

¹ A. DE ROMANIS, *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle terme di Tito disegnate ed illustrate da Ant. De Romanis architetto*, Roma 1822.

dell'idea della Domus Aurea, ovvero dell'architettura immaginata per la residenza di Nerone sulla base dei soli dati noti desunti dalle descrizioni degli autori antichi.

L'ampio arco cronologico in cui si è deciso di muovere le indagini, tra il XV e il XIX secolo, è stato individuato a partire dall'analisi dello stato degli studi sul progetto neroniano².

Si è infatti appurato che la conoscenza e la documentazione dei resti della Domus Aurea sono stati in larga prevalenza oggetto di indagini di matrice storico-artistica, tesi a saggiare l'impatto della scoperta degli affreschi neroniani in età rinascimentale e il loro diretto influsso sulla produzione pittorica degli artisti coinvolti nelle esplorazioni. Per questo motivo tali contributi si sono concentrati quasi esclusivamente sui secoli XV e XVI.

In effetti, nel panorama degli studi dedicati alla Domus Aurea si riscontra una diffusa e incondizionata accettazione della teoria che il padiglione esquilino, oggetto di frenetiche e continue campagne di visita nel corso della prima metà del Cinquecento, sia stato nel corso dei secoli successivi quasi completamente dimenticato. Ciò almeno sino al tardo XVIII secolo, quando furono intraprese le prime private iniziative di parziale liberazione delle sale (1774-1776); episodio che nella storia della Domus è ricordato come una seconda riscoperta, visto il clamore e il successo di pubblico che riscossero gli ambienti resi visitabili e le pubblicazioni che ne illustrarono le decorazioni³.

Nell'ambito della presente ricerca si è pertanto scelto di verificare se davvero il padiglione neroniano fosse caduto nell'oblio.

L'operazione è stata quindi estesa, per quanto possibile, anche ai decenni successivi agli interventi di liberazione tardo settecenteschi, fino all'avvio delle prime sistematiche opere di liberazione e risanamento della costruzione, condotte prima dall'amministrazione francese a Roma (1811-1814) e poi, dopo la Restaurazione, dal governo pontificio.

Dal punto di vista metodologico, per raggiungere gli obiettivi prefissati, si è reputato opportuno procedere ad un'opera di raggruppamento e riordino cronologico delle fonti letterarie e topografiche che riguardano, direttamente o indirettamente la Domus Aurea.

Tale operazione ha permesso di:

- appurare come e in che misura le fonti classiche sono state tramandate e interpretate;
- comprendere se le descrizioni del complesso desumili dalle fonti abbiano subito alterazioni e se esse siano state messe in rapporto o meno con i rinvenimenti di resti o reperti antichi sul colle Oppio;
- verificare con cosa venivano identificate i locali superstiti del padiglione esquilino.

Un'operazione analoga è stata condotta sulle fonti iconografiche, con particolare attenzione alla produzione cartografica. A partire dalla pubblicazione della mappa di Roma di Leonardo Bufalini (1551) si è seguito il progressivo evolversi sulle piante di Roma moderna della rappresentazione del colle Oppio e dei ruderi

² Un quadro generale, dettagliato con gli opportuni riferimenti bibliografici, è presentato nella *Premessa* anteposta al capitolo 1.

³ G. CARLETTI, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri*, Roma 1776.

antichi ivi riconoscibili, nel tentativo di carpire informazioni riguardo lo stato delle rovine, la loro consistenza e l'eventuale rappresentazione anche dei resti al di sotto della terrazza delle Terme di Traiano. Contemporaneamente, all'interno delle mappe di Roma antica, prodotte nei diversi secoli, si è cercato di individuare eventuali rappresentazioni della Domus Aurea, anche se queste ultime si sono rivelate pressoché inesistenti, essendo stata privilegiata per molto tempo la raffigurazione delle Terme di Tito e Traiano. Fanno tuttavia eccezione due piante della città elaborate, in tempi diversi, da Fabio Calvo (1527) e da Pirro Ligorio (1561), come anche l'*Antiquae urbis splendor* di Giacomo Lauro (1612), in cui è inclusa una tavola raffigurante la reggia neroniana, cui seguiranno nel secolo successivo le altrettanto imponenti e immaginarie rappresentazioni della Domus elaborate da Fischer von Erlach (1725)⁴ e Francesco Bianchini (1738)⁵, riconosciute, in questa sede, quale testimonianza tangibile di un vivo interesse nei confronti del progetto neroniano fra XVII e XVIII secolo. L'analisi di questi ultimi due elaborati ha fornito ulteriori spunti di ricerca ed approfondimento, che hanno visto un punto chiave nell'analisi del progetto per una villa fortificata da costruirsi a villa Pamphili fuori porta San Pancrazio, attribuito a Borromini.

Il riferimento a tale progetto ha infatti offerto spunto per affrontare un altro quesito fondamentale per cui si è tentato questa ricerca e cioè se sia possibile identificare la Domus Aurea quale modello portatore di eredità formale e tecnica al pari di altri edifici antichi.

A questo specifico scopo si è indagata la storia delle esplorazioni, la conoscenza delle rovine del padiglione neroniano e le sue rappresentazioni, a partire dal nutrito *corpus* grafico che attesta delle visite condotte dagli artisti rinascimentali. Il risultato dell'analisi condotta su tali testimonianze ha confermato che la maggior parte di questi disegni e schizzi ritrae dettagli isolati dei partiti decorativi, con la predilezione per elementi vegetali e creature ibride, mentre solo alcuni dei disegni che ritraggono porzioni del partito decorativo delle volte sembrano tradire un interesse per la composizione di insieme⁶.

Fino allo studio di De Romanis (1822) dunque non si è rintracciata alcuna testimonianza di una lettura degli ambienti della Domus Aurea atta ad una restituzione filologica del padiglione, che cerchi di comprenderne la reale configurazione, lo sviluppo planimetrico oppure la conformazione volumetrica. Di conseguenza è impossibile sostenere che la conoscenza dei resti del padiglione neroniano abbia mai prodotto influssi sulla produzione architettonica coeva, anche il citato progetto Borromini-Spada per la villa Pamphili resta a testimonianza di un interesse dimostrato nei confronti della Domus Aurea, a partire dall'immagine trasmessa delle fonti antiche e dal fascino esercitato dalla reggia neroniana, quale paradigma della residenza nobiliare e villa di delizie per eccellenza.

⁴ F. VON ERLACH, *Entwurf Einer Historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker; umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtnißmünzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrißten, vor Augen zu stellen*, Leipzig 1725, lib. II, tav. IV.

⁵ F. BIANCHINI, *Del palazzo de' Cesari. Opera postuma di monsignor Francesco Bianchini veronese, in Verona MDCCXXXVIII 1738. Per Pierantonio Berno Stampatore, e Libraio nella Via de'Leoni. Con Licenza de Superiori*, Verona 1738, tavv. IX e XV.

⁶ Si rimanda all'analisi presentata nel capitolo 2, paragrafo 2.2.

Rispetto all'intento di saggiare la conoscenza materiale delle rovine del padiglione della Domus sul colle Oppio, nei secoli in cui scarseggiano le testimonianze di visite e nuove esplorazioni, sono state raccolte e ordinate le notizie desumibili oltre che dalle fonti dell'epoca anche dalle relative a campagne di scavi e ricerche condotte sul colle Oppio, in corrispondenza dei resti delle terme, della Domus e nelle aree circostanti. A partire dagli spunti offerti dalla bibliografia, si è tentato, quando possibile, di verificare l'attendibilità dei molti dati noti in merito, integrandoli con altri inediti emersi nel corso dello spoglio condotto in diversi archivi romani in occasione della preparazione di questa ricerca.

I dati di maggior rilievo e utilità sono emersi dalle indagini condotte negli archivi di San Pietro in Vincoli, della famiglia Doria Pamphili, dell'Archivio di Documentazione Archeologica della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, dell'Archivio di Stato di Roma, dell'Archivio di Stato di Viterbo dell'Archivio Centrale dello Stato e dell'Archivio Segreto Vaticano.

Il lavoro condotto sulla ricerca e individuazione delle licenze di scavo, ha permesso di verificare quanto già osservato in altri studi e ha offerto generosi e inattesi dati in merito all'assetto delle proprietà terriere esistenti sul colle Oppio e insistenti sul padiglione della Domus Aurea. Grazie a queste informazioni è possibile tracciare un esaustivo quadro dei lotti, sostanzialmente orti e vigne, succedutisi sull'area praticamente a partire dal 1530 sino alla realizzazione del parco del Colle Oppio negli anni Trenta del XX secolo. Tale opera di individuazione delle proprietà esistenti in corrispondenza dei ruderi delle Terme di Traiano e della Domus Aurea è stata avviata inizialmente allo scopo di individuare le vie di accesso per l'esplorazione del padiglione e riconoscere, e localizzare, siti di scavo e toponimi ricorrenti nelle licenze di scavo oppure nella produzione letteraria topografica o antiquaria, ma al contempo ha permesso di mettere in luce interessanti reti di relazioni clientelari e familiari esistenti tra i proprietari dei lotti, i personaggi mandati o implicati negli scavi e il panorama collezionistico romano tra Cinquecento e Seicento.

Il risultato ottenuto delinea, anche graficamente⁷, l'evoluzione nel corso dei secoli del panorama delle pendici meridionali del colle Oppio e si pone come ideale ampliamento dell'analogica opera di ricostruzione delle proprietà fondiarie condotta sui terreni appena adiacenti, oltre il vicolo delle Sette Sale ad est della omonima cisterna, in occasione delle ricerche che pochi anni fa hanno portato all'identificazione della vigna in cui fu rinvenuto il Laocoonte e delle proprietà confinanti⁸.

Molti sono i temi che rimangono aperti e passibili di nuove ricerche. I limiti cronologici imposti per lo svolgimento della ricerca durante gli anni di Dottorato e l'inatteso moltiplicarsi del lavoro di verifica, riordino e catalogazione dei dati noti riferiti ai secoli XV e XVI, oltre al prolungarsi delle ricerche alla luce della mole di fonti consultate, sia letterarie che, soprattutto, archivistiche rintracciate nel corso della ricerca, hanno impedito di estendere il prodotto finale, in termini cronologici, oltre la soglia degli anni Trenta del

⁷ Si vedano le tavole del capitolo 4.

⁸ R. VOLPE, A. PARISI, *Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", vol. 110 (2009), pp. 81-110; ID., *Laocoonte. L'ultimo enigma*, in "Archeo", 299, gennaio 2010, pp. 26-39.

XIX secolo. Resta pertanto completamente da approfondire la storia dei restauri del padiglione esquilino tra XIX e XX secolo. I lavori di sterro e risanamento condotti dall'amministrazione francese tra il 1811 e il 1813 sono stati ben documentati e descritti da studi specifici⁹. Appare meno definito invece il passaggio di consegne tra il cantiere francese e quello pontificio dopo la Restaurazione e restano da approfondire, e chiarire, gli interventi condotti dall'amministrazione pontificia per la prosecuzione dei lavori. Come pure andrebbe indagato l'esteso intervallo compreso tra la chiusura di quel cantiere e l'avvio del successivo, negli anni Venti del XX secolo sotto la direzione dei funzionari del Governatorato di Roma, dato che non si hanno apparenti notizie di nuove esplorazioni del complesso o di ulteriori interventi all'interno del padiglione esquilino della Domus Aurea.

⁹ P. PINON, *Dal progetto archeologico al progetto urbano: l'esplorazione delle Terme di Tito e la messa in luce del Colosseo*, in *Forma. La città antica e il suo avvenire*, catalogo della mostra (Roma 1985), a cura di A. Capodiferro et alii, Roma 1985, pp. 46-47; T. RIDLEY RONALD, *The eagle and the spade. Archeology during the Napoleonic era*, Bath (Avon, UK) 1992; N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito'. Bartolomeo Pinelli, Basilio Mazzoli e la Domus Aurea: Storia di una collaborazione mancata* in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P. P. Racioppi, Roma 2002, pp. 251-267.

Premessa.

La Domus Aurea nel tempo

La Domus Aurea è certamente il progetto edilizio più celebre tra quelli attribuiti a Nerone (54 – 68 d.C.). I resti archeologici della grandiosa residenza edificata dall'imperatore fra il 64 e il 68 d.C. sono sorprendenti per consistenza e stato di conservazione. Ciò nonostante essi restituiscono soltanto un'immagine parziale del colossale palazzo che Nerone aveva previsto di far costruire nel cuore di Roma.

Le complesse vicende edilizie, i lunghi periodi di abbandono e le numerosissime campagne di scavo, che hanno interessato il complesso dopo la fine del governo neroniano, rendono inoltre piuttosto difficile orientarsi nella storia e nella storiografia della Domus.

Per questa ragione prima di procedere con i temi oggetto di questa ricerca appare opportuno riepilogare criticamente le vicende costruttive e storiografiche che riguardano l'affascinante e ambizioso progetto dell'ultimo imperatore della dinastia giulio-claudia.

I. La Domus Aurea: storia e costruzione¹

La Domus Aurea fu la maestosa residenza la cui costruzione venne avviata per volontà di Nerone dopo il grande incendio del 64 d.C., sfruttando le ampie aree rese disponibili a seguito del devastante rogo. Il progetto di una nuova reggia che rinnovasse il nucleo dei palazzi palatini, e collegasse i possedimenti imperiali su Palatino e sull'Esquilino, era già in corso di costruzione ma fu largamente danneggiato dalle fiamme. La Domus Aurea ne costituì l'ampliamento, prevedendo una articolazione in settori differenti sulle alture dei colli Palatino ed Esquilino, sulle pendici del Celio e nella vasta area della valle compresa tra questi colli (dove oggi si erge il Colosseo). L'impresa edilizia rimase incompiuta a causa della morte di Nerone nel 68 d.C., le successive vicende edilizie che interessarono le aree un tempo appartenute alla Domus ne cancellarono quasi completamente le tracce e la memoria. La decisione (operata per vantaggio strutturale) di edificare le Terme di Traiano al di sopra del padiglione esquilino della Domus, ne ha permesso la conservazione, pur celando le strutture superstiti sotto la quota della terrazza delle terme dove, ancora oggi, in corrispondenza del novecentesco parco del colle Oppio, possono ammirarsi.

Il problema di una residenza ufficiale per l'imperatore si era presentato come effettiva necessità politica sin dai primi anni dell'impero. I predecessori di Nerone vi avevano dato risposta avviando la riconversione del colle Palatino in quartiere destinato alla residenza della famiglia e della corte imperiale.

Durante il regno di Augusto (27 a.C. – 14 d.C.), l'imperatore scelse infatti di raggruppare alcune delle abitazioni aristocratiche esistenti sul versante orientale del colle già dall'età repubblicana per dare corpo alla

¹ Una descrizione dettagliata dell'intero complesso, rapportata ai resti archeologici ancora esistenti e alle proposte ricostruttive più aggiornate è delineata nel capitolo 1. Nel medesimo capitolo si procede a illustrare e descrivere il padiglione della Domus Aurea sul colle Oppio, dando conto della conformazione architettonica del padiglione, oltre che della denominazione e numerazione abbinata alle sale. Si veda anche la pianta del padiglione abbinata al capitolo 1, paragrafo 1.2.

propria dimora, la Domus Augusti. Si trattava di una struttura semplice ma di estrema raffinatezza che, pur nelle trasformazioni successive rimase sempre il centro simbolico degli ambienti imperiali sul Palatino.

Questo nucleo originario venne sviluppato e ampliato dai successivi imperatori della dinastia giulio-claudia succeduti ad Augusto, a partire da Tiberio (14 a.C. – 37 d.C.) che diede avvio alla costruzione di un vero e proprio complesso imperiale che, infatti, sarà noto sin dall'età Flavia proprio con il nome di Domus Tiberiana. L'opera venne portata a termine da Claudio (41 – 54 d.C.) o, più probabilmente, dallo stesso Nerone e tutti gli imperatori della famiglia, salvo forse Caligola (37 – 41 d.C.), vi abitarono.

I sovrani che precedettero Nerone, pur provvedendo a estendere la Domus Augusti, limitarono l'area di intervento al 'solo' colle Palatino.

Il primo ambizioso progetto di ampliamento si deve infatti a Nerone che, attorno al 60 d.C., diede avvio ai lavori di costruzione di una grande residenza, che avrebbe dovuto collegare il nucleo degli edifici imperiali del Palatino con i possedimenti del principe sull'Esquilino, nello specifico, con gli *horti* di Mecenate, pervenuti in eredità ad Augusto dopo la morte di Mecenate nel 8 d.C., e con gli *horti Lamiani*, che erano stati acquistati da Caligola per incrementare l'estensione degli *horti* di proprietà augustea.

Questa prima realizzazione neroniana, secondo quanto tramandato da Svetonio, era stata ribattezzata con il nome di Domus Transitoria, in riferimento proprio alla sua funzione di collegamento tra due poli opposti (Svetonio, *Nero*, 31)².

I lavori di costruzione della Domus Transitoria, avviati intorno 60 d.C., vennero bruscamente interrotti nel 64 d.C., a causa del grande incendio che distrusse gran parte del centro di Roma, incluse le strutture del complesso palaziale da poco edificate.

L'episodio è riportato da Tacito nel suo efficace e dettagliato racconto del disastro:

«Eo in tempore Nero Anti agens non ante in urbem regressus est, quam domui eius, qua Palantium et Maecenatis hortos continuaverat, ignis propinquaret neque tamen sisti potuit, quin et Palatium et domus et cuncta circum haurirentur»³. (Tacito, *Annales*, XV, 39, 1)

Lo storiografo latino non prende posizione in merito alle possibili responsabilità di Nerone nell'incendio, ma ammette che i suoi predecessori avevano tramandato, insieme all'ipotesi di un disastro accidentale, anche quella di una distruzione pianificata dal principe per interessi economici.

Nerone, in effetti, sfruttò a proprio vantaggio il disastro. All'indomani del grande incendio infatti, le costruzioni che esistevano nella valle tra Velia, Celio ed Esquilino e che avevano vincolato lo sviluppo della Domus Transitoria risultarono tutte distrutte e il principe poté procedere all'esproprio di circa 80 ettari di terreno che, di lì a poco, avrebbero reso possibile la realizzazione di un nuovo e più ambizioso complesso residenziale: la Domus Aurea.

² Svetonio, *De vita duodecim Caesareum libri VIII*, lib. VI, *Nero*.

³ «In quel momento Nerone era ad Anzio, e non ritornò a Roma finché le fiamme non s'avvicinarono a quella casa che egli aveva edificato per congiungere il palazzo coi giardini di Mecenate. Non si poté, tuttavia, impedire al fuoco di avvolgere e distruggere il palazzo, la casa e tutti i luoghi circostanti. (...)» (tr. it. di Cesare Questa in Tacito, *Annali*, II, Milano 1994, p. 725).

La distinzione onomastica e cronologica tra i due progetti neroniani, *Domus Transitoria* - prima dell'incendio - e *Domus Aurea* - subito dopo l'incendio - è tramandata da Svetonio nel paragrafo 31 della *Vita di Nerone*, dove si legge:

«Non in alia re tamen damnosior quam in aedificando domum a Palatio Esquilias usque fecit, quam primo transitoriam, mox incendio absumptam restitutamque auream nominavit»⁴.

(Svetonio, *Nero*, 31)

Segue questo breve inciso una dettagliata descrizione della nuova *Domus* neroniana:

«De cuius spatio atque cultu suffecerit haec rettulisse. Vestibulum eius fuit, in quo colossus CXX pedum staret ipsius effigie; tanta laxitas, ut porticus triplices miliarias haberet; item stagnum maris instar, circumsaeptum aedificiis ad urbium speciem; rura insuper arvis atque vinetis et pascuis silvisque varia, cum multitudine omnis generis pecudum ac ferarum.

In ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant; cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur; praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circum ageretur; balneae marinis et albulis fluentes aquis. Eius modi domum cum absolutam dedicaret, hactenus comprobavit, ut se diceret quasi hominem tandem habitare coepisse»⁵.

(Svetonio, *Nero*, 31)

Pur essendo una testimonianza indiretta, fra le descrizioni della *Domus* presenti nella letteratura antica, quella di Svetonio è senza dubbio la più celebre e la più preziosa per gli studiosi.

Ponendo l'accento sull'estensione del complesso, sulla grandiosità di ambienti e giardini, sulla ricchezza della decorazione e sull'articolazione degli spazi, il testo rivela dati dimensionali e dettagli altrimenti non menzionati dalla lettura e si rivela essenziale per la comprensione del complesso nel suo insieme⁶.

Messo in dialogo con le altre fonti antiche e con le evidenze archeologiche emerse durante le numerosissime campagne di scavo, il brano dello storiografo latino permette infatti di formulare credibili ipotesi ricostruttive in merito all'estensione e all'assetto del complesso palaziale neroniano.

I dati archeologici confermano innanzitutto che la *Domus Aurea* si estendeva dal Palatino lungo le pendici della Velia, dove si ergevano le strutture del grande atrio-vestibolo porticato, cui Svetonio dedica le prime

⁴ «Però non vi fu nulla in cui sia stato tanto prodigo quanto nell'edificare. Fatta costruire per sé una casa che dal Palatino andava fino all'Esquilino, dapprima la chiamò "transitoria", poi, quando un incendio la distrusse, la fece ricostruire e la chiamò "aurea"» (tr. it. di Felice Dessì in Svetonio, *Vite dei Cesari*, Milano 1998, p. 603).

⁵ «Per dare un'idea della estensione e della sua magnificenza, basterà ricordare i seguenti dati. C'era un vestibolo in cui era stato eretto un colosso a sua somiglianza, alto centoventi piedi. Era tanto vasta, che nel proprio interno aveva dei porticati a triplo ordine di colonne, per la lunghezza di mille passi, e uno stagno che sembrava un mare, circondato da edifici che formavano come delle città./ Per di più, nell'interno vi erano campagne ricche di campi, vigneti, pascoli e boschi, con moltissimi animali domestici e selvatici di ogni specie. Nel resto della costruzione, ogni cosa era ricoperta d'oro e abbellita con gemme e madreperla. Il soffitto dei saloni per i banchetti era a tasselli di avorio mobili e perforati, in modo da potere spargere fiori e profumi sui convitati. Il principale di questi saloni era rotondo e girava su se stesso tutto il giorno, continuamente come la terra. Nelle sale da bagno scorrevano acque marine e acque di Albula, e quando alla fine dei lavori, Nerone inaugurò un palazzo di tal fatta, lo approvò soltanto con queste parole: 'Finalmente comincerò ad abitare come un uomo!'» (tr. it. di Felice Dessì in Svetonio, *Vite dei Cesari*, Milano 1998, p. 603).

⁶ Cfr. M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1: elementi e proposte per la ricostruzione del progetto della Domus Aurea*, in *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996, pp. 165-188.

righe della sua descrizione e all'interno del quale colloca la colossale statua di Nerone⁷ con gli attributi del dio Sole, oggi purtroppo scomparsa⁸.

Più fonti⁹ ricordano questo grande manufatto, le cui dimensioni - circa 120 piedi (35 metri ca.) - sono proposte dall'autore latino come parametro per immaginare l'estensione e la grandiosità della reggia.

Al di là del grande atrio, lungo il fondo valle, Svetonio descrive uno *stagnum maris instar*, un grande bacino artificiale paragonabile per estensione a un mare che, secondo le moderne ricostruzioni archeologiche, insieme al sistema atrio-vestibolo, costituiva il perno dell'impianto planimetrico dell'intera Domus Aurea.

Intorno ad esso, sulle pendici dei colli prospicienti, i resti archeologici rinvenuti sembrano confermare l'esistenza di altre strutture coerenti con il complesso palaziale neroniano, ma l'entità delle rovine non è tale da stabilire se essi delineassero realmente un paesaggio *ad urbium speciem*, come quello descritto da Svetonio.

Del tutto priva di verifiche archeologiche è invece la descrizione svetoniana delle *porticus triplex miliariae*. L'ordine in cui gli elementi sono elencati nel testo dello scrittore latino sembrerebbe suggerire che tali strutture fossero in relazione spaziale con i due nuclei dell'atrio e dello stagno, ma gli scavi sinora non hanno portato ad acquisizioni risolutive.

Anche le ipotesi formulate in merito all'aspetto e all'architettura di tali portici sono, d'altro canto, molto incerte. L'interpretazione del passo dello scrittore latino è infatti piuttosto ambigua e non permette di giungere ad una traduzione univoca. La dizione con il doppio attributo *triplex* e *miliaria* riferita a delle *porticus* risulta, in effetti, insolita e isolata.¹⁰ Inoltre, gli aggettivi *triplex* e *miliaria* e l'uso del plurale

⁷ Per il Colosso e la sua storia si rimanda a S. ENSOLI, *I colossi bronzei a Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 66-90 e ID., *Una nuova ipotesi sul Colosso di Nerone. A proposito di due frammenti bronzei dei Musei Capitolini*, in *Neronia VI. Roma à l'époque neronienne*, a cura di J.-M. Croisille e Y. Perrin, Bruxelles 2002, pp. 97-122.

⁸ A proposito del Colosso e del suo destino dopo la fine del governo neroniano, si veda quanto in questo capitolo nel paragrafo II. *Abbandono e distruzione*.

⁹ Plinio il Vecchio, ad esempio, cita il colosso neroniano descrivendolo tra le opere dello scultore Zenodoro che, a detta dello scrittore, venne convocato da Nerone a Roma proprio perché specializzato nella realizzazione di sculture di dimensioni eccezionali (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 45).

Della scultura gigantea sono inoltre note due raffigurazioni su monete del tempo di Alessandro Severo (222-235 d.C.) e Giordano III (238-244 d.C.). Le monete furono coniate per celebrare i restauri apportati all'Anfiteatro Flavio dai due imperatori, nel 223 e dopo l'incendio del 250 d.C. cfr. S. ENSOLI, *I colossi bronzei a Roma...* cit., p. 69 e fig. 8, p. 76, n. 41 e ID., *Una nuova ipotesi sul Colosso...* cit., pp. 103-105, n. 31.

Per gli assi e sesterzi di Severo Alessandro si vedano: *Roman Imperial Coinage (RIC)*, a cura di H. Mattingly, E.A. Sydenham, C.H.V. Sutherland, IV, 2, Londra 1930, p. 104, n. 410-411, tav. 8, n. 2; G. CARSON, *Coins of the Roman Empire in the British Museum (BMCEmp)*, VI, *Sev. Alex*, London 1962, n. 156-158, tav. 6. Per il *multiplum* di Giordano III: F. GNECCHI, *I medaglioni romani*, II, Milano 1912, p. 89, n. 22-23, tav. 104, 5-6; E. NASH, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, I, London 1961, p. 268, fig. 317; C. LEGA, *Il Colosso di Nerone*, in "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma", 93, 1989-1990, pp. 339-378, fig. 18.

In un altro brano, Plinio ricorda inoltre che Nerone aveva commissionato anche un ritratto, da eseguirsi su una tela, anch'essa di 120 piedi. Il ritratto bruciò perché colpito da un fulmine poco dopo esser stato ultimato (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 51). Vista la corrispondenza delle dimensioni, avrebbe potuto trattarsi di un corrispettivo dipinto dell'effigie scultorea posta all'interno della Domus Aurea.

¹⁰ Se ne conosce un solo altro esempio, un'iscrizione proveniente da Baia, la quale però è mendace e di dubbia interpretazione anch'essa (E. PAPI, *Domus Aurea: porticus triplex miliariae*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 55-56 e *LTUR*, VI, 2000, p. 244; M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1...* cit., p. 186).

(*porticus triplices*) si prestano a molteplici traduzioni e interpretazioni. Secondo le ipotesi formulate dagli studiosi, le *porticus* svetoniane potrebbero infatti essere immaginate sia come un sistema di portici, distribuiti su tre lati¹¹, per un'estensione complessiva di un miglio (mille passi), sia come un unico portico della stessa lunghezza, ma a tre navate, o a tre file di sostegni¹² o, ancora, a tre piani; sia come tre strutture porticate distinte, ma tra loro connesse e di lunghezza totale pari ad un miglio.¹³

Anche l'espressione *tanta laxitas* che precede la citazione delle *porticus* risulta di interpretazione incerta. Non è chiaro se debba riferirsi all'estensione dell'intera Domus Aurea oppure solamente a quella del settore d'ingresso.

Le diverse letture interpretative hanno avuto risvolti anche sulle ipotesi formulate circa la localizzazione di questi portici. Si dibatte sulla possibilità di identificarli con le strutture del vestibolo, oppure con i portici intorno allo stagno o, ancora, con quelli che bordavano le vie di attraversamento del complesso ma, come si è accennato, le scoperte archeologiche, che pure hanno definitivamente chiarito la posizione sia del vestibolo che dello stagno neroniano¹⁴, non hanno riportato in luce elementi utili a risolvere la questione.

Del nucleo centrale della Domus rimane memoria anche nei versi di Marziale che in uno dei suoi epigrammi ha scritto:

«Hic ubi sidereus propius uidet astra colossus
et crescunt media pegmata celsa uia,
inuidiosa feri radiabant atra regis
unanque iam tota stabat in urbe domus;
hic ubi conspicui uenerabilis Amphitheatri
erigitur moles, stagna Nerouis erant;
hic ubi miramur uelocia munera thermas,
Abstulerat miseris tecta superbus ager;
Claudia diffusas ubi porticus explicat umbras,
ultima pars aulae deficientis erat.
Reddita Roma sibi est et sunt te praeside, Caesar,
deliciae populi, quae fuerant domini»¹⁵.

(Marziale, *Liber de Spectaculis*, I, 2)

¹¹ F. Rakob ha notato che l'aggettivo *triplex* viene per la prima volta impiegato da Svetonio appositamente per descrivere la Domus Aurea, mentre mai risulta essere utilizzato da Vitruvio per descrivere una struttura porticata si veda F. RAKOB, *Das Quellenheilitung in Zaghouan und die römische Wasserleitung nach Karthago*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 81, 1974, pp. 81-89 e cfr. M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1...* cit., p. 186.

¹² Questa ipotesi trova un'analogia con le *porticus duplices*, ovvero a doppio colonnato, che Vitruvio distingue dalle *simplex* (Vitruvio, *De Architectura*, 5, 11).

¹³ Si noti, a proposito di questa e delle altre ipotesi, che l'esistenza di portici misurati attraverso frazioni di miglio è attestata in diversi complessi architettonici noti (ad esempio *porticus miliarensis* negli *horti* Sallustuani e nel pecile di villa Adriana) cfr. E. PAPI, *Domus Aurea: porticus...* cit., pp. 55-56.

¹⁴ Si rimanda al capitolo 1, paragrafo 1.1.

¹⁵ «Qui, dove il solare colosso gode così da vicino della vista/ degli astri e in mezzo alla strada si innalzano alti/macchinari scenici, l'odioso palazzo del crudele re sfolgorava/ e una sola dimora riempiva l'intera città. Qui, do/ve s'eleva la mirabile mole dello splendido Anfiteatro, c'erano/ gli stagni di Nerone. Qui, dove ammiriamo le terme,/dono velocemente costruito, toglieva ai miseri un/ tetto la proprietà di un superbo. Dove il portico di Claudio/ allunga le sue

Superata la Velia, la Domus di Nerone risaliva fino ai margini del colle Oppio, dove si trovavano un grande padiglione, conservatosi fino a giorni nostri sotto le Terme di Traiano, e altre strutture ad esso annesse, delle quali però rimangono solo labili tracce archeologiche.

Il perimetro del complesso doveva proseguire a est, seguendo la linea delle mura Serviane, sino ad arrivare sul Celio. Il margine meridionale era segnato dai resti del Tempio del Divo Claudio¹⁶, al cui basamento erano state addossate le strutture di un magnifico ninfeo che prospettava verso la valle e verso gli altri padiglioni della Domus. Di tale architettura, stranamente non sono state tramandate descrizioni, tuttavia le ricerche hanno permesso di portarne alla luce alcuni resti.

Dal Celio le strutture della Domus Aurea si ricongiungevano a quelle sul Palatino.

Sia da Svetonio che da Tacito si legge che distese di spazi verdi, boschi e campi coltivati si estendevano tra i padiglioni. Tacito, in particolare, nel capitolo XV degli *Annales* afferma che essi rappresentavano la vera ricchezza della reggia e per questo riserva una lode speciale agli architetti Severo e Celere, *magistris et machinatoribus* del grande complesso neroniano¹⁷:

«[42] Ceterum Nero usus est patriae ruinis exstruxitque domum, in qua haud proinde gemmae et aurum miraculo essent, solita pridem et luxu vulgata, quam arva et stagna et in modum solitudinem hinc silvae, inde aperta spatia et prospetus, magistris et machinatoribus Severo et Celere, quibus ingenium et audacia erat etiam, quae natura denegavisset, per artem temptare et viribus principis inludere»¹⁸. (Tacito, *Annales*, XV, 42)

Nel *Nero* Svetonio dedica inoltre una certa attenzione anche agli interni della reggia e soprattutto alle sale termali e alle sale per il convivio, le cosiddette *coenationes*. Fra le quali, in particolare, descrive la celebre *cenationum rotunda*, una grande sala circolare - la più grande e più importante del complesso - che secondo l'autore sarebbe stata 'rotante' (*quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circum ageretur*).

Purtroppo di questa *praecipua cenationum* non si conosce altro che quanto riportato dal biografo latino.

vaste ombre, andava a morire l'estrema/ parte del Palazzo. Roma viene restituita a se stessa e/ sotto il tuo governo, Cesare, sono a disposizione del popolo/ le delizie che prima erano riservate al tiranno» (tr. it. di Mario Scandola in Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, Milano 2000, pp. 118-119).

Marziale intendeva celebrare l'opera degli imperatori Flavi, i quali con una serie di mirati interventi edilizi si adoperarono per guadagnare il consenso popolare, restituendo ai cittadini romani i terreni che Nerone aveva espropriato per la realizzazione della Domus Aurea. Per questo motivo l'autore nel testo non fa alcun riferimento all'estensione della Domus Aurea sul Palatino.

¹⁶ Il tempio era stato distrutto da Nerone, subito dopo la morte della madre Agrippina (59 d.C.) e i suoi resti erano stati ulteriormente danneggiati dall'incendio.

¹⁷ Sembra che i due architetti elaborarono anche altri audaci e ambiziosi progetti per Nerone, come quello per l'apertura di un canale navigabile dal lago di Averno alla foce del Tevere. Svetonio (*Nero*, 31) descrive infatti il progetto subito dopo quello della Domus Aurea, mentre Tacito lo attribuisce apertamente ai due architetti (*Annales*, XV, 42).

¹⁸ «Delle rovine della patria Nerone si servì per costruirsi un palazzo, nel quale non tanto si offrirono alla meraviglia di tutti ori e pietre preziose, che ormai costituivano un comune sfoggio, quanto campi e laghi e da una parte distese solitarie di selve, e da un'altra aperti spazi e panorami. Tutto ciò dovuto ai due architetti e costruttori Severo e Celere, che ebbero l'ingegno e l'ardimento di voler creare con l'arte, prendendosi giuoco delle ricchezze del principe, ciò che la natura non aveva largito» (tr. it. di Cesare Questa in Tacito, *Annali*, II, Milano 1994, p. 729).

Dal testo non è infatti possibile ipotizzare né quale fosse l'ubicazione esatta della sala nella reggia, né quale fosse l'architettura di tale ambiente, né - tantomeno - quale fosse il meccanismo che ne consentiva la rotazione (parziale o totale?). Neppure i rinvenimenti archeologici hanno permesso, fino ad oggi, di dipanare la questione, nonostante si sia tentato, in più occasioni - anche di recente - di identificare gli ambienti rinvenuti durante gli scavi con la *coenatio* svetoniana¹⁹.

Per quanto concerne la decorazione degli ambienti interni, forniscono invece significative testimonianze, sia le parole di Svetonio, che descrivono le sale della reggia come spazi di grande lusso, impreziositi da rivestimenti in marmo e oro, arricchiti da gemme e resi unici dalla presenza di congegni meccanici ideati per stupire i convitati, sia i resti del padiglione sul colle Oppio, che conservano tracce dei rivestimenti marmorei e della ricca decorazione pittorica e a stucco che adornava le pareti e le superfici voltate della Domus Aurea. La decorazione pittorica della Domus è inoltre ricordata in un passo di Plinio che descrive l'opera del pittore Famulus²⁰, attivo quasi esclusivamente nel cantiere del palazzo neroniano:

«(...) fuit et nuper gravis ac severus idemque floridis tumidus pictor Famulus²¹. huius erat Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur. paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quod semper togatus, quamquam in machinis. carcer eius artis domus aurea fuit, et ideo non extant exempla alia magnopere»²².

(Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 120)

¹⁹ Per una discussione sulla ubicazione della *coenatio* e le diverse ipotesi ricostruttive si rimanda al capitolo 1, paragrafo 1.4.

²⁰ Questa la forma del nome accettata negli studi più recenti. Gli studi precedenti impiegavano Fabullo o le dizioni latine *Fabullus*, *Famulus*, *Amulius*. Per la versione corretta del nome si veda P.G.P. MEYBOOM, *Famulus and the Painters' Workshops of the Domus Aurea* in "Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome", 54, 1995, pp. 229-245.

Si ritiene che tale Famulo, che lavorava in toga sulle impalcature, solo poche ore al giorno, non fosse un ordinario decoratore parietale ma un cittadino romano e un artista di un certo rilievo. È stato pertanto abbandonata da tempo l'ipotesi che egli possa essere stato l'artefice dell'intero apparato decorativo del complesso oppure un responsabile dei lavori di ornamentazione appartenente a una delle botteghe impegnate nei lavori. Si pensa piuttosto che egli esegui isolati soggetti mitologici e pitture figurative, con uno stile classico combinato dall'uso di toni caldi, chiaroscuro e tocchi luminosi, secondo quanto dedotto dal testo di Plinio. La maggior parte della sua produzione all'interno della Domus Aurea si ritiene perduta, dato che, tra le decorazioni del padiglione sul colle Oppio, gli viene attribuito (in via ipotetica) il solo fregio della volta dorata.

Sulla questione si veda: P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven-Paris-Walpole, MA 2013, pp. 61-65 e nota 41, con riferimenti alla bibliografia precedente.

²¹ L'interpretazione del brano suggerisce che i primi due aggettivi 'grave e severo' debbano essere riferiti alla personalità di Famulo e al carattere aulico e aristocratico della sua pittura. Potrebbero anche alludere alla scelta di inscenare temi mitologici. I termini 'florido ed umido' vengono invece generalmente riferiti alla tecnica pittorica dell'artista. Plinio infatti distingueva i colori in 'austeri' e 'floridi', tra questi annoverava: il minio, l'*armenium*, il *cinnabaris*, la crisocolla, l'indaco e il *purpurissum*, tra tutti il più prezioso. I colori floridi erano pregiati e costosi, perciò venivano direttamente forniti dal committente cfr. *Naturalis Historia*, XXXV, 30 e 44.

L'aggettivo florido starebbe a indicare la policromia degli affreschi, il termine umido invece potrebbe aver indicato la fluidità e la pastosità della tecnica impiegata cfr. E. SEGALA, *Il padiglione sul colle Oppio*, in E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Domus Aurea*, Milano 1999, pp. 31-32.

²² «Anche il pittore Famulo visse poco fa, solenne e severo e al tempo stesso brillante e fluido. È opera sua la Minerva che guarda lo spettatore da qualunque parte la si osservi. Dipingeva poche ore al giorno, ma anche questo con solennità; era sempre in toga, anche sulle impalcature. La Domus Aurea fu come a prigione in cui fu racchiusa la sua arte; perciò non ne esistono molti altri esempi» (tr. it. di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, V, Torino 1982, pp. 423 e 425).

Come si può immaginare, gli ambienti della Domus Aurea erano infine impreziositi da numerose opere d'arte. A questo proposito, Plinio afferma che il colosso, di cui si è detto poc'anzi, fu solo la maggiore fra le numerose e famose sculture portate a Roma da Nerone per abbellire la propria dimora²³. Lo storico, ricorda inoltre che all'interno della Domus Aurea l'imperatore aveva fatto realizzare anche un santuario dedicato al culto della Fortuna²⁴, in cui era stata posta una scultura della *Fortuna Seiani* proveniente da una antica dimora gentilizia²⁵. Per la costruzione dell'edificio votivo era stato impiegato, sempre secondo Plinio, un alabastro prezioso e traslucido, proveniente dalla Cappadocia, che generava un suggestivo gioco di luci e riflessi, sia di giorno che di notte²⁶.

Dalle testimonianze antiche citate finora si evince che i contemporanei erano strabiliati dalla novità, dalla vastità e dalla magnificenza del complesso neroniano, ma è anche evidente, che le dimensioni e la sontuosità della Domus Aurea erano spesso descritte dagli autori delle generazioni immediatamente successive con tono critico, in quanto in esse veniva riconosciuta l'incarnazione dell'opulenza e della tirannia del suo regno.

²³ «Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui volumina condidit de sua arte. Boëthi, quamquam argento melioris, infans eximium anserem strangulat. Atque ex omnibus, quae rettuli, clarissima quaeque in urbe iam sunt dicata a Vespasiano principe in templo Pacis aliisque eius operibus, violentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae disposita» (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 84). Traduzione: «Parecchi artisti hanno rappresentato le battaglie di Attalo e di Eumene contro i Galli, Isigono, Piromaco, Stratonico, Antigono, che ha scritto intorno alla sua arte. Il bambino che strozza l'oca di Boeto è notevole, anche se egli riusciva meglio nel cesellare l'argento. Di tutte le opere che ho citato, tutte le più famose sono oggi a Roma, dedicate dall'imperatore Vespasiano nel tempio della Pace e negli altri edifici che ha fatto erigere; trasportate a Roma in seguito ai brutali saccheggi di Nerone, erano state poi disposte nei saloni della Domus Aurea» (tr. it. di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, V, Torino 1982, pp. 209 e 211).

²⁴ «Nerone principe in Cappadocia repertus est lapis duritia marmoris, candidus atque tralucens etiam qua parte fulvae inciderant venae, ex argumento phengites appellatus. hoc construxerat aedem Fortunae, quam Seiani appellant, a Servio rege sacratam, amplexus aurea domo; quare etiam foribus opertis interdum claritas ibi diurna erat alio quam specularium modo tamquam inclusa luce, non transmissa. — In Arabia quoque esse lapidem vitri modo tralucidum, quo utantur pro specularibus, Iuba auctor est» (Plinio, *Storia Naturale*, XXXVI, 163) Traduzione: «Durante il principato di Nerone si trovò in Cappadocia una pietra della durezza del marmo, bianca e trasparente anche dalla parte in cui era striata da venature giallognole, che in base a tali caratteristiche fu chiamata phengites. Con questo materiale si costruì il tempio della Fortuna, noto come tempio di Seiano ma in origine consacrato al re Servio, inglobato all'interno della Domus Aurea. Grazie alla pietra, anche quando le porte erano chiuse c'era dentro ad esso un chiarore come del giorno, ma l'effetto era diverso da quello che ha con la pietra speculare: sembrava che la luce non fosse trasmessa dall'esterno, ma come racchiusa all'interno. Giuba attesta che anche in Arabia si trova una pietra trasparente come il vetro, che viene utilizzata allo stesso modo che la pietra speculare» (tr. it. di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati in Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, V, Torino 1982, p. 701).

²⁵ La denominazione *Fortuna Seiani* indicava il luogo di provenienza della scultura. Prima dell'incendio infatti la statua era custodita in casa del prefetto Elio Seiano, abitazione che in precedenza era appartenuta a Servio Tullio. Seiano fu prefetto del pretorio di Tiberio, detenne la residenza con il culto della Fortuna sino alla sua morte nel 31 d.C., dopo di che la dimora fu espropriata. Non si conosce il luogo esatto della residenza che però si crede fosse sull'Esquilino, forse in prossimità dell'area dove sorse poi la basilica di San Pietro in Vincoli cfr. F. COARELLI, *Il sepolcro e la casa di Servio Tullio*, in "Eutopia", n. s. I, 1-2, 2001, pp. 7-43 e A. CARANDINI, *Le case del potere nell'antica Roma*, Bari-Roma 2010.

²⁶ «Nerone principe in Cappadocia repertus est lapis duritia marmoris, candidus atque tralucens etiam qua parte fulvae inciderant venae, ex argumento phengites appellatus. hoc construxerat aedem Fortunae, quam Seiani appellant, a Servio rege sacratam, amplexus aurea domo; quare etiam foribus opertis interdum claritas ibi diurna erat alio quam specularium modo tamquam inclusa luce, non transmissa. — In Arabia quoque esse lapidem vitri modo tralucidum, quo utantur pro specularibus, Iuba auctor est» (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 163).

A Nerone, oltre all'accusa di essere stato il mandante dell'incendio per entrare in possesso dei terreni necessari all'impresa, venivano mosse aspre critiche anche per aver privatizzato un'area così vasta e baricentrica rispetto al tessuto urbano, con ingenti conseguenze anche sulla viabilità cittadina.

Tacito, per esempio, descrive la Domus Aurea come «illa invisita et spoliis civium exstructa domo» (Tacito, *Annales*, XV, 52), mentre Svetonio riporta numerose satire e ingiurie rivolte all'imperatore Nerone, fra le quali anche la pasquinata che scherniva l'immensa estensione della nuova reggia con questi versi: «Roma domus fiet; Veios migrate, Quirites, Si non et Veios occupat ista domus» (Svetonio, *Nero*, 39).

Plinio invece ricorda che la Domus Aurea era stata tanto grande da circondare l'intera città, superando in grandezza e splendore qualsiasi edificio precedente, persino la residenza di Caligola, altrettanto osteggiata nel ricordo dello scrittore (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIII, 54; XXXVI, 111)²⁷.

II. Abbandono e distruzione della Domus Aurea

Quando nel 68 d.C. Nerone pose fine alla propria vita, il cantiere della Domus Aurea, nonostante la consistenza e lo sfarzo delle strutture già edificate, non era ancora giunto a conclusione.

Stando a Svetonio, durante la guerra civile, fra il 68 e il 69 d.C., Otone²⁸ stanziò un'ingente cifra per il completamento dei lavori²⁹ e nei mesi successivi anche Vitellio mantenne in uso alcuni ambienti della residenza³⁰; tuttavia, alla fine del 69 d.C., quando l'ordine in città venne ristabilito con la salita al potere di Vespasiano, la fine fraudolenta del regno di Nerone e l'astio sviluppatosi nei suoi confronti, segnarono ineluttabilmente il destino del complesso.

²⁷ «[54] Claudius successor eius, cum de Britannia triumpharet, inter coronas aureas VII pondo habere quam contulisset Hispania citerior, VIII quam Gallia comata, titulis indicavit. huius deinde successor Nero Pompei theatrum operuit auro in unum diem, quo Tiridati Armeniae regi ostenderet. et quota pars ea fuit aureae domus ambientis urbem!» (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIII, 54).

«Sed omnes eas duae domus vicerunt. bis vidimus urbem totam cingi domibus principum Gai et Neronis, huius quidem, ne quid deesset, aurea. nimirum sic habitaverant illi, qui hoc imperium fecere tantum, ad devincendas gentes triumphosque referendos ab aratro aut foco exeuntes, quorum agri quoque minorem modum optinere quam sellaria isotrum!» (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 111).

²⁸ Marco Salvio Otone (n. 32 - m. 69 d.C.) regnò tra gennaio e aprile del 69 d.C., dopo l'assassinio di Servio Sulpicio Galba (n. 3 a.C. - m. 69 d.C.) che aveva preso il potere nel giugno del 68 d.C. dopo il suicidio di Nerone.

²⁹ «Ac super ceteras gratulantium adulantiumque blanditias ab infima plebe appellatus Nero nullum indicium recusantis dedit, immo, ut quidam tradiderunt, etiam diplomatibus primisque epistulis suis ad quosdam provinciarum praesides Neronis cognomen adiecit. Certe et imagines statuasque eius reponi passus est et procuratores atque libertos ad eadem officia revocavit, nec quicquam prius pro potestate subscripsit quam quingenties sestertium ad peragendam Auream domum» (Svetonio, *De Vita Caesarum*, VII, *Otho*).

³⁰ La notizia è riferita da Cassio Dione ma non è possibile stabilire a quale parte del complesso si riferisca il passo dell'autore: «Ma avendo io fatta una volta menzione di queste cose, sembra doversi aggiungere altresì, che anche la casa aurea di Nerone non riuscì di suo aggradimento. E mentre il di lui nome, e la vita e i costumi tutti molto apprezzava e lodava, in questo tuttavia lo riprendeva, perché diceva che male avesse abitato, e fatto uso di scarsa e vile suppellettile. [Ed infermo alcuna volta trovandosi, altra casa nella quale abitasse ricercò, che a grado non gli andava cosa alcuna delle neroniane]. Galeria altresì, moglie di Vitellio, ridevasi che sprovvista trovata avesse la reggia di ornamenti donneschi» (Cassio Dione, *Storia Romana*, LXV, 4 e trad. italiana da *Della istoria romana di Dione Cassio dal libro LX fino al LXXX. Epitome di Giovanni Sifilino nella quale si sono inseriti in ciascun luogo i frammenti interi di Dione che si sono ritrovati. Di nuovo tradotta dal greco e corredata di note critiche di Luigi Bossi socio dell'I.R. Istituto del regno Lombardo-Veneto, Tomo 4 di Dione, I di Sifilino*, Milano, Tipografia de' fratelli Sonzogno, 1823).

La politica urbanistica messa in atto degli imperatori Flavi, imperniata sulla restituzione al popolo del suolo pubblico privatizzato per i progetti neroniani, favorì la definitiva scomparsa della Domus Aurea che, infatti, fatta eccezione per gli ambienti posti sul Palatino, cadde presto in disuso.

Le numerose parti del complesso andarono tuttavia incontro a destini diversi.

Palatino e valle del Colosseo

Le strutture della Domus sul Palatino rimasero in uso, annesse al complesso palaziale, sino all'80 d.C., quando un incendio le danneggiò, rendendo necessaria la costruzione di una nuova residenza imperiale. L'opera fu intrapresa da Domiziano e portata a termine nel 92 d.C. Il nuovo palazzo si sovrappose alle strutture preesistenti; le rovine della reggia neroniana vennero inglobate nel terrapieno per la nuova costruzione e in parte ne vincolarono lo sviluppo planimetrico.

Nella valle tra Esquilino, Palatino e Celio gli ambienti di costruzione delle terrazze neroniane furono rasi al suolo e riempiti di macerie per creare la platea per la costruzione dell'Anfiteatro Flavio, inaugurato nell'80 d.C.

La scultura gigantea di Nerone fu l'unica parte della residenza a sopravvivere alle distruzioni; essa, anzi andò incontro a un interessante processo di modifica e ri-significazione, di cui danno testimonianza Plinio, Svetonio e Cassio Dione che raccontano che la statua prima rimase in sito, ma venne qualificata come raffigurazione del Sole, e successivamente venne trasferita nei pressi dell'Anfiteatro Flavio dove fu identificata, oltre che come raffigurazione della divinità solare, anche come simbolo delle sorti dell'impero stesso, divenendo oggetto di un particolare culto³¹.

Si tratta di un insolito caso di riuso, specie se si considera l'ostinata politica messa in atto dagli imperatori Flavi nei confronti della memoria di Nerone, ma è possibile che ciò sia dovuto al fatto che già prima della consacrazione ufficiale al Sole operata da Vespasiano (69-79 d.C.), il popolo romano aveva iniziato a considerare la scultura non più come immagine di Nerone bensì come una effigie della divinità solare.

Non si conosce la data in cui la statua bronzea cadde o venne demolita, ma si ritiene plausibile che essa sia stata fusa durante le prime invasioni gotiche, per sopperire alla scarsità di metallo che affliggeva Roma in

³¹ Plinio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 45), Svetonio (*De Vita Caesarum*, VIII, *Divus Vespasianus*, 18) e Cassio Dione (*Storia Romana*, LXVI, 15, 1).

Dopo la presa del potere di Vespasiano il colosso fu trasformato in immagine del Sole e rimase nel sito in cui era stato eretto da Nerone. Durante il regno di Adriano (117-138 d.C.) fu spostato in prossimità dell'anfiteatro per permettere la costruzione del Tempio di Venere e Roma e alla statua venne conferito l'attributo di *Aeternitas*, intesa come *Aeternitas Augusti e Roma Aeterna*. Commodo (180-192 d.C.) fece alterare i lineamenti della scultura affinché gli rassomigliasse e lo trasformò in una statua di Ercole con clava e leonità. Dopo la *damnatio memoriae* di questo imperatore il colosso tornò a rappresentare il Sole. Sotto il regno dei Severi (193-235 d.C.), il significato religioso associato alla scultura sin dai tempi di Adriano venne rafforzato e si determinò una stretta relazione fra l'immagine del dio Sole e l'imperatore, l'uno sovrano del cielo, l'altro della terra, arbitri del destino dell'impero. Il colosso divenne così simbolo della potenza e del destino della Città Eterna, davanti al quale, in tarda età imperiale, venivano probabilmente condotti ad abiurare i primi cristiani. Il colosso è citato per l'ultima volta come monumento ancora esistente, nel calendario di Filocaliano del 354 d.C. Le vicende relative alle trasformazioni del colosso, al suo spostamento, alla sua fortuna in epoca medioevale e all'individuazione del sito originario sono discusse in C. LEGA, *Il Colosso di Nerone...* cit., pp. 339-378.

quei tempi. Il ricordo del colosso rimase tuttavia vivo e persistente anche nel medioevo³², tanto che si ritiene che l'attribuzione del nome Colosseo all'Anfiteatro Flavio dipenda proprio dalla presenza della statua gigantea nei pressi dell'edificio³³.

Colle Oppio

Le strutture del colle Oppio, probabilmente mai ultimate da Nerone e ancora oggi parzialmente sconosciute nel loro assetto complessivo e nella loro articolazione, dopo la fine del regno vissero diverse fasi di abbandono, distruzione e ricostruzione che, nel giro di pochi decenni, sancirono il definitivo occultamento del padiglione esquilino e delle sue pertinenze, ma ne consentirono, paradossalmente, la conservazione.

In concomitanza con l'inaugurazione dell'anfiteatro Flavio nell'80 d.C. furono aperte al pubblico anche le nuove Terme di Tito, erette sull'altipiano occidentale del colle Oppio, in prossimità delle *carinae*³⁴. Questo impianto termale potrebbe averne sfruttato uno precedente, appartenente alla Domus Aurea, del quale però non si conosce alcuna notizia se non il riferimento ai 'bagni' che si legge nel brano di Svetonio³⁵.

Per quanto concerne il padiglione neroniano sul colle, lo studio dei resti suggerisce che la costruzione non fosse mai stata ultimata e che dal 68 d.C. andò incontro a un progressivo abbandono.

Tito probabilmente utilizzò per ultimo quanto rimaneva del padiglione, mentre è possibile che negli anni successivi le strutture siano state impiegate come baracche o ambienti di servizio dagli operai del cantiere dell'anfiteatro; un'ipotesi, quest'ultima che parrebbe confermata dal ritrovamento di alcune latrine³⁶.

Dopo l'incendio del 104 d.C.³⁷ i resti del padiglione esquilino, danneggiati dal fuoco, vennero abbandonati e poco più tardi, con l'avvio del cantiere delle Terme di Traiano (104-109 d.C.), ciò che rimaneva del primo livello del padiglione fu demolito e rasato alla quota di spicco delle murature, mentre il piano inferiore venne completamente interrato e i preziosi materiali di rivestimento e le opere d'arte superstiti furono spogliati e reimpiegati nella nuova costruzione.

La spazialità dell'edificio risultò totalmente compromessa: tutte le bucaure furono tamponate; gli ambienti maggiori del padiglione vennero frazionati per costruire i grandi muri di sostegno della terrazza delle terme e

³² Il colosso è menzionato nella profezia riferita dal Venerabile Beda che legava la statua al destino della città («Quandiu stat Colisaeus, stat et Roma; quando cade Colisaeus, cadet et Roma. Quando cadet Roma, cadet et mundus»). A questo proposito si veda C. LEGA, *Il Colosso di Nerone...* cit., pp. 356-362 e appendice, I, n. 30. È stato dibattuto se la profezia avesse per soggetto il colosso o, come appare più plausibile, l'anfiteatro indicato con il nome di Colosseo.

³³ Per la discussione sulle vicende legate al nome e alla confusione tra colosso e Colosseo si rimanda a C. LEGA, *Il Colosso di Nerone...* cit., pp. 356-361. Tra le prime fonti in cui l'identificazione risulta incerta sono citati l'*Ordo Benedicti* del 1143 (CTR, II, 1942, pp. 219-220) e un passo della biografia di Stefano III nel *Liber Pontificalis*, XCVI (768-772).

³⁴ La sella compresa tra Velia ed Esquilino che era dietro la l'abside della Basilica di Massenzio e che fu in parte distrutta per la costruzione di Via dei Fori Imperiali cfr. F. COARELLI, *Roma*, 2012, p. 94.

³⁵ Svetonio, *Nero*, 31.

³⁶ L. F. BALL, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003, p. 150 e sgg.; P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 41-43.

³⁷ «verumtamen continuo Romae aurea domus a Nerone totis privatis publicisque rebus impensis condita, repentino conflagravit incendio, ut intellegeretur missa etiam ab alio persecution in ipsius potissime monumentis, a quo primum exorta esset, atque in ipso auctore puniri» (Orosio, *Historiarum adversus paganus*, 7,12,4).

vennero fatti attraversare da canali di scarico; le sale e i vani scaturiti da questo frazionamento furono riempiti di terra; vennero praticate delle brecce sulla superficie delle volte per consentire l'interramento degli ambienti e lo smaltimento della terra di riporto del cantiere.

Una volta interrato sotto la terrazza delle Terme di Traiano, del padiglione della Domus Aurea non rimase alcuna traccia evidente, anche se recenti scavi, condotti a livello delle sostruzioni, hanno dimostrato che alcuni ambienti della residenza neroniana, collegati con le gallerie ipogee che servivano l'impianto termale, vennero mantenuti in uso come ambienti di servizio³⁸.

Le uniche strutture visibili e praticabili sul colle rimasero le terme: quelle di Tito, sull'altipiano occidentale, in un'area a nord-est rispetto all'Anfiteatro Flavio; e quelle di Traiano, che occupavano quasi tutta l'area centrale del colle.

Tali strutture, a loro volta, andarono incontro a diverse fasi d'uso e abbandono.

Delle Terme di Tito non si conosce la data di dismissione, ma è noto, attraverso le fonti e gli scavi archeologici, che esse furono oggetto di interventi di restauro e risanamento in età adrianea e soprattutto attorno all'anno 238. I resti di tale impianto sono stati però significativamente compromessi dalle trasformazioni urbane del XIX e XX secolo, alle quali sono sopravvissuti soltanto pochi frammenti murari. L'area delle Terme di Traiano ha subito invece molte meno 'vessazioni'. Il sostanziale stato di abbandono in cui il colle versò a partire dalla metà del VI secolo e l'assenza di costruzioni posteriori, hanno consentito la conservazione delle testimonianze di epoca romana, lasciando pressoché intatte le stratigrafie e i resti monumentali. L'analisi delle evidenze archeologiche, indagate nel corso di ripetute e circoscritte campagne di scavo, ha consentito di far luce sulla vita del monumento.

Innanzitutto, si ritiene che la definitiva dismissione dell'impianto termale sia avvenuta dopo il 537-538, quando nel corso della guerra greco-gota (535-553), Vitige ordinò il taglio degli acquedotti. Prima di allora, le Terme rimasero in uso, come attestano le fonti letterarie e i dati emersi dagli scavi.

Parte delle strutture mantennero a lungo la funzione termale, altre invece vennero progressivamente destinate a nuove e diverse destinazioni d'uso (produttive, abitative e sepolcrali)³⁹.

³⁸ Gli scavi hanno interessato, fra le altre, la cosiddetta galleria III, che fa parte delle sostruzioni che in occasione dell'edificazione delle terme, furono costruite ex-novo, all'esterno del padiglione della Domus Aurea, lungo tutto il prospetto meridionale. Le caratteristiche emerse dallo scavo nella galleria (che corre a sud della sala ottagonale neroniana) hanno dimostrato che, a differenza delle gallerie che frazionarono i vani maggiori del padiglione della Domus Aurea, le gallerie esterne rimasero, almeno inizialmente, aperte e praticabili. È un dato rilevante che esse, oltre ad essere tra loro collegate, comunicavano anche con gli ambienti attigui del settore orientale della Domus Aurea che, pertanto, sicuramente non erano ancora interrati ma venivano impiegati come locali di servizio delle terme al pari delle vicine gallerie (E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Scavi della Soprintendenza Archeologica di Roma nell'angolo sud-orientale delle Terme di Traiano*, in *Scavi nell'area delle Terme di Traiano sul Colle Oppio*, atti della giornata di studi (Roma 20 ottobre 2005), a cura di R. Volpe, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", n. s., CXI, 2010, pp. 243-255).

³⁹ Il *Chronografo* dell'anno 354 d.C. dimostra che a quella data le terme erano ancora in funzione e venivano frequentate anche da donne. Un'iscrizione rinvenuta nel 1551 sul colle Oppio, vicino alle Terme di Tito, risalente circa alla metà del V secolo, ricorda invece che il prefetto dell'Urbe, *Iulius Felix Campanianus*, aveva fatto adornare con statue le terme traiane per accrescerne la bellezza. Se ne deduce che tra IV e V secolo l'impianto fosse ancora in uso, anche se non è possibile stabilire se in tutto o in parte (G. CARUSO, R. VOLPE, *Thermae Traiani* in *LTUR*, V, p. 67; M.-E.

Come si è accennato poc'anzi, alla metà del VI secolo, dopo l'assedio ostrogoto della città e il taglio degli acquedotti, le terme e l'intera area del colle Oppio subirono un rapido processo di dismissione e abbandono. Di tale abbandono danno testimonianza i numerosi ritrovamenti di sepolture databili al VI-VII e XI secolo, in corrispondenza delle strutture del complesso termale traiano⁴⁰.

Le ragioni di questa improvvisa perdita d'importanza dell'area sono da ricercarsi, oltre che nel già citato danneggiamento degli acquedotti, soprattutto nel nuovo sviluppo topografico della zona che tra l'età post-antica e il Medioevo subì una profonda trasformazione.

Il settore corrispondente al colle Oppio, che in epoca imperiale sorgeva a stretto contatto con l'area centrale cittadina, si trovò infatti sostanzialmente relegato nel suburbio: all'alta densità abitativa e alla vitalità garantita dalla presenza delle terme e della prefettura seguì un progressivo abbandono delle strutture pubbliche e private, mentre l'intera area finì per occupare una posizione marginale rispetto all'abitato urbano che andava espandendosi nella direzione opposta.

Le origini del processo di spopolamento risalgono al V-VI secolo, quando il consistente calo della popolazione e l'interruzione degli acquedotti (535-553) resero inevitabile il trasferimento dei cittadini e dei quartieri residenziali in prossimità dell'ansa del Tevere⁴¹.

Fra il IV e il V secolo, nelle aree limitrofe al colle Oppio sorsero numerosi edifici di culto, quali Santa Maria Maggiore - che rimase il punto di riferimento spirituale per la popolazione della zona, dall'età tardo-antica

MARCHESE, *La Prefettura Urbana a Roma: un tentativo di localizzazione attraverso le epigrafi*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité", 119-2, 2007, pp. 613-634).

Il ritrovamento dei resti di una necropoli della metà del V secolo, in corrispondenza dell'edera nordorientale del recinto delle terme, lascia invece supporre che, all'epoca, questa porzione del complesso fosse già in via di dismissione, anche se tra le sepolture sono state rinvenute tracce di una radicale operazione di bonifica condotta all'inizio del VI secolo.

Recenti saggi archeologici (2003-2005), nell'angolo sudorientale delle terme, al livello delle sostruzioni, attestano una continuità d'uso dei locali di quest'area, dal II secolo fino alla prima metà del IV secolo. Più precisamente, la metà nord della galleria III, quella più prossima agli ambienti neroniani, a partire dalla fine del II secolo fu oggetto di un lento e progressivo interrimento, ma la metà meridionale della galleria continuò ad essere impiegata (in vario modo, ma sempre in funzione del soprastante impianto termale) almeno fino al IV secolo. Sul finire di tale secolo due vani precedentemente ricavati all'interno della galleria risultano adibiti a piccole sale termali, che si ritiene fossero annesse ad una struttura privata, forse una ricca domus. Da questa data quindi l'uso dei locali seminterrati appare svincolato da quello delle terme superiori. Tra la fine del IV secolo e la prima metà del VI, i piccoli locali della galleria III ancora praticabili risultano infine impiegati per attività artigianali legate alla produzione di vetro e metallo. (E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Scavi della Soprintendenza... cit.*, pp. 243-255.).

Risalgono al IV secolo anche i resti di un'altra domus tardoantica, rinvenuti durante gli scavi del 1966-1967 e del 1975, all'esterno della terrazza traiana, nello specifico al di sopra della copertura a terrazza della cisterna delle Sette Sale. Per la costruzione di questa domus, particolarmente sontuosa e articolata, erano state reimpiegate alcune strutture di un precedente impianto residenziale risalente al II secolo (K. DE FINE LICHT, *Untersuchungen an den Trajansthermen zu Rom. Sette Sale*, ("Analecta Romana Instituti Danici", suppl. 19), Roma 1990; G. CARUSO, R. VOLPE, *Thermae Traiani... cit.*, p. 68).

⁴⁰ Sepolture ascrivibili al VI-VII secolo sono state rinvenute addossate alla parete esterna dell'edera nord-orientale (la stessa vicino alla quale era sorta la necropoli nel V secolo); resti di altre sepolture sono emersi all'interno della galleria III, la più antica delle quali databile al VI secolo. Coeve sono poi le tracce di un ulteriore vasto sepolcrale sito a nord delle Terme di Traiano, in corrispondenza dei resti del Portico di Livia. Infine, ulteriori resti sepolcrali più tardi (databili intorno all'anno mille) sono stati scoperti all'interno della cisterna delle Sette Sale.

⁴¹ R. KRAUTHEIMER, *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma 1981, pp. 291-293.

sino al XIX secolo - San Pietro in Vincoli, SS. Silvestro e Martino, Santa Prassede, Santa Lucia e S. Felicità in *Thermis*⁴².

Quest'ultima merita una menzione particolare, in quanto rappresenta un interessante, seppur limitato, caso di trasformazione e riuso dei vani della Domus Aurea. Fondato nel VI secolo, il piccolo luogo di culto, trovò infatti posto all'interno della sala 7 della Domus (una delle stanze allineate sul margine occidentale del padiglione Oppio), che probabilmente era rimasta in uso in età traianea, come ambiente di servizio delle terme⁴³.

La presenza di queste chiese, alcune delle quali piuttosto importanti, non fu tuttavia sufficiente a garantire la conservazione e lo sviluppo del carattere urbano delle zone comprese tra la valle del Colosseo, S. Giovanni in Laterano e la basilica di S. Maria Maggiore.

Non giovò 'sopravvivenza urbana' dell'area del Colle neppure il fatto che, per garantire il raggiungimento degli edifici ecclesiastici, vennero mantenuti in uso i tracciati viari che in precedenza collegavano l'altopiano dell'Esquilino con il Foro Romano ed i Fori imperiali.⁴⁴

Oppio e terme rimasero esclusi pure dal rinnovamento della geografia liturgica dell'urbe, che si compì fra VIII e IX secolo e che trovò proprio nel Colosseo il baricentro di quasi tutti i nuovi percorsi processionali⁴⁵.

⁴² Fra IV e V secolo venne fondato il *titulus Equitii*, poi sostituito dalla chiesa dei Santi Silvestro e Martino (fondata da papa Simmaco all'inizio del VI secolo).

La fondazione della basilica di S. Maria Maggiore risale invece al papato di Sisto III (432-440).

Nelle vicinanze di Santa Maria Maggiore, sempre nel V secolo, è ricordato anche il titolo di Santa Prassede, mentre la costruzione della chiesa di Santa Lucia si data alla prima metà del VII secolo, sotto papa Onorio I (625-638).

La basilica Eudossiana, poi San Pietro in Vincoli, venne invece edificata nel 442, sul sito di una precedente basilica dedicata agli apostoli che era stata costruita nella seconda metà del IV secolo e poi era andata distrutta per cause ignote. La chiesa di San Vito, sorta accanto all'arco omonimo, nel sito della porta Esquilina, è infine nota a partire dal VIII secolo.

⁴³ Nessun'altra delle costruzioni citate andò a intaccare l'area della dismessa terrazza delle Terme di Traiano.

⁴⁴ I tracciati costeggiavano o attraversavano il colle, come risultato della continuità d'uso di alcuni tracciati di epoca antica, erano assai numerosi. Il principale era il *vicus Suburanus* che dal Foro Romano risaliva attraverso la Suburra al quartiere dell'*Argiletum* e fin sull'Esquilino. Il tracciato è oggi in parte ripercorso da via della Madonna dei Monti, via Leonina e via di Santa Lucia in Selci; il *vicus* o *clivus Patricius* proveniva da nord-est (attuale via Urbana) per poi proseguire verso est, secondo il tracciato ripreso dalla odierna via di Santa Lucia in Selci, quindi percorreva il margine tra Oppio e Cispio giungendo sino alla porta Esquilina. Questo percorso risulta ancora in uso nel VIII secolo, quando lo si trova citato nell'*Itinerario* di Einsiedlen (IX-X sec. circa). Lungo la costa dell'Oppio, a partire dalla Basilica di Massenzio sino ad arrivare alla Porticus Liviae, si suppone corresse un secondo tracciato, che di fronte alla Porticus si immetteva nel *clivus Suburanus*. Lungo il fronte sud della Porticus Liviae passava una via diretta dalle Terme di Traiano alla porta Esquilina. Il tratto terminale era forse identificabile con il *vicus Sabuci*, di epoca imperiale. Fino alla sistemazione novecentesca dell'area e alla contestuale apertura di viale del Monte Oppio, la memoria del *vicus Sabuci* persisteva ancora nel tracciato di via delle Sette Sale per il primo tratto, poi nella diramazione di quest'ultima verso San Martino, fino a San Vito. Oggi permane solo in parte, nel tratto terminale di viale del Monte Oppio che sale verso via Merulana.

Riguardo al recupero degli antichi assi viari in funzione delle chiese fondate in epoca tardo-antica basti ricordare, ad esempio, che fu proprio in funzione dell'accesso alla basilica di Santa Maria Maggiore che venne mantenuto attivo l'asse viario del *clivus Suburanus*, così come la via che dal Colosseo saliva alla piazza di San Pietro in Vincoli, sorse come prolungamento della stradina che conduceva all'oratorio di Santa Felicità.

Tuttavia, si noti che nel medesimo periodo, la direttrice parallela al *clivus*, posta sul colle Oppio, finì per essere sempre meno frequentata e, trovandosi ad essere costeggiata da orti e vigne, cadde progressivamente in disuso, nonostante nell'area si trovasse la chiesa di San Martino.

⁴⁵ La tradizione con cui il pontefice dopo la nomina prendeva possesso della cattedra attraversando la città a cavallo, in processione da San Pietro al Laterano, fu inaugurata con la manifestazione del rituale dell'*adventus* papale, celebrata in

Infine, per il periodo tardo-antico e medievale, non è documentata alcuna attività edilizia. I terreni intorno agli antichi edifici vennero infatti progressivamente trasformati in orti, vigne o canneti.

Come si è accennato, il diffuso abbandono e l'assenza di costruzioni consentirono la conservazione di buona parte delle strutture monumentali, ma del significato e dell'originaria funzione degli edifici si perse presto ogni memoria.

III. La Riscoperta della Domus Aurea⁴⁶

Alla fine del XV secolo, le strutture delle Terme di Tito e delle Terme di Traiano erano ormai ridotte allo stato di rovine, indistinte e isolate in un paesaggio che andava assumendo connotazione sempre più rurale, mentre i resti interrati del padiglione neroniano rimanevano pressoché sconosciuti.

La memoria della Domus Aurea era stata tramandata dalle fonti letterarie antiche, che informavano che il grande complesso neroniano era esistito nei luoghi dove in seguito erano stati edificati l'Anfiteatro Flavio e le Terme di Tito, ma era opinione generale che la Domus Aurea fosse andata completamente perduta.

I resti visibili delle Terme di Tito e delle Terme di Traiano venivano inoltre confusi tra loro. La vicinanza dei due impianti e lo stato di rovina delle strutture ne complicava la distinzione, e i loro resti avevano finito per essere percepiti come parti di un unico vasto impianto termale, complice anche una scorretta interpretazione delle testimonianze degli autori antichi che citavano le due costruzioni⁴⁷.

occasione dell'elezione di Leone III (795-816) o di Leone IV (847-855). Da allora, i principali percorsi processionali vennero condotti dal Vaticano al Laterano, oppure in senso opposto, come avveniva in occasione delle celebrazioni del Lunedì di Pasqua oppure della *Letania Maior*. Il Colosseo si trovò a occupare lo snodo fondamentale in questi tragitti processionali, tra la via Sacra e la via Maior. Anche in occasione delle celebrazioni dell'Assunta, in cui il corteo processionale si muoveva dal Laterano a Santa Maria Maggiore, il passaggio dal Colosseo era obbligato. Fino alla sistemazione di via Merulana (fine XVI secolo) che garantì il collegamento diretto tra Santa Maria Maggiore e San Giovanni, fu inoltre proprio la via Maior a collegare il Colosseo con il Laterano, costituendo la via di accesso più diretta alla sede del potere pontificio. Tale via non costeggiava le pendici del colle Oppio, come avviene per la moderna via Labicana, ma percorreva un tragitto parallelo (oggi via di San Giovanni in Laterano) passando per le basiliche di San Clemente e dei Santi Quattro Coronati, rendendo il versante meridionale del colle Oppio decisamente periferico rispetto al percorso dei tracciati viari più frequentati ed utilizzati.

⁴⁶ In questa sezione si avrà cura di riepilogare i numerosissimi episodi che hanno portato alla scoperta degli ambienti della Domus Aurea, avendo cura di precisare anche il modo in cui essi sono stati intesi (o fraintesi) nelle varie epoche. Questa corposa sezione, lungi da essere fine a sé stessa, ha lo scopo di fornire le coordinate culturali e storiografiche necessarie a comprendere i temi e problemi affrontati nei prossimi capitoli.

⁴⁷ Un primo equivoco si generò a partire dai Cataloghi regionari del IV secolo. Nel testo entrambe le terme sono citate sia nell'elenco generale degli impianti termali esistenti a Roma, sia nella descrizione degli edifici appartenenti alla Regione III. Nell'elenco delle terme cittadine, le Terme di Tito e le Terme di Traiano appaiono in due voci distinte, mentre tra gli edifici della regione III i due impianti sono citati in unica voce, come «THERMAS TITIANAS ET TRAIANAS». Questa dizione ha dato adito a credere che le terme fossero originariamente un unico impianto indistinto. Contribuì ad avvalorare tale opinione l'affermarsi della falsa notizia, comparsa e ripetuta in alcune fonti piuttosto tarde, che entrambe le terme fossero state edificate da Domiziano e solamente ultimate da Traiano. Per questo motivo in alcune fonti di età medioevale le Terme di Traiano vengono ricordate con il nome di *Thermae Domitianae*. Già a partire dalla seconda redazione del *Liber Pontificalis* (687 ca.) l'equivoco sembra chiarito (si legge che le Terme Domiziane erano note anche come Terme Traiane), ma l'errore si perpetua ancora in testi successivi, ad esempio nelle varie redazioni di *Mirabilia e Graphia* e nelle volgarizzazioni successive, le *Miracole*. In alcuni di essi le rovine sull'Esquilino, vicino alla basilica di San Pietro in Vincoli, sono talvolta indicate anche come 'palazzo di Traiano' in accordo con quanto era apparso in precedenza nell'Itinerario di Einsieden (IX-X secolo). Si rimanda a quanto discusso nel capitolo 2.

Alcune strutture delle Terme di Tito, seppur in pessimo stato, dovevano tuttavia essere ancora visibili nel Cinquecento, come si deduce dalla pianta del complesso tracciata da Andrea Palladio. Quest'ultima è, ancora oggi, l'unica pianta nota delle Terme di Tito⁴⁸, anche se per lungo tempo (fino al 1895) è stata erroneamente interpretata come pianta delle Terme di Vespasiano⁴⁹.

L'esatta distinzione tra Terme di Traiano e Terme di Tito è pertanto una acquisizione relativamente recente, di soli pochi decenni successiva alla definitiva identificazione delle rovine della Domus Aurea, che risale alla fine degli anni Venti del XIX secolo.

Fino ad allora lo stato di interrimento degli ambienti, la commistione tra le rovine del padiglione della Domus Aurea e quelle delle costruzioni delle terme superiori e, soprattutto, la mancanza di studi che ne analizzassero le strutture, impedì una corretta identificazione del monumento.

Dato che si riteneva che la Domus Aurea fosse stata completamente obliterata dagli interventi edilizi successivi, al momento della riscoperta delle sale neroniane alla fine del XV secolo, gli ambienti esplorati si ritennero generalmente parte di un livello inferiore e seminterrato del complesso termale (reputato di Tito).

Dopo che nel 1506 fu ritrovato il gruppo scultoreo del Laocoonte in una vigna nei pressi delle Sette Sale, l'area delle terme fu messa in rapporto anche con il sito del Palazzo di Tito, in quanto il Laocoonte era noto grazie a un brano di Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, XXXVI, 37-38) nel quale lo scrittore descriveva la scultura come collocata all'interno di una sala della *Domus Titi*; residenza che, in assenza di altre testimonianze, nel Quattrocento si riteneva ubicata nelle vicinanze del complesso termale fondato dallo stesso imperatore.

Da allora le sale della Domus Aurea, che continuarono a essere assiduamente frequentate, furono indicate anche come possibili ambienti della residenza di Tito.

Nella seconda metà del Quattrocento le Terme di Traiano non sono più indicate come Terme Domiziane e anche l'identificazione dei resti come Palazzo di Traiano sembra caduta in disuso da tempo. Si afferma invece l'usanza di indicare i resti delle Terme di Traiano esclusivamente come ruderi delle Terme di Tito. (G. CARUSO, R. VOLPE, *Thermae Traiani...* cit.).

⁴⁸ Non è possibile stabilire con certezza in che misura tale pianta sia frutto di un'opera ricostruttiva da parte dell'autore piuttosto che di rilievi condotti in sito. Pertanto, risulta difficile determinare con esattezza quale fosse l'entità dei resti visti e studiati da Palladio. Le corrispondenze con i dati emersi dalle campagne di scavo condotte nel 1986 hanno dimostrato che Palladio volle escludere dal suo rilievo quanto meno le strutture non certamente riferibili all'epoca di Tito cfr. G. CARUSO, *Thermae Titi/Titiana...* cit., pp. 66-67; ID., *Colle Oppio: scavi e prospettive*, in *Scavi nell'area delle Terme di Traiano sul Colle Oppio*, atti della giornata di studi (Roma 20 ottobre 2005), a cura di R. Volpe, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", n. s., CXI, 2010, pp. 227-241.

⁴⁹ Si deve a Rodolfo Lanciani la corretta interpretazione della pianta grazie alla messa in evidenza della didascalia, apposta sul disegno ma fino ad allora ignorata, che indicava che il complesso termale ritratto sorgeva nelle vicinanze del Colosseo cfr. R. A. LANCIANI, *Gli scavi del Colosseo e le terme di Tito*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", serie IV, anno XXII, 1895, pp. 110-115.

Alcuni resti delle Terme di Tito erano già emersi in precedenza, durante l'edificazione del nuovo quartiere intorno a via Cavour nel 1881, ma non furono preservati perché non riconosciuti. I resti ritrovati durante gli scavi intorno al Colosseo nel 1895, contribuirono alla corretta interpretazione della pianta palladiana e a darle una prima stima dell'attendibilità. Durante i lavori di sistemazione del parco del Colle Oppio, tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, si scoprirono altri frammenti delle terme che però furono completamente interrati. I circoscritti saggi di scavo eseguiti in due campagne, nel 1986 e nel 1992, hanno consentito l'analisi delle esigue strutture ancora superstiti e l'identificazione delle fasi costruttive dell'impianto termale illustrate in precedenza (G. CARUSO, *Thermae Titi/Titiana...* cit., pp. 66-67; ID., *Colle Oppio: scavi e prospettive...* cit., pp. 227-241).

Tuttavia, dalle testimonianze grafiche prodotte dai visitatori della Domus Aurea nella seconda metà del XVI secolo, sembra che alcuni degli artisti che frequentavano le sale, o studiavano i materiali antichi emersi dalle cave vicine, fossero al corrente dell'esistenza dei resti della Domus al di sotto delle terme⁵⁰. È facile supporre che tale consapevolezza non derivasse dall'analisi diretta delle rovine ma, piuttosto, dalla conoscenza di alcune specifiche fonti antiche (ad esempio il testo di Marziale, citato nelle pagine precedenti), dalle quali era chiaro che le Terme di Tito erano state edificate sui terreni della Domus Aurea. In alcuni casi dunque, l'erronea interpretazione dei resti delle Terme di Traiano come Terme di Tito giocò in favore di un corretto riconoscimento delle sale neroniane sul colle Oppio.

Nonostante questi interessanti episodi, nei secoli successivi prevalse decisamente la lettura dei vani della Domus come ambienti seminterrati delle terme o come sale della Domus Titii, anche se quest'ultima tradizione storiografica ebbe meno fortuna⁵¹.

Ad ogni modo sembra che una ipotesi interpretativa non escludesse l'altra, dato che, in mancanza di resti attribuibili con certezza alla dimora di Tito, si arrivò a ritenere che essa potesse essere collegata o direttamente annessa al complesso delle terme.

Dopo il clamore della riscoperta e le continue esplorazioni di epoca rinascimentale (protrattesi con ritmo assiduo per tutta la prima metà del XVI secolo) la fama degli ambienti neroniani andò scemando.

Come dimostreremo nei prossimi capitoli, infatti, durante il XVII secolo le visite all'interno del padiglione non cessarono del tutto, ma furono piuttosto sporadiche.

Fra Cinque e Seicento vennero anche condotte alcune episodiche campagne di scavo, ma si trattava essenzialmente di operazioni speculative, con scavi limitati e puntuali, che interessarono solo alcuni terreni (vigne e campi). Tali ricerche erano state avviate sulla scia di ritrovamenti degni di nota - quali quello del Laocoonte (inizio XVI secolo) e quello dell'affresco dell'*Addio di Ettore a Andromaca alla porta di Scea* sulla volta della sala 129 (inizio XVII secolo) - e miravano al reperimento, a fini commerciali e collezionistici, di opere d'arte, di frammenti di pregio e di materiali da costruzione antichi.

Anche per il Settecento si hanno soltanto testimonianze di sporadiche esplorazioni all'interno del padiglione. Tali esplorazioni sono tuttavia piuttosto significative.

⁵⁰ Si deduce dai loro disegni e dalle note apposte. È il caso, ad esempio, di Francisco de Olanda che nei fogli in cui ritrae le pitture antiche osservate tra le rovine segna in nota di trovarsi all'interno della Domus Aurea (1538); oppure di Alberto Alberti, che rileva alcuni capitelli (seconda metà del XVI secolo) emersi dagli scavi condotti nella vigna di San Pietro in Vincoli. Anche Étienne Dupérac nella descrizione della sua incisione che ritraeva le terme di Traiano (1575) rifacendosi ai testi latini scriveva: «Vestigij delle Therme di Tito... quali furono edificate nella carina sopra parte della casa aurea di Nerone». Si rimanda al capitolo 2, paragrafo 2.2 e capitolo 3, paragrafo 3.1.

⁵¹ Tornò in auge nella seconda metà del XVII secolo, quando si diffuse la falsa notizia che il Laocoonte fosse stato rinvenuto all'interno di una delle sale affrescate tra gli ambienti al di sotto delle terme (sala 129). Alla notizia venne data risonanza a partire dalle pubblicazioni di G. Bellori e P. S. Bartoli. Tra gli esemplari ritratti nel testo *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni nella via Flaminia, disegnate, e intagliate da Pietro Santi Bartoli...* (Roma 1680) vi era anche un affresco della Domus Aurea, ritratto all'inizio del secolo da un quadro laterale della volta della sala 129. Forse proprio per accrescere il valore della scoperta Bellori affermava nella didascalia dell'incisione che esso era stato rinvenuto nella stessa sala dove era stato scoperto il Laocoonte. Si rimanda alla discussione nel capitolo 4, paragrafo 4.2.

Ferdinando Mariani, ad esempio, si addentrò tra le rovine della Domus Aurea nella prima metà del secolo, mentre si occupava dei rilievi per la pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli (1748)⁵².

Nel 1757 inoltre, Johann Joachim Winckelmann discese più volte nella sala 129, dove studiò dal vero il quadro affrescato con la scena di Ettore e Andromaca riconoscendone per primo il soggetto⁵³.

Giovanni Battista Piranesi, infine si accorse, osservando le murature, che le strutture del livello fuori terra e di quello interrato avevano caratteristiche tali da ascriverle a due complessi distinti e non coevi.

Piranesi concluse che i resti inferiori appartenevano alla Casa di Tito, al di sopra della quale erano state successivamente costruite le Terme⁵⁴.

Nessuna vera e propria campagna di scavo e liberazione degli ambienti venne comunque avviata fino alla fine del XVIII secolo.

Il primo a condurre un'esplorazione sistematica all'interno dei resti del padiglione esquilino fu Charles Cameron. Lo studioso scozzese si trasferì a Roma tra il 1768 e il 1769, per eseguire studi e rilievi sui resti degli impianti termali romani. Era impegnato nella messa a punto della nuova edizione, ampliata e corretta, del volume *The Baths of the Romans*, illustrato dai disegni di Andrea Palladio⁵⁵. Ottenuto il permesso di scavare tra i resti delle Terme di Tito, Cameron riuscì ad accedere ad alcune sale del padiglione neroniano. Poté compiere solo una esplorazione parziale degli ambienti, riuscendo a penetrare in alcuni isolati nuclei di sale, fra loro contigui: esplorò alcuni ambienti sul margine occidentale della costruzione, alcune stanze poste in corrispondenza dello snodo tra settore occidentale e orientale e, infine, due sale prossime alla sala ottagonale. Gli ambienti esplorati sono segnalati nella pianta delle 'volte sotterranee delle Terme di Tito' inserita tra le tavole del volume curato da Cameron, a corredo della pianta delle terme desunta dal disegno di Palladio⁵⁶. Essa costituisce di fatto la prima pianta nota degli ambienti della Domus Aurea: è una restituzione parziale, ma esatta, in cui l'autore riportò anche le quote principali degli ambienti.

Nel 1774 l'antiquario e commerciante d'arte Ludovico Mirri fece liberare, per la prima volta, alcune sale del settore occidentale del padiglione esquilino: sedici in tutto, poste per lo più lungo il fronte meridionale del padiglione. Furono raggiunte anche alcune stanze del settore orientale che non erano state esplorate da Cameron, e si giunse anche nella cosiddetta 'sala della volta dorata' (n. 80). Si trattò di un'operazione

⁵² S. BORSI, *Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli*, 1748, Roma 1993, pp. 369-372.

⁵³ Fino ad allora era stato interpretato come scena dalla vita di Coriolano. Informazioni sugli studi condotti da Winckelmann nella sala 129 si ricavano dalla sua corrispondenza cfr. P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., p. 7 e E. M. MOORMANN, '...und dieser Esel ist hier da das Gelehrteste' *Winckelmann und die antike Wandmalerei*, Stendal 1995, pp. 13-23.

⁵⁴ G. B. PIRANESI, *Antichità romane de' tempi della Repubblica e de' primi imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, Roma 1758, pp. 28-29, e tavv. II, XVII, XXVIII f. I-II, XXXIII f. II. A p. 28 si legge: «235. Avanzi della Casa di Tito nella vigna Gualtieri vicina alla predetta de' Padri di S. Pietro in Vincoli. Questa Casa fu fabbricata prima delle predette Terme, perchè una di lei parte s'interna col loro primo piano, senza uguagliargli anditi, e i muri delle medesime, come si vedrà nella sotto enunziata figura». Si rimanda alla discussione nel capitolo 5.

⁵⁵ C. CAMERON, *The Baths of the Romans Explained and Illustrated, with the Restorations of Palladio Corrected and Improved*, Londra 1772 (I ed. 1735, a cura di Lord Richard Boule).

⁵⁶ C. CAMERON, *The Baths of the Romans...* cit., tav. VII* e tav. VII.

commerciale, mirata a rendere visitabili solo alcuni ambienti, scelti tra quelli in cui la decorazione era meglio conservata. L'impresa ebbe un enorme successo di pubblico e viene ricordata come una seconda riscoperta del complesso.

Gli ambienti e le decorazioni portate alla luce durante gli scavi (condotti fin quasi alla quota di calpestio)⁵⁷ furono ritratti da una squadra di artisti incaricati da Mirri. Le tavole prodotte vennero raccolte in un volume dato alle stampe nel 1776 con il titolo *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri*⁵⁸. La pubblicazione includeva anche una pianta e alcune sezioni. La pianta integrava solo in parte quella di Cameron. Ritraeva sostanzialmente gli ambienti meridionali oggetto dei lavori e alcune delle sale orientali, fino al limite della sala della volta dorata, al di là della quale il disegno risulta piuttosto lacunoso. Le sezioni invece sono in assoluto le prime note del padiglione neroniano. Esse sono derivate da una commistione tra il rilievo degli ambienti e un'ipotesi ricostruttiva basata sui disegni di Palladio, per come erano stati pubblicati da Cameron.

Le tavole furono abbinata a un volumetto esplicativo a firma dell'abate Giuseppe Carletti, che descrisse gli ambienti come sale di un impianto termale. L'autore motivò tale ipotesi con alcune osservazioni, in verità piuttosto ingenue, sullo stato delle murature. Riconobbe inoltre, come già i suoi predecessori, la differenza esecutiva tra le diverse parti della muratura e si disse convinto che i resti superiori fossero delle Terme di Tito e quelli inferiori di un precedente impianto termale, forse attribuibile a Mecenate.

Non si ha notizia di ulteriori opere di liberazione sino alla prima decade del XIX secolo.

Da alcune guide di Roma e da testi descrittivi delle bellezze dell'Urbe si evince che, fra la fine Settecento e l'inizio Ottocento, il padiglione versava nuovamente in stato di abbandono. Molti degli accessi resi praticabili da Mirri erano caduti in disuso, mentre altri, fortuiti, si erano aperti tra le macerie, permettendo l'esplorazione di alcuni ambienti del settore orientale, fino ad allora apparentemente sconosciuti.

Mariano Vasi nell'edizione del 1791 della sua diffusissima guida di Roma, scriveva che ben 36 sale erano visitabili, seppur non senza difficoltà, nel primo piano delle 'Terme di Tito'; si tratta di un numero ben maggiore rispetto a quello degli ambienti liberati da Mirri⁵⁹. Nel 1802, Angelo Uggeri pubblicò poi una pianta aggiornata del complesso, inserendola tra le tavole del suo *Journée Pittoresques*⁶⁰.

Nell'*Almanach aus Rom* edito nel 1811, comparve poi un saggio di Ferdinand Sickler dedicato agli affreschi della volta rossa (sala 33), illustrato da una serie di tavole commissionate per l'occasione all'incisore Ferdinando Mori, che aveva ritratto i dipinti dal vero⁶¹. Dal testo si evince che Sickler aveva esplorato le sale ancora accessibili del padiglione, quanto meno quelle occidentali, spingendosi sino alla sala della volta

⁵⁷ Intuendo la presenza sulle pareti degli ambienti di una fascia basamentale originariamente impreziosita da rivestimento marmoreo, gli sterri furono condotti solo fino alla quota in cui terminavano le pitture non raggiungendo l'effettiva quota di calpestio.

⁵⁸ G. CARLETTI, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri*, Roma 1776.

⁵⁹ M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale...*, Roma 1791, p. 220.

⁶⁰ A. UGGERI, *Journées pittoresque des édifices de Rome ancienne*, I, Roma 1800, tav. XXII.

⁶¹ F. C.-L. SICKLER, J. C. REINHART, *Die Apotheose des Titus als Apollo. Ein grosses antikes Deckengemalde in Enkaustik aus dem Pallast des Titus auf dem esquilin in Rom*, in *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst.*, Leipzig 1811., pp. 1-53.

dorata (80). Sickler era convinto che gli ambienti fossero appartenuti alla residenza privata dell'imperatore Tito e si era soffermato sullo studio della sala della volta rossa e della sua decorazione perché persuaso che essa fosse stata la sala principale del palazzo. Al di là dell'esattezza dell'interpretazione proposta, quello che è interessante segnalare è che, alla luce di un'indagine negli ambienti, Sickler arrivò, per primo, ad escludere categoricamente che le sale sotterranee fossero ambienti termali.

La prima sistematica campagna di scavi condotta con finalità esplorative e conservative venne intrapresa tra il 1811 e il 1813, ad opera dell'amministrazione napoleonica. Furono eseguite opere di risanamento nei locali già liberati da Mirri e vennero sgomberate nuove sale e gallerie dell'ala occidentale (circa 6-7).

Il restaurato governo pontificio, dopo il rientro a Roma di Pio VII nel 1814, portò avanti i lavori di scavo nelle 'Terme di Tito'. Alcune piante aggiornate del complesso, date alle stampe nel 1817 e nel 1819, documentano lo stato di avanzamento dei lavori⁶², attestando che, a quella data, erano stati liberati gran parte degli ambienti del settore occidentale del padiglione e alcune sale isolate nel settore orientale.

Al termine di questi grandi scavi l'architetto Antonio De Romanis poté eseguire nuove esplorazioni. Studiò e rilevò circa cinquanta ambienti, spingendosi anche in alcuni nuovi locali del settore orientale.

De Romanis raccolse i suoi studi nell'opera *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle Terme di Tito*, data alle stampe nel 1822⁶³. Il volume e l'apparato iconografico, che comprendeva, tra l'altro, una pianta aggiornata e numerose sezioni, è il primo attento studio critico della fabbrica e dei resti, analizzati anche dal punto di vista costruttivo. De Romanis fu inoltre il primo a proporre un'analisi del complesso che ne indagasse la cronologia, l'articolazione planimetrica e il sistema delle aperture. Lo scopo dichiarato dello studio era quello di spingere la conoscenza del complesso oltre l'analisi e la documentazione del solo apparato decorativo, nel tentativo di indentificarne la funzione originaria. Fu un'assoluta novità.

Sulla base delle sue osservazioni De Romanis mise in discussione l'identificazione degli ambienti proposta da Mirri e dai suoi predecessori, indicando che un uso residenziale sarebbe stato più consono all'evidenze rintracciate sulle strutture murarie. Propose anche una cronologia relativa delle strutture, riuscendo a distinguere in maniera piuttosto esatta le murature neroniane da quelle traiane.

La corretta datazione dei resti contribuì alla definitiva identificazione delle rovine della Domus Aurea come strutture distinte da quelle delle terme. I dati emersi dallo studio di Antonio De Romanis furono ripresi negli anni successivi per dipanare, finalmente, la questione dell'identificazione dei resti, ponendo fine all'annosa confusione tra Terme di Tito, Terme di Traiano e Domus Aurea.

⁶² Si vedano le due piante pubblicate rispettivamente in A. UGGERI, *Journées pittoresque...* cit., tav. XXIII e ID., *Edifices de Rome antique déblayés et réparés par S.S. le pape Pie VII depuis l'an 1804 jusqu' au 1816*, 1817, pp. 65-69, 114-118 e tavv. XVII e XXII; G. A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle antichità e belle arti di Roma per il 1817*, Roma 1819, pp. 131-135 e tav. XXII.

⁶³ A. DE ROMANIS, *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle terme di Tito disegnate ed illustrate da Ant. De Romanis architetto*, Roma 1822.

Nel 1827, durante una adunanza della Pontificia accademia romana di archeologia, Stefano Piale tenne un intervento dall'esplicativo titolo: *Delle Terme traiane dette dal volgo erroneamente di Tito, della Domus Aurea di Nerone e della Titi Domus in cui era la statua del Laocoonte etc*⁶⁴.

I resti della Domus Aurea appaiono da allora correttamente identificati, sono citati e descritti nelle guide e descrizioni generali della città di Roma ma scarseggiano, per gli anni successivi, testimonianze di nuove esplorazioni e visite.

Nel 1895 anche la confusione tra Terme di Tito e Terme di Traiano venne finalmente risolta. L'identità fu restituita alle Terme di Traiano grazie ai nuovi scavi intorno al Colosseo, mentre la corretta interpretazione della pianta di Palladio permise di individuare sull'altipiano nord-occidentale del colle Oppio il sito delle Terme di Tito⁶⁵.

Nel 1907 Fritz Weege, allora borsista del *Deutsches Archäologisches Institut*, intraprese nuove esplorazioni. Nel 1913 Weege pubblicò il risultato delle sue ricerche, corredandolo con una serie di acquerelli di Lucilio Cartocci che rappresentavano la decorazione del criptoportico 92 e che erano accompagnati, per la prima volta, da una parziale documentazione fotografica⁶⁶. Grazie agli studi e alle ricerche, anche archivistiche, condotte da Weege, in accordo con le istituzioni romane, tra il 1912 e il 1913 fu avviata una nuova campagna di liberazione e messa in sicurezza degli ambienti e delle decorazioni murali della Domus Aurea. Le opere di scavo si protrassero, a più riprese, sino alle soglie della Seconda guerra mondiale.

In questi anni furono esplorate e sgomberate le sale del nucleo centrale del settore orientale (fino ad allora completamente inesplorato) e vennero scoperti la sala ottagonale (128) e gli ambienti a essa radiali.

I nuovi finanziamenti per avviare le opere di definitiva sistemazione della Domus Aurea furono stanziati nel 1927. I lavori furono portati avanti sino al 1936, in concomitanza con le opere per la creazione sul colle Oppio di un grande parco pubblico.

Nuovi lavori di liberazione furono intrapresi negli anni seguenti.

Tra il 1936 e il 1938 si procedette con lo sterro dei vani retrostanti alla sala ottagonale. Poi, tra il 1939 e il 1940, fu la volta degli ambienti a nord del cortile pentagonale. Nel 1941 si eseguirono solo opere di risanamento e impermeabilizzazione dei vani già liberati, finché le attività non si interruppero del tutto a causa del precipitarsi delle vicende belliche.

Nel secondo dopoguerra, dal 1954 al 1957, furono avviate nuove campagne di scavo e di consolidamento e venne approntato un piano sistematico di lavori, allo scopo di dare al padiglione della Domus un assetto

⁶⁴ S. PIALE, *Delle Terme traiane dette dal volgo erroneamente di Tito, della Domus Aurea di Nerone e della Titi Domus in cui era la statua del Laocoonte etc. Dissertazione letta nell'adunanza della pontificia Accademia romana di archeologia del 15 marzo 1827 da Stefano Piale*, Roma 1832.

⁶⁵ Si rimanda alle note 48 e 49.

⁶⁶ F. WEEGE, *Das Goldene Haus des Nero*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 28, 1913, pp. 127-243.

definitivo che ne facilitasse la fruizione e lo studio. Nel corso dei lavori furono scoperte le sale a est del grande peristilio occidentale, con il cosiddetto ninfeo di Polifemo (vani 44, 45 e adiacenti).

Una decina di anni dopo, a partire dal 1969, prese il via un nuovo programma di scavi e si diede inizio a sistematiche opere di impermeabilizzazione delle coperture voltate. Questa campagna di lavori, diretta da Laura Fabbrini, si rivelò la più importante per la conoscenza del padiglione. Le indagini archeologiche, estese al di là del settore orientale, rivelarono l'esistenza di un secondo cortile pentagonale e del livello superiore del padiglione, che fu esplorato e documentato per la prima volta⁶⁷.

Gli scavi condotti negli anni successivi sul Palatino⁶⁸ e nella valle del Colosseo⁶⁹, hanno permesso di ampliare la conoscenza del complesso neroniano anche negli altri settori interessanti dalla costruzione, contribuendo a delineare nuove ipotesi ricostruttive.

Sul colle Oppio nuovi saggi archeologici sono stati condotti a partire dalla fine degli anni Novanta, su diverse aree delle Terme di Traiano, fra le quali anche sezioni prossime al padiglione neroniano⁷⁰. Da queste ricerche sono emersi dati piuttosto importanti, sia per meglio comprendere le caratteristiche del prospetto dell'edificio, sia per ricostruire la vita del monumento nelle epoche immediatamente successive l'abbandono. Non va infine dimenticato il cantiere di restauro e risanamento, attualmente attivo all'interno del padiglione neroniano⁷¹.

IV. Stato degli studi

La bibliografia che ha per oggetto la Domus Aurea è estremamente vasta ed eterogenea. L'evoluzione degli studi ha seguito, inevitabilmente, quella delle indagini archeologiche che hanno fornito via via nuovi dati e argomenti di riflessione.

Come logico, esiste una sostanziale differenza tra i primi contributi, condotti a fronte di una conoscenza materiale del complesso ancora parziale e gli studi più recenti che, sfruttando le progressive acquisizioni archeologiche, hanno potuto comprovare o rivedere e chiarire, ipotesi precedenti, oltre a formularne di nuove.

⁶⁷ Scavi Fabbrini 1969-1977. L. FABBRINI, *Domus Aurea: il piano superiore del quartiere orientale*, in "Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Memorie", 14, 1982, pp. 5-24; ID., *Domus Aurea: una nuova lettura planimetrica del palazzo sul Colle Oppio*, in *Città e architettura nella Roma imperiale*, ("Analecta Romana Instituti Danici", suppl. 10), Odense 1983, pp. 169-185.

⁶⁸ Ad esempio, nelle aree perimetrali della Domus Tiberiana (scavi C. Krause, 1980-1987), al di sotto della terrazza degli Horti Farnesiani (scavi Tomei-Filetici, 1991-2011). Scavi nell'angolo nord-orientale del Palatino sotto la vigna Barberini (1988-1998) e scavi Tomei (2009 e 2010). Per una disamina più dettagliata si rimanda al capitolo 1.

⁶⁹ Piazza del Colosseo (scavi Colini, 1936 e poi 1962); area della *Meta Sudans* (scavi C. Pannella 1986-1989); al di sotto del Colosseo (scavi R. Rea, dal 2013). Per una disamina più dettagliata si rimanda al capitolo 1.

⁷⁰ Sono di poco precedenti gli scavi nell'area delle Terme di Tito (1986, 1988, 1990). Campagne di scavo e interventi di risanamento hanno interessato vari settori delle Terme di Traiano: scavi sotto l'essedra sud-est, nel cd. criptoportico (1990-1991 e 1997-1999, con le scoperte dell'affresco della Città dipinta e del mosaico con Musa e Filosofo); scavi sotto l'essedra nord-est (1998), scavi e restauri dell'estradosso della sottostante galleria (2003-2008); saggi nelle III galleria traiana a ridosso della Domus Aurea (2004); restauro delle murature dell'essedra sud-ovest (2009).

⁷¹ Aggiornamenti costanti sull'avanzamento dei lavori di cantiere sono stati pubblicati dal 2013 al 2017 in un diario online di cantiere raggiungibile all'indirizzo: <http://archeoroma.beniculturali.it/cantieredomusaurea/>.

Nella produzione scientifica dedicata alla Domus Aurea si possono inoltre rintracciare diversi filoni di ricerca, ciascuno dei quali animato da domande e interessi molto diversi fra loro. Talune ricerche si concentrano infatti sulla personalità di Nerone, e sulle implicazioni che la cultura filo-ellenistica e le aspirazioni assolutistiche della sua politica hanno avuto sulla produzione artistica e architettonica del suo regno; altre indagano la Domus Aurea nel suo insieme; altre ancora si focalizzano esclusivamente al padiglione del colle Oppio, in quanto unica porzione superstite dell'intero complesso, da tempo nota ed oggetto di indagini⁷².

Tali studi, nel corso degli anni, hanno permesso di precisare la storia del complesso e di approfondire la conoscenza del progetto neroniano, fornendo ipotesi e dati che sono stati premessa indispensabile al presente lavoro di ricerca.

Per questa ragione, prima di procedere, appare opportuno riepilogare brevemente anche le acquisizioni e le supposizioni degli studiosi in merito ad alcune tematiche chiave, quali l'estensione topografica del complesso, il suo significato simbolico, la funzione dei diversi settori, la cronologia di alcuni ambienti, e, infine, le caratteristiche dell'apparato decorativo.

Ci si concentrerà, in particolare, sulle ricerche, le ipotesi e i lavori d'indagine più recenti, pur non trascurando alcuni fondamentali contributi della prima metà del XIX secolo.

*Estensione topografica*⁷³

Nel secondo dopoguerra Carel C. Van Essen ha pubblicato un fondamentale studio sulla topografia della Domus Aurea: il saggio *La topographie de la Domus Aurea Neronis* (1954)⁷⁴ che, fino all'avvio delle campagne di scavo degli anni Novanta, ha rappresentato la principale fonte di conoscenza del complesso neroniano.

Dopo le indagini archeologiche sul colle Oppio, sul Palatino e nella valle del Colosseo le ricerche hanno tuttavia compiuto significativi passi avanti.

Per quel che riguarda il blocco vestibolo-atrio-stagno le ipotesi precedentemente formulate dagli studiosi⁷⁵ sono state oggetto di totale revisione attraverso i lavori di Clementina Panella (1990) e Maura Medri (2000)⁷⁶.

⁷² La schematizzazione proposta è formulata a partire da quella illustrata in P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 14-29.

⁷³ Per una disamina approfondita e la descrizione dei settori della reggia si rimanda al capitolo 1, paragrafo 1.1.

⁷⁴ C. C. VAN ESSEN, *La topographie de la Domus Aurea Neronis*, in "Medelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen afd. Letterkunde", n.s., 17, 12, 1954, pp. 371-398.

⁷⁵ Per il vestibolo-atrio: B. TAMM, *Auditorium et palatium*, Stockholm 1963; M. L. MORRICONE, Edificio sotto il Tempio di Venere e Roma, in *Studi per Laura Breglia III*, "Bollettino di numismatica", suppl. 4, Roma, 1987 pp. 69-82; per lo stagno: B. ZEVI, *Nerone, Baia e la Domus Aurea*, in *Ulisse. Il mito e la memoria*, catalogo della mostra (Roma 22 febbraio - 2 settembre 1996), a cura di B. Andreae e C. Parisi Presicce, Roma 1996, pp. 320-331; L. DURET, J.-P. NÉRAUDEAU, *Urbanisme et métamorphoses de la Rome antique*, Paris 1983.

⁷⁶ C. PANELLA, *La valle del Colosseo nell'antichità*, in "Bollettino di archeologia", 1-2, 1990, pp. 35-90 (stagno) e *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996, pp.

Anche il tema della sovrapposizione dei resti antichi sul Palatino, al di sotto del palazzo imperiale di epoca Flavia e delle costruzioni successive, appare ormai abbastanza chiarito. Al di sotto della Domus Flavia (nel ninfeo cosiddetto Bagni di Livia⁷⁷), negli orti Farnesiani⁷⁸ (resti della Domus Tiberiana di epoca neroniana) e - scoperta recente - nel terrapieno sotto la ex vigna Barberini⁷⁹, sono stati infatti identificati i resti delle strutture attribuibili ai progetti della Domus Transitoria e della Domus Aurea.

Il dibattito circa l'esistenza di un precedente impianto termale neroniano, sul sito dove furono poi costruite le Terme di Tito, sino a ora, non ha invece potuto giovare di nuovi e risolutivi dati, a causa della scarsità dei resti noti⁸⁰.

Anche gli studi in merito alle trasformazioni neroniane del tempio del Divo Claudio non hanno subito particolari aggiornamenti negli ultimi decenni⁸¹.

Oggetto di rinnovati studi sono stati anche gli *horti* di Mecenate e gli *horti Lamiani*⁸².

Le diverse campagne di scavo sono state documentate da una intensa produzione scientifica, tesa a illustrare, di volta in volta, le nuove acquisizioni. Ciò ha contribuito a delineare un quadro complessivo di conoscenza dell'estensione e dell'articolazione della Domus Aurea in crescente sviluppo, fino alla più recente e

27-91 (vestibolo); M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1* cit., pp. 165-188; R. REA, *Studying the valley of the Colosseum (1970-2000)*, in "Journal of Roman Archaeology", 13, 2000, pp. 93-103.

⁷⁷ M. DE VOS, *Domus Transitoria*, in *LTUR*, II, 1995, p. 109-202 e A. CASSATELLA, *Domus Aurea: complesso del Palatino*, *ibidem*, pp. 63-64; K. VÖSSING, *Mensa regia. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*, München, 2004; R. MAR, *El Palati. La formació dels palaus imperials a Roma*, Tarragona 2005. *Contra*: C. CECAMORE, *Palatium. Topografia storica del Palatino tra III sec. a.C. e I sec. d.C.*, Roma 2002.

⁷⁸ M. DE VOS RAAIJMAKERS, *Tre ambienti con mosaico parietale sotto gli Orti Farnesiani sul Palatino*, in *La mosaïque gréco-romaine IV*, Paris 1994, pp. 83-86; *Domus Tiberiana. Nuove ricerche – studi di restauro*, Zürich 1985; C. KRAUSE, *Domus Tiberiana I. Gli scavi*, in "Bollettino di archeologia", 25-27, 1994; R. H. DARWAL-SMITH, *Emperors and Architecture: A Study of Flavian Rome*, Bruxelles 1996; M. A. TOMEI, *La Domus Tiberiana dagli scavi ottocenteschi alle indagini recenti*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 103, 1996, pp. 165-200; C. CECAMORE, *Palatium* cit., 2002. Contributi più recenti sulla Domus Transitoria H-J. BESTE, *La Domus Transitoria: un'ipotesi di collocazione in Nerone* cit., pp. 152-155.

⁷⁹ L. DAVID, M. FEDELI, F. VILLEDIEU, *La coenatio rotunda della Domus Aurea sulla Vigna Barberini?*, in "Archeologia sotterranea", 8, maggio 2013, pp. 5-16; F. VILLEDIEU, *Vigna Barberini (Palatin, Rome)*, "Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome" [Online], Italie centrale, messo online il 25 febbraio 2016, consultato il 29 gennaio 2019. URL: <http://journals.openedition.org/cefr/1485> ; DOI : 10.4000/cefr.1485.

⁸⁰ F. B. SEAR, *Roman Architecture*, London 1982; F. COARELLI, *Roma sepolta*, Roma 1994; G. CARUSO, *Thermae Titi/Titiana...* cit.; R. H. DARWAL-SMITH, *Emperors and Architecture...* cit., 1996; P. G. P. MEYBOOM, E. M. MOORMANN, *Appunti sul padiglione della domus Aurea neroniana sul Colle Oppio*, in "Bollettino di archeologia", 16-18, 1995, pp. 139-145; E. M. MOORMANN, *'Vivere come un uomo'. L'uso dello spazio nella domus Aurea*, in *Horti Romani*, a cura di M. Cima e E. La Rocca, Atti del convegno internazionale (Roma 4-6 maggio 1995), Roma 1998.

⁸¹ Tra i primi contributi A. M. Colini, *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, Roma 1944 e L. Crema, *L'architettura romana*, Torino 1959, poi G. Hombostel – Hütter, *Studien zur römischen Neischenarchitektur*, Leiden 1979; W. Letzner, *Römischen Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reich hälfte*, Münster 1990, *LTUR* 1995 e infine E. M. Moormann, *Some Observations on Nero and the City of Rome*, in *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*, a cura di L. de Bois et al., Amsterdam 2003.

⁸² Si vedano in particolare *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, a cura di M. Cima e E. La Rocca, Roma 1986 e *Horti Romani...* cit. (1998); M. FRANZ, *Antike römische Garten. Soziale und wirtschaftliche Funktionen der Horti Romani*, Horn/Wiën 2006; *Gli horti di Roma antica*, a cura di M. Cima e E. La Rocca, Milano 2008. E. M. Moormann ha in particolare cercato di chiarire in che misura gli *horti* preesistenti fossero stati inclusi all'interno del progetto della Domus Aurea cfr. E. M. MOORMANN, *Some Observations on Nero and the City of Rome...* cit., pp. 376-388.

aggiornata ricostruzione tridimensionale della Domus Aurea realizzata dal gruppo di lavoro diretto da Alessandro Viscogliosi (2006)⁸³.

Lettura della Domus Aurea in chiave simbolica

Un ampio gruppo di studi ha inteso affrontare il tema dell'interpretazione della reggia neroniana, a partire da una lettura in chiave simbolica della Domus Aurea come palazzo solare, suggerita sulla base dell'assimilazione imposta da Nerone stesso, tra la sua persona e la divinità solare di Apollo-Sol.

Le svariate ipotesi che si sono susseguite a partire da tale interpretazione proponevano di leggere il progetto della Domus Aurea come incarnazione, in veste architettonica, del programma ideologico perseguito da Nerone dopo l'incendio, caratterizzato da una svolta in senso teocratico nella sua politica di immagine. Il dibattito prese avvio da un saggio di Philippe L'Orange del 1942⁸⁴ e ha nel tempo raccolto consensi e opinioni contrastanti⁸⁵.

Ne è seguita una discussione circa la possibilità di riconoscere come modelli per il progetto neroniano i grandi palazzi dei sovrani ellenistici⁸⁶. In tal senso la Domus Aurea, in quanto complesso variamente articolato, in forma di sconfinato parco urbano punteggiato da costruzioni differenti per ampiezza e funzione, è stato paragonato alle regge achemenidi, ai *paradeisoi*, e ai grandi giardini e quartieri reali di Alessandria, indentificati come i modelli del lusso e della regalità teocratica perseguiti da Nerone⁸⁷. La lettura in chiave

⁸³ Un resoconto in A. VISCOGLIOSI, *L'uso delle ricostruzioni tridimensionali nella storia dell'architettura: immaginare la Domus Aurea*, in *Imagining Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination*, a cura di L. Haselberger e J. Humphrey, Portsmouth, Rhode Island 2006, pp. 217-219 e si veda più avanti capitolo 1, paragrafo XXX

⁸⁴ H. P. L'ORANGE, *Domus Aurea – Der Sonnenpalast*, in "Symbolae Osloenses", 1942, pp. 68-100.

⁸⁵ Toynbee ha rigettato il riferimento a una reggia solare ma ritenuto ammissibile un legame con la cultura orientale (J.M.C. TOYNBEE, *Ruler-Apotheosis in Ancient Rome*, in "The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society", 7, 1947, pp. 126-149). Ward-Perkins ha evidenziato che tale interpretazione della Domus Aurea non è comprovata da evidenza documentaria (J. B. WARD-PERKINS, *Nero's Golden House*, in "Antiquity. A Quarterly Review of Archaeology", 30, 1956).

Tra i primi a condividere la teoria di L'Orange: E. B. SMITH, *The dome: a study in the history of ideas*, Princeton 1950; G. M. A. HANFMANN, *The Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge Mass 1951; J. GAGÈ, *Les classes sociales dans l'Empire romain*, Paris 1964. Più di recente tale interpretazione è stata ripresa in considerazione da D. HEMSOLL, *The Architectue of Nero's Golden House*, in *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, a cura di M. Henig, Oxford 1990, pp. 10-38; M. BERGMANN, *Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Roma der fruhen Kaiserzeit*, Mainz 1994 e ID., *Die Strahlen der Herrscher theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998; E. CHAMPLIN, *God and Man in the Golden house*, in *Horti Romani...* cit. 1998, pp. 333-344 e ID., *Nero*, Cambridge Mass./London 2003.

Contra: M.T. GRIFFIN, *Nero and the End of a Dynasty*, London 2000 (I ed. 1994). Meyboom e Moormann si sono dimostrati scettici circa l'esistenza di un simbolismo solare e hanno sottolineato che, a ogni modo, non potrebbe riconoscersi nel padiglione esquilino (P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., p. 16).

⁸⁶ G.-C. Picard ha dichiarato inadeguati i confronti con l'oriente (G.-C. PICARD, *Auguste et Néron aux thermes d'Acholla*, Paris 1962, pp. 63-104) così come l'archeologa Gisella Wataghin Cantino, che ha ritenuto poco pertinente il confronto avanzato da L'Orange con l'architettura del palazzo reale di Khorsabad (G. WATAGHIN CANTINO, *Observation on the «Domus Aurea»*, in "Mesopotamia", I, 1966, pp. 109-118).

⁸⁷ Tra i maggiori sostenitori dell'esistenza di un rapporto con l'Oriente D. Hemsoll, che ha proposto il paragone con i *paradeisos* persiani, con i giardini di Babilonia e con Alessandria (D. HEMSOLL, *The Architectue of Nero's Golden House...* cit., pp. 10-38). Dello stesso parere anche R. MAR, *Los palacios imperiales, Néron y la Domus Aurea*, in "Bulletin Archeologique", 16, 1994, pp. 45-83. Per Nielsen l'intera reggia è una mera trasposizione dei *basileia* Alessandrini (I. NIELSEN, *Hellenistic Palaces*, Aarhus 1994).

solare della Domus Aurea è stata riproposta anche in studi recenti, commisurandone le implicazioni alla luce delle progressive acquisizioni in merito alla consistenza dei resti attribuiti alla Domus Aurea⁸⁸.

L'epiteto 'aurea' è stato messo in relazione, oltre che con i presunti attributi solari, anche con la volontà da parte di Nerone di assimilarsi alla figura del pacificatore Augusto. Secondo questa ulteriore interpretazione, il progetto della reggia andrebbe letto come primo atto per la costruzione di una nuova età dell'oro, in connessione con le opere di ristrutturazione della città messe in atto per risanare i danni seguiti all'incendio⁸⁹.

Distinzione funzionale tra i diversi settori della reggia

Il dibattito in merito all'interpretazione simbolica della Domus si è intrecciato con la valutazione delle differenti teorie circa la connotazione e la destinazione d'uso dei differenti poli della reggia. Discussione che è stata decisamente rinvigorita dall'apporto delle indagini condotte sul campo nei diversi settori un tempo appartenuti alla reggia⁹⁰.

Alla luce dei ritrovamenti sul Palatino ascrivibili al progetto della Domus Aurea, si è tentato di stabilire quale fosse il rapporto tra i due poli della reggia, quello sul Palatino e quello sull'Esquilino.

Si sono rafforzate le teorie che intendevano riconoscere nella costruzione sul colle Oppio il settore privato della Domus, in opposizione alla destinazione pubblica, ufficiale e amministrativa, immaginata per il nucleo di costruzioni sul Palatino. Di conseguenza si è tornati a valutare se fosse plausibile riconoscere un uso residenziale al padiglione esquilino, oppure se tale funzione debba essere rintracciata tra gli edifici sul Palatino. Tra i sostenitori di questa seconda ipotesi molti interpretano il padiglione sul colle Oppio, immerso nell'articolato sistema di *horti* circostanti, come una vera e propria villa. Vi riconoscono una costruzione prevalentemente destinata all'*otium*, in contrapposizione al settore sul Palatino inteso quale sede del palazzo imperiale e luogo delle attività legate al *negotium*⁹¹.

⁸⁸ E. CHAMPLIN, *God and Man...* cit. (1998); M. ROYO, *Domus imperatoriae: topographie, formation et imaginaire des palais impériaux du Palatin (II^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome 1999 e ID., *Bis uidimus urbem totam...* (Pline, NH 36, 111). *Les résidences de Caligula et Néron, entre topos rhétorique et réalité topographique*, in *Neroniana VII. Rome, l'Italie et la Grèce. Hellenisme et philhellénisme au premier siècle ap. J.-C.*, a cura di Y. Perrin, Bruxelles 2007, pp. 378-405; Fabre – Settis 1999; E. CHAMPLIN, *Nero*, Cambridge Mass./London 2003; F. DI MATTEO, *Villa di Nerone a Subiaco. Il complesso dei Simbruina Stagna*, Roma 2005.

⁸⁹ A. AIARDI, *Per un'interpretazione della Domus Aurea*, in "La Parola del Passato", 179, 1978, pp. 90-103; O. NEVEROV, *Nero-Helios*, in *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, a cura di M. Henig e A. King, Oxford 1986, pp. 189-194; D. HEMSOLL, *The Architectue of Nero's Golden House* cit.; M. BERGMANN, *Der Koloss Neros* cit. Collegamento con *aurea aetas* sostenuto anche da Jacqueline Fabre-Serris 1999, per cui gioca un ruolo centrale la vegetazione che infatti è richiamata anche nella scelta dei soggetti decorativi (*Néron et les traditions latines de l'âge d'or*, in *Neronia V: Néron: histoire et légende*, Bruxelles, 1999, pp. 187-200).

⁹⁰ Per un quadro cronologico degli scavi nei diversi settori si rimanda alle note 67-69, una discussione più approfondita si veda il capitolo 1.

⁹¹ E. Champlin, che ha ripreso la teoria di L'Orange ammettendo il rapporto tra Nerone e Apollo, ha sostenuto che il padiglione esquilino fosse la principale residenza all'interno del complesso (E. CHAMPLIN, *God and Man...* cit. 1998). M. Royo ha sottolineato la diversificazione delle funzioni tra i poli di Palatino ed Esquilino (M. ROYO, *Domus imperatoriae...* cit. 1999 e *Bis uidimus urbem totam...* cit. 2007). Meyboom e Moormann, sostengono una lettura del padiglione come costruzione a uso privato ma non residenziale (P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit. 2013).

Un' interpretazione alternativa è data dal gruppo di ricerca di Andrea Carandini (2011). Postulando l'esistenza del padiglione principale della Domus tra il nucleo dell'atrio e quello dello stagno, il gruppo di Carandini delinea per la reggia un differente schema funzionale, con il nucleo amministrativo sul Palatino, una residenza di rappresentanza nella valle e la residenza privata in corrispondenza del padiglione esquilino⁹².

Si può aggiungere, infine, che la recente scoperta dell'edificio torre nell'angolo nord-orientale del Palatino e le conseguenti deduzioni circa l'esistenza di un'ulteriore costruzione appartenente alla Domus Aurea lungo le pendici settentrionali del colle, potrebbero portare alla formulazione di nuove proposte per l'assetto funzionale dell'intero complesso neroniano.

Padiglione esquilino, interpretazione e cronologia di costruzione

Estremamente dibattuta, come si è anticipato, è l'interpretazione della destinazione d'uso del padiglione esquilino. Nella storia degli studi si rintracciano due posizioni prevalenti e tra loro opposte:

1. Il padiglione esquilino costituiva l'edificio principale della Domus Aurea e può identificarsi con il palazzo imperiale vero e proprio;
2. Il padiglione esquilino deve riconoscersi come edificio assimilabile alla tipologia della villa, in quanto grande costruzione inserita nel vasto sistema di *horti*, distante dal nucleo di accesso e isolato rispetto al settore sul Palatino.

Si è già accennato, in merito alle ricerche ottocentesche, di come le osservazioni condotte da De Romanis, e poi riprese da Piale, ebbero un ruolo decisivo nell'interpretare il padiglione come costruzione privata (residenza) anziché pubblica (terme).

Jordan e Hülsen (1903) nel citare la Domus Aurea all'interno del loro testo sulla topografia della città di Roma, riprendevano le ipotesi ottocentesche, concludendo però che il padiglione esquilino, sicuramente parte della Domus Aurea, non doveva riconoscersi quale edificio principale del complesso⁹³, anche se non è chiaro su quali basi fossero giunti a tali conclusioni, dato che, come si è detto, dopo i lavori di De Romanis le esplorazioni ebbero una lunga fase di stasi, protrattasi sino all'avvio delle campagne di liberazione di inizio Novecento.

Tra i contributi del dopoguerra J. B. Ward-Perkins ha definito il padiglione come un'ala domestica della Domus Aurea, all'interno della quale distingueva i due settori, attribuendo carattere privato all'ala occidentale e semi – privato a quella orientale⁹⁴.

⁹² A. CARANDINI, D. BRUNO, e F. FRAIOLI, *Gli antri odiosi di un re crudele*, in *Nerone*, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), a cura di Maria Antonietta Tomei e Rossella Rea, Milano 2011, pp. 136-151.

⁹³ H. JORDAN, C. HUELSEN, *Topographie der Stadt Rom im Altherthum*, Berlin 1903.

⁹⁴ J. B. WARD-PERKINS, *Nero's Golden House...* cit.

Seppure concorde riguardo la distinzione tra i due settori, Van Essen ritenne invece che il padiglione dovesse essere riconosciuto come la costruzione centrale della Domus Aurea⁹⁵. Teoria ripresa e avvallata anche dopo che fu ampliata l'indagine archeologica tra le rovine del padiglione⁹⁶.

Dopo che gli scavi di Fabbrini (1969-1977) hanno rivelato la presenza di un secondo cortile pentagonale, accertato l'esistenza di un livello superiore e portato alla luce tracce del portico di facciata, le ipotesi ricostruttive dell'architettura e della volumetria del padiglione sono state completamente aggiornate⁹⁷. Hanno contribuito in tal senso anche i saggi archeologici condotti nelle Terme di Traiano, ai quali si è fatto riferimento nel paragrafo precedente⁹⁸.

Benché per la porzione superstite del padiglione rimanga in vigore la ormai convenzionale distinzione planimetrica tra due settori - orientale e occidentale - è ormai dato acquisito che la pianta del padiglione avesse originariamente una impostazione simmetrica, con il blocco della sala ottagonale come perno centrale. Ciò ha avuto conseguenze dirette rispetto alle possibili ipotesi di ricostruzione della facciata del padiglione. Si è dibattuto, sostanzialmente, dell'esistenza ed eventuale articolazione di uno o più portici lungo il prospetto meridionale⁹⁹.

I riverberi maggiori riguardano però le proposte di revisione della cronologia attribuita alla costruzione del padiglione. Sulla base della distinzione tra i due settori della costruzione è stata infatti valutata anche una diversificazione cronologica tra essi. Il dibattito ha visto contrapporsi posizioni differenti che discutevano della contemporaneità della costruzione dei due settori, oppure individuavano uno dei due come più antico dell'altro, ricollegandolo, talvolta, al progetto della Domus Transitoria.

Già alla fine degli anni Trenta era stato ipotizzando che il settore est fosse posteriore a quello occidentale, perché più innovativo nella composizione spaziale¹⁰⁰. A seguito dei risultati dei lavori di scavo Fabbrini tale

⁹⁵ C. C. VAN ESSEN, *Précis d'histoire de l'art antique en Italie*, Bruxelles 1960.

⁹⁶ E. CIZEK, *Néron*, Paris 1982; D. HEMSOLL, *The Architectue of Nero's Golden House...* cit., pp. 10-38 (che pure ammetteva l'esistenza sempre sul colle Oppio di un settore domestico).

⁹⁷ Era già stata postulata l'esistenza di un secondo livello in H. KÄHLER, *Rom und sein Imperium*, Baden-Baden 1962.

⁹⁸ Nello scavo in corrispondenza della galleria III delle costruzioni traianee, ad esempio, sono stati rintracciati alcuni resti del portico anteriori la costruzione neroniana; ed è stato dimostrato che la voltina di raccordo tra la galleria e il fronte del padiglione non è pertinente al sistema di copertura originario del portico (E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Scavi della Soprintendenza Archeologica* cit., pp. 248-255).

⁹⁹ Sull'articolazione del portico: H. KÄHLER, *Hadrian und sein Villa bei tivoli*, Berlin 1950; K. M. SWODOBA, *Römische und romanische Pälaste*, Wien/Köln/Graz 1969; F. B. SEAR, *Roman Architecture*, London 1982; D. HEMSOLL, *The Architectue of Nero's Golden House...* cit.; infine Fabbrini ha concluso che dei portici continui correverano lungo facciata, davanti ai tratti rettilinei e sporgenti rispetto ai due cortili (L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo sull'Esquilino*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 56-63).

¹⁰⁰ G. LUGLI, *Nuove forme dell'architettura romana nell'età dei Flavi*, in *Atti del III congresso nazionale di storia dell'architettura*, Roma 1938, pp. 95-96; G. WATAGHIN CANTINO, *Observation on the «Domus Aurea»...* cit. 1966. Ipotesi portata avanti anche dopo i risultati degli scavi, si vedano: C. F. GIULIANI, *Note sull'architettura delle residenze imperiali dal I al III secolo d.Cr.*, in "Aufstieg und Niedergang der römische Welt", serie II, 12.1, 1982, pp. 241-245 (che riteneva le due ali opera di architetti diversi); R. LUCIANI, *Domus Aurea Neronis*, in *Roma sotterranea*, a cura di R. Luciani, Roma 1984, pp. 91-107; Y. PERRIN, *Un motif décoratif exceptionnel dans le Ive style: le bandeau à rinceaux*, in "Revue Archéologique", n. s., 2, 1985, pp. 205-230; F. COARELLI, *Roma sepolta*, Roma 1994. Del parere opposto, quindi per due settori costruiti contemporaneamente: G.-C. PICARD, *Auguste et Néron...* cit. 1962, pp. 63-104.

teoria rimase valida, potendo giovare degli ulteriori dati emersi che dimostravano anche l'esistenza di strutture precedenti inglobate tra le murature neroniane¹⁰¹. Si ritenne, quindi, che il settore occidentale del padiglione fosse stato il primo ad essere costruito, come parte del progetto della Domus Transitoria.

Danneggiato dall'incendio del 64 d.C. il settore già edificato sarebbe stato poi restaurato e ampliato, con l'aggiunta dei nuclei orientali.

Questa ricostruzione ha raccolto numerosi consensi, con alcune riserve in merito alle strutture di epoca precedente¹⁰².

Larry F. Ball (2003), ad esempio, ha formulato un'ipotesi cronologica differente per quel che riguarda le fasi pre-neroniane e l'entità degli interventi nel passaggio da Domus Transitoria a Domus Aurea¹⁰³.

Nuove ricerche hanno inoltre proposto un'inversione di tendenza, sostenendo comunque una costruzione progressiva del padiglione ma da est verso ovest¹⁰⁴.

Infine, non tutti concordano nel ritenere la porzione più antica del padiglione esquilino parte della Domus Transitoria e non manca nemmeno chi, ricollegandosi a ipotesi precedenti, continua a sostenere che l'intera costruzione sia stata edificata dopo il 64¹⁰⁵. Si dicono di questo parere, ad esempio, Paul Meyboom ed Eric Moormann¹⁰⁶.

Anche l'identificazione delle destinazioni d'uso dei singoli ambienti all'interno del padiglione è stata dibattuta, tenendo conto dell'avvicinarsi delle differenti interpretazioni valutate per il padiglione (edificio residenziale o meno). Alcune prime proposte, piuttosto datate e ormai abbandonate, avevano indicato di riconoscere tra le sale del settore occidentale gli appartamenti imperiali per Nerone e la consorte¹⁰⁷. Non essendo in possesso di dati determinanti per giungere a identificazioni conclusive, i tentativi di riconoscimento delle singole sale sono stati abbandonati. A partire dalla posizione delle sale, dalla loro estensione e, soprattutto sulla base dello studio degli apparati decorativi superstiti, è stata delineata una

¹⁰¹ Delle domus repubblicane e delle strutture di epoca claudia che L. Fabbrini ha identificato come *horrea*. Alcune sezioni murarie di questi magazzini furono inglobate nel padiglione influenzando la geometria di alcuni dei vani tra i settori occidentale e orientale.

¹⁰² Cfr. P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit. Y. Perrin, a conoscenza delle tesi di Fabbrini, ha sostenuto che il ninfeo delle sale 44-45 sarebbe stato aggiunto al settore occidentale nel corso del secondo ampliamento cfr. Y. PERRIN, *Un motif décoratif...* cit.

¹⁰³ L. F. BALL, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003.

¹⁰⁴ A. VISCOGLIOSI, *'Qualis artifex pereo' l'architettura neroniana*, in *Nerone...* cit., pp. 99-100.

¹⁰⁵ Hanno ritenuto il padiglione frutto di costruzione totalmente nuova posteriore all'incendio: G.-C. PICARD, *Auguste et Néron...* cit. 1962; E. CIZEK, *Néron...* cit. 1982; J. ELSNER, *Constructing decadence: the representation of Nero as imperial builder*, in *Reflections of Nero. Culture, history and representation*, a cura di J. Elsner e J. Masters, Chapel Hill/London 1994; F. Coarelli, *Roma sepolta*, Roma 1994.

¹⁰⁶ P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 33-53.

¹⁰⁷ A. De Romanis, aveva supposto che gli ambienti a sud del peristilio occidentale potessero essere triclini estivi e invernali (*Le antiche camere...* cit. 1822). Lugli invece nel braccio a sud del peristilio 20 riconosceva i due appartamenti imperiali, disposti simmetricamente rispetto alle sale 29-30 (*Nuove forme...* cit. 1938). Duret e Néraudeau non si esprimono circa le attività ospitate nel padiglione, ma sono convinti che questo comprendesse le dimore imperiali (*Urbanisme...* cit. 1983). I. Nielsen paragonando il complesso ai *basileia* alessandrini, procedeva nella distinzione topografica tra il polo Palatino - palazzo ufficiale sotto forma di villa a peristilio - e quello sull'Esquilino - palazzo residenziale in un grande sistema di parchi (I. NIELSEN, *Hellenistic Palaces*, Aarhus 1994).

gerarchia degli ambienti e si sono identificati sale di primaria e secondaria importanza, distinguendole da vani e corridoi per cui sembra inequivocabile un uso di servizio¹⁰⁸.

Un nucleo corposo di ricerche si è soffermato sullo studio della sala ottagonale del padiglione, in rapporto alle ipotesi di riconoscervi (o meno) la *coenatio* principale della Domus Aurea descritta da Svetonio¹⁰⁹.

In generale i differenti studi hanno dibattuto dell'ubicazione della sala all'interno del complesso¹¹⁰, della sua interpretazione e delle possibili ipotesi ricostruttive¹¹¹.

Decorazioni e loro documentazione

Una mole consistente degli studi sulla Domus Aurea ha per oggetto l'analisi delle decorazioni conservatesi all'interno del padiglione del colle Oppio. Tra questi si distinguono: i contributi che hanno analizzato la riscoperta delle decorazioni e trattato della loro documentazione da parte degli artisti penetrati tra i resti del padiglione e le indagini volte all'analisi delle pitture preservatesi, allo scopo di identificarne la paternità e una cronologia plausibile.

Le testimonianze grafiche delle esplorazioni degli artisti che, a partire dalla fine del Quattrocento, visitarono le sale interrato del padiglione sono estremamente numerose e particolarmente note. Sono apparsi svariati studi sistematici dedicati a tali collezioni di disegni e schizzi, mirati per lo più ad approfondire la conoscenza dell'epoca e, nello specifico, il ruolo svolto dalle pitture antiche come modelli per la produzione pittorica contemporanea¹¹².

Tra gli studi afferenti a questo primo filone di ricerca può riconoscersi come fondamentale il lavoro di

¹⁰⁸ P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit.

¹⁰⁹ Per il dibattito in merito alla *coenatio rotunda* si rimanda al capitolo 1, paragrafo 1.3. Nelle note che seguono si indicano i principali riferimenti bibliografici al fine di tracciare un panorama cronologico degli studi. In favore dell'identificazione tra sala ottagonale e *coenatio rotunda*: G. WATAGHIN CANTINO, *Observation on the «Domus Aurea»...* cit. 1966; A. AIARDI, *Per un'interpretazione della Domus Aurea...* cit. 1978; H. KNELL, *Bauprogramme römischer Kaiser*, Mainz 2004; K. VÖSSING, *Mensa regia...* cit. 2004; G.-C. PICARD, *Auguste et Néron...* cit. 1962, pp. 63-104 e scritti successivi; Y. PERRIN, *La Domus Aurea et l'idéologie néronienne*, in *Le système palatial en orient, en Grèce et à Rome*, Leiden 1987, pp. 359-391 e scritti successivi. Meyboom e Moormann, che in precedenza avevano avvalorato tale ipotesi la danno come incerta in *Le decorazioni...* cit. 2013.

Contra: E. CIZEK, *Néron*, Paris 1982 e DURET L., NÉRAUDEAU J.-P., *Urbanisme...* cit. 1983; L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo...* cit. 1995.

¹¹⁰ Ipotesi alternative hanno proposto di localizzare la sala: 1. sul Palatino, in corrispondenza della futura Domus Flavia (A. CASSATELLA, *Edifici palatini nella Domus Flavia*, "Bollettino di archeologia", 3, 1990, pp. 91-104 e una sintesi in ID., *Domus Aurea: complesso del Palatino*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 63-64; R. MAR, *El Palatì...* cit.); 2. in corrispondenza della torre scoperta sulle pendici nord-orientali del Palatino (DAVID L., FEDELI M., VILLEDIEU F., *La coenatio rotunda della Domus Aurea sulla Vigna Barberini?*... cit.); 3. nella valle del Colosseo, al centro del padiglione di cui è stata postulata l'esistenza tra l'atrio e lo stagno (A. CARANDINI, D. BRUNO, e F. FRAIOLI, *Gli antri odiosi...* cit., pp. 143-147).

¹¹¹ Una primissima ricostruzione della sala è in L. CANINA, *Gli edifizj a Roma antica cogniti per alcune reliquie*, vol. III, Roma 1851, p. 184, tav. CCCX. Tra gli studi moderni hanno avanzato altre proposte: P. MINGAZZINI, *Tentativo di ricostruzione grafica della coenatio rotunda della Domus Aurea*, in *Saggi di storia dell'architettura in onore del professor Vincenzo Fasolo*, "Quaderni di storia dell'architettura", 31-48, Roma 1961, p. 21-26; PRÜCKNER, S. STORZ, *Beobachtungen im Oktagon der Domus Aurea*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", Römische Abteilung 81, 1974, p. 323-339; D. HEMSOLL, *Reconstructing the octagonal dining room of Nero's Golden House*, in "Architectural History", 32, 1989, pp. 1-17.

¹¹² Si veda il capitolo 2, paragrafo 2.2.

Nicole Dacos (1969), dedicato alla riscoperta delle grottesche e alla successiva affermazione ed evoluzione del genere¹¹³. L'opera è la prima in cui si presenti un'analisi sistematica delle decorazioni nelle sale del padiglione, corredata da un catalogo ragionato delle testimonianze grafiche che ne documentano la conoscenza nelle differenti epoche, con riferimenti alla produzione scientifica relativa ad esse. Da questo punto di vista il lavoro di Dacos ha aggiornato, corretto e ampliato notevolmente le ricerche che all'inizio del secolo erano state condotte da Fritz Weege¹¹⁴, potendo contare, tra l'altro, su una conoscenza del manufatto (e delle decorazioni) decisamente estesa. Nel corso delle sue analisi Dacos ha avanzato interessanti osservazioni anche in merito alle tracce materiali (firme, brecce), lasciate degli artisti-visitatori nel corso delle loro esplorazioni, offrendo ulteriori spunti di approfondimento.

La pubblicazione più aggiornata dedicata all'apparato decorativo della Domus Aurea, a opera di Meyboom e Moormann, si inserisce sulla scia dell'analisi condotta da Dacos e si propone come un aggiornamento del catalogo sistematico delle decorazioni, sala per sala, aggiungendo al testo un ricchissimo apparato iconografico e fotografico¹¹⁵. I due studiosi hanno condotto attente analisi delle decorazioni all'interno del padiglione, arrivando a formulare nuove ipotesi inerenti la realizzazione dell'apparato decorativo, l'organizzazione del cantiere e dei lavori pittorici, i tempi di realizzazione. Inoltre, gli autori hanno voluto impiegare i risultati ottenuti come ulteriori chiavi di lettura rispetto ai problemi irrisolti relativi allo studio della Domus Aurea (cronologia costruttiva, funzione degli ambienti etc.)¹¹⁶.

¹¹³ N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et de la formation des grotesques à la Renaissance*, Leiden 1969.

¹¹⁴ F. WEEGE, *Das Goldene Haus des Nero*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 28, 1913, pp. 127-243.

¹¹⁵ P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit. Un nuovo contributo è in corso di pubblicazione: G. Salvo, *Un progetto ambizioso: la decorazione della Domus Aurea in Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra (Roma, marzo 2020-gennaio 2021), a cura di V. Farinella, S. Borghini, A. D'Alessio, Roma 2020, pp. 94-115.

¹¹⁶ Per il dibattito relativo al ruolo svolto dalla produzione pittorica all'interno del progetto neroniano in rapporto agli sviluppi del IV stile della pittura pompeiana si rimanda integralmente alle analisi dei due studiosi.

1. La Domus Aurea: delimitazione topografica e moderna ipotesi ricostruttiva

Tutte le fonti antiche che descrivono la Domus Aurea¹ ne restituiscono un'immagine assimilabile a quella di una grandiosa villa: con padiglioni e costruzioni di varia estensione e conformazione, inseriti in un articolato sistema di parchi e giardini terrazzati, largamente esteso su di un'area compresa tra il Palatino, la collina della Velia e i colli Esquilino e Celio.

Gli esiti delle campagne di scavo condotte in periodi diversi, sulle aree un tempo appartenute al progetto neroniano², hanno contribuito a delineare un quadro complessivo di conoscenza dell'estensione e dell'articolazione della Domus Aurea tuttora in crescente sviluppo. Si è giunti pertanto a delineare un'immagine piuttosto definita nelle linee generali (seppure non priva di incertezze) dei diversi settori in cui la Domus Aurea si articolava.

Volendo tracciare un sintetico quadro dell'estensione del complesso, si tenga conto che un primo nucleo (forse il principale) si ergeva certamente sul Palatino, in corrispondenza delle costruzioni preesistenti che costituivano l'insieme delle residenze imperiali di età augustea e giulio-claudia, le quali furono inglobate all'interno del progetto neroniano.

Dal Palatino, il perimetro della Domus Aurea proseguiva sul versante settentrionale lungo le pendici della collina Velia, dove sorgeva il grande atrio-vestibolo, proteso verso la valle antistante. Al centro del vestibolo si ergeva la scultura colossale con le fattezze di Nerone nelle vesti di Apollo-Sol. Le strutture costituenti l'atrio si estendevano nell'area compresa tra il limite occidentale del Foro Romano e la valle compresa tra Palatino, Celio ed Esquilino, dove sarà poi edificato il Colosseo (80 d.C.). Esse occupavano, in parte, anche il sito dove ora si vedono i resti del podio del Tempio di Venere e Roma, edificato per volontà di Adriano (135 d.C.).

Assecondando la morfologia del terreno, il complesso neroniano risaliva fino ai margini del colle Oppio, dove si estendeva sino al sito dove sorge la basilica di San Pietro in Vincoli. Si ritiene che il margine nord-occidentale del complesso seguisse il profilo di una domus di età giulio-claudia, di cui alcuni resti sono stati rinvenuti al di sotto della basilica di San Pietro in Vincoli e dell'adiacente giardino dell'ottocentesco palazzo Brancaccio³. Al di fuori del perimetro della costruzione neroniana rimaneva il Portico di Livia, che sorgeva sul sito compreso tra le odierne via delle Sette Sale e via in Selci, come è attestato dalla *Forma Urbis* severiana e dai resti archeologici.

Sul versante meridionale del colle Oppio vi era il padiglione esquilino della Domus che, a differenza dei resti a noi pervenuti, si estendeva verso est almeno sino all'altezza della cisterna delle Sette Sale. La cisterna, pur

¹ Per cui si rimanda alla *Premessa*, paragrafo I.

² Una panoramica delle diverse campagne di scavo è stata illustrata nella *Premessa*, a seguire in questo capitolo si darà conto degli interventi archeologici condotti in ciascuno dei settori costituenti la Domus.

³ Di questa domus sono stati ritrovati i resti di alcuni ambienti e di un portico con fontana e giardino. Le rovine sono sovrapposte a quelle di abitazioni di epoche precedenti, databili tra la fine del II secolo e l'età medio-repubblicana (IV-III secolo). Tutti i resti antichi stratificati sotto San Pietro in Vincoli sono stati scoperti tra il 1954 e il 1958, in occasione dei lavori di restauro della pavimentazione della basilica (F. COARELLI, *Roma*, Bari 2012 (I ed. 1980), p. 243).

mantenendo lo stesso orientamento del padiglione neroniano, non apparteneva al complesso della Domus, in quanto fu costruita in epoca traiana a servizio delle terme⁴.

Non si hanno dati certi in merito all'esistenza di strutture di pertinenza della Domus Aurea nel quadrante a est del padiglione esquilino e a nord-est rispetto al Colosseo, area dove furono poi edificate le Terme di Tito (80 d.C.). È probabile che esse si andarono a sovrapporre a un precedente impianto termale di pertinenza della Domus, del quale però non resta alcuna traccia⁵.

Il profilo della Domus Aurea sul colle Esquilino proseguiva quindi verso est, all'incirca lungo il tracciato dell'attuale via delle Sette Sale, fino ad arrivare al confine cittadino marcato dalle mura del IV secolo.

Risultavano in tal modo inclusi al suo interno le aree appartenenti agli *horti* di Mecenate e agli *horti Lamiani*, sempre sull'Esquilino. Seguendo il tracciato delle mura cittadine il perimetro della Domus Aurea piegava in direzione sud-est, giungendo sino al Celio.

Nella valle tra Oppio e Celio le indagini archeologiche hanno riscontrato che non sono presenti tracce di alcuna attività edilizia nell'arco cronologico compreso tra la data dell'incendio neroniano e la piena età Flavia, il che è stato letto come un plausibile indizio della destinazione a parco e giardini supposta per tale settore⁶.

Sulla punta occidentale del Celio, di fronte al Palatino, la domus neroniana inglobava le strutture del podio che era appartenuto al *Claudium* o Tempio del Divo Claudio (54 d.C.), cui fu addossato sul lato est un ninfeo monumentale, ideato come scenografico sfondo dei giardini della Domus Aurea⁷.

Dal Celio la reggia neroniana si riallacciava al nucleo sul Palatino, racchiudendo al suo interno tutta l'estesa valle dove ancora oggi si erge il Colosseo. In corrispondenza del sito dell'anfiteatro vi era lo 'stagno' della Domus Aurea, ovvero il bacino d'acqua descritto dalle fonti classiche. Al di sotto del livello di fondazione dell'anfiteatro sono state rivenute le tracce della sede del lago artificiale e, nelle aree limitrofe, i resti delle strutture che lo circondavano riallacciandosi a quelle del vestibolo (a est) e ad altre strutture sulle pendici dei colli circostanti.

⁴ Non è da escludere che l'orientamento della cisterna sia stato vincolato dall'esistenza di strutture precedenti appartenenti al progetto neroniano. Sulla cisterna delle Sette Sale si veda in primo luogo K. DE FINE LICHT, *Untersuchungen an den Trajansthermen zu Rom. Sette Sale*, Roma 1990; e i successivi G. CARUSO, R. VOLPE, *Il Colle Oppio*, Roma 1992, p. 20; ID., *Thermae Traiani*, in *LTUR*, V, 1999, pp. 67-69.

⁵ I resti delle Terme di Tito sono talmente esigui che tale ipotesi, seppure seguita da molti, appare inverificabile. Tra le rovine note delle terme si distinguono tre fasi costruttive, di cui la più antica risale all'epoca flavia cfr. G. CARUSO, *Thermae Titi/Titianae*, in *LTUR*, V, 1999, pp. 66-67. L'esistenza di alcune terme annesse alla Domus è sostenuta sulla base della descrizione della reggia offerta da Svetonio (*Nero*, 31). L'ipotesi della corrispondenza di tale impianto con quello poi inaugurato da Tito è stata formulata a partire dall'osservazione dell'orientamento delle terme (lo stesso del padiglione della Domus), della contiguità tra le strutture e sulla base della notizia della rapidità di costruzione delle terme (sottolineata da Marziale, *Liber de Spectaculis*, I, 2) cfr. F. COARELLI, *Roma...* cit., p. 237.

⁶ A. VISCOGLIOSI, *La Domus Aurea, in Nerone*, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), a cura di M. A. Tomei e R. Rea, Milano 2011, pp. 156-159.

⁷ Il tempio dedicato all'imperatore Claudio divinizzato fu eretto, presumibilmente, sul sito in precedenza occupato dalla casa privata del sovrano, situata forse nei pressi della residenza ancestrale della *gens Claudia*. La costruzione fu avviata subito dopo la morte di Claudio, dalla moglie Agrippina, nel 54 d.C. Nerone ne fece demolire il tempio, rimpiegando poi il basamento per il ninfeo della Domus Aurea, del quale costituiva l'estrema propaggine come attestato da Marziale (*Liber de Spectaculis*, II, 9-10) (F. COARELLI, *Roma...* cit., pp. 281-283).

Dalla ricostruzione sin qui delineata risulta che la Domus Aurea fu ideata come un progetto decisamente articolato. Assimilabile a un'enorme villa suburbana, la quale però si apriva nel cuore della città e, cosa altrettanto inusuale, sorgeva in prossimità della sede amministrativa del potere imperiale.

La sua realizzazione, se portata a termine, avrebbe raggruppato e posto in relazione i diversi provvedimenti edilizi attuati da Nerone dopo il grande incendio. Un'estesa operazione attuata attraverso opere multiple e di varia natura, quali: annessioni di proprietà imperiali preesistenti (gli *horti* esquilini); progettazioni e ristrutturazioni, come nel caso della Domus Tiberiana sul Palatino; oppure conversioni d'uso (il *Claudium*) e opere di ricostruzione, ne è un esempio il Tempio della Fortuna che era nella casa di Seiano sull'Esquilino e che, stando alle fonti, fu nuovamente e riccamente edificato da Nerone all'interno del suo palazzo⁸. Il padiglione sul colle Oppio e le strutture nella valle pertinenti al blocco del vestibolo e dello stagno rappresentano invece esempi di interventi di costruzione *ex-novo*⁹.

1.1 Evidenze archeologiche riconducibili al complesso neroniano nei diversi settori della Domus Aurea

Palatino

Sul Palatino resti di costruzioni neroniane sono stati rintracciati in differenti settori: al di sotto di alcune sale del Palazzo di Domiziano; interrati sotto gli Horti Farnesiani, in corrispondenza del sito dove sorgeva la Domus Tiberiana; e infine sulle pendici nord-orientali del Palatino, verso la valle del Colosseo¹⁰.

Gli scavi e i lavori condotti negli ultimi anni su vaste aree del colle hanno contribuito a precisare il carattere e l'estensione di tali strutture, favorendo la revisione dello studio complessivo dei resti rinvenuti in tempi diversi. Nei casi più fortunati si è riuscito a rintracciare tra le rovine neroniane la stratificazione tra Domus Transitoria (60 – 64 d.C.) e Domus Aurea (64 – 68 d.C.).

Il complesso delle residenze imperiali prese forma per volontà degli imperatori che precedettero Nerone, i quali scelsero come sede il colle Palatino spinti da motivi ideologici e politici. Ne nacque un insieme edilizio costituitosi attraverso opere di progressivo ampliamento del nucleo primitivo, la domus di Augusto. Per le stesse ragioni Nerone volle costruire il suo palazzo sul medesimo luogo ma, a differenza dei predecessori, prevede un vasto ampliamento del complesso al di là dei limiti fisici del Palatino. Le fonti attestano infatti che il progetto della prima residenza neroniana, la Domus Transitoria, fu ideato proprio allo scopo di riunire in un unico progetto le costruzioni sul Palatino e i possedimenti imperiali sull'Esquilino, gli *horti* di Mecenate e gli *horti Lamiani*¹¹.

⁸ Per la domus di Seiano e il culto della Fortuna al suo interno si rimanda a quanto esposto nella *Premessa*, paragrafo I. Il sito esatto della domus è ignoto ma da localizzare sull'Esquilino. Ipotesi alternative hanno proposto di riconoscerla tra le rovine sotto San Pietro in Vincoli oppure più a nord, verso via Merulana cfr. F. COARELLI, *Il sepolcro e la casa di Servio Tullio*, in "Eutopia", n. s. I, 1-2, 2001, pp. 7-43 e A. CARANDINI, *Le case del potere nell'antica Roma*, Bari-Roma 2010.

⁹ C. PANELLA, *La Domus Aurea nella valle del Colosseo e sulle pendici della Velia e del Palatino*, in *Nerone... cit.*, p. 160.

¹⁰ A. CASSATELLA, *Domus Aurea: complesso del Palatino*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 63-64.

¹¹ Una ipotesi ricostruttiva dell'estensione della Domus Transitoria, che elenca tutte le attribuzioni certe ed ipotetiche riferite al complesso, è stata delineata in H-J. BESTE, *La Domus Transitoria: un'ipotesi di collocazione in Nerone... cit.*, pp. 152-155. Tra i resti certamente attribuibili alla Domus Transitoria, Beste include i cd. Bagni di Livia e gli ambienti lungo il lato sud-est della Domus Tiberiana entrambi sul Palatino (vd. *infra*). Tra i complessi di dubbia attribuzione

Gli studi condotti sulle evidenze archeologiche rinvenute spingono a ritenere che il progetto della Domus Transitoria mantenne sul Palatino l'accorpamento architettonico proprio della antecedente Domus Tiberiana, che aveva riunito le preesistenti residenze imperiali tra loro diversamente orientate¹².

Le ricerche più recenti condotte da Maria Antonietta Tomei, grazie agli esiti emersi dai saggi di scavo praticati nella terrazza degli Horti Farnesiani¹³, hanno suggerito una revisione della cronologia di costruzione della sottostante Domus Tiberiana, precedentemente delineata da Clemens Krause¹⁴.

L'assenza di fonti relative all'attività edilizia di Claudio sul Palatino è stata parzialmente colmata dalle scoperte archeologiche. Ne è risultato che il processo di ampliamento e monumentalizzazione delle residenze palatine, tradizionalmente attribuito all'intervento neroniano, sembrerebbe essere stato avviato già da Tiberio o da Caligola, e in seguito portato avanti da Claudio e ripreso da Nerone¹⁵.

Tali risultati in ogni modo non tradiscono quanto già osservato da Krause nel corso degli scavi condotti tra 1980 e 1987, in merito alla compresenza, tra le rovine della Domus Tiberiana, di resti pertinenti sia a una fase costruttiva precedente all'incendio neroniano (attribuibile a Claudio se non a Nerone) che a uno stadio di opere successive, certamente da ricollegare al progetto della Domus Aurea.

Tra le rovine sicuramente appartenenti alla residenza giulio-claudia danneggiata dall'incendio sono stati riportati in luce tre locali sontuosamente decorati con pareti e volte mosaicate¹⁶; tutti e tre allineati lungo il fronte sud-est della Domus Tiberiana e attraversati da un criptoportico di età neroniana, successivo all'incendio¹⁷. Molti elementi, scaturiti dalle recenti osservazioni condotte sulle strutture e dai tentativi di ricostruzione del ricco apparato decorativo marmoreo all'interno delle sale, favoriscono l'ipotesi che queste aule fossero parte della Domus Transitoria¹⁸.

L'incendio dovette danneggiare una porzione estesa delle costruzioni sul Palatino, in particolare nei quartieri orientali e settentrionali, che erano i più vicini al settore orientale del Circo Massimo da cui l'incendio si era propagato. Di conseguenza si resero necessarie ingenti opere ricostruttive, avviate da Nerone e poi

enumera: la Domus di Gneo Domitio Eneobardo (resti sotto il Tempio di Venere e Roma), alcune strutture tra le rovine sotto San Pietro in Vincoli, il settore occidentale del padiglione esquilino della Domus Aurea (vd. *infra*), il ninfeo rintracciato all'incrocio tra via del Monte Oppio e via delle Terme di Traiano.

¹² C. KRAUSE, *Domus Tiberiana*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 189-197.

¹³ Scavi Tomei-Filetici 1991-2011. Parte dei risultati sono illustrati in M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino*, in *Nerone...* cit., pp. 118-135. La Domus Tiberiana occupava buona parte del versante occidentale del Palatino. Nel Cinquecento l'area fu coperta dagli Orti Farnesiani (ancora oggi esistenti in buona misura). Per questo motivo i ripetuti scavi condotti in passato non hanno mai interessato l'intera zona centrale ma solo aree circostanziate, sui margini meridionali e settentrionali. Alcuni saggi nel nucleo centrale sotto la terrazza farnesiana furono effettuati nell'Ottocento (scavi Pietro Rosa 1861-1863). Il resto rimase inesplorato fino a che, durante gli scavi Tomei-Filetici (1991-2011) si sono eseguiti saggi al di sotto dell'area centrale degli Orti e nei sottostanti criptoportici.

¹⁴ Scavi 1980-87. Un resoconto in C. KRAUSE, *Domus Tiberiana I. Gli scavi*, in "Bollettino di Archeologia", 25-27, 1994 e ID., *Domus Tiberiana...* cit., pp. 189-197.

¹⁵ M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino...* cit., p. 120.

¹⁶ Gli ambienti furono scoperti nel corso degli scavi diretti da M. de Vos negli anni Sessanta del Novecento. Nei recenti scavi (1991-2011) sono stati oggetto di indagini più approfondite e sono state messe in evidenza tracce dell'incendio neroniano.

¹⁷ La datazione del criptoportico, che corre parallelo al tratto est del podio della Domus Tiberiana, è stata confermata negli scavi 1991-2011. Oltre a M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino...* cit. si veda anche il precedente C. KRAUSE, *Domus Tiberiana II. Risultati degli scavi 1984-1985*, in "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma", 91, 2, 1986, pp. 446-449.

¹⁸ M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino...* cit., p. 120 e H-J. BESTE, *La Domus Transitoria...* cit., p. 154.

proseguite per tutta l'epoca imperiale. Subito dopo il rogo, una larga parte del colle venne acquisita dal demanio imperiale al fine di porre in opera un nuovo piano di assetto dei quadranti danneggiati e consentire la realizzazione di un importante nucleo della Domus Aurea. Questo settore, attraverso lo snodo costituito dall'area centrale - dove erano l'atrio-vestibolo e lo stagno - sarebbe stato posto in diretta connessione con il polo opposto della Domus sull'Esquilino.

Gli interventi di Nerone sul Palatino prevedero il definitivo abbattimento delle domus superstiti lungo la *via Sacra* e una riorganizzazione della viabilità sull'intera area¹⁹. La *via Sacra* fu allargata, bordata da portici monumentali e rettificata secondo un allineamento che si raccordava agli edifici del Foro Romano. Più a monte fu creato un tracciato parallelo denominato *via Nova*²⁰ e il *clivus Palatinus* fu anch'esso allargato e nuovamente allestito.

In questa opera di riprogettazione furono certamente incluse anche le strutture superstiti della Domus Transitoria e della precedente Domus Tiberiana in essa inglobate. Per accedere al rinnovato nucleo neroniano, in corrispondenza del sito della Domus Tiberiana fu realizzato un grande piazzale basolato, posto lungo le pendici del Palatino, per l'occasione riconfigurate attraverso opere di interrimento e livellamento impiegando le macerie dell'incendio. Fu costruito il grande podio della Domus Tiberiana nella forma ed estensione di cui ci rimangono i resti, con l'aggiunta di una monumentale scalinata di accesso sul lato nord, aperta sul piazzale anzidetto.

Anche in questo ampio settore le opere neroniane non sono state ancora individuate con esattezza, ma alcune ipotesi attributive sono state avanzate in tempi diversi. Tra i resti della Domus Tiberiana alcune tracce delle opere successive al 64 d.C. sono state riconosciute nel massiccio podio del complesso, specie sui lati settentrionali e orientali²¹. Gli studiosi concordano nel ricondurre alla stessa data anche il criptoportico orientale precedentemente citato. Sono stati datati come successivi all'incendio anche ulteriori 18 ambienti allineati lungo il lato meridionale del podio, cronologia proposta a partire dall'osservazione delle superfici affrescate interne alle sale²².

Una stratificazione analoga, tra costruzioni *pre* e *post* incendio, è osservabile anche nelle rovine di epoca neroniana rinvenute e analizzate al di sotto del Palazzo dei Flavi, a testimonianza che già il progetto della Domus Transitoria aveva previsto un'estensione in direzione dell'area più centrale dell'altura, oltre i confini del preesistente nucleo residenziale.

¹⁹ La riorganizzazione viaria del settore fu attribuita a Nerone per la prima volta in E. B. VAN DEMAN, *The Neronian Sacra Via*, in "American Journal of Archaeology", 27, 1923, pp. 383-424. Si vedano anche ID., *The House of Caligula*, in "American Journal of Archaeology", 28, 1924, pp. 368-398 e ID. *The Sacra Via of Nero*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 5, 1925 pp. 115-126. Tra i contributi più recenti che si rifanno a tale teoria si veda A. CARANDINI, D. BRUNO, e F. FRAIOLI, *Gli antri odiosi di un re crudele*, in *Nerone... cit.*, pp. 136-151.

²⁰ M. A. Tomei ha diversamente proposto di far risalire l'intervento sulla *via Nova* al principato di Augusto (M. A. TOMEI, *Fronte settentrionale. Sintesi degli scavi. Storia e architettura dell'area*, in *Domus Tiberiana. Scavi e restauri 1990-2011*, a cura di M. A. Tomei e M. G. Filetici, Milano 2011, pp. 62-65). Il dibattito precedente sulla *via Nova* è riassunto in R. SANTANGELI VALENZANI e R. VOLPE, *Nova via*, in *LTUR*, III, 1996, pp. 346-349.

²¹ C. KRAUSE, *Domus Tiberiana*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 189-197.

²² F. COARELLI, *Roma... cit.*, p. 176.

Ne sono un esempio i resti da tempo rinvenuti sotto il triclinio della Domus Flavia, il settore occidentale del Palazzo di Domiziano. Si tratta di due livelli di rovine sovrapposti di cui il più antico corrisponde ai cosiddetti Bagni di Livia: in verità un ricchissimo ninfeo di epoca neroniana, forse destinato al soggiorno estivo dell'imperatore²³. Una costruzione originale per pianta e architettura, che per fasto e decorazione si ritiene attribuibile solamente a Nerone. Tra le rovine sono evidenti le tracce dell'incendio del 64 (marmi combusti, tracce di fuoco sui materiali di scavo, metalli fusi al centro del ninfeo), perciò la costruzione è stata attribuita con certezza al progetto della Domus Transitoria²⁴.

Dopo l'incendio il ninfeo risultò largamente danneggiato e venne abbandonato. Al suo posto furono costruiti nuovi edifici, reputati piuttosto imponenti a giudicare dai tratti di fondazioni i cui resti attraversano i vani del ninfeo²⁵: due sezioni di fondazioni a pianta circolare, concentriche e congiunte da bracci radiali²⁶. La loro attribuzione alla Domus Aurea è stata confermata dalle ultime indagini archeologiche²⁷, però resta incerta la ricostruzione delle strutture che tali fondazioni erano chiamate a sorreggere²⁸.

Gli stessi saggi archeologici hanno messo in dubbio la datazione degli altri resti rintracciati sul medesimo livello di queste fondazioni: residui di un portico a pianta quadrangolare, di cui rimangono alcuni tratti perimetrali delle strutture verticali e sezioni di pavimenti marmorei intarsiati, rinvenuti sia al di sotto dell'Antiquario Palatino che dell'esda meridionale del triclinio flavio²⁹. I dubbi sorti in merito alla cronologia delle strutture derivano soprattutto dall'osservazione del diverso orientamento delle suddette strutture rispetto a quelle del sottostante ninfeo neroniano³⁰. Allo stato attuale, non è perciò possibile stabilire con esattezza la datazione delle strutture appartenenti al portico, né verificare l'ipotesi postulata in passato

²³ Il nome Bagni di Livia fu coniato nel corso degli scavi settecenteschi (F. Bianchini 1721), quando le strutture furono erroneamente interpretate come resti di sale da bagno. L'attribuzione a Livia, consorte di Augusto, si basò sul ritrovamento di una fistula inscritta sui cui si leggeva il suo nome cfr. M. DE VOS, *Domus Transitoria*, in *LTUR*, II, 1995, p. 201 (con riferimenti alla bibliografia precedente).

²⁴ M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino...* cit., pp. 123-125.

²⁵ Tali fondazioni furono viste da Pirro Ligorio nella loro parte orientale entro la vigna Paulostati-Mattei (ca. 1545); in seguito furono parzialmente scavate da F. Bianchini, nella sezione occidentale corrispondente ai Bagni di Livia (scavi 1721). G. Boni eseguì alcune indagini sull'area e interventi di restauro e reintegrazione all'interno dei Bagni, nel corso dei quali aprì dei varchi nelle fondazioni per ripristinare l'accesso originario al sottostante ninfeo (1913) cfr. A. CASSATELLA, *Domus Aurea: complesso del Palatino...* cit., p. 63 (con riferimenti alla bibliografia precedente).

²⁶ Delle due la maggiore ha un diametro di ca. 35 m.

²⁷ M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino...* cit., p. 126.

²⁸ In passato è stato ipotizzato che sostenessero una struttura a pianta circolare, valutandone una possibile analogia con la *coenatio rotunda* della Domus Aurea descritta da Svetonio (si vedano A. CASSATELLA, *Domus Aurea: complesso del Palatino...* cit., p. 64 e M. DE VOS, *Domus Transitoria...* cit., p. 201). Tale ipotesi è analizzata più avanti in questo capitolo, nel paragrafo 1.3 che illustra le diverse interpretazioni della celebre sala e le ipotesi di ricostruzione e localizzazione all'interno del complesso.

²⁹ In connessione con l'ipotesi di collocare la *coenatio* della Domus Aurea al di sopra delle fondazioni circolari (vd. nota precedente), il portico era stato scambiato per un bacino, al centro del quale si sarebbe trovato il celebre triclinio rotante (A. CASSATELLA, *Domus Aurea: complesso del Palatino...* cit., p. 64 e i precedenti ID. *Antiquario Palatino. Fasi edilizie sotto l'ex convento della Visitazione*, in "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma", 91, 2, 1986, pp. 535-539; ID. *Edifici palatini nella Domus Flavia*, "Bollettino di archeologia", 3, 1990, pp. 91-104. Si veda anche G. CARETONI, *Roma (Palatino)- Costruzioni sotto l'angolo sud-occidentale della Domus Flavia (triclinio e ninfeo occidentale)*, in "Notizie degli scavi di antichità", 1949, pp. 48-79). Rispetto alla ipotesi di riconoscere in tali strutture elementi annessi alla *coenatio* della Domus si rimanda al paragrafo 1.3.

³⁰ La relazione tra i resti del suddetto portico e le sottostanti strutture dei cd. Bagni di Livia è risultata incerta perché, nonostante le innegabili affinità tra la tecnica costruttiva e il tipo di pavimentazione, i resti presentano orientamenti divergenti. Le rovine del portico appaiono infatti orientate in maniera analoga al vicino Tempio di Apollo e alla biblioteca piuttosto che al ninfeo neroniano cfr. M. A. Tomei, *Nerone sul Palatino...* cit.

che tali strutture appartenessero agli interventi neroniani seguiti all'incendio, quindi al progetto della Domus Aurea³¹.

Risulta invece verosimile la sovrapposizione delle due fasi neroniane riconosciuta nelle rovine al di sotto dell'aula regia del palazzo dei Flavi. Nello specifico si tratta delle fondazioni di due aule sovrapposte, entrambe di epoca neroniana ma l'una posteriore all'altra, che evidentemente condizionarono sia l'orientamento che la destinazione d'uso della sala del palazzo domiziano³².

Ulteriori resti di fondazioni e murature in alzato pertinenti al progetto della Domus Aurea sono stati identificati in corrispondenza della cosiddetta Domus Augustana, la sezione centrale del complesso palatino, compresa tra la Domus Flavia e lo stadio. I resti di epoca neroniana corrispondono a due aule simmetriche, con nicchie sui lati meridionali, cui si aggiungono alcune altre strutture minori di raccordo tra le due. Le due aule sono state scoperte al di sotto di due sale analoghe della Domus Augustana, poste nella fascia tra il peristilio inferiore e quello superiore.

Ancora sul Palatino resti di strutture neroniane sono state individuate in corrispondenza dell'angolo nord-est della spianata erbosa che un tempo costituiva la vigna Barberini³³.

In questa area in epoca flavia furono realizzati possenti terrazzamenti che ricoprirono tutti i resti delle strutture precedenti: le sostruzioni contennero il terrapieno e la quota di calpestio ne risultò sollevata, le pendici del colle furono trasformate in una terrazza direttamente affacciata sulla valle del Colosseo.

Nel 2009, in occasione di un saggio eseguito per controllare lo stato di conservazione delle sostruzioni flavie, sono emersi resti di strutture neroniane di eccezionale importanza. Fino ad allora si era potuto solo supporre che anche questo settore fosse stato incluso nell'area della Domus Aurea vista la sua posizione, centrale rispetto all'asse che dalla cima del Palatino si dirigeva verso l'Oppio, oltre che privilegiata dal doppio affaccio verso la valle e la Velia.

I resti rinvenuti appartengono a un massiccio corpo edilizio a pianta circolare, dalla struttura particolarmente complessa.

³¹ Secondo tale ricostruzione, i cd. Bagni di Livia appartenevano alla Domus Transitoria, mentre la struttura circolare e il peristilio circostante avevano fatto parte delle strutture della Domus Aurea, sovrapposte a quelle della residenza precedente danneggiata dall'incendio (cfr. A. CASSATELLA, *Domus Aurea: complesso del Palatino...* cit. e M. DE VOS, *Domus Transitoria...* cit.).

³² A. CASSATELLA, *Domus Aurea: complesso del Palatino*; M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino* cit. M. A. Tomei ha notato che le strutture hanno lo stesso orientamento del ninfeo rinvenuto sotto il triclinio della Domus Flavia. L'area fu scavata da Giacomo Boni all'inizio del 900. Si rimanda anche a H. FINSEN, *La résidence de Domitien sur le Palatin*, ("Analecta Romana Instituti Danici", Suppl. 5), 1969; C. F. GIULIANI, *Note sull'architettura delle residenze imperiali I al III secolo d.C.*, in "Aufstieg und Niedergang der römischen Welt", 12, 1, 1982, pp. 246-254; A. CASSATELLA, *Antiquario Palatino. Fasi edilizie* cit., pp. 535-539 e ID. *Edifici palatini* cit., pp. 91-104.

³³ Si tratta di un'area di circa 160x140 m che fu possedimento della famiglia Barberini e all'inizio del XX secolo venne ceduta allo Stato italiano. A seguire, negli anni Trenta, è stata oggetto di prime indagini archeologiche, poi tra il 1985 e il 1998 sono stati intrapresi interventi più sistematici, circoscritti alla metà meridionale della Vigna. Le opere furono intraprese per volere della Soprintendenza archeologica in collaborazione con l'École française de Rome. Le nuove indagini invece si sono svolte tra il 2009 e il 2010, in due campagne successive coordinate da M.A. Tomei, ad opera della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma (SSBAR) con il contributo della École française de Rome e del Centre Camille Jullian cfr. F. VILLEDIEU, *Rome: le Palatin (Vigna Barberini)*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité", 123-1, 2011, pp. 282-287.

Si articola intorno a un pilone centrale di 3,90 m di diametro, a partire dal quale si dipartono 8 arcate a raggiera, che definiscono una sala circolare di circa 16 metri di diametro, con pareti in opera laterizia dello spessore di poco più di 2 m. L'edificio doveva verosimilmente svilupparsi come una torre di circa 12 m in altezza, dato che il livello scavato presenta un interpiano di 6 m e, al di sotto di esso, si è ipotizzata l'esistenza di un piano analogo per struttura e sviluppo in altezza. Ad attestare la presenza di un livello inferiore sono stati i saggi condotti in corrispondenza del pilone centrale, grazie ai quali si è potuto verificare che il pilone prosegue al di sotto dell'innesto di un secondo ordine di archi. Se l'altezza ipotizzata per questo livello al pianoterreno fosse corretta, coinciderebbe con quella della quota di calpestio sul pendio del Palatino prima degli interventi flavii, dunque poco più in alto rispetto al livello della valle dove sorgevano le strutture del blocco di ingresso alla Domus Aurea.

Visto la sovrapposizione delle strutture di epoca flavia, la torre è sicuramente anteriore al 70 d.C. e può essere datata all'età neroniana. Tra gli elementi che maggiormente hanno contribuito a stabilire tale datazione vi sono alcune osservazioni sulle murature rinvenute: i paramenti in opera laterizia sono paragonabili ad alcuni tra quelli presenti nel padiglione esquilino della Domus Aurea e, inoltre, le impronte lasciate dalle centine per la realizzazione delle ghiera degli archi appaiono impresse da poco, per cui se ne è desunto che l'edificio sia stato in uso per un breve periodo³⁴.

A questo punto, considerata la posizione strategica che la struttura avrebbe occupato rispetto all'articolazione della Domus Aurea e tenendo conto dei dati emersi dall'analisi dei resti, è apparso legittimo proporre che essa appartenesse a uno dei corpi di fabbrica che dovevano costituire un altro padiglione della reggia di Nerone. Si ritiene infatti che la struttura cilindrica non fosse isolata ma circondata e associata ad altre costruzioni appartenenti al medesimo complesso. Strutture in parte demolite per la costruzione della successiva terrazza e in parte, forse, non ancora rilevate dagli scavi. Questa deduzione è stata suggerita dallo studio delle macerie che furono impiegate per il riempimento della torre, in quanto sembrano derivare dalla demolizione di murature identiche a quelle della torre scoperta.

Inoltre, è stato notato che le costruzioni della terrazza di epoca flavia, per un lungo tratto (ca. 60 m) che include e supera la sezione coincidente con la torre scoperta, presentano uno spessore decisamente esiguo. Il ritrovamento dell'edificio a torre ha dimostrato che tale differenza di spessore è motivata dal fatto che, in questi punti, furono reimpiegate strutture preesistenti a scopo di contenimento e stabilità del terrapieno. Tutte le motivazioni sin qui sinteticamente illustrate hanno indotto a pensare che un altro padiglione della Domus Aurea poteva estendersi lungo le pendici del Palatino su questo fronte: da est a ovest per una lunghezza di circa 60 m sul versante meridionale, almeno sino ai resti di una domus di età augustea di cui sono state pure rintracciate alcune strutture.

³⁴ F. VILLEDIEU, *La cenatio rotunda de la Maison Dorée de Néron*, in "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", 154-3, 2010, pp. 1089-1114. Si aggiunga che un frammento di capitello rinvenuto nel corso dello scavo reca l'immagine di una civetta, motivo presente sia in alcune monete di Nerone che nella decorazione della volta della sala 29 del padiglione del colle Oppio.

Le caratteristiche uniche di questo edificio a torre hanno portato inoltre ad avanzare un'ipotesi di identificazione con la celebre *praecipua cenationum rotunda* descritta da Svetonio. L'ipotesi è ancora in corso di verifica ma l'appartenenza al complesso della Domus Aurea è stata giudicata più che plausibile³⁵.

Valle del Colosseo

La ricostruzione del settore centrale della Domus Aurea è stata basata sulle strutture neroniane scoperte nel corso delle diverse campagne di scavo condotte nella valle del Colosseo, lungo le pendici della Velia e sul versante nord-orientale del Palatino³⁶.

L'area tra il Tempio di Venere e Roma e l'Anfiteatro Flavio, corrispondente alla sezione del progetto neroniano compresa tra il grande atrio e lo stagno, è tra quelle di più difficile interpretazione, a causa della lacunosità dei resti dovuta alle demolizioni operate, sia nel corso dei lavori di sistemazione negli anni Trenta del XX secolo, che poi in occasione dello scavo per il passaggio della metropolitana nei due decenni successivi³⁷. Tuttavia, le campagne di scavo del 1986-1989, condotte intorno all'area della *Meta Sudans* (tra l'Arco di Costantino e il basamento adrianeo del Colosso) hanno portato in luce rovine fino ad allora sconosciute, la cui interpretazione ha contribuito sensibilmente ad aggiornare le ipotesi ricostruttive per questo settore della Domus Aurea³⁸.

Dallo scavo sono emerse strutture riconducibili a tre organismi edilizi delimitati da due assi viari tra loro ortogonali. Le due direttrici stradali furono realizzate sul tracciato di antiche vie in uso già in età repubblicana, che vennero racchiuse all'interno del progetto, rinnovate e impiegate come strade interne alla Domus Aurea. Del resto, prima della messa in opera del progetto neroniano nell'area della valle del Colosseo confluivano ben cinque assi stradali di primaria importanza, fondamentali collegamenti della Roma antica che, tra l'altro, definivano anche i confini delle cinque regioni cittadine convergenti sul sito.

L'asse nord-sud neroniano correva in direzione del Circo Massimo a partire dalla valle, ricalcando il percorso della via di collegamento tra l'Esquilino e l'inizio della via Appia a Porta Capena.

³⁵ L. DAVID, M. FEDELI, F. VILLEDIEU, *La coenatio rotunda della Domus Aurea sulla Vigna Barberini?*, in "Archeologia sotterranea", 8, maggio 2013, pp. 5-16. Per la descrizione dell'ipotesi di identificazione con la *coenatio rotunda* si veda più avanti il paragrafo 1.3.

³⁶ I primi scavi nella piazza del Colosseo risalgono al 1937, seguiti da una campagna successiva nel 1962 (scavi Colini). Le indagini nell'area della *Meta Sudans* sono state eseguite durante gli scavi 1986-1989 diretti da C. Panella, si veda C. PANELLA, *La valle del Colosseo nell'antichità*, in "Bollettino di archeologia", 1-2, 1990, pp. 35-90; *Gli Scavi di Roma 1922-1975*, a cura di Filippo Coarelli, Roma 2006, pp. 13-16.

³⁷ I lavori per l'apertura del primo tratto della Metro B (Termini-Eur Fermi) furono iniziati negli anni Trenta, si interruppero per lo scoppio della guerra e vennero poi ripresi e condotti a termine tra il 1948 e 1955 (V. FORMIGARI, P. MUSCOLINO, *La metropolitana a Roma*, Cortona, 1983, pp. 70-87).

³⁸ Per un resoconto dettagliato degli scavi si rimanda a C. PANELLA, *La valle del Colosseo nell'antichità...* cit., pp. 35-90; ID., *Domus Aurea: area dello stagnum*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 51-55 e aggiornamento in ID., *La Domus Aurea nella valle del Colosseo...* cit., pp. 160-169. Tra gli edifici rintracciati, parte del corpo di fabbrica orientale è stato raggiunto solo dalle trincee per la messa in opera di servizi moderni (G. SCHINGO, *Gli sterri del 1939 per la costruzione della metropolitana, dati archeologici inediti dalla valle del Colosseo*, in "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma", 102, 2001, pp. 129-146) e da un saggio di scavo della SSBAR condotto verso il colle Oppio (R. REA, *Prima dell'anfiteatro e dopo il Colosseo: costruzione e distruzione. Note sulla statuaria*, in *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di F. Coarelli, Milano 2009, pp. 136-157).

La strada opposta era un asse est-ovest, condotto dalla valle sino all'imbocco della *via Sacra*, all'incirca sul sito dove sarà poi costruito l'Arco di Tito. Anche questa era una strada già esistente, che metteva in collegamento il Palatino con il Celio e da lì si riallacciava alla via Tuscolana.

L'incrocio tra i due assi è stato rintracciato esattamente al di sotto dei resti della *Meta Sudans*.

A parte questi due importanti assi viari, la viabilità sia esterna che interna alla Domus Aurea, resta uno degli aspetti irrisolti nella ricostruzione del progetto, soprattutto rispetto all'incerta individuazione delle funzioni pubbliche e private dei vari nuclei componenti la dimora neroniana³⁹.

Del tracciato est-ovest sono stati ritrovati i resti di parte del basolato (con pochissimi segni di usura) e, lungo le pendici del Palatino, quelli di due porticati che correvano paralleli alla via, sia sul fronte meridionale che su quello settentrionale⁴⁰. I resti del muro di fondo del porticato settentrionale della via si trovano, all'incirca, sulla medesima giacitura del margine meridionale del podio appartenente al Tempio di Venere e Roma.

L'asse est-ovest attraversa le strutture rivenute lungo le pendici occidentali del Palatino e della Velia, pertanto tra esse si distinguono un blocco settentrionale, antistante al podio del Tempio di Venere e Roma, e uno meridionale, in prossimità dell'Arco di Costantino. Tra i due, quest'ultimo è in pessimo stato di conservazione e i resti rinvenuti sono talmente esigui da non consentirne un'interpretazione.

Le rovine appartenenti al blocco settentrionale consistono invece di un'unica fila di ambienti stretti e lunghi, che erano certamente coperti da volte a botte. Sono disposti lungo il fronte occidentale dell'asse nord-sud e quindi paralleli al podio del Tempio di Venere e Roma. La tecnica edilizia è simile a quella degli altri fabbricati rinvenuti nei pressi dell'anfiteatro sull'altro lato della strada. La grande mole delle fondazioni portate in luce (spessore superiore a 4 m) induce a pensare che la struttura fosse una sostruzione a valle della Velia, costruita come estensione, verso lo stagno, della terrazza dell'atrio-vestibolo.

Le strutture pertinenti a questo edificio sono state rintracciate solo in corrispondenza dell'angolo tra le due vie principali, si pensa però che il sistema proseguisse sino alla base adrianea del Colosso e che si ergesse su più livelli, delimitando su questo fronte il blocco edilizio del vestibolo della Domus Aurea.

Sulla base di queste scoperte sembra confermato che effettivamente parte del vestibolo della Domus sorgesse sul sito in cui in seguito fu edificato il Tempio di Venere e Roma⁴¹. La costruzione neroniana doveva però estendersi molto più in avanti sulla valle rispetto al tempio adrianeo. Evidentemente con l'avvio del cantiere dell'anfiteatro prima, e del tempio dopo, l'atrio neroniano fu ripetutamente tagliato e il suo fronte arretrato.

³⁹ Non restano tracce della via proveniente dal Laterano, di quella discendente a valle dal Celio, né dell'antica via Labicana cfr. C. PANELLA, *La Domus Aurea nella valle del Colosseo...* cit., p. 163

⁴⁰ Ipotesi di ricostruzione dell'architettura dei porticati in C. PANELLA, *Domus Aurea: area dello stagnum...* cit., pp. 51-55 e ID., *La Domus Aurea nella valle del Colosseo...* cit., pp.160-169; M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1: elementi e proposte per la ricostruzione del progetto della Domus Aurea*, in *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996, pp. 165-188.

⁴¹ Gli scavi non fanno che confermare quanto già supposto sulla base dell'epigramma di Marziale (*De Spectaculis*, I, 2). L'identificazione del vestibolo con il Tempio di Venere e Roma era già stata avanzata da C. C. VAN ESSEN, *La topographie de la Domus Aurea Neronis*, in "Medelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen afd. Letterkunde", n.s., 17, 12, 1954, pp. 371-398 e cfr. C. PANELLA, *Domus Aurea: area dello stagnum...* cit., p. 51.

Nell'area di scavo intorno alla *Meta Sudans* sono stati rintracciati anche i resti della via porticata nord-sud. Si è scoperto che questa strada delimitava verso est un terzo blocco edilizio, molto esteso in profondità: dal margine orientale dell'asse stradale sino e oltre l'area poi occupata dall'anfiteatro. Per posizione e caratteristiche delle strutture rintracciate, si ritiene che tale organismo edilizio fosse parte delle strutture disposte intorno allo stagno della Domus Aurea.

L'edificio risulta composto da due corpi edilizi paralleli al vestibolo e alla via nord-sud, divisi da un corridoio longitudinale. Tra i due, il corpo minore è quello direttamente prospiciente sulla strada. Le fondazioni di cui resta traccia appaiono meno robuste rispetto a quelle del blocco settentrionale osservate sulle pendici occidentali della Velia, per cui si immagina che anche le strutture superiori fossero più leggere (ma non ne resta alcuna traccia).

A questo primo blocco appartengono una serie di ambienti a pianta rettangolare, di misura regolare, tutti uguali e allineati lungo il fronte stradale. Presentano sempre un doppio accesso, sia dalla via esterna che dal corridoio retrostante.

Del secondo edificio al di là del corridoio rimane traccia di una doppia fila di ambienti quadrangolari, più grandi rispetto a quelli del primo blocco, ma costruiti alla stessa quota e con la medesima tecnica costruttiva. Sembra plausibile supporre che l'edificio si estendesse in profondità verso est, sull'area del futuro Colosseo e quindi, nell'assetto neroniano, verso lo *stagnum*.

Il ritrovamento di queste strutture nell'area della *Meta Sudans* ha consentito di delineare una ricostruzione piuttosto organica del settore. Si immagina che il grande atrio-vestibolo si ergesse all'incirca sul sito dove si vedono oggi i resti del podio del Tempio di Venere e Roma, su di un'ampia terrazza che doveva avere un'area certamente maggiore rispetto a quella del tempio. Al di sopra della terrazza si immagina un grande quadriportico con il Colosso disposto in posizione preminente, forse in asse con il tracciato della *via Sacra* proveniente dal Foro Romano.

Tra il vestibolo e lo stagno che sorgeva nella valle è stato immaginato un sistema di terrazze digradanti ed elementi di raccordo tra i diversi livelli. Individuando nel blocco occidentale emerso dagli scavi le sostruzioni della terrazza del vestibolo, che si ritiene si estendesse in quota sino al margine occidentale dell'asse nord-sud. Si suppone che questa via, almeno a partire dall'incrocio con l'asse est-ovest, fosse un *via tecta*: la sua copertura avrebbe quindi costituito il collegamento tra la terrazza del vestibolo e il blocco orientale posto sull'altro fronte stradale. Qui si è immaginato che gli edifici avessero un unico livello fuori terra, con gli ambienti alla quota stradale, aperti sulla via e sul corridoio retrostante, impiegati come magazzini. Sul tetto invece si è ipotizzato l'esistenza di un'ulteriore terrazza, forse anch'essa delimitata da portici e disposta alla stessa quota del vestibolo, oppure a un livello leggermente inferiore. Supponendo che anche il corridoio tra i due blocchi orientali avesse una copertura percorribile, esso avrebbe costituito un altro piano terrazzato posto al di sopra del blocco più orientale, a una quota intermedia tra il vestibolo e la valle.

Clementina Panella e Maura Medri, che hanno delineato tale ipotesi ricostruttiva, hanno suggerito di riconoscere in questo articolata sequenza di corpi edilizi, portici, loggiati e terrazze, quel paesaggio «ad urbium speciem» che Svetonio descriveva intorno al grande stagno della Domus Aurea⁴².

Per quel che riguarda lo *stagnum*, le strutture descritte, insieme ai resti trovati in campagne di scavo antecedenti in altri punti della valle⁴³, hanno dimostrato che il bacino effettivamente si trovava sul sito dove fu poi edificato l'anfiteatro, come tramandato dall'opera di Marziale.

Lo *stagnum* era un bacino completamente artificiale⁴⁴, aveva una profondità di circa 4 metri e copriva una superficie minore rispetto a quella del Colosseo. Deve figurarsi inserito in un organismo edilizio di forma quadrangolare, delimitato su tutti e quattro i lati da aree porticate e terrazze. I resti di queste strutture sono documentati oltre che dai blocchi edilizi lungo le pendici della Velia e del Palatino già descritti, dai resti di alcuni collettori e da altre sporadiche tracce emerse verso le pendici del colle Oppio⁴⁵.

I resti rinvenuti dimostrano che le costruzioni progettate nella valle non furono portate a termine, dato che non si riscontrano segni di rivestimenti parietali, soglie o pavimentazioni. Tutte le strutture appaiono rasate all'incirca a una quota costante e interrato, segno della operazione di demolizione e parziale riuso in funzione degli interventi edilizi degli imperatori succeduti a Nerone.

Non restano tracce consistenti di elementi in alzato al di sopra dei livelli di fondazione descritti, per questo le soluzioni proposte rimangono altamente ipotetiche. Non sono state rinvenute evidenze tali da chiarire la localizzazione, né tanto meno la conformazione, delle *porticus triplices miliariae* menzionate da Svetonio.

Dato la scarsità oggettiva dei dati a disposizione per eventuale ricostruzione di questi portici, tutte le ipotesi formulate (portici a tre bracci o a tre navate oppure a tre livelli) restano valide⁴⁶.

L'esatta identificazione dei siti del vestibolo e del lago artificiale, con le conseguenti deduzioni circa la loro estensione, hanno permesso di addurre ulteriori osservazioni e ipotesi in merito alla localizzazione dei portici

⁴² SVETONIO, *Nero*, 31.

⁴³ Scavi Panella (1986-1989) e scavi Schingo (1996) per i quali vd. G. SCHINGO, *Indice topografico delle strutture anteriori all'incendio del 64 d.C. rinvenute nella valle del Colosseo e nelle sue adiacenze*, in *Meta Sudans I...* cit., pp. 145-158.

⁴⁴ Negli scavi condotti al di sotto della platea del Colosseo sono stati rinvenuti resti di muri e pavimentazioni del quartiere di abitazioni di età augustea e tiberiano-claudia che fu distrutto dall'incendio del 64 d.C. (R. REA, H.-J. BESTE, P. CAMPAGNA, F. DEL VECCHIO, *Sotterranei del Colosseo. Ricerca preliminare al progetto di ricostruzione del piano dell'arena*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 107, 2000, pp. 309-339). Queste rovine si sovrappongono a quelle di un quartiere precedente, di età tardo repubblicana. Lo scavo per creare l'invaso dell'acqua del bacino neroniano non scese oltre la quota di tali edifici. Risulta quindi da scartare la teoria per cui lo stagno della Domus Aurea avrebbe sfruttato l'esistenza di una palude in fondovalle, residuo del corso d'acqua che in età pre-urbana aveva scavato la valle. Si ritiene piuttosto che la bonifica dell'area sia stata effettuata in età tardo-arcaica, consentendo quindi lo sfruttamento delle aree e, in seguito, l'edificazione del quartiere residenziale. La costruzione dello *stagnum* fu quindi completamente artificiale cfr. C. PANELLA, *Domus Aurea: area dello stagnum...* cit., p. 53.

⁴⁵ Secondo la ricostruzione proposta da Medri la struttura aveva impianto circa quadrato, con sviluppo simmetrico rispetto all'asse mediano longitudinale del vestibolo-atrio. Lo *stagnum* era bordato su tutti i quattro lati da portici. L'ingombro massimo esterno del blocco doveva essere all'incirca di 195 x 205 m. La ricostruzione è dettagliatamente descritta, insieme a quella delle aree limitrofe, con riferimento ai rinvenimenti archeologici ai quali essa è stata ancorata in M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1...* cit., pp. 165-188.

⁴⁶ In merito alle interpretazioni del brano di Svetonio rispetto alle *porticus triplices miliariae* si rimanda a quanto esposto nella *Premessa*, paragrafo I.

miliari. Maura Medri, rapportato le ipotesi ricostruttive alla descrizione delle *porticus* tramandata da Svetonio, ha notato che nella ricostruzione suggerita per gli edifici intorno allo stagno, i portici intorno al perimetro del bacino avrebbero avuto dimensioni compatibili a descrivere un percorso di circa mille passi, quindi di un miglio. Questi portici avrebbero potuto pertanto essere indicati come ‘miliari’, ma rimaneva comunque difficile riconoscerli un portico *triplex*, se si accetta l’interpretazione per cui tale aggettivo stava a indicare un porticato a tre bracci.

Resta valida ancora l’ipotesi che le *porticus triplices miliarias* dovessero riconoscersi con i portici al di sopra della terrazza del vestibolo e intorno al Colosso, anche se appare più verosimile, anche in questo caso, immaginare un quadriportico proteso verso lo stagno.

Se invece di un unico portico si segue l’ipotesi alternativa di più portici distinti (tre in numero e di sviluppo complessivo un miglio) da rintracciarsi tra l’atrio-vestibolo e lo stagno come suggerito nella descrizione di Svetonio, tali *porticus* potrebbero riconoscersi nelle strutture che immaginate al di sopra delle terrazze degradanti dal vestibolo allo stagno. Con due portici al di sopra delle terrazze in corrispondenza dell’asse nord-sud e il terzo identificabile con quello intorno allo stagno. Secondo questa interpretazione, a tali strutture, caratterizzanti il settore della valle nel cuore della Domus Aurea, andrebbe riferito l’espressione ‘*tanta laxitas*’ impiegata da Svetonio come ulteriore indicazione metrica dell’estensione del complesso neroniano⁴⁷.

Un’ ipotesi alternativa per la ricostruzione del settore centrale della Domus è stata avanzata dal gruppo di lavoro guidato da Andrea Carandini, che ha proposto di collocare sulle pendici della Velia - tra l’atrio e lo stagno - l’edificio principale della Domus Aurea, ricostruito come un padiglione di conformazione e architettura simile a quello conservatosi sul colle Oppio. Una costruzione a destinazione residenziale ma a vocazione pubblica, di conseguenza, il padiglione sull’Esquilino sarebbe stato invece impiegato per le funzioni di residenza privata⁴⁸.

Questa ipotesi ricostruttiva, alternativa a quella di una serie di terrazzamenti digradanti dal vestibolo allo stagno (che resta la più diffusa e comunemente accettata), è stata formulata ritenendo anomalo che un prestigioso accesso come quello definito dal grande atrio, servito per di più dal prolungamento della *via Sacra* monumentalizzata, fosse stato ideato solo come ingresso al grande bacino. Per questo è stato proposto di individuare sull’area il nucleo principale dell’intera reggia⁴⁹.

⁴⁷ Medri ha ipotizzato portici di circa 200 m di lato, che avrebbero descritto un percorso di 2500 piedi, per una lunghezza complessiva (avanti e indietro) di 5000 piedi, pari a mille passi vd. M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1...* cit., pp. 184-188.

⁴⁸ Si veda A. CARANDINI, D. BRUNO, e F. FRAIOLI, *Gli antri odiosi...* cit., pp. 136-151. Gli autori della proposta hanno osservato che l’area compresa tra vestibolo e stagno aveva dimensioni all’incirca pari allo spessore del padiglione sul colle Oppio. Per questo hanno ritenuto plausibile che la dimora avesse conformazione simile. L’edificio di cui postulano l’esistenza è stato quindi immaginato con un emiciclo centrale - che avrebbe ospitato la *coenatio* rotonda principale - affiancato su entrambi i lati, simmetricamente, da due corti e corpi laterali aggettanti (per valutare le analogie con il padiglione sul colle Oppio si veda la descrizione inserita più avanti, paragrafo 1.2).

⁴⁹ La proposta ha preso le mosse dall’osservazione che tradizionalmente il vestibolo era l’ambiente che poneva in comunicazione una strada con la *ianua* di una domus; non si conoscono invece esempi di stagni cittadini dotati di un vestibolo di ingresso. Sull’area presa in esame sono state rintracciate le strutture appartenute al vestibolo e quelle della strada di accesso, ovvero la *Sacra via*, mancando invece le tracce della dimora residenziale al quale questi elementi avrebbero dovuto condurre. A partire da tali considerazioni è stato proposto di collocare sul sito l’edificio residenziale

Di contro, Clementina Panella ha sottolineato che la ricostruzione così delineata sembra stridere con la scarsità e, soprattutto, l'entità delle strutture di fondazione emerse dagli scavi. Secondo il suo parere un grande padiglione residenziale come quello ipotizzato dal gruppo Carandini avrebbe dovuto lasciare maggiori evidenze rispetto a quelle rinvenute nell'area di scavo⁵⁰.

Al di là delle differenze esistenti tra le due ipotesi, ciò che le accumuna è il ruolo riconosciuto all'interno del progetto della Domus Aurea al nucleo edilizio costituito dall'unione tra atrio-vestibolo e stagno, con il Colosso fulcro visivo della reggia e il bacino idrico perno centrale nella distribuzione planimetrica dell'intera Domus.

Procedendo nei settori più a est, al di là del Colosseo, le evidenze archeologiche attribuibili alle costruzioni neroniane vanno svanendo. Nella zona del *Ludus Magnus* sono evidenti le tracce lasciate dall'incendio del 64 d.C. ma, come si è detto, non vi è evidenza di costruzioni antecedenti all'età domiziana. Si esclude pertanto che il bacino e le strutture limitrofe potessero estendersi sino al versante nord-orientale del Celio, piuttosto in questa area sembra coerente immaginare uno dei grandi parchi che le fonti antiche descrivono tra gli elementi caratterizzanti della Domus Aurea⁵¹.

Alle pendici del Celio, lungo i bordi della valle, sono stati individuati resti di un muro di terrazzamento e due muri con andamento semicircolare pertinenti alle costruzioni neroniane⁵².

Resti coevi sono stati rintracciati tra gli avanzi del podio del Tempio del Divo Claudio. A seguito di alcuni lavori di sistemazione stradale a fine Ottocento sono emersi i resti del fronte orientale del ninfeo neroniano: una parete in mattoni, articolata da una sequenza di nicchie tra cui una maggiore disposta in posizione centrale⁵³. Queste rovine restituiscono una traccia della ricchezza del grande ninfeo, la cui fontana era stata ideata come vera e propria mostra dell'acquedotto Claudio. L'acquedotto alimentava certamente il grande stagno nella valle e i laghetti minori disseminati nei giardini e, forse, anche gli edifici disposti lungo le pendici orientali del Palatino (tra cui la torre-*coenatio*) e l'impianto termale sul colle Oppio. La grande terrazza, edificata impiegando come sostegno e riempimento il podio del tempio dedicato a Claudio, doveva costituire un belvedere aperto sulla valle e sulla intera Domus Aurea. Di contro fungeva da scenografico fondale dei campi e dei giardini antistanti, godibile da tutti gli altri padiglioni costituenti la reggia, specie dal settore del colle Oppio disposto in posizione pressoché frontale rispetto al maestoso ninfeo.

principale della Domus Aurea. In tal modo anche la descrizione di Svetonio risulterebbe più coerente: l'autore nel descrivere la Domus non passa dal vestibolo sulla Velia al padiglione sul colle Oppio (quindi in un altro settore) ma procede nell'illustrare le caratteristiche del padiglione residenziale frapposto tra atrio e stagno, con al suo interno la principale *coenatio* rotonda (A. CARANDINI, D. BRUNO, e F. FRAIOLI, *Gli antri odiosi...* cit., pp. 144 e sgg.).

⁵⁰ C. PANELLA, *La Domus Aurea nella valle del Colosseo...* cit., pp.160-169.

⁵¹ In corrispondenza del *Ludus Magnus* non sono state rinvenute costruzioni coeve alla fase neroniana. Più ad est, nella zona di S. Clemente, al di sotto del livello corrispondente al mitreo di età domiziana, si trovano i resti di un edificio che potrebbe datarsi tra il 41 e il 64 d.C., probabilmente distrutto dall'incendio e in seguito interrato (A. M. COLINI, *Ludus Magnus*, Roma 1962, p. 48 e cfr. M. MEDRI, *Suet., Nero, 31.1...* cit.).

⁵² A. M. COLINI, *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, Roma 1944, p. 291; *Caput Africae I. Indagini archeologiche a Piazza Celimontana (1984-1988). La stira, lo scavo, l'ambiente*, a cura di C. Pavolini, Roma 1993, p. 283.

⁵³ F. COARELLI, *Roma...* cit, p. 283. I resti sono emersi nel 1880 durante gli scavi per l'apertura di via Claudia. Si immagina che un portico colonnato corresse dinanzi la facciata e coprisse alcune anomalie costruttive ancora visibili.

1.2 Il padiglione del colle Oppio

Il padiglione occultato al di sotto dei resti delle terme traiane rappresenta la maggiore testimonianza nota del settore esquilino della Domus Aurea. Come si è detto, il confine della Domus rintracciato su questo versante correva più a nord rispetto al margine settentrionale del padiglione e altri resti frammentari, riconducibili con buona prossimità al progetto neroniano, sono stati rintracciati sotto la basilica di San Pietro in Vincoli e lungo l'odierna via delle Sette Sale, spingendosi verso est, in direzione del confine marcato dalle mura Serviane. È sembrato plausibile, di conseguenza, supporre che esistesse un vasto e articolato settore sul colle Oppio che fu demolito dopo l'incendio del 104 e ricoperto dalle Terme di Traiano.

Nell'area a nord del padiglione esquilino si suppone vi fossero alcune terrazze con costruzioni⁵⁴, di cui potrebbero aver fatto parte i ninfei scoperti sotto alla cisterna delle Sette Sale e vicino al Portico di Livia. Nei terreni a nord-ovest vi sono alcune rovine orientate come il padiglione della Domus Aurea, resti che erano già stati riportati nella pianta De Romanis (1822). Presentano lo stesso orientamento anche le strutture emerse al di sotto dell'edera sud-occidentale delle terme (edificio cd. della 'città dipinta'), certamente di datazione pretraiana (64-100 d.C.).

Al di là di queste testimonianze archeologiche, non è rimasta alcuna traccia di altri nuclei edilizi da porre in relazione con il padiglione della Domus Aurea: non si può verificare se esse siano realmente appartenute al complesso né, eventualmente, definire in che rapporto fossero con il padiglione superstite. Di conseguenza è impossibile delineare l'area complessiva del settore esquilino della reggia e ipotizzarne l'articolazione. Anche del padiglione esquilino non si conosce l'esatta estensione né la pianta originale. È noto da tempo che i resti appartenenti a questo corpo edilizio, seppur consistenti, sono anch'essi parziali e ci restituiscono solo uno spaccato dell'originale architettura del padiglione.

L'edificio fu costruito sul declivio meridionale del colle Oppio, direttamente rivolto sulla valle del Colosseo e verso il nucleo di ingresso della Domus Aurea con atrio, vestibolo e stagno. La posizione, rialzata rispetto alle strutture nella valle, garantiva un punto di vista privilegiato che permetteva di godere dell'intero panorama offerto dalle altre costruzioni del complesso neroniano che sorgevano sui colli circostanti. Particolarmente accentuato doveva essere il rapporto visivo tra il padiglione e il ninfeo sul Celio, disposti in posizione quasi simmetrica l'uno rispetto all'altro.

Il corpo edilizio sul colle Oppio fu edificato seguendo un orientamento nord-sud, con il fronte settentrionale e quello occidentale delimitati da massicci muri di contenimento. Dell'estremità orientale del padiglione non si conservano evidenze archeologiche ma, tenendo conto della morfologia antica del colle, è plausibile che

⁵⁴ Sembra ragionevole supporre l'esistenza di nuclei edilizi a nord del padiglione esquilino, collegati con il livello superiore della costruzione (di cui si dirà più avanti). Oltre ai pochi resti archeologici, uno degli indizi che attesterebbe di ulteriori strutture neroniane sul colle è desunto dalle fonti antiche che narrano della costruzione delle Terme di Traiano, avviata all'indomani dell'incendio che distrusse la Domus Aurea nel 104 d.C. (Orosio, *Historiarum adversus paganus*, 7,12,4). Dato che nella porzione del padiglione esquilino giunta sino a noi le tracce dell'incendio sono limitate e circoscritte al lato nord-orientale, si è pensato che a essere consumate dal fuoco furono altre strutture della Domus, diverse dal padiglione, poste nelle aree circostanti e poi incluse nell'estensione delle terme traiane cfr. P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp 33-42.

anch'esso fosse delimitato da un muro contro terra. L'unico fronte completamente libero, almeno al pian terreno, era quello meridionale direttamente affacciato verso sulla valle e i colli circostanti.

La porzione superstite del blocco edilizio nota si estende longitudinalmente per circa 200 metri e, nel tratto di maggiore spessore, ha una profondità che varia tra i 55-60 metri. Le rovine si elevano in alzato per un solo livello, ma le indagini archeologiche hanno dimostrato l'esistenza di un piano superiore che fu rasato durante la costruzione delle terme superiori⁵⁵.

Le partizioni e i riempimenti dovuti alla messa in opera del cantiere traiano hanno completamente alterato l'originale spazialità delle sale interne al padiglione. Tuttavia, le differenze tra la cortina muraria di epoca neroniana e quella di età traiana hanno consentito di isolare le strutture appartenenti al padiglione della Domus Aurea e rintracciarne la pianta.

Tradizionalmente si è soliti distinguere nell'impianto planimetrico delle strutture superstiti due settori contrapposti, orientale e occidentale, il cui confine è marcato dall'asse trasversale che corre in corrispondenza delle sale 45,51,52 e del corridoio 63. Pur essendo ormai noto che il padiglione si estendeva ben oltre questi due settori in direzione est, tale suddivisione ideale è mantenuta in uso anche negli studi più recenti, perché funzionale a differenziare le due parti che dal punto di vista planimetrico sembrano rispondere a due concezioni differenti.

L'ala occidentale è organizzata intorno a un grande peristilio (n. 20), oggi completamente illeggibile perché attraversato e frazionato per tutta la sua estensione dalle sostruzioni traiane. In origine il cortile era circondato su tre lati da un portico, mentre a nord era delimitato da una parete continua che celava un lungo corridoio di servizio addossato al muro di contenimento settentrionale.

Un altro massiccio muro contro terra segna il limite occidentale dell'intero padiglione, lungo di esso si susseguono, dei vani regolari in serie che in parte si aprivano sul fronte ovest del peristilio (7-17). Le camere sono tutte coperte da volte a botte gettate in direzione est-ovest e presentano tracce di ingenti opere di frazionamento di epoca post neroniana⁵⁶.

Lungo il fronte meridionale del peristilio si trova una serie doppia di ambienti (23-26), tutti coperti da volte a botte con orientamento nord-sud e molti dei quali dotati di doppio affaccio, sul cortile a nord e verso la vallata a sud. In pianta appaiono progettati in maniera simmetrica rispetto alla fascia centrale costituita dalle sale 29 e 30, poste sul prolungamento dell'asse trasversale del peristilio. La gran parte di queste sale presenta volte riccamente affrescate e sulle pareti sono visibili le tracce lasciate dalle lastre marmoree che le rivestivano, dando vita a zoccoli di diversa altezza, si pensa modulata in relazione all'importanza assegnata ai vani. Gli ambienti sono posti in comunicazione tra loro da una serie di porte; resta traccia anche di alcune finestre (poi tamponate) che si aprivano sia verso l'interno che verso l'esterno. A questo gruppo appartengono alcune delle sale più celebri del padiglione proprio per via della ricca decorazione pittorica conservatasi sulle superfici voltate. Oltre ad essere indicate dalla convenzionale numerazione attribuita alle

⁵⁵ Si veda più avanti.

⁵⁶ Il vano 7 fu uno dei pochi a rimanere accessibile dall'esterno e nel VI secolo fu consacrato come oratorio di S. Felicità, martire sotto Marco Aurelio.

sale dell'intero padiglione, esse sono comunemente note attraverso nomi assegnati con riferimento ai soggetti oppure ai colori predominanti nella decorazione delle volte. Si tratta nell'ordine, da est a ovest, della 'sala della volta delle civette' (29), 'della volta gialla' (31), 'della volta rossa' (33) e 'della volta nera' (32)⁵⁷. Sul lato occidentale del peristilio, lungo il suo asse longitudinale, si apriva l'ambiente più ampio del settore (44) con una superficie di circa 100 mq e coperto da un'unica volta a botte est-ovest. Sul retro correva un piccolo corridoio di raccordo con un secondo vano dalla pianta quadrangolare, più piccolo del primo ma anch'esso voltato a botte (45). Sulle pareti nord e sud del vano 45 resta traccia di ampie finestre che furono tamponate. La superficie della volta è lavorata in modo da simulare delle concrezioni rocciose, agli angoli e al centro di essa sono inseriti dei tondi con scene e soggetti dell'Odissea. Proprio per il soggetto del mosaico che decora il tondo centrale della volta, la sala 45 è comunemente indicata come 'ninfeo di Polifemo'⁵⁸.

L'insieme di questi ambienti è concordemente riconosciuto come la zona più interessante dell'ala occidentale, in virtù dei rapporti di visuale che si immagina esistessero tra il peristilio e i vani 44-45 e il suggestivo gioco di luci condotte attraverso le bucatre aperte sulle coperture e sulle pareti perimetrali. Nella sala 38, a nord della 44, sono stati rinvenuti i resti di un vano scale che conduceva al piano superiore. Si esclude che possa riconoscersi in questo punto l'ingresso principale al livello superiore, perché l'ubicazione della sala, nonché il collegamento con i vani 44-45, non presentano un carattere monumentale adeguato.

Il ninfeo di Polifemo e gli ambienti adiacenti segnano il limite tra i due settori del padiglione. L'ala orientale presenta un'articolazione più varia rispetto alla ovest, motivo per cui è stata sovente indicata come la più innovativa tra le due. Nel settore orientale gli ambienti maggiori, considerati i principali sia per estensione che per posizione, si dispongono lungo il prospetto sud e si articolano in due gruppi. Il primo è costituito dalle sale 64-116 disposte lungo il perimetro di un grande cortile mistilineo (80a), detto pentagonale per il numero dei lati. Il secondo gruppo invece è formato dagli ambienti 119-130, disposti radialmente intorno alla grande sala a pianta ottagonale (128). Si può osservare che questi due nuclei di ambienti sono stati progettati in entrambi i casi seguendo una simmetria assiale.

Sull'asse mediano del cortile pentagonale, al centro del lato maggiore (sud) si apre la sala 80, la più grande tra quelle prospicienti il cortile. Si tratta della celebre sala 'della volta dorata', che prende il nome dalla ricca decorazione a stucchi che impreziosisce la volta a botte posta a copertura della sala. Le modanature in stucco - su cui sono state rivenute tracce di dorature - ripartiscono l'intera superficie voltata in riquadri di diverse forme geometriche, che incorniciano scene affrescate di cui restano solo tracce esigue⁵⁹.

⁵⁷ Queste sono tra le sale del padiglione note da più tempo, in quanto furono tra le prime a essere riscoperte in epoca rinascimentale. Sulle esplorazioni tra quattrocentesche e cinquecento si veda il capitolo 2.

⁵⁸ Come si è dato conto nella *Premessa* al paragrafo III, questo gruppo di ambienti fu scoperto e liberato negli anni Settanta del XX secolo. Fino ad allora era rimasto ignoto perché il completo interrimento ne aveva impedito l'esplorazione.

⁵⁹ Anche questa sala fu tra le prime a essere esplorata, insieme ai vani del braccio sud del settore occidentale precedentemente descritti.

Ai lati della sala 80 si dispongono dei vani minori, tra cui i più esterni assumono pianta mistilinea in corrispondenza dei vertici di raccordo tra il lato meridionale del cortile e i due lati obliqui. Lungo ciascuno di questi lati sono disposte tre sale tra loro comunicanti, di cui la maggiore è quella centrale dotata di nicchia quadrangolare sulla parete di fondo. Tutti i vani sono voltati a botte.

Sui lati minori del cortile si aprono rispettivamente due sale (64 e 118), entrambe con nicchia di fondo e affiancate da due corridoi minori di raccordo con i vani circostanti.

Sul fronte nord, alle spalle della sala della volta dorata, corre il criptoportico 79 che pone in comunicazione alcuni piccoli locali di servizio contro terra (72, 75, 77, 84-86) attraverso i quali si giunge al criptoportico maggiore (92).

Questo lungo corridoio è delimitato a nord dal muro di contenimento del padiglione, mentre a sud consente l'accesso a un dedalo di piccoli vani che si frappongono tra esso e il gruppo delle sale disposte intorno alla sala ottagonale (128). Il criptoportico è coperto per tutta la sua lunghezza da una volta a botte, all'imposta della quale sul lato nord si aprivano alcune finestre a bocca di lupo, di cui molte ancora visibili⁶⁰.

Lungo il muro meridionale della galleria le finestre si aprivano a una quota inferiore per consentire l'illuminazione dei vani antistanti, anche queste adesso in gran parte murate. Le superfici sia delle pareti che della volta erano interamente affrescate, le decorazioni sono ancora visibili perché conservatesi in larga misura. Un arco trasversale attraversa il criptoportico all'incirca a metà della sua lunghezza, servendo da sostegno a una condotta che dall'esterno portava l'acqua sino alla sala 124, attraversando il vano 102. La sala 124 è la maggiore tra quelle che circondano la sala ottagonale 128, disposta in corrispondenza dell'nord-sud che attraversa l'ambiente. Sul fronte meridionale la stanza 124 è completamente aperta e rivolta verso l'invaso ottagonale. Sulla parete opposta si apre una grande abside al centro della quale è ancora visibile il punto in cui sgorgava l'acqua introdotta attraverso la condotta passante per il criptoportico.

La grande sala ottagonale 128 è coperta da un'unica volta a padiglione con otto spicchi e oculo centrale, con raccordo emisferico intorno all'oculo⁶¹. La copertura voltata è sorretta da un tamburo ottagonale le cui superfici murarie sono bucate da ampi passaggi architravati, in tal modo la volta sembra quasi essere sospesa su pilastri angolari. Ciò è reso possibile dalla peculiare configurazione strutturale ideata per la realizzazione dell'ambiente. La sala 128 è stata infatti intenzionalmente costruita al centro di un sistema di altri ambienti voltati che fungono da contrafforti. I muri perimetrali delle camere collaborano in modo essenziale alla stabilità dell'insieme, dato che la loro disposizione a 'V' controbilancia la spinta prevalente verticale della

⁶⁰ Queste finestre costituirono alcune delle principali vie di penetrazione dall'alto all'interno del padiglione. Anche il criptoportico 92 appartiene al novero degli ambienti noti da più tempo.

⁶¹ Altezza della sala: 10,53 m; diametro: 13,48 m. I piloni sono alti circa 4 m. La cupola è in *opus caementicium* e sull'intradosso sono visibili le impronte lasciate dalla centina di costruzione. L'oculo centrale ha un orlo in *opus latericium*. La volta è il primo tentativo noto di costruzione di una cupola nell'architettura romana imperiale. È una delle poche volte a padiglione preservatesi di datazione compresa tra la cupola di Mercurio a Baia (che ha configurazione simile) e la cupola libera del Pantheon. Si vedano le analisi condotte da L. C. Lancaster che, a partire dalle impronte lasciate dalla centina di costruzione della volta, ha tentato di ricostruirne la geometria e discusso il metodo di costruzione della cupola e il suo assetto strutturale vd. L.C. LANCASTER, *Concrete vaulted construction in Imperial Rome*, Cambridge 2005, pp. 42-43, 143-144, 185.

cupola⁶². Grazie alla soluzione posta in opera, la volta ha una sezione di spessore piuttosto esiguo, nonostante l'ampia luce che è chiamata a coprire (diametro 13,48 m).

Tutte le sale circostanti (122-125) si aprono verso l'invaso centrale costituito dalla sala 128, inoltre sono poste in comunicazione tra loro da aperture e passaggi intermedi, in modo tale che viene a crearsi una sorta di camminamento intorno al perimetro della sala centrale.

Due passaggi, paralleli ai lati obliqui della sala 128, si frappongono tra questa e le sale 123 e 126. Queste due sale presentano una peculiare pianta a 'T', si aprono sui passaggi intermedi e sulla sala 128. A differenza delle altre sale sono coperte da una volta a crociera. I brevi passaggi obliqui pongono in connessione diretta la camera 124 con i vani 122 e 125, posti simmetricamente lungo l'asse est-ovest della sala ottagonale. Si tratta di due sale con nicchia di fondo quadrangolare, un'apertura sul lato meridionale le pone in comunicazione con i vani minori 121 e 127, disposti lungo la facciata meridionale. Questi piccoli ambienti, insieme agli altri analoghi (117, 128a e 128f, 130, 132 e 133) servono per la transizione tra il profilo poligonale della sala ottagonale e quello lineare del prospetto principale.

Nel quartiere della sala ottagonale le ampie aperture tra le sale, i passaggi e l'invaso centrale, danno vita a suggestivi rapporti di visuale incrociati. La spazialità del sistema di ambienti così disposti doveva certamente essere ulteriormente esaltata dall'ingresso della luce naturale, che penetrava dall'oculo della grande volta e dal fronte meridionale su cui la sala ottagonale si apriva direttamente. Ancora oggi gli ambienti radiali appaiono magicamente illuminati dall'alto, espediente reso possibile da finestre nascoste, ricavate proprio grazie alla configurazione studiata per la grande volta. La luce entra in direzione zenitale, passando al di sopra delle unghie della volta ottagonale e attraverso alte finestre (sorta di lucernai), disposte lungo il perimetro dell'estradosso della volta stessa. Lo spessore contenuto della volta era indispensabile affinché ci fosse sufficiente spazio tra le unghie e le superfici perimetrali per l'apertura delle finestre. A fini statici quest'ultime sono affiancate da contrafforti triangolari, posti in corrispondenza degli spigoli della cupola sull'estradosso. Proprio la modulazione della luce in rapporto all'articolazione spaziale degli ambienti rappresenta l'aspetto più innovativo dell'intera composizione⁶³.

Sul retro delle camere radiali 122 e 125 si trovano le due sale absidate 119 e 129. Entrambe sono coperte da una volta a botte riccamente decorata da modanature in stucco e riquadri affrescati. Anche nei catini delle absidi resta traccia della antica decorazione pittorica. Le due sale prendono il nome dai soggetti rappresentati nei più celebri riquadri affrescati delle volte tra quelli superstiti, pertanto sono note come sala di 'Achille a Sciro' (119) e sala di 'Ettore e Andromaca' (129). Visto che la sala 119 fu liberata e conosciuta solo in epoca successiva alla gemella 129 a quest'ultima si è soliti riferirsi anche con l'appellativo di 'volta degli stucchi'⁶⁴.

⁶² L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo ... cit.*

⁶³ L.C. LANCASTER, *Concrete vaulted... cit.*

⁶⁴ La sala 129 appartiene all'insieme delle camere scoperte ed esplorate sin dal Cinquecento. Acquistò celebrità per via della ricca decorazione e poi perché, a partire dal XVII secolo, si credette che al suo interno fosse stato ritrovato il gruppo scultoreo del Laocoonte (si veda il capitolo 4, paragrafo 4.2).

Le camere oggi note a nord e a est della sala 129 sono state in gran misura scoperte e liberate nel corso delle indagini archeologiche condotte durante gli anni Settanta sotto la direzione di Laura Fabbrini⁶⁵. Fino ad allora si riteneva che il padiglione non si estendesse molto al di là rispetto alla sala 129, che era considerata il limite del settore orientale. Gli ambienti riportati in luce nel corso degli scavi invece hanno dimostrato l'esistenza di un secondo cortile mistilineo, analogo per geometria e dimensione a quello già noto da tempo⁶⁶.

Tale scoperta ha portato a una completa revisione dell'ipotesi ricostruttive relative alla conformazione planivolumetrica del padiglione esquilino. È ormai opinione ampiamente condivisa che il padiglione avesse originariamente un impianto simmetrico⁶⁷ così organizzato: il nucleo costituito dalla sala ottagonale e dai vani circostanti era posto in posizione baricentrica, rispetto a esso si sviluppavano a est e a ovest, simmetricamente, i due cortili pentagonali seguiti da due settori esterni. Di questi ultimi è noto solo quello occidentale, organizzato intorno al grande peristilio 20. Dell'ala estremamente orientale, al di là del secondo cortile pentagonale, non si conosce alcun resto archeologico. Alla luce dell'impostazione simmetrica suggerita dalla presenza del doppio cortile pentagonale, si ritiene che essa potesse avere conformazione analoga a quella occidentale, con una serie di ambienti affiancati e disposti intorno a un secondo peristilio identico a quello occidentale⁶⁸.

Secondo tale configurazione il fronte meridionale del padiglione avrebbe raggiunto un'estensione di circa 350 m⁶⁹. È probabile che davanti ai tratti più esterni a ovest e a est vi fossero due ulteriori ali laterali, degli avancorpi sporgenti e disposti ai lati di un terrazzamento anteriore di dimensioni ignote.

Nel corso della campagna di scavo Fabbrini è stata dimostrata anche l'esistenza di un livello superiore del padiglione, che fu rasato alla quota di 30-60 cm al di sopra del livello originale di calpestio. I pochi resti

⁶⁵ Scavi Fabbrini (1969-1977) illustrati in L. FABBRINI, *Domus Aurea: il piano superiore del quartiere orientale*, in "Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Memorie", 14, 1982, pp. 5-24; ID., *Domus Aurea: una nuova lettura planimetrica del palazzo sul Colle Oppio*, in *Città e architettura nella Roma imperiale*, ("Analecta Romana Instituti Danici", suppl. 10), Odense 1983, pp. 169-185. Prima di questi scavi erano certamente già noti: il criptoportico 92 (per tutta la sua lunghezza), il criptoportico 142 (che risulta esplorato sin dal Seicento) e, in parte, i vani 141, 143 e 144.

⁶⁶ I nuovi locali i cui resti sono emersi dalla campagna Fabbrini, presentano infatti posizione analoga a quella dei vani allineati lungo i lati occidentali del cortile pentagonale sui cui si apre la sala della volta dorata. Parte delle murature che delimitano tali sale orientali è rappresentata nella pianta di De Romanis (A. DE ROMANIS, *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle terme di Tito disegnate ed illustrate da Ant. De Romanis architetto*, Roma 1822, tav. I) e in quelle successive del complesso da essa derivate. Le ricerche dirette da L. Fabbrini si sono basate su tale raffigurazione per orientare gli scavi.

⁶⁷ Prima delle scoperte Fabbrini, nonostante la presenza delle strutture sul limite est del padiglione apparisse già nella pianta De Romanis, tale ricostruzione non era stata valutata. Solo W. L. MacDonald aveva supposto, pur in mancanza di evidenze archeologiche, che il padiglione avesse avuto in origine impianto simmetrico (W. L. MACDONALD, *The Architecture of the Roman Empire*, New Haven 1965, p. 35); Böethius si era dichiarato perplesso rispetto alla composizione planimetrica del padiglione che gli appariva sbilanciata (A. BÖETHIUS, *The Golden House of Nero. Some Aspects of Roman Architecture*, Ann Arbor 1960, pp. 114-116). A partire dagli studi di L. Fabbrini la pianta simmetrica è stata comunemente accettata.

⁶⁸ Meyboom e Moormann hanno sottolineato come tuttavia la ricostruzione simmetrica potrebbe riguardare solo la facciata e non la disposizione interna dell'ala orientale, per la quale è stata postulata una distribuzione analoga a quella del settore ovest intorno a un cortile centrale scoperto (P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 34-35).

⁶⁹ Tale estensione è ritenuta verosimile perché il confine est del padiglione così ricostruito risulterebbe allineato con il ninfeo neroniano sotto le Sette Sale, il quale presenta il medesimo orientamento est-ove. Coincidenza che sembra suggerire una relazione tra i due complessi (P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., p. 35).

studiati allora, adesso non più esistenti, furono rintracciati al di sopra del blocco della sala ottagonale. Dimostravano di una sistemazione a portici e giardini, nei quali erano disposte fontane e altre architetture che dovevano essere leggere, a giudicare dallo spessore esiguo dei tratti muri rintracciati.

Secondo la ricostruzione tracciata da Laura Fabbrini sul fronte nord correva un portico, in corrispondenza del criptoportico 92 sottostante. Dietro di esso vi era un lungo *euripo* con bordi mistilinei e due absidi alle estremità. Al centro del canale uno scivolo consentiva la caduta dell'acqua che, tramite il ponte che attraversa il criptoportico 92, sfociava nella fontana della sala 124 rivolta verso la sala ottagonale.

Sul fronte opposto del livello superiore correva un secondo portico, impostato al di sopra di quello del piano sottostante. Il porticato meridionale del livello superiore era parallelo al settentrionale e articolato tra due absidi sui lati minori ovest ed est. Tra i due portici vi erano, nella fascia meridionale, i muri che delimitavano l'ottagono della sala sottostante. Più a nord invece restava traccia di due fontane rettangolari dai bordi mistilinei, entrambe rivestite da lastre in marmo. Intorno alle fontane si aprivano alcuni piccoli ambienti, di fianco a esse stavano due impluvi a pianta triangolare perché impostati sui lati obliqui dei cortili pentagonali del livello terreno⁷⁰.

Nel corso dei proficui scavi Fabbrini si è stata accertata anche l'esistenza di un portico rettilineo, coperto a falda, che correva lungo il prospetto del settore occidentale del padiglione, di cui erano già noti alcuni resti⁷¹. Se ne conserva un tratto di fondazione al di sotto del piano di calpestio della galleria traianea 21, dove è visibile il plinto di una delle colonne del portico. Un'altra base di colonna e la testata del muro decorato con una parasta si vedono sul limite ovest dell'edificio; inoltre, lungo alcuni tratti della facciata meridionale sono presenti gli incassi per l'alloggio delle travi inclinate della copertura.

Nonostante le evidenze archeologiche appena descritte abbiano apportato decisivi contributi per delineare l'architettura del prospetto del padiglione, restavano ancora irrisolte molte questioni relative alla sua configurazione. In primo luogo, era necessario accertare se il portico proseguisse lungo la metà orientale del prospetto (ipotesi già in vigore da tempo) e tentare di stabilire quale fosse, eventualmente, la sua articolazione in corrispondenza del profilo mistilineo dei due cortili pentagonali. Rimaneva del tutto da definire quale immagine potesse avere la facciata dell'intero quartiere della sala ottagonale, specie in relazione alle ipotesi di ricostruzione e identificazione della sala stessa quale *coenatio rotunda*⁷². Varie proposte si sono susseguite⁷³ dibattendo sostanzialmente sull'estensione del portico, sulla possibilità fosse continuo

⁷⁰ L. FABBRINI, *Domus Aurea: una nuova lettura planimetrica* cit.

⁷¹ A. DE ROMANIS, *Le antiche camere...* cit. 1822, tav. II; E. NASH, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, I, London 1961, I, 340 e cfr. L. F. BALL, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003; P. G. P. MEYBOOM, E. M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit.

⁷² È stata proposto che il portico prevedesse una parte centrale rialzata in corrispondenza della sala ottagonale, in analogia con le architetture di alcune ville rappresentate in pitture pompeiane cfr. L. FABBRINI, *Domus Aurea: il piano superiore...* cit., pp. 22-24; A. VISCOGLIOSI, *'Qualis artifex pereo' l'architettura neroniana*, in *Nerone ...* cit., pp. 99-101.

⁷³ Già prima degli scavi Fabbrini, Kähler aveva suggerito di immaginare due porticati come due ali lungo il fronte (H. KÄHLER, *Hadrian und sein Villa bei tivoli*, Berlin 1950) mentre Swodoba 1969 aveva sottolineato che il cortile pentagonale doveva avere un ruolo preminente nell'articolazione della facciata (K. M. SWODOBA, *Römische und romanische Pälaste*, Wien/Köln/Graz 1969). Entrambi non era a conoscenza dell'estensione orientale del padiglione al di là della sala 129. Sear riteneva che il portico fosse unico e continuo (F. B. SEAR, *Roman Architecture*, London 1982).

lungo tutto il fronte, oppure interrotto in corrispondenza dei cortili pentagonali; sulla sua estensione in altezza (uno o a più livelli)⁷⁴.

Laura Fabbrini ha supposto che portici continui corressero davanti i tratti della facciata rettilinei, sporgendo rispetto ai due cortili pentagonali⁷⁵. Aveva ipotizzato anche che il portico del settore orientale fosse coperto da una volta botte est-ovest, riconoscendo come parte di essa alcuni resti visibili sul prospetto del padiglione in corrispondenza dell'ingresso alla sala 128. I recenti saggi condotti all'interno della galleria traiana III, dove tali resti sono ancora visibili, hanno dimostrato che la voltina non apparteneva alla costruzione neroniana ma a interventi successivi.

La presenza di un portico nel tratto davanti alla sala ottagonale è comunque sempre apparsa plausibile dato che gli stretti vani aperti sulla facciata principale non avrebbero fornito un'entrata monumentale alla sala.

Rispetto a ciò, Meyboom e Moormann hanno osservato che gli ambienti 120, 121, 127, 130, 132 avevano tutti finestre alte, compatibili con un eventuale portico e in analogia a quanto visibile nel settore occidentale, dove nelle sale 22 e 24 vi sono bucatore alte che erano aperte verso il portico 20. Di contro hanno notato che corridoi e vani orientali disposti lungo la facciata hanno altezze differenti (ad esempio le sale 119 e 129 hanno finestre a una quota che supera l'altezza dei vani 120 e 130 antistanti).

L'esistenza di un portico davanti ai due cortili pentagonali è una ipotesi ormai scartata alla luce di varie fattori: sulla facciata est del cortile pentagonale 80a non ci sono tracce di agganci compatibili, inoltre la decorazione parietale è ben conservata e appare continua e ininterrotta fino all'altezza d'imposta di un ballatoio del piano superiore, per cui non si riscontra alcuna traccia dell'esistenza della copertura di un eventuale portico.

Dal saggio di scavo condotto sotto il livello traiano della galleria III delle terme sono emersi dati fondamentali per dirimere la questione del portico e affermare con certezza che anche dinanzi il quartiere della sala ottagonale corresse un portico rettilineo. A una profondità pari a quella in cui sono stati rintracciati i resti dei sostegni del portico nel settore occidentale, sono stati rintracciati: un tratto della fondazione continua del portico, in cui è inglobato un blocco in marmo che sembra il basamento di una colonna o pilastro; un gradino con cortina laterizia parallelo a tale fondazione; un massetto pavimentale con tracce di rivestimento in piccole lastre marmoree. Nei tre i punti della facciata in cui questi resti documentano la presenza del portico, la distanza tra prospetto e colonnato appare sempre costante, pertanto è stata scartata anche l'ipotesi di un vestibolo più o meno articolato in corrispondenza dell'ingresso della sala 128,

⁷⁴ G. Lugli fu uno dei primi a ipotizzare l'esistenza di un unico portico in facciata, ricollegandola ai triplici portici milari della descrizione di Svetonio (G. LUGLI, *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, I, Roma 1930). Anche E. Segala e I. Sciortino hanno disegnato un unico portico che correva ininterrotto davanti i cortili pentagonali (E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Domus Aurea*, Milano 1999), soluzione che è stata giudicata poco ortodossa cfr. P. G. P. MEYBOOM, E. M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit. Ball, similmente a Fabbrini, ha proposto portici davanti alle ali ovest ed est ma non ai due cortili mistilinei (L. F. BALL, *The Domus Aurea...* cit.).

⁷⁵ L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo sull'Esquilino*, in *LTUR*, II, 1995, pp. 56-63. D. Hemsoll aveva proposto, in relazione alla sua ipotesi di ricostruzione del blocco della sala ottagonale, che la facciata fosse stata concepita come una *Scaena frons* rivolta verso la valle (D. HEMSOLL, *The Architectue of Nero's Golden House*, in *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, a cura di M. Henig, Oxford 1990, pp. 10-38).

estroflesso rispetto ai portici lineari degli altri settori⁷⁶. Il padiglione nel suo insieme doveva avere perciò l'aspetto di una villa a portico o villa marittima, ovvero un edificio tutto orientato sul panorama antistante⁷⁷.

Apparati decorativi

Gli interni del padiglione esquilino erano riccamente decorati. Ancora oggi i resti preservatisi attestano di ampie superfici affrescate e dell'impiego di materiali pregiati, quali marmi policromi, impiegati negli ambienti più importanti sia come rivestimenti sulle superfici verticali che nei pavimenti. Delle lastre marmoree non restano che le impronte sulle malte di allettamento e alcuni frammenti attraverso i quali tentare di ricostruire l'aspetto degli apparati decorativi della Domus Aurea sul colle Oppio.

Nelle sale di maggior prestigio, corrispondenti a quelle generalmente poste in asse con i peristili e i cortili, ordini sovrapposti di lastre in marmo rivestivano le pareti interne, inquadrati da cornici e scanditi da paraste. Nelle camere più ricche, i rivestimenti si estendevano in altezza sino all'imposta delle volte, a loro volta decorate da apparati pittorici talvolta anche con aggiunta di elementi a rilievo in stucco.

Il variare del rapporto tra l'altezza delle incrostazioni marmoree e quella della superficie affrescata è stato assunto come parametro per stabilire una gerarchia tra gli ambienti, visto che si ritiene che tale variazione fosse commisurata all'importanza attribuita alle diverse sale. Le sale in cui il rivestimento marmoreo è prevalente sono solitamente quelle di maggiore estensione e disposte nei punti della pianta di maggior rilevanza o prestigio, pertanto sono state riconosciute come le camere di primaria importanza. Viceversa, è evidente che in quegli ambienti con funzione di servizio era prevalente la decorazione pittorica, come nel caso dei corridoi e vani di disimpegno.

Gli scarsi frammenti marmorei rintracciati nel corso degli scavi testimoniano di un apparato decorativo dalla policromia estremamente vivace, scelta cromatica che doveva riflettersi anche nei rivestimenti pavimentali. In alcuni ambienti sono visibili infatti sulle malte di allettamento le impronte di marmi tagliati in lastre rettangolari o in forme geometriche accostate, compatibili con pavimentazioni in *opus sectile*. Dei pavimenti, tuttavia, gli unici elementi effettivamente conservati si osservano in corrispondenza di soglie delle porte e sono in semplice marmo bianco. In altri limitati ambienti, certamente di secondaria importanza, invece sono stati rinvenuti brani di pavimenti mosaicati con piccole tessere marmoree bianche, talvolta alternate a tessere nere per creare motivi geometrici.

La decorazione pittorica ricopriva invece, generalmente, la parte alta delle pareti e le volte, e risulta sempre realizzata con la tecnica dell'affresco. Le pitture murali dei settori est e ovest sono state ricondotte a due tipologie differenti: nel settore orientale si riconoscono le forme tradizionali del IV stile pompeiano, invece nel settore occidentale gli affreschi declinano i motivi di una tarda revisione del medesimo stile. Tali

⁷⁶ E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Scavi della Soprintendenza Archeologica di Roma nell'angolo sud-orientale delle Terme di Traiano*, in *Scavi nell'area delle Terme di Traiano sul Colle Oppio*, a cura di R. Volpe, atti della giornata di Studi (Roma 20 ottobre 2005), in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", n. s., CXI, 2010, pp. 254-255.

⁷⁷ A. BÖETHIUS, *The Golden House...* cit. 1960; D'ARMS, *Romans on the Bay of Naples*, Cambridge (Mass.) 1970, X. LAFON, *Villa maritima, Recherches sur les villas litorales de l'Italie romaine (III^e siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.)*, Roma 2001; A. VISCOGLIOSI, *'Qualis artifex pereo'...* cit., pp. 99-101.

differenze - che hanno contribuito alla distinzione cronologica, oltre che tipologica, suggerita per i due settori del padiglione - si spiegano per la compresenza all'interno del cantiere del padiglione sul colle Oppio di almeno tre botteghe pittoriche⁷⁸.

Nelle sale dell'ala occidentale la decorazione pittorica si articolava al di sopra di uno zoccolo marmoreo. Nonostante l'odierno stato di degrado delle pitture, le decorazioni sono ben note grazie anche alle copie eseguite dai visitatori rinascimentali e settecenteschi.

L'apparato pittorico delle sale si articola su due registri. Il primo, inferiore, riproduce in prevalenza pareti chiuse nei loro limiti reali, con grandi riquadri monocromi in prevalenza di colore nero, rosso o giallo scuro. Al centro dei riquadri sono rappresentati piccoli quadri miniaturistici. Nella fascia superiore e nelle lunette i limiti delle pareti appaiono invece dissolti, sostituiti da uno sfondo immaginario sul quale si stagliano architetture prospettiche estremamente esili.

Gli elementi decorativi dipinti sono rappresentati con un alto grado di dettaglio, giudicato insolito all'interno di ambienti così vasti, per cui sembra che le maestranze impiegate fossero solite lavorare in ambienti molto più ristretti. Lo stucco è impiegato solo per le cornici e talvolta per figurine isolate su sfondi monocromi. Le superfici sono scandite dai motivi decorativi costituiti da girali vegetali e inserti floreali che seguono motivi geometrici, candelabri allungati e motivi che sembrano desunti dall'artigianato tessile. Dovevano anche essere lumeggiate attraverso il diffuso impiego di foglia d'oro. L'immagine complessiva tendeva a imitare quella di una tenda ellenistica vista dall'interno⁷⁹.

Il repertorio degli elementi decorativi è ripetuto in combinazioni variabili nelle diverse sale, sulle pareti come sulle volte, dove finisce per prevalere anche sulle scene figurate.

Decorazioni di questo tipo caratterizzano le volte delle sale occidentali a sud del peristilio, stagliate sugli sfondi di colori differenti. Motivi vegetali si alternano a piccole figure umane o animali, alternati a oggetti rappresentati con valenza simbolica (medaglioni, elmi, scudi etc.).

Nella sala 29, al centro della volta delle civette vi era una scena figurata su fondo bianco, contornata da corolle floreali alternate a immagini di Minerva. Le civette da cui la volta prese il nome comparivano sul fregio perimetrale (oramai completamente compromesso). I fregi sono interrotti da medaglioni circolari, al centro dei quali vi erano figurine in stucco e quadretti paesaggistici. Lungo gli assi mediani e le diagonali della volta sono raffigurati dei candelabri vegetali convergenti verso il quadro centrale. Appesi ad essi compaiono altri medaglioni mistilinei con figure in rilievo.

La volta su fondo giallo della sala 31 è articolata in una sequenza di riquadri, all'interno affollati dai motivi decorativi, sul perimetro definiti da fasce rosse che si distribuiscono intorno ad un medaglione centrale.

Nella sala 33, la volta detta rossa per il colore dello sfondo, è scandita anch'essa da fregi vegetali, arricchiti dall'aggiunta di figure animali, quadretti figurati dipinti come fossero appesi, trofei e geni alati.

⁷⁸ Meyboom e Moormann distinguono le botteghe A e B, impegnate nella decorazione del settore est e che impiegarono le forme tradizionali del IV stile, dalla bottega C che operò prevalentemente nell'ala ovest, con uno stile definito una tarda versione del IV stile cfr. P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 54-68.

⁷⁹ È stata posta in relazione, ad esempio, con la descrizione della tenda di gala del re egizio Tolomeo II Filadelfio, che era suddivisa in scomparti grazie a stoffe tese tra colonnine scalante, con quadretti che pendevano al centro degli arazzi (Ateneo, V, P. 196a, 25 ss.) cfr. E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Domus Aurea...* cit., pp. 29-39.

Nella camera 32, sul fondo nero della volta si stagliano ghirlande, corone floreali, palmette e medaglioni di forma varia.

Le scene figurate dei quadri di queste volte sono totalmente perdute. Le copie successive, seppure non completamente affidabili, ritraevano un'abbondanza di soggetti dionisiaci. Si ritiene che a guidare la scelta di tali soggetti, come di quelli che si ritrovano nei quadri delle sale orientali, si celassero chiare allusioni alle scelte politiche e all'ideologia neroniana.

Nelle sale 44 e 45 restano tracce di superfici adornate da mosaici policromi. Nella fascia superiore delle pareti del ninfeo di Polifemo (45) vi erano pannelli mosaicati orlati di conchiglie, sulla volta cinque medaglioni in tessere di mosaico rompevano la continuità del rivestimento in *opus pumiceum*. Di questi medaglioni resta solo il centrale con la scena dell'incontro di Ulisse e Polifemo che dà il nome alla sala. Nel vicino vano 44 tracce di un rivestimento in mosaico sono osservabili sulle reni della grande volta, con alcune conchiglie superstiti all'intersezione tra volta e parete orientale.

Gli ambienti del settore orientale presentano partiti decorativi che si differenziano da quelli sin ora descritti. Le volte degli ambienti 80 e 123 presentano gli schemi più originali, mentre le altre rispondono a criteri piuttosto tradizionali. Le pareti sono decorate con partiti architettonici che si aprono su sfondi illusionistici. Lo stucco è impiegato in misura decisamente maggiore rispetto alle sale occidentali, spesso era colorato o rivestito in foglia d'oro, costituiva l'ossatura della varietà di strutture prospettiche (colonnine scanalate, lesene, cornici, trabeazioni a rilievo) che delimitano i campi in cui sono ripartite le superfici verticali e voltate (si vedano ad esempio le sale 41, 42, 74, 119 e 129).

In altri ambienti adiacenti ai nuclei principali (ad esempio i vani 70 e 131) si trovano pareti dal fondo chiaro, in cui sono rappresentate facciate policrome prive di stucchi ma affollate di personaggi, ghirlande e drappi appesi, che imitano scenografia teatrali.

Le sale principali hanno volte scandite da riquadri di cornici in stucco particolarmente elaborate - certamente un tempo policrome e impreziosite dalla foglia d'oro - al centro dei quali vi erano quadri figurati. Molti di questi sono ormai illeggibili, perciò risulta impossibile stabilirne il soggetto. Nelle volte delle sale 119 e 129 se ne conservano alcuni raffiguranti episodi tratti dal ciclo troiano.

Nella sala ottagonale sui piloni e sulle traverse dei portali sono presenti tracce della malta che sorreggeva un rivestimento asportato, a differenza dell'intradosso della volta che appare completamente spoglio.

Nonostante non ne sia rimasta alcuna traccia, a motivo delle incrostazioni marmoree che ornavano i pilastri, si ipotizza che anche la volta fosse decorata.

Le pareti delle sale circostanti presentavano un rivestimento marmoreo sulle superfici verticali.

Nell'intradosso della volta della sala 124 restano tracce di mosaico e conchiglie all'intersezione con i muri perimetrali.

Nel padiglione tutte le decorazioni eseguite in rilievo di stucco sulle volte si trovano nelle sale disposte in facciata, che erano visibili e accessibili anche dall'esterno. Nelle zone interne le decorazioni sono esclusivamente dipinte e seguono schemi più liberi e fantasiosi. Nei locali secondari e nelle gallerie (su tutti il criptoportico 92) si trova ancora una diversa maniera pittorica. I rivestimenti marmorei e gli stucchi sono

completamente assenti. Su un fondo chiaro si sovrappongono due o tre fasce scandite da partiti architettonici lineari e inconsistenti, oppure da articolati fregi vegetali o a carattere animale. Al loro interno erano dipinti dei quadretti di soggetto sacrale o lacustre, oppure nature morte. A questi si affianca una folta schiera di figurine, mostri marini, animali, elementi floreali, maschere e vasi, creati con pennellate rapide, con una tecnica totalmente differente dal dettaglio riservato agli elementi nelle sale primarie.

Cronologia di costruzione del padiglione

La differenza di concetto tra i due settori noti del padiglione, innegabilmente evidente, è stata spiegata in modi diversi, ad esempio: tentando di distinguere diverse funzioni per le due ali, attribuendo l'una e l'altra ad architetti diversi⁸⁰ oppure tentando una distinzione cronologica tra le due parti. L'idea di due settori distinti sia per tipologia che per datazione è risultata da varie letture, sin dai primi studi dedicati al padiglione inteso come Domus Aurea *in toto*.

Prima delle ricerche condotte *in situ* nel corso dei decenni scorsi, in mancanza di dati desunti da indagini materiali dirette, le ipotesi in merito alla cronologia di costruzione del padiglione si sono basate quasi esclusivamente sulle osservazioni desumibili dallo studio della sua pianta. Dato che l'ala occidentale veniva riconosciuta come la più conservativa e tradizionale, mentre al settore orientale si attribuiva carattere più innovativo - per via della presenza del quartiere della sala ottagonale - una delle ipotesi che ha trovato maggiore seguito affermava che l'ala orientale fosse stata edificata dopo quella occidentale⁸¹.

L'individuazione di due fasi costruttive consecutive giustificava in parte la anomala geometria di alcuni degli ambienti disposti nella fascia di raccordo tra i due settori, ritenendoli soluzione di compromesso per l'innesto del nuovo nucleo su quello preesistente. Tale supposizione mitigava anche le perplessità esistenti circa i tempi di costruzione del padiglione, ritenuti troppo compressi se ascrivibili al solo arco cronologico 64-68 d.C. Una delle conseguenze dirette di questa distinzione cronologica tra i settori fu quella di ascrivere i due quartieri del padiglione ai due progetti neroniani consecutivi della Domus Transitoria e della Domus Aurea. Ritenendo pertanto che almeno la costruzione del primo nucleo del padiglione (settore ovest) fosse stata avviata già prima del 64. Secondo questa interpretazione il settore ovest sarebbe stato costruito come propaggine esquilina della Domus Transitoria, in seguito all'incendio sarebbe stato poi restaurato e ampliato con l'aggiunta del settore orientale⁸².

⁸⁰ F. C. GIULIANI, *Note sull'architettura delle residenze imperiali dal I al III secolo d.C.*, in "Aufstieg und Niedergang der römische Welt", serie II, 12.1, 1982, pp. 241-245.

⁸¹ G. LUGLI, *Nuove forme dell'architettura romana nell'età dei Flavi*, in *Atti del III congresso nazionale di storia dell'architettura*, Roma 1938, pp. 95-96; G. WATAGHIN CANTINO, *Observation on the «Domus Aurea»*, in "Mesopotamia", I, 1966, pp. 109-118. L'ipotesi è rimasta in vigore anche dopo che furono resi noti i risultati emersi dagli scavi Fabbrini, si vedano: F. C. GIULIANI, *Note sull'architettura...* cit.; R. LUCIANI, *Domus Aurea Neronis*, in *Roma sotterranea*, a cura di R. Luciani, Roma 1984, pp. 91-107; Y. PERRIN, *Un motif décoratif exceptionnel dans le Ive style: le bandeau à rinceaux*, in "Revue Archéologique", N. S., 2, 1985, pp. 205-230; F. COARELLI, *Roma sepolta*, Roma 1994.

⁸² L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo sull'Esquilino...* cit., pp. 56-63; Y. PERRIN, *Un motif...* cit.; L.F. BALL, *A reappraisal of Nero's Domus Aurea*, in *Rome Papers*, (Journal of Roman Archaeology Supplement 11), Ann Arbor 1994, pp. 183-254; M. de VOS, *Domus Transitoria...* cit.

Pur distinguendo i due settori hanno ritenuto invece che il padiglione sia stato frutto di costruzione totalmente nuova e posteriore all'incendio: G.-C. PICARD, *Auguste et Néron aux thermes d'Acholla*, Paris 1962; E. CIZEK, *Néron*, Paris 1982; ELSNER J., *Constructing decadence: the representation of Nero as imperial builder*, in *Reflections of Nero*.

La scoperta delle ulteriori strutture appartenenti al padiglione al di là della sala ottagonale (secondo cortile pentagonale e ipotetico peristilio orientale), non contrastarono con tale ipotesi. Laura Fabbrini infatti sostanzialmente ha avallato le precedenti teorie in merito alla distinzione planimetrica e cronologica dei due settori, ritenendo che l'estrema propaggine orientale del padiglione fosse pertinente alla seconda fase neroniana e quindi fosse stata costruita insieme al nucleo della sala ottagonale⁸³. Nel corso degli scavi Fabbrini sono stati rintracciati resti di strutture pre-neroniane tra le murature di alcuni ambienti in prossimità dei lati nord ed ovest del cortile pentagonale occidentale (80a). Secondo Laura Fabbrini la scelta di inglobare parte delle strutture preesistenti nella costruzione del nuovo settore, giustificata dai rapidi tempi imposti per la costruzione, spiega le anomalie e gran parte degli infelici incastri riscontrabili tra i vari blocchi edilizi⁸⁴. Larry F. Ball, che ha condotto un dettagliato studio sulle murature del padiglione superstite, ha proposto alcune nuove ipotesi per la revisione della supposta cronologia di costruzione dell'edificio⁸⁵. Ha sostenuto anch'egli che la costruzione del padiglione sia stata progressiva da Ovest verso Est ma, rispetto alla ricostruzione delineata a partire da Fabbrini, ha riconosciuto almeno due fasi precedenti all'attività edilizia neroniana e individuato interventi di diversa entità per la trasformazione del complesso da padiglione della Domus Transitoria in parte della Domus Aurea⁸⁶.

Studi più aggiornati propongono invece un'ipotesi di ricostruzione cronologica completamente diversa, sostenendo che debba riconoscersi come porzione più antica del padiglione quella corrispondente al settore orientale, con conseguente costruzione del complesso da est a ovest. Ad esempio, Alessandro Viscogliosi ritiene che l'ala orientale della costruzione esquilina fosse in origine un padiglione della Domus Transitoria,

Culture, history and representation, a cura di J. Elsner e J. Masters, Chapel Hill / London 1994; F. COARELLI, *Roma sepolta...* cit., L.C. LANCASTER, *Concrete vaulted...* cit.; La stessa opinione anche P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit.

⁸³ Al di sopra del settore orientale, esplorando i resti del piano superiore del padiglione L. Fabbrini ha individuato le tracce di un incendio e al di sopra di esse quelle di nuove costruzioni. Assumendo che le tracce di combustione appartenessero all'incendio del 64, ha supposto in prima istanza che l'intero padiglione esistesse già prima del 64, come costruzione della Domus Transitoria in seguito restaurata e ricostruita (L. FABBRINI, *Domus Aurea: il piano superiore* cit.). Negli studi successivi invece non ha più fatto riferimento alle tracce di incendio ed ha proposto che il settore Ovest fosse già, almeno parzialmente, in costruzione al momento dell'incendio (L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo sull'Esquilino* cit., p. 58).

⁸⁴ L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo sull'Esquilino* cit., p. 57.

⁸⁵ L. F. BALL, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003. La pubblicazione riassume gli studi condotti negli anni precedenti e discussi nella dissertazione dottorale dell'autore *The Masonry Chronology of Nero's Domus Aurea* (University of Virginia, 1987), pubblicati per la prima volta in L.F. BALL, *A reappraisal of Nero's Domus Aurea*, in *Rome Papers*, (*Journal of Roman Archaeology Supplement* 11), Ann Arbor 1994, pp. 183-254. Ball arriva a distinguere 15 tipi diversi di *opus latericium* e circoscrive 5 fasi edilizie consecutive per la costruzione del padiglione esquilino. L'ipotesi delineata da Ball non ha raccolto numerosi consensi, anzi in più occasioni è stata oggetto di critiche cfr. P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 43-46; A. VISCOGLIOSI, *'Qualis artifex pereo'* cit., pp. 99-101 e H-J. Beste, *Domus Aurea, il padiglione dell'Oppio*, in *Nerone* cit., pp. 170-175.

⁸⁶ In sintesi Ball ipotizza che il settore Ovest costituissero un padiglione della Domus Transitoria, organizzato secondo il modello di una tradizionale villa suburbana, intorno al peristilio 20 e con i vani 44 e 45 impiegati come atrio e tablino. Questo padiglione aveva inglobato strutture preesistenti (fase III), appartenenti presumibilmente a edifici commerciali (in questo si rifà a Fabbrini), e risalenti ad epoche diverse: una I fase più remota ed una fase II appena antecedente l'attività edilizia neroniana. Dopo il 64 (fase IV) il padiglione fu ampliato verso Est con la costruzione dei settori al di là del cortile pentagonale, in parte già costruito nella fase precedente; il settore Ovest fu interessato allora solo da interventi circoscritti per la connessione alla nuova ala (ricomposizione dei vani 44 e 45). Quindi dopo la morte di Nerone nel 68 ulteriori lievi interventi furono eseguiti sotto Otone all'interno delle sale 44 e 45 (fase V) ed infine gli ultimi interventi di cui resta traccia sono quelli riconducibili al cantiere traiano (fase VI).

posto al confine con gli *horti* di Mecenate ed edificato tra un inevitabile salto di quota e altri edifici a destinazione servile, i quali avrebbero potuto sostenere ambienti di maggiore qualità posti al livello superiore e principale. Dopo le distruzioni causate dall'incendio del 64 sarebbe rimasta l'impronta di tali strutture minori, condizionando il successivo sviluppo della nuova ala occidentale, costruita in maniera regolare e apparentemente senza condizionamenti⁸⁷. Secondo tale lettura, il nuovo settore pertanto si andò a inserire tra il confine occidentale preesistente⁸⁸ e il limite spezzato del primo padiglione (l'ala orientale), immodificabile pena la perdita della ricca decorazione già realizzata. Questa sequenzialità delle opere edilizie è stata suggerita infatti anche da osservazioni condotte rispetto alla tipologia e alla cronologia delle decorazioni parietali nei due settori⁸⁹.

Proprio a partire da una prolungata e approfondita analisi del padiglione e, in particolare, delle sue decorazioni pittoriche, Meyboom e Moormann hanno proposto un'ulteriore ipotesi per la cronologia di edificazione e di decorazione del complesso. I due ritengono che gli apparati decorativi furono realizzati all'incirca simultaneamente. La differenza tra i partiti decorativi dei due settori è da giustificare in quanto opera di tre differenti botteghe artistiche, di cui due impiegate prevalentemente nel settore orientale e una quasi esclusivamente nel settore occidentale. Non mancano però casi di ambienti attigui in cui è evidente il lavoro simultaneo di tutte e tre le botteghe. La diversa tipologia di decorazione troverebbe spiegazione anche nella differente caratterizzazione delle sale in connessione con le funzioni ospitate.

Meyboom e Moormann hanno anche osservato che la decorazione non fu portata a termine in nessuna parte del padiglione e che quanto realizzato sembra essere stato eseguito in un arco temporale molto ristretto. Ciò li ha portati a escludere che parte del padiglione fosse appartenuto alla Domus Transitoria. Questa osservazione, per i due autori, è supportata anche dalle pochissime tracce di incendio riscontrabili all'interno del padiglione conservatosi. Stando alla loro ricostruzione temporale, il padiglione fu costruito interamente nei quattro anni compresi tra l'incendio e la morte di Nerone. Il primo nucleo a essere edificato fu il cortile pentagonale, accomodato tra i resti delle costruzioni precedenti. Ad esso fu in seguito aggiunto il quartiere della sala ottagonale e il secondo cortile pentagonale a est. Da ultimo fu invece realizzato il settore occidentale intorno al peristilio 20 e, presumibilmente, anche l'ala orientale opposta, con almeno la facciata simile e simmetrica a quella ovest⁹⁰.

⁸⁷ Viscogliosi delinea questa ipotesi in alternativa a quanto proposto da L. F. Ball (*The Domus Aurea...* cit.), affermando che i resti delle fasi precedenti alla costruzione della Domus Aurea individuati da Ball debbano riconoscersi come testimonianza di fasi successive di accrescimento del progetto. La tesi sostenuta da Ball che parte delle strutture siano state intenzionalmente selezionate e mantenute in opera per sfruttarle nelle costruzioni successive, è ingiustificabile per Viscogliosi, dato che sarebbe risultato più conveniente demolire tali strutture e costruire *ex-novo* senza vincoli cfr. A. VISCOGLIOSI, '*Qualis artifex pereo*'... cit., pp. 92-107.

⁸⁸ Confine costituito dal muro occidentale contro terra (certamente precedente al 64) al di là del quale, secondo A. Viscogliosi, poteva esservi il complesso termale poi modificato da Tito per la costruzione delle sue terme.

⁸⁹ Per le decorazioni del settore orientale è stato riconosciuto uno stile fastoso ed elaborato, posto in associazione con quello delle decorazioni rinvenute nei cd. Bagni di Livia sul Palatino, la cui appartenenza alla Domus Transitoria appare ormai più che plausibile (vd. sopra). Cfr. A. VISCOGLIOSI, '*Qualis artifex pereo*'... cit., pp. 99-100.

⁹⁰ La proposta di cronologia è ampiamente discussa in P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 33-53, con rimando anche alle precedenti pubblicazioni dei due autori in cui il tema era già stato in parte affrontato. Secondo gli autori la distinzione tra i diversi tipi di *opus latericium* rilevati da L. F. Ball è attribuibile al lavoro di diverse maestranze compresenti in cantiere.

È assunto come fattore in favore di tale ipotesi anche il peculiare orientamento del padiglione, interamente e intenzionalmente rivolto a sud verso la vallata, con il privilegiato rapporto di visuale instaurato nei confronti delle strutture della reggia sul Celio. Scelta compositiva altrimenti ritenuta poco giustificabile, perché se il padiglione fosse stato costruito già prima dell'incendio si sarebbe affacciato direttamente sull'abitato esistente nella valle.

Si è accennato alle principali e più aggiornate ipotesi in merito alla cronologia di costruzione del padiglione ma, come si è visto, la questione rimane fortemente discussa e coesistono numerose opinioni contrastanti.

I principali studi dedicati all'architettura del padiglione non hanno potuto basarsi, sino a ora, su una approfondita e completa conoscenza delle strutture architettoniche, quindi non hanno apportato contributi decisivi rispetto alla cronologia costruttiva dell'edificio. In tal senso si auspica che il cantiere di risanamento e restauro attualmente in corso possa fornire l'occasione per l'avvio di analisi complessive e la raccolta di una sistematica documentazione edilizia.

Assetto funzionale e interpretazione delle sale

Alla luce delle ipotesi ricostruttive della Domus Aurea più aggiornate si tende a riconsiderare il padiglione esquilino, non più come un blocco isolato ma quale elemento integrante all'interno del vasto complesso neroniano, e costruzione principale del settore sviluppato dalle pendici del colle Oppio sino al margine settentrionale della Domus.

La destinazione d'uso del padiglione resta incerta. L'assenza di latrine, cucine e sistemi di riscaldamento, così come il numero elevato di porte che si apre tra gli ambienti senza alcun segno visibile di cardine, porterebbe a pensare che il padiglione non abbia mai avuto destinazione residenziale. Questi mancati riscontri, in aggiunta al fatto che quasi tutti gli ambienti si aprono verso sud e che, allo stato attuale, risulta impossibile individuare un ingresso monumentale, hanno fatto pensare ad un padiglione 'dinamico'⁹¹.

Ovvero un edificio da apprezzare passeggiando, attraversando le diverse sale e sostandovi per ammirare le decorazioni e le opere d'arte esposte. Una costruzione quindi prevalentemente votata all'*otium* e all'intrattenimento degli ospiti.

Salvo alcune eccezioni, la conformazione degli ambienti e la loro caratterizzazione non è tale da poter condurre a un giudizio conclusivo circa la loro funzione⁹². Di conseguenza sono state mosse solo alcune osservazioni in merito alle caratteristiche di taluni ambienti, evidenziando quelle affinità che indicherebbero di ascrivere alcune sale a un medesimo sottogruppo.

Come si è anticipato, in nessun punto del padiglione si è potuto rintracciare l'entrata monumentale.

Sembrerebbe che l'edificio fosse accessibile dalle camere lungo il prospetto meridionale. Il portico che correva lungo la facciata serviva perciò da ingresso comune, oltre a costituire il principale percorso a servizio

⁹¹ E. SEGALA, I. SCIORTINO, *Domus Aurea...* cit., p. 29.

⁹² Cfr. P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit. Alcune ipotesi sono state avanzate in relazione allo studio della decorazione nei singoli ambienti ma, anche in questo ambito, gli studi più aggiornati hanno avanzato solo supposizioni di carattere generale.

degli ambienti principali del padiglione. La circolazione all'interno dell'edificio, tra le diverse sale, doveva invece snodarsi attraverso i corridoi e le porte aperte tra gli ambienti.

Dietro il portico di facciata il padiglione si articolava nei due settori, forse distinti non solo anche dal punto di vista funzionale. Entrambi comprendevano differenti nuclei di ambienti forse adibiti a sale di ricevimento. Il cortile pentagonale e l'ala orientale includevano numerose di queste stanze, orientate verso sud con vista privilegiata sulla valle. Nel settore occidentale invece le sale principali si volgevano prevalentemente verso il peristilio, con le sale del braccio sud che presentavano anche un secondo affaccio verso la valle.

Lo *status* degli ambienti sembra essere stato accentuato dovunque dalla modulazione delle decorazioni, come si è detto costituite da diverse combinazioni di pitture e incrostazioni marmoree calibrate a seconda del valore attribuito alle camere.

Nel blocco degli ambienti che delimitano sul lato meridionale il peristilio 20 si ritiene che la grande sala della volta delle civette (29), posta sull'asse del cortile, rivestisse una funzione di rappresentanza: era forse un triclinio. Per i nuclei di sale disposti simmetricamente rispetto a essa, l'interpretazione è del tutto dubbia. In passato sono stati letti come appartamenti privati della coppia imperiale, per via della presenza nelle camere 28 e 32 di nicchie quadrangolari scambiate per alcove⁹³. Tale lettura si è dimostrata priva di reale fondamento perciò è stata ormai accantonata.

Il vano 44 sul fronte orientale del peristilio è stato identificato, alternativamente, come una delle *cenationes* descritte da Svetonio, come un più generico ambiente di soggiorno (*oecus*) oppure come triclinio invernale. La sala 45 sul fronte opposto al peristilio è invece concordemente identificata come un ninfeo.

Secondo l'interpretazione che vorrebbe l'ala occidentale del padiglione costruita prima dell'orientale, in un primo momento la sala 44 sarebbe stata un atrio con impluvio. In questa prima fase edilizia la planimetria del quartiere occidentale del padiglione avrebbe assunto pertanto lo schema tipico delle ville che, a partire dal II-I secolo a.C., abbinavano l'atrio - elemento tipico dell'abitazione romana - al giardino-peristilio di derivazione ellenistica.

Nel settore orientale, in corrispondenza del primo cortile pentagonale si identifica la sala della volta dorata (80) come la principale, per via della posizione preminente, della metratura e per la ricchezza dell'apparato decorativo della volta. Si ritiene possa essere stata anch'essa un triclinio ma, ancora una volta, non si hanno dati che confermino tale supposizione.

Anche gli altri ambienti distribuiti sui lati del cortile pentagonale e lungo il fronte verso la valle devono avere avuto funzioni di rilievo che però restano ignote. In tutta la fascia retrostante, tra queste camere e i criptoportici settentrionali, si dispongono i locali minori: quasi certamente ambienti di servizio e passaggio.

⁹³ Già De Romanis aveva supposto che gli ambienti a sud del peristilio ovest potessero essere triclini estivi e invernali (A. DE ROMANIS, *Le antiche camere...* cit.). Lugli invece vi riconosceva i due appartamenti imperiali, disposti simmetricamente rispetto alle sale 29-30 (G. LUGLI, *I monumenti...* cit.). Duret e Néraudeau non si sono espressi circa le attività ospitate nel padiglione ma si dicevano convinti che questo comprendesse le dimore imperiali (DURET L., NÉRAUDEAU J.-P., *Urbanisme et métamorphoses de la Rome antique*, Paris 1983). Nielsen, paragonando il complesso ai basileia alessandrini, procedeva nella distinzione topografica tra il polo Palatino (palazzo ufficiale sotto forma di villa a peristilio) e quello sull'Esquilino (palazzo residenziale inserito in un grande sistema di parchi) vd. I. NIELSEN, *Hellenistic Palaces*, Aarhus 1994.

La fascia pressoché continua, seppure non lineare, dei corridoi addossati al muro di contenimento settentrionale garantiva un collegamento veloce e diretto tra le diverse zone del palazzo.

Alcune ipotesi sono state avanzate anche in merito alle sale disposte intorno alla sala ottagonale. Per i quattro vani laterali (122-123 e 125-126) si è supposta una destinazione a triclinio. La sala 124, a nord, è stata invece interpretata come un ninfeo data la presenza dello scivolo d'acqua condotto attraverso l'acquedotto che intercetta il criptoportico 92.

Fino a quando la conoscenza della Domus Aurea è rimasta limitata al solo padiglione sul colle Oppio si è ripetutamente tentato di riconoscere nella sala ottagonale (128) la *praecipua coenatio rotunda* di cui resta notizia grazie a Svetonio. L'ipotesi, alla luce dell'aggiornamento delle conoscenze relative all'intero complesso della Domus Aurea, è stata ormai prevalentemente rigettata.

Dopo che è stata dimostrata l'esistenza del livello superiore dell'edificio, proprio al di sopra del quartiere che include la sala 128, alcune ricostruzioni hanno suggerito che dalla sala si potesse raggiungere il giardino pensile superiore. In connessione con le ipotesi relative all'articolazione del portico di facciata in questo settore, è stato anche ipotizzato che tale collegamento potesse costituire il principale accesso al piano nobile del palazzo. Queste supposizioni si ritengono superate, visto che le evidenze archeologiche hanno chiarito quale fosse l'andamento del portico in facciata anche in corrispondenza di questo settore. Si tende ormai a interpretare la sala ottagonale come una delle tante *coenatio* presenti nella reggia, oppure come un ambiente destinato al convivio. Senza dubbio però vi si deve riconoscere la sala principale dell'intero padiglione.

1.3 La *praecipua coenatio rotunda*

La *praecipua coenatio rotunda* è certamente l'ambiente più celebre della Domus Aurea. Il brano di Svetonio, che è l'unica fonte che la descrive e ne dà notizia, non fornisce alcun riferimento che permetta di localizzarla all'interno del complesso. La descrizione non mette a disposizione neppure dati esatti per una sua ricostruzione, propone solo alcuni spunti che si prestano a varie interpretazioni.

Non stupisce pertanto che, da tempo, il brano in questione abbia alimentato un intenso dibattito tra storici e archeologi in merito alla localizzazione e alla possibile ricostruzione della *coenatio*, senza che ancora oggi la discussione sia arrivata ad argomenti conclusivi soddisfacenti.

Alcuni precoci tentativi di ricostruzione della sala furono approntati già da Luigi Canina⁹⁴, sulla base della sola descrizione di Svetonio. Tra gli studi moderni, una prima ricostruzione fu proposta da Paolino Mingazzini⁹⁵, che ha immaginato la sala come un grande planetario, senza suggerire però la posizione all'interno del complesso.

⁹⁴ L. CANINA, *Gli edifizj a Roma antica cogniti per alcune reliquie*, III, Roma 1851, p. 184, tav. CCCX.

⁹⁵ P. MINGAZZINI, *Tentativo di ricostruzione grafica della coenatio rotunda della Domus Aurea*, in *Saggi di storia dell'architettura in onore del professor V. Fasolo*, Roma 1961, p. 21-26.

Geometria e configurazione della sala ottagonale, dopo la scoperta e il dissotterramento avviato negli anni Trenta del Novecento⁹⁶, hanno indotto molti studiosi a identificarla con la *coenatio rotunda*⁹⁷ descritta da Svetonio. All'interno della sala 128 non si hanno tracce di un pavimento o di pareti mobili, perciò le ipotesi a sostegno di tale identificazione danno per appurato che fosse solo il soffitto a ruotare e non l'intera sala. Di conseguenza si è immaginata una cupola di materiale leggero, sovrapposta all'interno della volta in opera cementizia, che avrebbe girato per mezzo di un apposito meccanismo.

Si prestavano a tale configurazione alcuni solchi modanati visti intorno all'oculo della volta della sala 128 e studiati da Prückner e Storz negli anni Settanta, che però non sono stati rintracciati nel corso delle indagini successive condotte da Laura Fabbrini⁹⁸.

Il meccanismo che generava la rotazione poteva essere simile a una macina, tenuta in azione da schiavi. L'ipotesi è stata suggerita dal parallelo con un altro celebre triclinio, quello di Trimalcione descritto da Petronio. L'autore descrivendo in un brano del *Satyricon* la sala per banchetti allude a una volta, ornata da figure zodiacali, che girava come una 'mola'⁹⁹. In un altro brano dell'opera, in riferimento allo stesso triclinio, Petronio illustra un meccanismo che potrebbe porsi in relazione con quello immaginato per la sala ottagonale: un ampio cerchio che si distaccava e discendeva dal soffitto¹⁰⁰.

Un altro esempio posto a confronto con la cupola rotante immaginata per la *coenatio* neroniana è quello offerto dall'aviario della villa di Varrone a Cassino, dove è descritta una lancetta rotante collocata al centro della cupola di copertura¹⁰¹.

In alternativa, si è supposto che il meccanismo che azionava la rotazione potesse essere idraulico, soluzione che sembra più adatta all'esigenza di garantire un moto continuo, in grado di far ruotare la sala 'giorno e notte' come descritto da Svetonio.

⁹⁶ G. GIOVANNONI, La cupola della Domus Aurea neroniana, in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura: 29-31 ottobre 1936*, Firenze 1938, pp. 3-6.

⁹⁷ A favore di tale identificazione G. WATAGHIN CANTINO, *Observation on the «Domus Aurea»*... cit.; A. AIARDI, *Per un'interpretazione della Domus Aurea*, in "La Parola del Passato", 179, 1978, pp. 90-103; H. KNELL, *Bauprogramme römischer Kaiser*, Mainz 2004; K. VÖSSING, *Mensa regia. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*, München 2004; G.-C. PICARD, *Auguste et Néron*... cit.; Perrin, in più occasioni, a partire da Y. PERRIN, *La Domus Aurea et l'idéologie néronienne*, in *Le système palatial en orient, en Grèce et à Rome*, Leiden 1987, pp. 359-391. Meyboom e Moormann, che in precedenza avevano avvalorato tale ipotesi, la danno come incerta in P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni* ... cit.

⁹⁸ H. Prückner, S. Storz, sostenevano di aver rintracciato alcuni solchi modanati in corrispondenza del bordo dell'oculo della volta (H. PRÜCKNER, S. STORZ, *Beobachtungen im Oktagon der Domus Aurea*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", Römische Abteilung 81, 1974, p. 323-339). Fabbrini ha dichiarato di non aver rintracciato traccia delle modanature suddette nel corso delle sue indagini, è rimasta però inedito il racconto delle operazioni di cui annunciava la pubblicazione cfr. L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo*... cit. Ad oggi non è più possibile accertare l'esistenza dei solchi visto che tutte le rovine del piano superiore (anche quelle rintracciate da Fabbrini) sono andate distrutte.

⁹⁹ «Sic orbis vertitur tanquam mola, et semper aliquid mali facit, ut homines aut nascantur aut pereant» (Petronio, *Satyricon*, 39,13). Il parallelo può anche aver influenzato l'interpretazione della sala ottagonale dal punto di vista della decorazione dell'intradosso della volta, creduta da alcuni a tema astronomico e/o astrologico (si rimanda alla discussione sulle fonti letterarie inserita nel capitolo 3).

¹⁰⁰ «Ecce autem diductis lacunaribus subito circulus ingens, de cupa videlicet grandi excussus, demittitur, cuius per totum orbem coronae aureae cum alabastris unguenti pendebant.» (Petronio, *Satyricon*, 60,3).

¹⁰¹ VARRONE, *De rustica*, lib. III, 5, 17.

Un'interpretazione differente della copertura della sala ottagonale/*coenatio* è stata proposta da David Hemsoll che riteneva che il movimento di rotazione fosse applicato alla struttura verticale posta sul livello superiore del padiglione (una sorta di lanterna?), a copertura dell'oculo della volta della sala ottagonale¹⁰². L'ipotesi di una copertura rotante è stata quella che maggiormente si è affermata, anche se l'architettura proposta da Hemsoll per il livello superiore, che tiene conto dei risultati degli scavi Fabbrini, è stata ritenuta verosimile.

La localizzazione all'interno del padiglione sul colle Oppio della celebre *coenatio* ha generato anche molte perplessità¹⁰³. È stato evidenziato che contrasterebbe con la lettura della Domus Aurea come palazzo solare proposta da L'Orange¹⁰⁴; inoltre, secondo argomenti più persuasivi, tale identificazione risulterebbe incompatibile con l'interpretazione del padiglione esquilino quale edificio a uso esclusivamente privato, dato che Svetonio descrive la *cenatio rotunda* come la 'principale' sala per banchetti della Domus.

Gli unici argomenti in favore di tale identificazione restano, ancora oggi, la specifica configurazione planimetrica e volumetrica della sala 128, il suo arredo atipico, e i solchi visti intorno all'oculo di cui però, come si è detto, non rimane traccia evidente.

Proprio il mancato ritrovamento di tali evidenze è tra le ragioni che hanno indotto anche Laura Fabbrini a dimostrarsi scettica riguardo all'identificazione della *coenatio* con la sala 128¹⁰⁵.

Per quel che concerne la rappresentazione della *coenatio* e le ipotesi in merito al suo possibile aspetto, si deve a Fabbrini il rinnovato confronto tra la *coenatio* girevole della Domus Aurea e l'edificio rappresentato nei dupondi della serie *MAC AUG* conati tra il 63 e il 65 d.C.

L'architettura incisa sulla moneta raffigura un corpo centrale fiancheggiato su entrambi i lati da portici. L'organismo centrale è una struttura colonnata a due livelli, con copertura talvolta semiconica, talvolta semicircolare (a seconda dell'emissione del dupondio), a cui si accede da un'alta gradinata. I portici che la fiancheggiano sono dotati anch'essi di un livello sopraelevato. Solo sul portico di sinistra l'intercolunnio interno appare voltato, su alcuni esemplari tra le due colonne che lo delimitano pende una ghirlanda vegetale. In tutti gli esemplari noti del dupondio è sempre evidente una differenza di altezza, più o meno accentuata, tra il portico destro e quello sinistro. Quest'ultimo appare sempre alto quanto il corpo centrale. Il diverso rilievo con cui le due parti furono incise, è stato letto come un espediente per segnalare che il portico a sinistra era in posizione più arretrata rispetto al gemello.

¹⁰² D. HEMSOLL, *Reconstructing the octagonal dining room of Nero's Golden House*, in "Architectural History", 32, 1989, pp. 1-17. La ricostruzione è simile a quanto precedentemente supposto da H. Prückner, S. Storz.

¹⁰³ Contrari E. CIZEK, *Néron...* cit. e L. DURET, J.-P. NERAUDEAU, *Urbanisme...* cit.

¹⁰⁴ B. TAMM, *Auditorium et palatium*, Stockholm 1963. Sull'interpretazione della Domus Aurea di Nerone come palazzo solare si rimanda a quanto detto nella *Premessa*, paragrafo IV.

¹⁰⁵ L. FABBRINI, *Domus Aurea: il palazzo...* cit.

Già più volte in passato la legenda sulla moneta è stata alternativamente interpretata come MAC[ellum] AUG[usti], con riferimento al mercato costruito da Nerone¹⁰⁶, oppure come MAC[hina] AUG[usti], intendendo la sala per banchetti rotante della Domus¹⁰⁷.

L'attribuzione alla *coenatio* della Domus Aurea del termine 'machina' era accettata in allusione all'appellativo 'machinatores' con il quale Tacito, nella sua descrizione della Domus, apostrofa gli architetti Severus e Celere¹⁰⁸.

In riguardo alla seconda interpretazione della legenda, e quindi dell'identificazione tra il monumento rappresentato sulla moneta e la *coenatio* girevole della Domus Aurea, sono state condotte ampie analisi volte a esporre argomenti favorevoli o contrari a tale interpretazione¹⁰⁹.

Nonostante sembri ormai appurato che la moneta rappresenti l'edificio del *Macellum Augusti* e non la *coenatio* neroniana, il paragone è stato nuovamente preso in considerazione in relazione alla proposta di riconoscere nella struttura cilindrica sotto la ex vigna Barberini, un candidato ideale da identificare con la *coenatio rotunda*. Di questa interpretazione si darà specificatamente conto più avanti.

Prima ancora delle ultime scoperte sulle pendici nord-orientali del Palatino, altre proposte si sono susseguite nel corso degli anni, come conseguenza dei ritrovamenti archeologici nei settori della Domus Aurea diversi da quello esquilino.

¹⁰⁶ Si tende oggi a credere che possa riconoscersi il *Macellum Augusti* neroniano in una grande costruzione a probabile carattere commerciale individuata sul Celio cfr. G. PISANI SARTORIO, *Macellum Magnum*, in *LTUR*, III, 1996, p. 205. L'identificazione dell'edificio sulla moneta con il Macello neroniano si basa su un passo di Cassio Dione (LXII, 18, 3), che non fornisce nessuna indicazione sull'edificio, ma sembra alludere ad un vasto ambiente porticato a cielo aperto.

¹⁰⁷ L'argomento già nei secoli XVI e XVII era stato oggetto di discussione, se ne darà conto, in più occasioni, nei capitoli successivi. Tra gli studi moderni per primo lo riprese A. PROFUMO, *Le fonti ed i tempi dell'incendio neroniano*, Roma 1905, pp. 673-693. Toynbee esclude tale paragone (TOYNBEE J.M.C., *Ruler-Apotheosis in Ancient Rome*, in "The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society", 7, 1947, pp. 126-149) e successivamente Fuchs ha sostenuto che nessuno degli edifici appartenenti alla Domus Aurea è rappresentato su monete neroniane (FUCHS G., *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, Berlin 1969). Seguendo Fabbrini ha riproposto lo stesso paragone anche G. ARCIPRETE, *Machina o Macellum Augusti? Considerazioni sul dupondio neroniano*, "Bollettino di Archeologia", 16-18, 1992, pp. 279-285. Meyboom e Moormann ritengono insufficienti gli argomenti a sostegno di tale ipotesi cfr. P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., pp. 21-22. L'identificazione dell'edificio con il Macellum Magnum è discussa in J.S. RAINBIRD, F.B. SEAR, *A Possible Description of the Macellum Magnum of Nero*, in "Papers of the British School at Rome", 39, 1971, pp. 40-45 e ripresa in C. PERASSI, *Edifici e monumenti sulla monetazione di Nerone*, in *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne*, a cura di J-M. Croisille e Y. Perrin, (Coll. Latomus, vol. 268), Bruxelles 2002, pp. 11-34; A. CAMPANA, *Macellum Magnum nei dupondi di Nerone*, in "Monete Antiche", 85, gennaio/febbraio 2016, pp. 10-28.

¹⁰⁸ Tacito, *Annales*, XV, 42.

¹⁰⁹ C. Perassi ha illustrato i numerosi ostacoli che si frappongono nell'accettare l'interpretazione dell'organismo edilizio quale immagine della *coenatio rotunda* neroniana. Nonostante muova le sue osservazioni dando per appurata la coincidenza tra sala 128 e *coenatio*, gli argomenti esposti risultano validi anche in senso generale. Si tratta innanzitutto di motivazioni di ordine sia cronologico, dato che l'emissione dei dupondi in cui compare per la prima volta l'edificio è datata al 63 d.C., quindi prima dell'avvio e della definizione del progetto della Domus Aurea. Seguono ragioni politiche e ideologiche: appare strano che Nerone abbia deciso di celebrare con un'emissione monetaria un progetto tanto osteggiato, invece che quello del macello, di ben altro tenore ma di utilità e servizio pubblico. Limitandosi invece al solo confronto con la sala ottagonale esquilina, Perassi ha osservato che la resa prospettica nella raffigurazione dell'edificio inciso nella medaglia non appare pertinente all'architettura supposta dalle ricerche più recenti per il prospetto del padiglione esquilino. Cfr. C. PERASSI, *Edifici e monumenti...* cit., pp. 18-19.

Una di queste ipotesi è quella, a cui si è già accennato in precedenza, di indentificare la sala rotante con i resti della struttura circolare di cui rimangono le fondazioni sotto il triclinio della Domus Flavia sul Palatino¹¹⁰.

Secondo questa interpretazione, avanzata per la prima volta da Alessandro Cassatella, le fondazioni neroniane sostenevano un edificio a pianta centrale, posto al centro di un bacino a pianta quadrangolare (poi dimostratosi un portico). La configurazione planimetrica così delineata avrebbe avuto una concezione analoga a quella del cosiddetto Teatro marittimo di Villa Adriana a Tivoli, di cui lo schema neroniano avrebbe costituito quindi un precedente. L'edificio centrale era immaginato come una *tholos*, con una struttura in parte lignea e copertura a cupola.

Secondo gli autori della proposta, inoltre, l'edificio così ricostruito avrebbe potuto identificarsi con la *Caesareus tholus* che, in un brano di Marziale, viene posta in antitesi a una *mica* o *cenatio parva*¹¹¹.

Sulla base di alcune analogie tra la descrizione della *Caesareus tholus* di Marziale e quella della *praecipua rotunda cenationum* menzionata da Svetonio - in entrambe le sale si deliziavano i convitati con fiori e profumi - si ritenne plausibile identificare le due sale con il medesimo ambiente. Di conseguenza, si propose di riconoscere i resti della struttura circolare sotto la Domus Flavia come fondazioni di questa sala, ovvero della *coenatio* rotante della Domus Aurea¹¹². Gli argomenti a favore di questa ipotesi si sono rivelati non sufficienti e sono stati ulteriormente messi in dubbio dalle proposte, di cui si è già dato conto, di revisione della datazione dei resti del peristilio che circondava la struttura circolare¹¹³.

Più di recente, una diversa proposta di localizzazione della *coenatio* è stata avanzata anche da Andrea Carandini nell'ambito della sua ipotesi ricostruttiva della Domus Aurea. La sala rotante andrebbe collocata al centro di quel padiglione che, secondo tale proposta, si ergeva in posizione intermedia tra le strutture dell'atrio-vestibolo della Domus e il bacino artificiale nella valle. A sostegno di tale ipotesi sono state avanzate anche interessanti osservazioni circa l'interpretazione del brano di Svetonio: Carandini ritiene che lo scrittore stesse descrivendo unicamente il corpo principale della Domus Aurea ai piedi della Velia e non il padiglione esquilino¹¹⁴. Secondo tale lettura, la sala ottagonale tronca del padiglione sul colle Oppio (anch'essa una *coenatio*) sarebbe stata progettata sul modello di quella del corpo principale, perciò l'architettura della *praecipua coenatio rotunda* è ricostruita dal gruppo Carandini a immagine e somiglianza di quella proposta

¹¹⁰ Sono le fondazioni a pianta circolare che attraversano i cd. Bagni di Livia (vd. *sopra*, paragrafo 1.1 *Palatino* e note 23-31). Sulla identificazione dei resti con la *coenatio rotunda* si rimanda a: A. CASSATELLA, *Edifici palatini ... cit.*, ripreso da R. MAR, *El Palatì. La formaciò dels palaus imperials a Roma*, Tarragona 2005.

¹¹¹ «Mica vocor: quid sim cernis, cenatio parva:/Ex me Caesareum prospicis ecce tholum./Frange toros, pete vina, rosas cape, tinguera nardo:/Ipse iubet mortis te meminisse deus. » (MARZIALE, *Epigrammi*, II, 59)

¹¹² A. CASSATELLA, *Edifici palatini... cit.*, e una sintesi ID., *Domus Aurea...*, in LTUR, II, 1995 pp. 63-64. A sostegno della tesi si notava che la posizione del triclinio della Domus Flavia, con i relativi ninfei a pianta ellittica, potevano costituire l'ennesimo esempio del mantenimento di funzioni analoghe tra la residenza neroniana e il complesso palatino domiziano.

¹¹³ C. CECAMORE, che ha supposto per le strutture una datazione all'età di Vespasiano, deducendo che l'edificio circolare fosse un tempio di Vesta (C. CECAMORE, *Apollo e Vesta sul Palatino fra Augusto e Vespasiano*, in "Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma, 96, 1994-1995, pp. 9-32). Anche M. A. Tomei ha esposto i dubbi in merito alla datazione delle strutture le cui rovine si trovano sul livello superiore a quello delle fondazioni neroniane si veda M. A. TOMEI, *Nerone sul Palatino... cit.*, p. 129. Rispetto alla discussione in merito alla datazione dei resti si rimanda al paragrafo 1.1 *Palatino* e note 23-31.

¹¹⁴ A. CARANDINI, D. BRUNO, e F. FRAIOLI, *Gli antri odiosi... cit.*, pp. 143-147.

per la sala 128. Con una cupola in grado di ruotare, grazie ad un meccanismo simile a una macina, e l'oculo della sala delimitato al piano superiore da una balaustra oppure da un lucernaio¹¹⁵.

Infine, diamo conto della proposta di identificazione più attuale, ancora al vaglio. Ovvero l'ipotesi di collocare la sala girevole della Domus Aurea in corrispondenza del massiccio edificio cilindrico rinvenuto tra le sostruzioni di età flavia interrate al di sotto della ex vigna Barberini¹¹⁶.

La torre, costruzione decisamente unica nel suo genere, ha infatti caratteristiche tali da suggerire che fosse sormontata da una stanza interamente rotante (non rinvenuta), di cui avrebbe costituito la base.

Si ritiene che gli ambienti interni all'edificio fossero locali di servizio, dato che le pareti si presentano prive di rivestimento. Ciò lascia dedurre che il piano nobile dovesse trovarsi al livello superiore e che, quindi, sia stato demolito dagli interventi flavii.

Sulla sommità della struttura cilindrica, dove avrebbe dovuto alloggiarsi questo piano superiore, non vi è alcuna traccia di eventuali murature. L'intera superficie è totalmente ricoperta di malta, estremamente liscia e dura. Si è concluso che poteva appoggiarsi solo un tavolato ligneo e un indizio dell'esistenza di questo tavolato è stato trovato nella stratigrafia. Sulla malta, in corrispondenza del pilone centrale e di due degli archi radiali del livello superiore, si sono ritrovati dei solchi emisferici rivestiti, in tutto o in parte, di un materiale argilloso molto fine. In più, esattamente in posizione centrale rispetto all'edificio, si può osservare un foro circolare piuttosto profondo.

A partire da queste osservazioni si è immaginato un sistema composto da due tavolati lignei sovrapposti, fissati a un perno centrale inserito in corrispondenza del foro sul piano sommitale. Il tavolato inferiore poteva presentare delle cavità circolari in corrispondenza delle quali si immaginano inserite delle sfere, che dovevano essere radialmente fissate al tavolato ligneo. Sul piano dello strato di malta tali biglie si andavano a inserire negli alloggiamenti emisferici, potendovi scorrere all'interno (come dei cuscinetti). Un esempio simile è stato rintracciato nelle sfere in bronzo della piattaforma girevole di una nave a Nemi.

Lo scorrimento delle sfere doveva essere facilitato dall'azione lubrificante dell'argilla ancora presente nelle cavità. In questo modo le sfere avrebbero assecondato la rotazione del tavolato superiore intorno al perno centrale. Su questo livello rotante doveva impostarsi il pacchetto strutturale che dava forma al solaio della *coenatio*.

La rotazione della struttura però doveva necessariamente essere generata da un meccanismo, di cui si pensa di aver rintracciato l'alloggiamento, e alcune tracce, in un'area esterna alla struttura cilindrica ma a essa connessa. Mediante una porta, priva di cardini, che attraversa la sezione muraria esterna, la torre è posta infatti in comunicazione con un locale di servizio annesso a un settore esterno, una sorta di appendice, che è stato interpretato come settore tecnico. Queste strutture esterne furono in buona parte demolite, pertanto la loro interpretazione risulta difficile e compromessa, tuttavia alcune osservazioni sono state possibili sui resti

¹¹⁵ *Ibidem*. Per la ricostruzione dell'architettura immaginata per entrambe le sale Carandini ha proposto il paragone sia con il triclinio di Trimalcione (PETRONIO, *Satyricon*, 39) e che con l'aviario di Varrone (VARRONE, *De rustica*, 3.5.17).

¹¹⁶ Gli ultimi esiti dei lavori sono pubblicati in F. VILLEDIEU, *Vigna Barberini (Palatin, Rome)*, "Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome" [Online], Italie centrale, Messo online il 25 febbraio 2016, consultato il 29 gennaio 2019. URL: <http://journals.openedition.org/cefr/1485> ; DOI : 10.4000/cefr.1485.

ancora in sito. Nella superficie superstite del locale si osserva un'apertura sul pavimento che serviva, forse, per la comunicazione o l'illuminazione del piano inferiore, sul lato est è visibile invece un breve tratto di muratura dalla sommità danneggiata. Questo tratto fa parte dell'appendice esterna ed è radiale e connesso al perimetro murario della torre cilindrica.

Questo settore tecnico di appendice presenta ingenti tracce delle demolizioni a cui fu sottoposto, ma gli indizi osservati sulle strutture risparmiate dimostrano che uno o più elementi insoliti fossero sistemati al suo interno. Alla luce del contesto si crede che possa trattarsi del meccanismo impiegato per far girare il pavimento mobile. I depositi calcarei rinvenuti su alcuni lastroni di travertino presenti tra le macerie impiegate come riempimento inducono a pensare che si trattasse di un dispositivo che sfruttava l'azione dell'acqua, così da garantire un moto costante e continuo. Inoltre, in merito a tale deduzione, è stato sottolineato che l'acquedotto Claudio raggiungeva una o più cisterne collocate a meno di 100 m a monte della costruzione, al di sotto dell'attuale convento di San Bonaventura. L'approvvigionamento idrico per il funzionamento del meccanismo sarebbe stato quindi piuttosto agevole. I residui di elementi metallici osservabili sulle strutture apparirebbero invece a ingranaggi o pulegge poste in opera per favorire la rotazione del solaio.

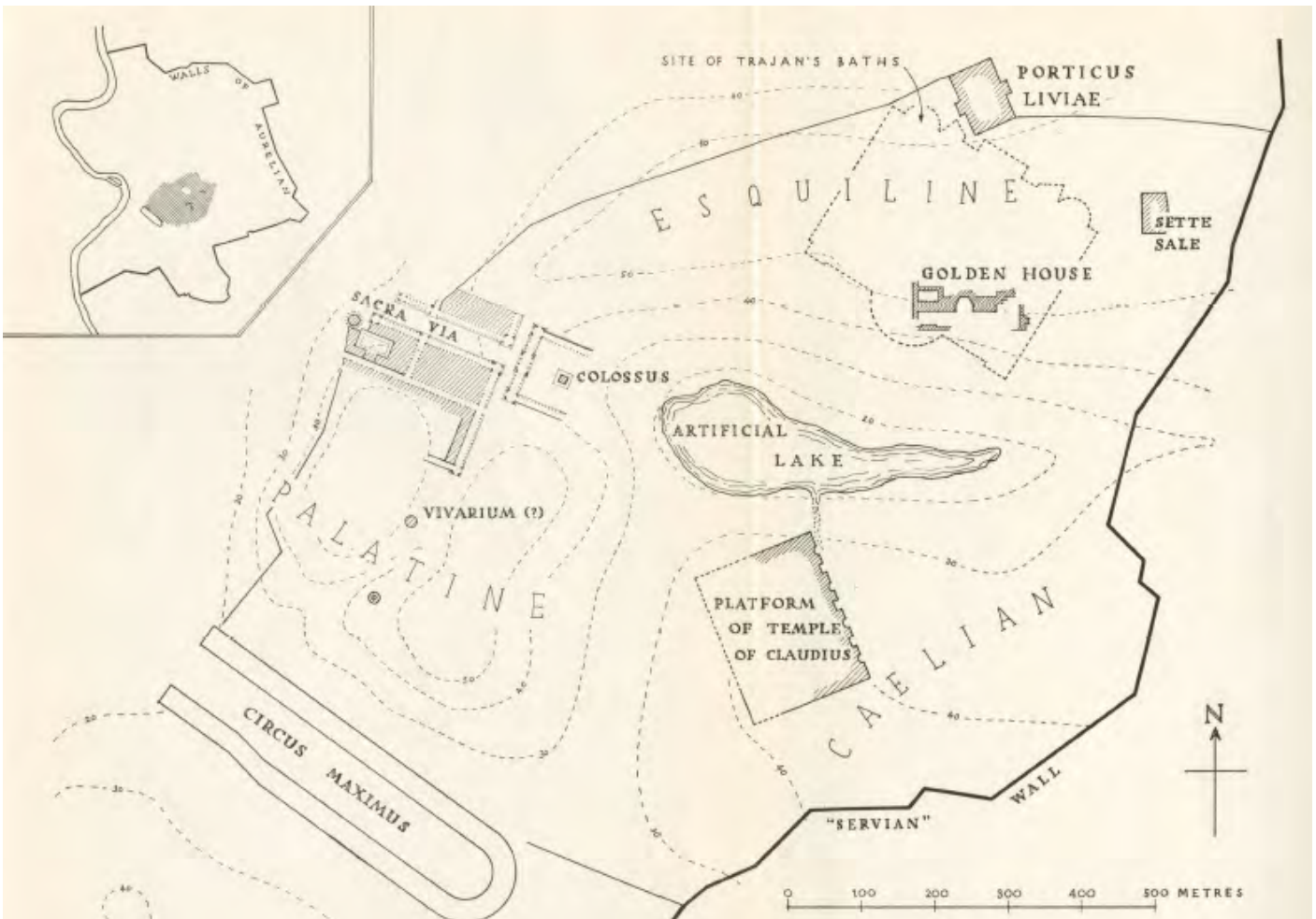
In mancanza di diretti confronti architettonici, la ricostruzione dell'aspetto esterno dell'organismo edilizio è stata delineata a partire dal confronto con l'edificio rappresentato sul dupondio neroniano recante l'iscrizione MAC AUG.

Se si accetta tale identificazione, che comunque resta fortemente dubbia, la struttura cilindrica scoperta andrebbe identificata con il livello inferiore della costruzione raffigurata sulla moneta, mentre la sala rotante perduta corrisponderebbe invece al livello superiore cupolato.

Le ali laterali, che nell'edificio raffigurato sul dupondio si addossano al corpo centrale, sarebbero invece da interpretare come schematica rappresentazione del padiglione della Domus Aurea di cui si è postulata l'esistenza lungo le pendici settentrionali del Palatino, e al quale si ritiene che fossero annessi il volume cilindrico e la soprastante sala rotante.

Nonostante i numerosi argomenti in favore di una identificazione della struttura cilindrica rinvenuta come parte della *coenatio* neroniana, l'interpretazione resta ancora ipotetica, in attesa che il proseguimento degli scavi e delle indagini possa fare ulteriore chiarezza¹¹⁷.

¹¹⁷ I membri del gruppo di studio che ha condotto gli scavi, seppure ritengono l'interpretazione ancora dubbia, hanno evidenziato che vista l'unicità della struttura rinvenuta, risulterebbe difficile immaginare quale altro tipo di marchingegno potrebbe aver sormontato la costruzione. L'identificazione con la *coenatio* girevole fornisce infatti una giustificazione plausibile a tracce altrimenti di ardua interpretazione, quali ad esempio gli alloggiamenti emisferici sullo strato di malta sommitale (L. DAVID, M. FEDELI, F. VILLEDIEU, *La coenatio rotunda della Domus Aurea sulla Vigna Barberini?*, in "Archeologia sotterranea", 8, maggio 2013, pp. 5-16). L'interpretazione della struttura come *coenatio* principale è evidentemente rifiutata dal team diretto da A. Carandini, che come si è detto, propongono una diversa collocazione per la sala. Nella loro ricostruzione includono la torre cilindrica sull'angolo Nord-Est del Palatino, ma propongono di immaginarla sormontata da un tempio a pianta centrale, accessibile solo dall'alto e cioè dal livello del palazzo imperiale sul Palatino (A. CARANDINI, D. BRUNO, e F. FRAIOLI, *Gli antri odiosi...* cit., p. 143).



1.1_Foto aerea con indicazione del perimetro della Domus Aurea (in arancione) e della terrazza delle Terme di Traiano (tratteggio bianco). La sagoma arancione indica la posizione del padiglione della Domus sul colle Oppio.

1.2_Estensione della Domus Aurea, prima ricostruzione di C. van Essen (riprodotta in J.B. Ward-Perkins, *Nero's Golden House*, in "Antiquity. A Quarterly Review of Archaeology", 30, 1956, fig. 1).



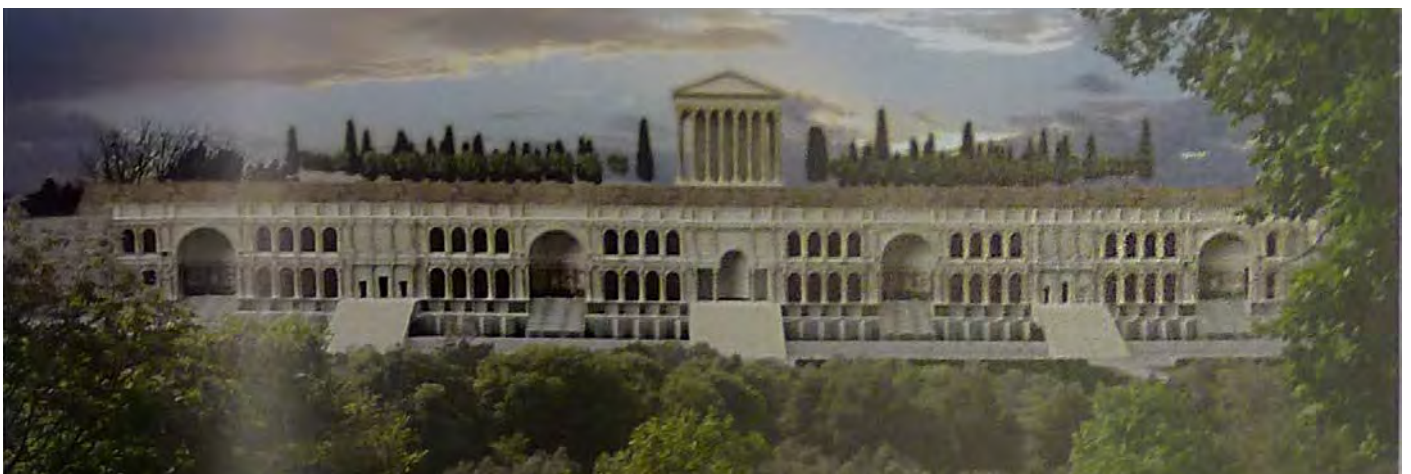
1.3_Ricostruzione digitale dell'ipotesi ricostruttiva della Domu Aurea (Progetto Katatexilux 2011). Veduta aerea.



1.4-5 Ricostruzione della Domus Aurea (Progetto Katatexilux 2011).

Vista da est, in primo piano a destra il padiglione del colle Oppio, sullo sfondo le strutture dello stagnum e dell'atrio-vestibolo con il colosso.

Veduta aerea da nord-est.

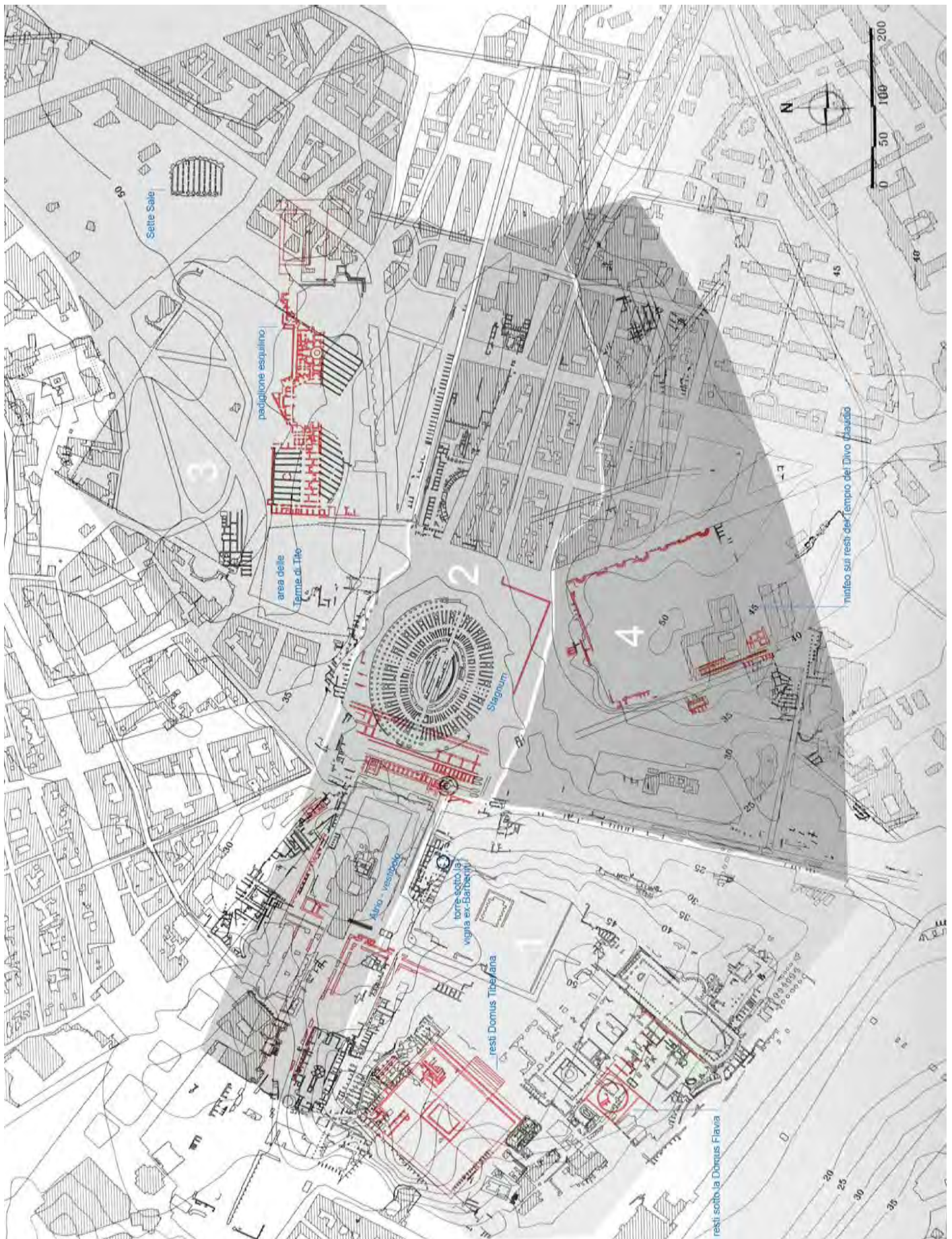


1.6-8 Ricostruzione della Domus Aurea (Progetto Katatexilux 2011).

Lo stagnum visto da sud-est, tra le Terme di Tito e il Tempio del Divo Claudio, sullo sfondo il Palatino.

Parchi e giardini dell Domus Aurea, veduta dal Palatino verso l'Esquilino.

Ninfeo della Domus Aurea ricavato dai resti del Tempio del Divo Claudio e i giardini paesaggistici visti dal colle Oppio (da *Nerone*, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), a cura di M.A.Tomei e R. Rea, Milano 2011, pp. 158-159).

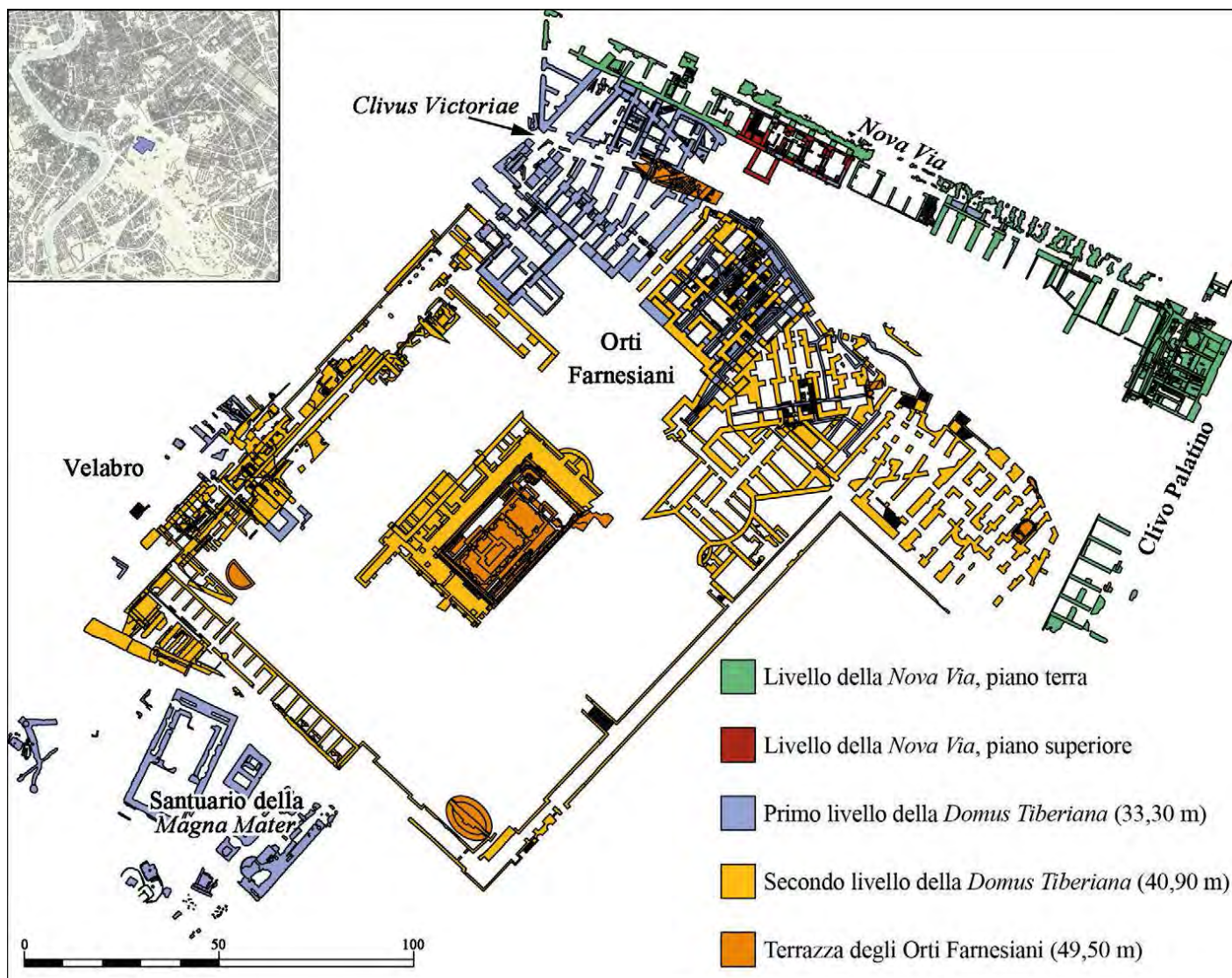
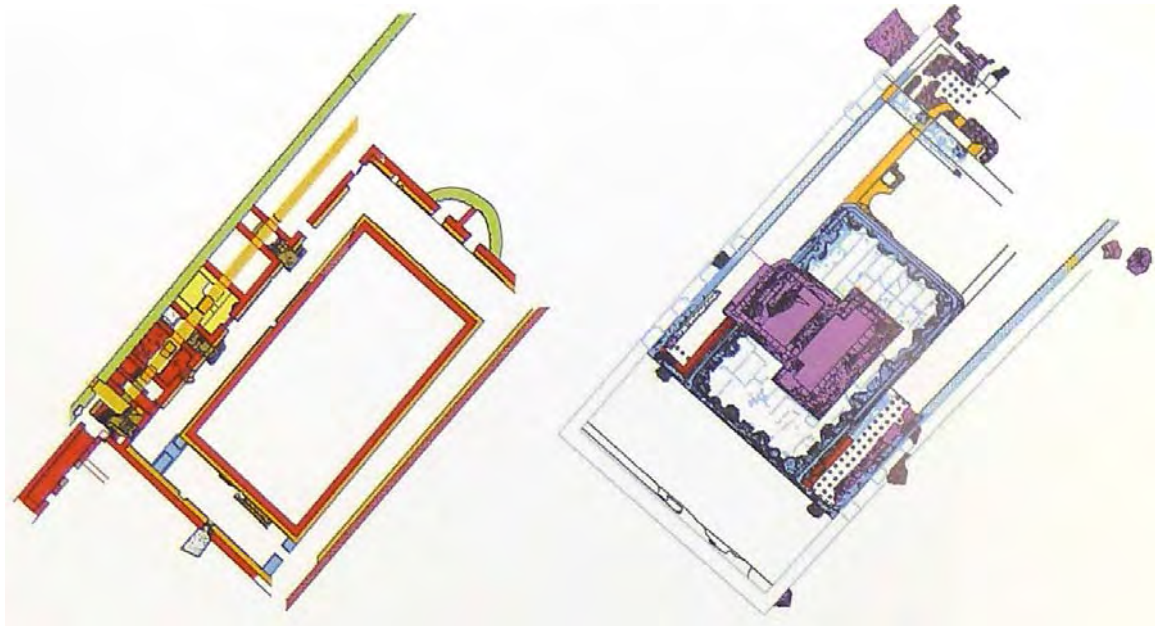


1.9 In grigio i diversi settori della Domus Aurea: 1. Palatino 2. valle 3. Oppio-Esquilino 4. Celio.

In blu identificazione di alcuni resti e aggiornamenti dei resti rinvenuti.

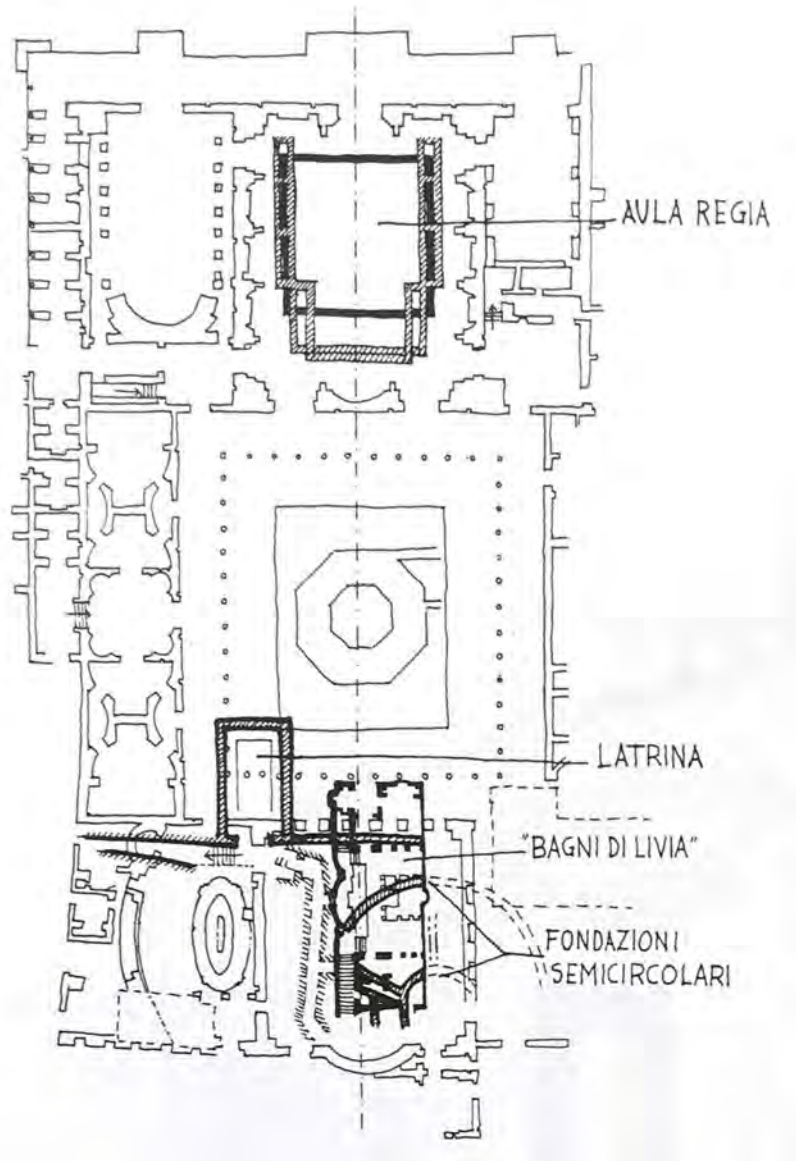
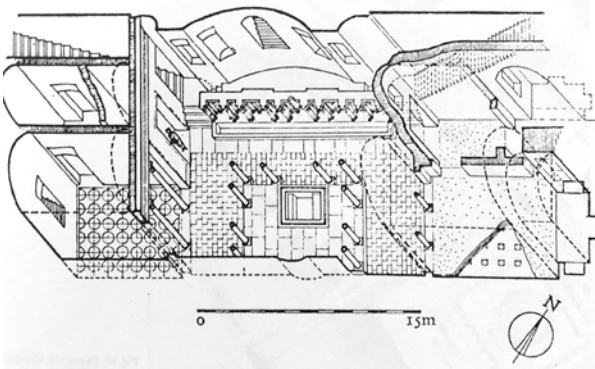
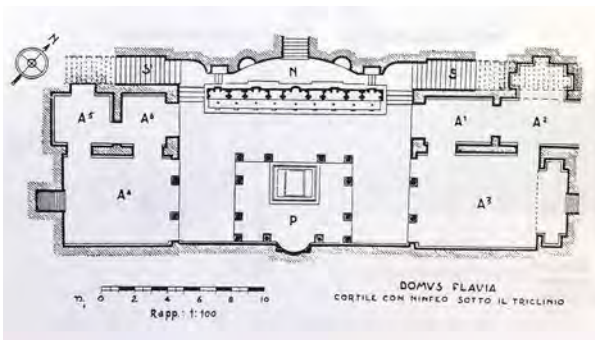
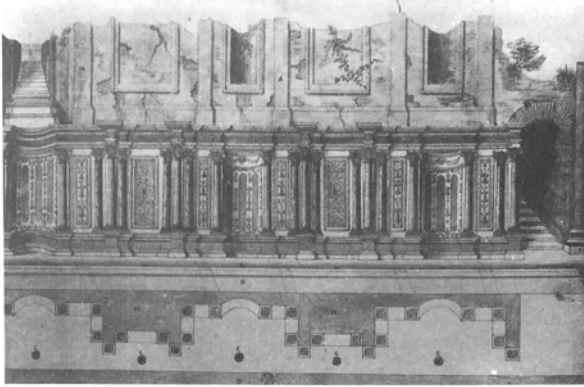
Elaborazioni dell'autrice sulla base della planimetria generale degli edifici e delle strutture attribuibili alla Domus Aurea (in rosso), inseriti nel contesto della topografia antica (in nero) e moderna (retini).

(Elaborato di G. Schigno e M. Fano pubblicato in *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996).



1.10_Scavi negli Horti Farnesiani. Planimetria del peristilio con vasca (a destra) e dei sottostanti criptoportici (a sinistra) (M. A. Tomei, Nerone sul Palatino, in Nerone, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), a cura di M. A. Tomei e R. Rea, Milano 2011, p. 120).

1.11_Planimetria generale della Domus Tiberiana (da M. Serlorenzi, F. Coletti, L. Traini, S. Camporeale, *Il Progetto Domus Tiberiana (Roma)*). Gli approvvigionamenti di laterizi per i cantieri adrianei lungo la Nova Via, in "Arqueologia de la Architectura", 13, gennaio-dicembre 2016, p. 2)



Domus Transitoria.

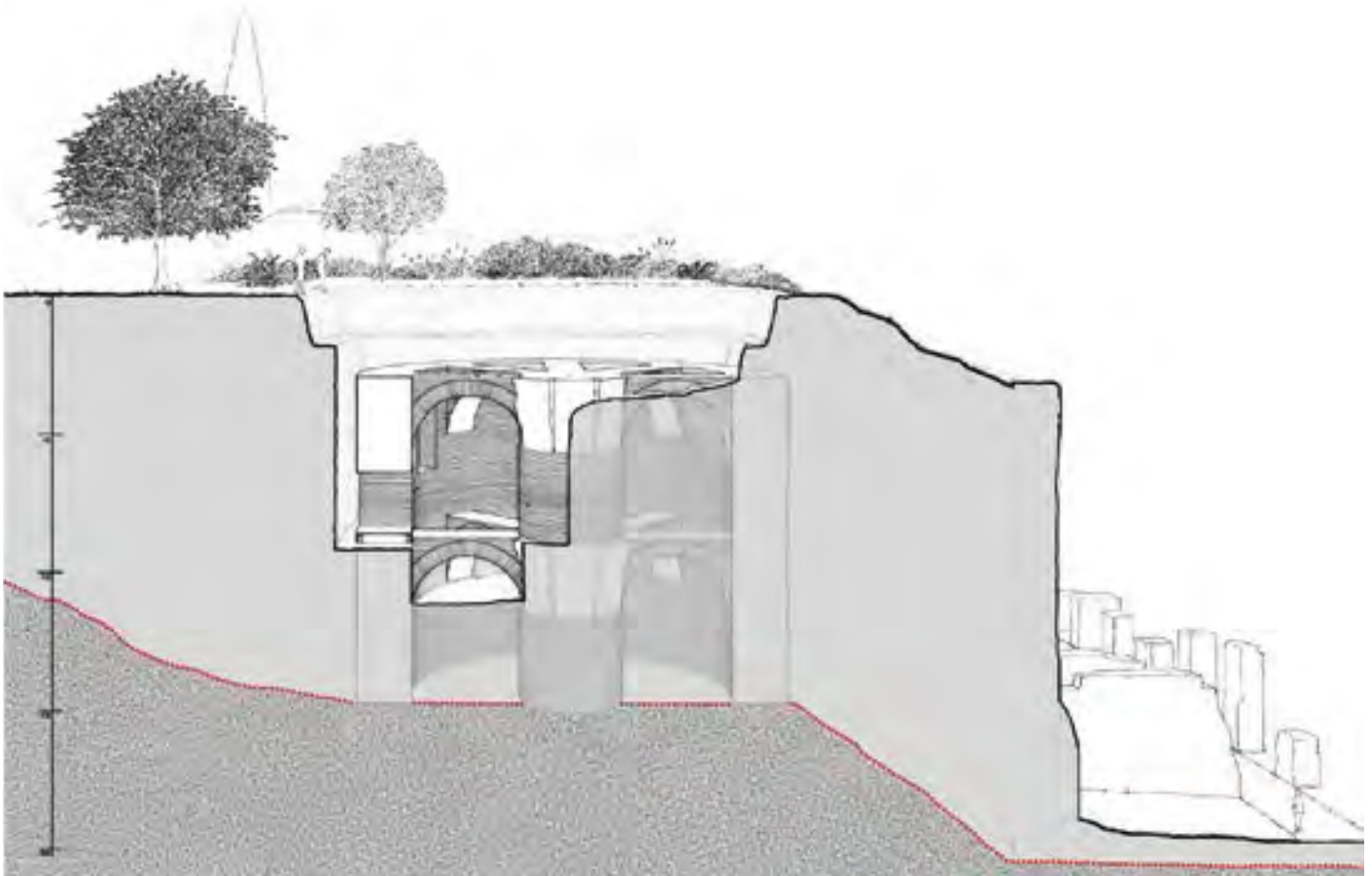
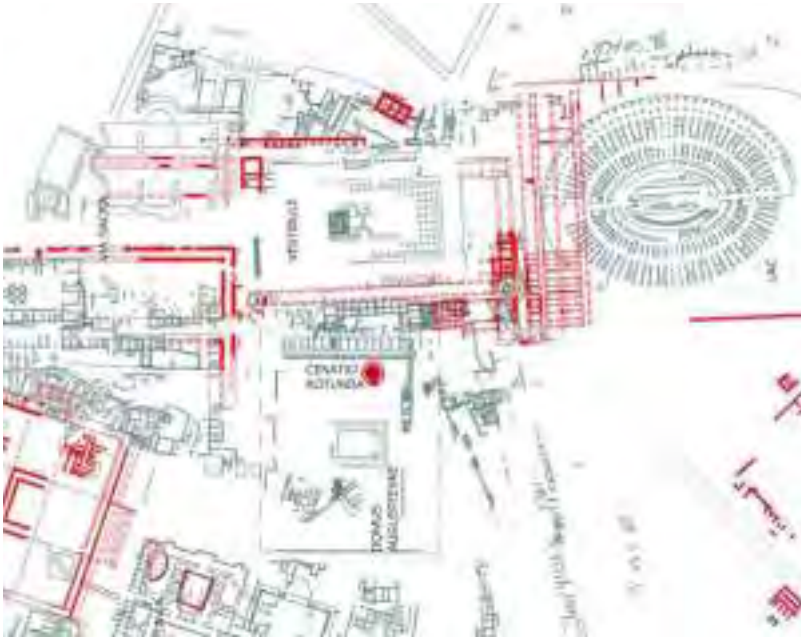
1.12_Tratto Nord del ninfeo sottostante il triclinio della Domus Flavia. Acquerello di F. Bartoli, 1721. Coll. Topham, Eton College (da LTUR, II, fig. 64)

1.13_Pianta del del ninfeo sottostante il triclinio della Domus Flavia. Disegno du T. Ciacchi, ADSAR (da LTUR, II, fig. 63)

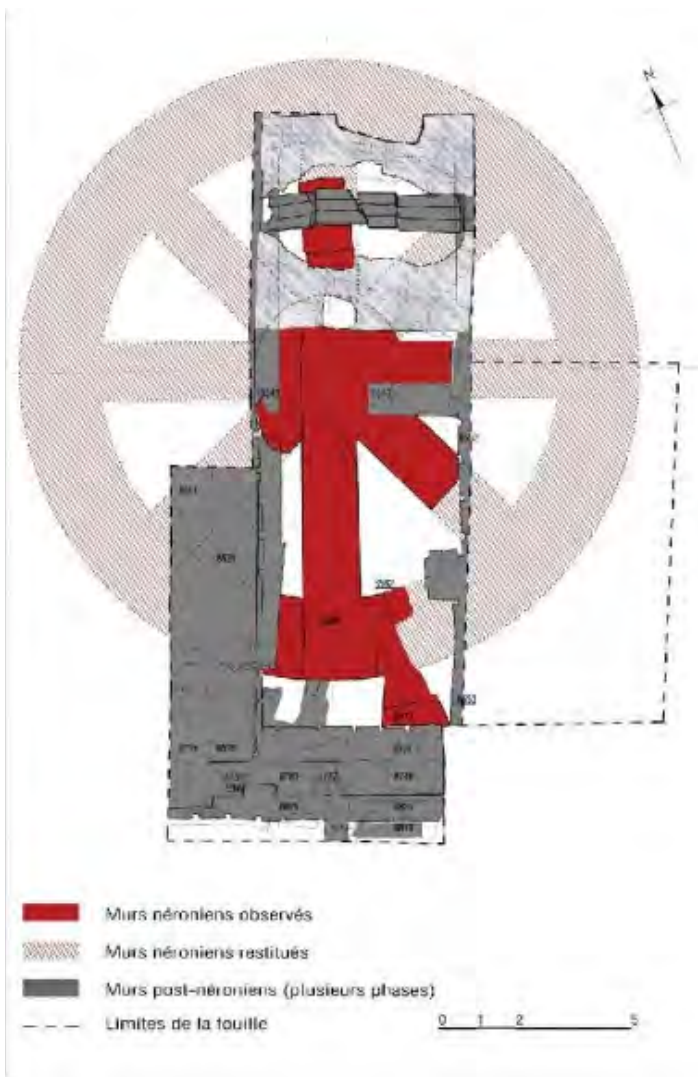
1.14_Assonometria del ninfeo sottostante il triclinio della Domus Flavi (da LTUR, II, fig. 65).

1.15_Planimetria della Domus Flavia con evidenziate le strutture precedenti che hanno lo stesso allineamen (da LTUR, II, fig. 62)

1.16_Domus Aurea: complesso del Palatino. Planimetria di A. Cassatella (1989) (da LTUR, II, fig. 26).

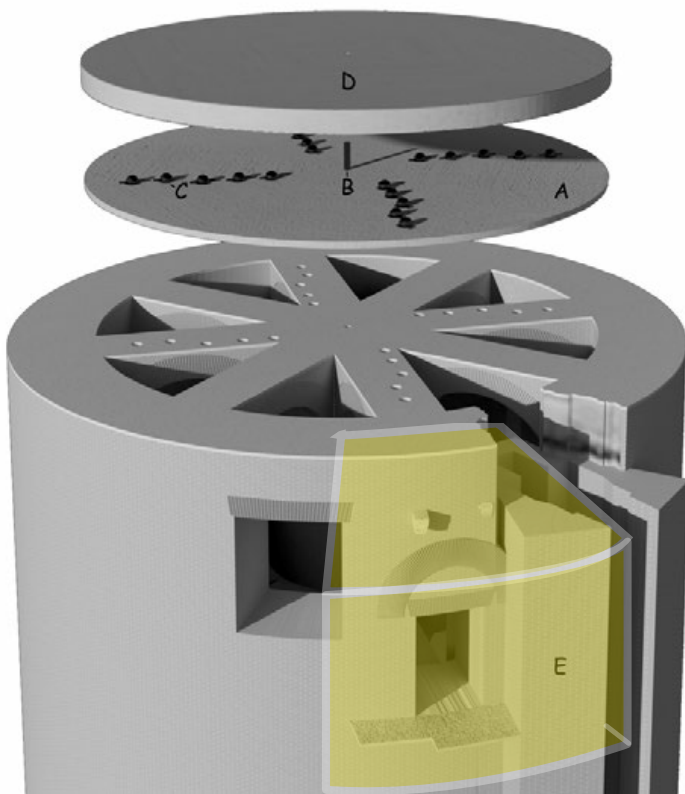
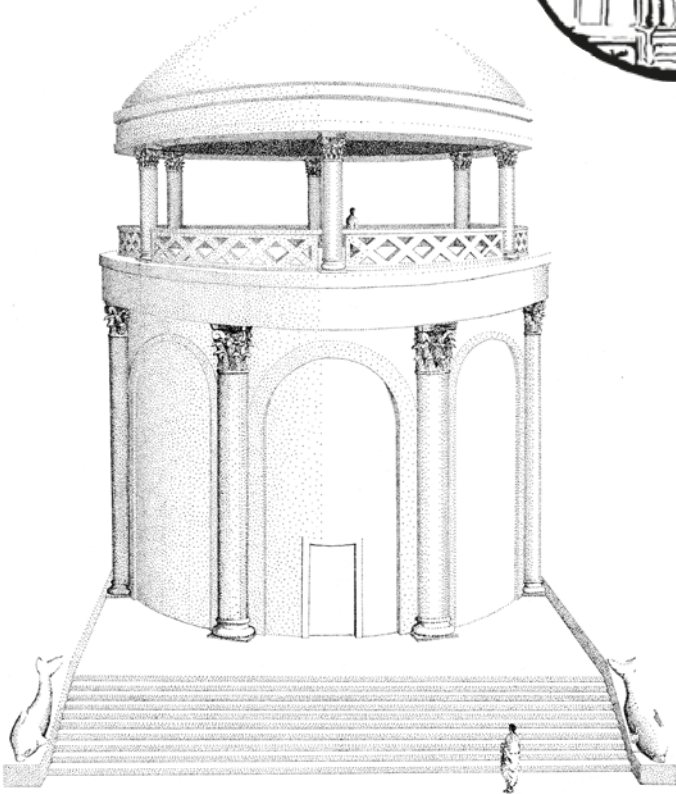


- 1.17_ La struttura neroniana a pianta circolare della vigna Barberini (coenatio rotunda?) nel contesto archeologico delle rovi attribuibili alla Domus Aurea.
- 1.18_ Sezione prospettica ricostruttiva delle strutture messe in luce nella vigna Barberini sul Palatino durante gli scavi 2009–201 (Entrambe da F. Villedieu, *Une construction né onienne mise au jour sur le site de la Vigna Barberini: la cenatio rotunda de la Domus Aurea?*, in “Neronia Electronica. Revue électronique”, 1, 2011, p. 41).
- 1.19_ Terrazza dell'ex Vigna Barberini – angolo nord-est (M. A. Tomei, *La ex Vigna Barberini e le costruzioni ne oniane del Palatino*, in “Neronia Electronica. Revue électronique”, 1, 2011, p. 26).

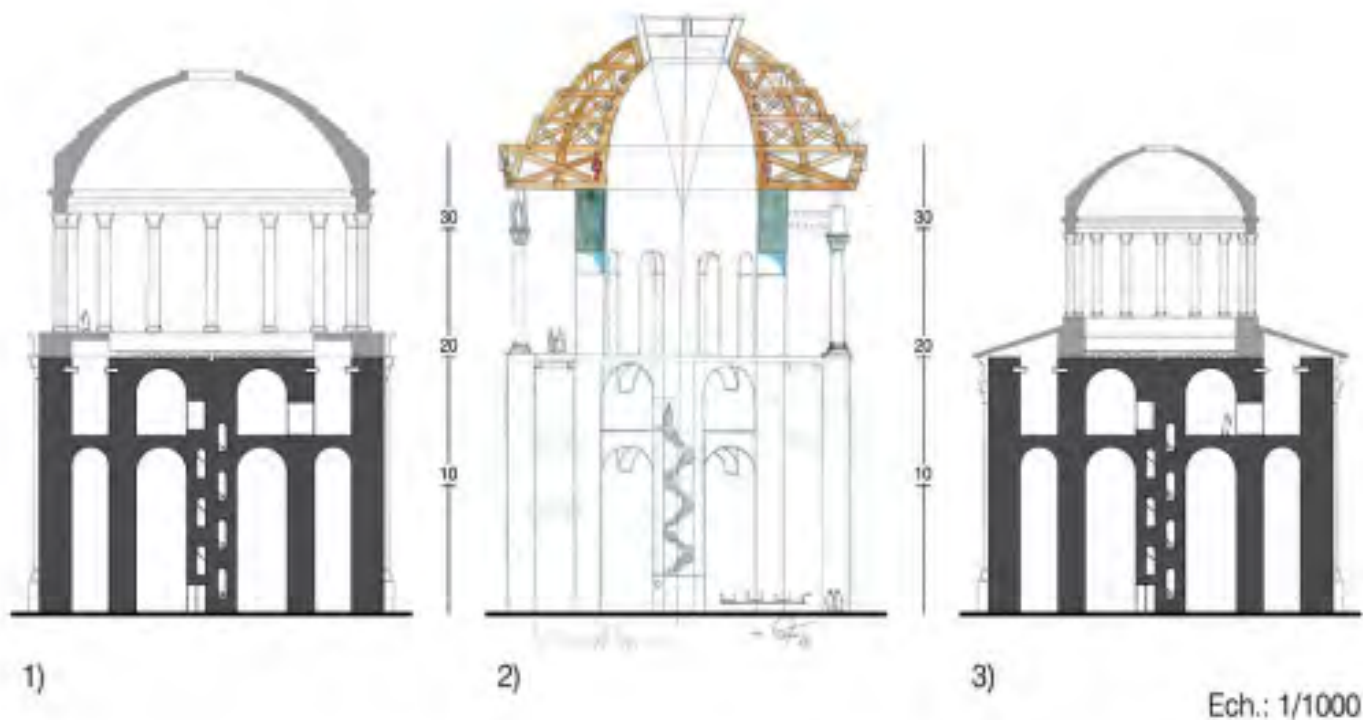


1.20_ Pianta delle strutture messe in luce nella vigna Barberini (F. Villedieu, *Une construction né onienne...* cit., p. 39).

1.21_ Foto delle rovine dall'interno. (F. Villedieu, *Une construction...* cit., pp. 39-41 e M. A. Tomei *La ex Vigna Barberini...* cit., p. 21).



1.26_A *sinistr* Ricostruzione ipotetica della struttura sovrapposta al basamentoneronian (proposta da . Villedieu).A: tavolato ligneo fisso; B: taglio sultavolato fisso dove era alloggiato il perno, in corrispondenza del foro al centro del pilone; C: tagli sultavolato fisso in cui erano alloggiate le sfere, in corrispondenza delle cavità emisferiche presenti sul pianodi malta; D: tavolato ligneo mobile; E (in giallo): “settore tecnico-appendice” incui era alloggiato il meccanismo perla rotazione del pavimento (J. Schodet, 2010, Centre Camille Jullian).



1.27 Ricostruzioni dell'edificio interpretato come la coenatio rotunda di Nerone secondo le ipotesi di N. André (nn. 1, 3) e J.-M. Gassend (n. 2).

(da G. Rizzo, L'Heliogabalium del Palatino, i suoi giardini e la cultura materiale a Roma nell'età dei Severi, in "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 130-2, fig. 2).

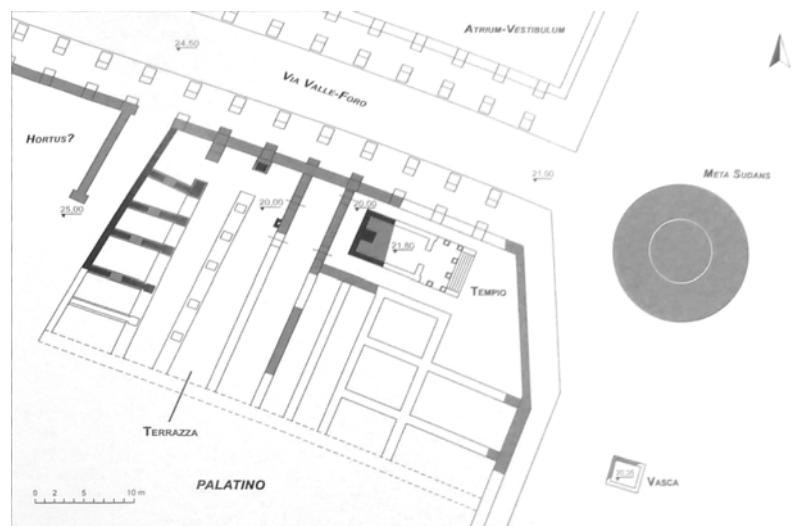
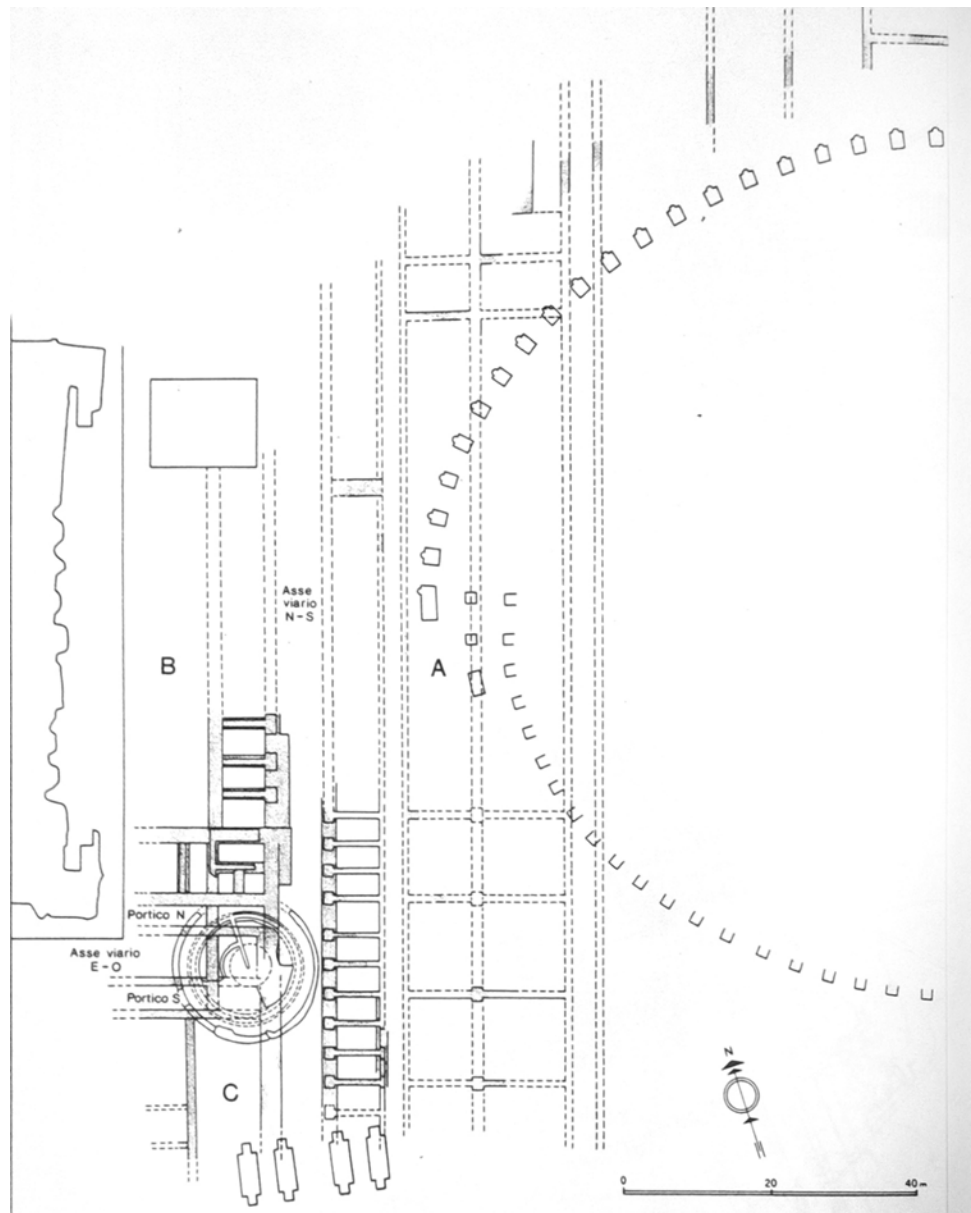
1.28 Ricostruzione 3D della coenatio rotante sul Palatino (École française de Rome (EFR))



Nella pagina a fianco

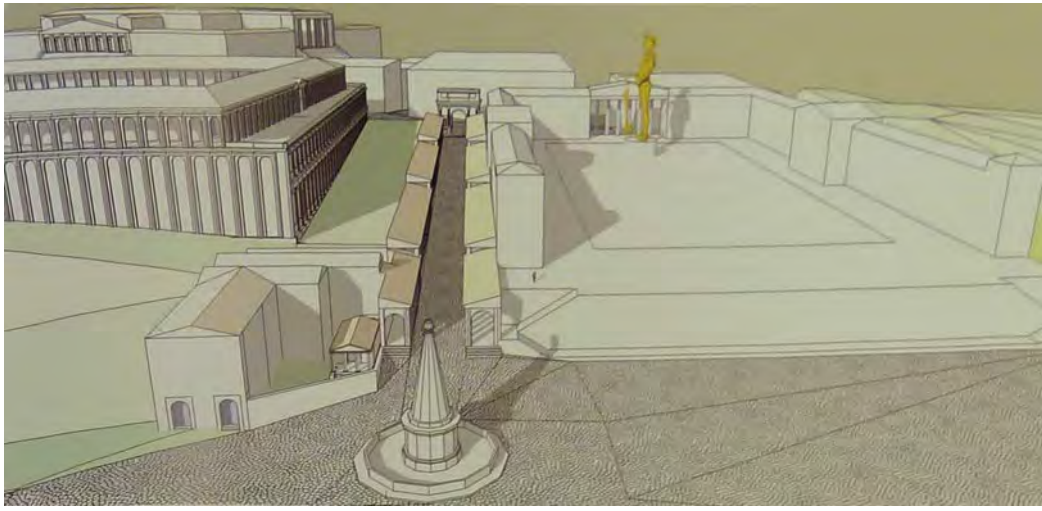
1.22-23 Ipotesi ricostruttiva della coenatio rotunda, immaginata al di sopra della struttura rinvenuta sotto la vigna ex-Barberini. Il disegno propone un'architettura che si rifà a quella rappresentata sul dupondio MAC AUG (disegno J. Schodet, 2011).

1.25 Restituzione ipotetica del sistema di solaio rotante sovrapposto alla torre neroniana (Ipotesi F. Villedieu, disegno J. Schodet, 2010).



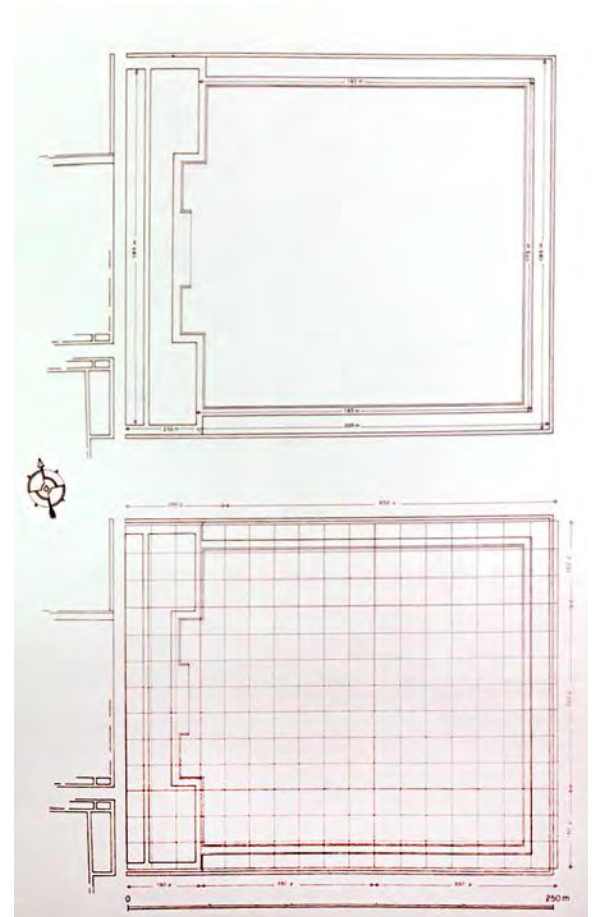
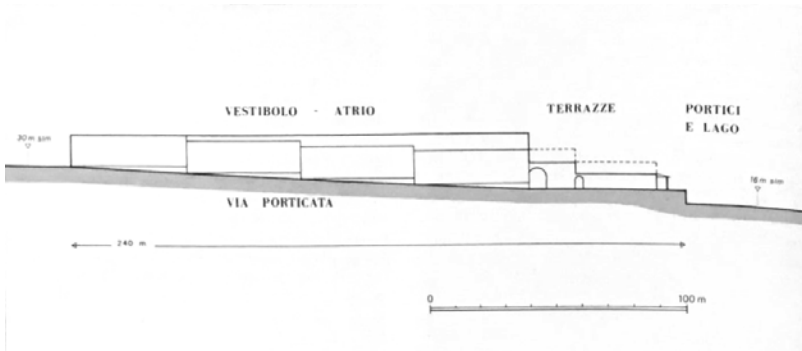
1.29_ Domus Aurea: area dello stagnum. Strutture nell'area di scavo della meta Sudans, integrate con gli altri resti attribuiti alla Domus Aurea rinvenuti durante la messa in opera di servizi moderni (1895, 1986, 1989, 1992; puntinate), nel contesto della topografia antica (in grigio). Elaborazione di M. Cante. Disegno di G. Schigno e T. Semerato. (da LTUR, II, fig. 19)

1.30_ Planimetria ricostruttiva del complesso neroniano flavio nell'area della Meta Sudans e del Palatino nord-est. (fondazioni in grigio, elevazioni in nero. Disegno A. F. Ferrandes da C. Panella, *La Domus Aurea nella valle del Colosseo e sulle pendici della Velia e del Palatino*, in *Nerone*, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), a cura di M.A. Tomei e R. Rea, Milano 2011, p. 165)



1.31 Sistemazione flavia tra la Piazza del Colosseo e l'Arco di Tito

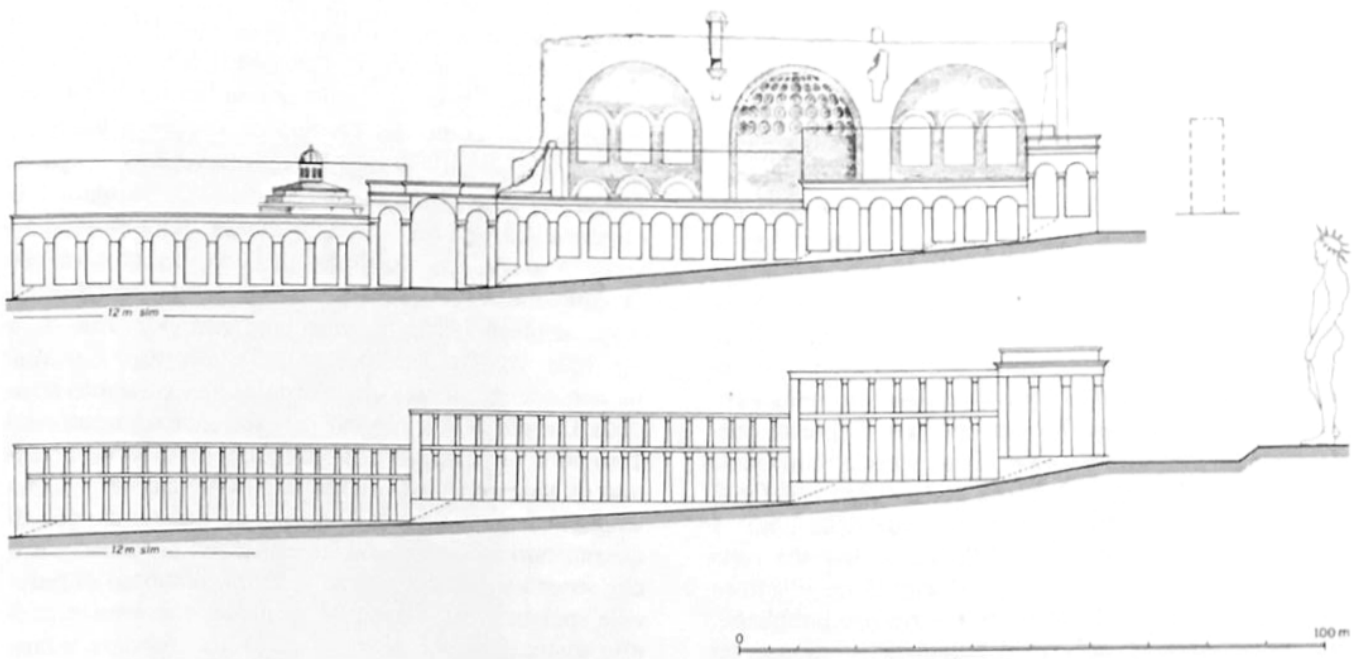
1.32-33 Vedute 3D dei complessi edilizi della Domus Aurea tra Palatino (grandi aule e terrazza), Velia (atrium/vestibulum) e vall del Colosseo (stagnum) dalla Vigna Barberini e dall'Arco di Tito (elaborazione M. Fano da C. Panella, p. 164. (elaborazioni M. Fano da C. Panella, *La Domus Aurea nella valle del Colosseo...* cit., p. 164 e 167)



1.34 Ricostruzione della Domus Aurea (Progetto Katatexilux 2011). Lo stagnum visto dal complesso del Palatino, sullo sfondo il padiglione del colle Oppio (a sinistra).

1.35 Planimetria con ipotesi ricostruttiva dello stagno e degli edifici neroniani sul lato ovest della valle dell'Anfiteatro Flavio
A) Planimetria con indicazione delle dimensioni in metri. B) Schema planimetrico dei moduli (in rosso) con indicazione delle dimensioni in piedi.

1.36 Schizzo ricostruttivo con ipotesi dello sviluppo degli elevati del vestibolo-atrio della Domu Aurea e degli edifici nella valle dell'Anfiteatro Flavio. Sezione est-ovest, vista del lato no (elaborazioni e disegni di M. Medri, tratti da M. Medri, *Suet., Nero, 31.1: elementi e proposte per la ricostruzione de progetto della Domus Aurea*, in *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996, pp. 185, 182)

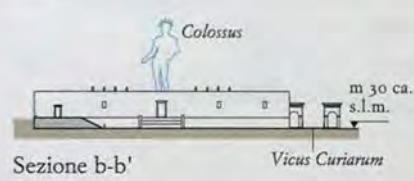
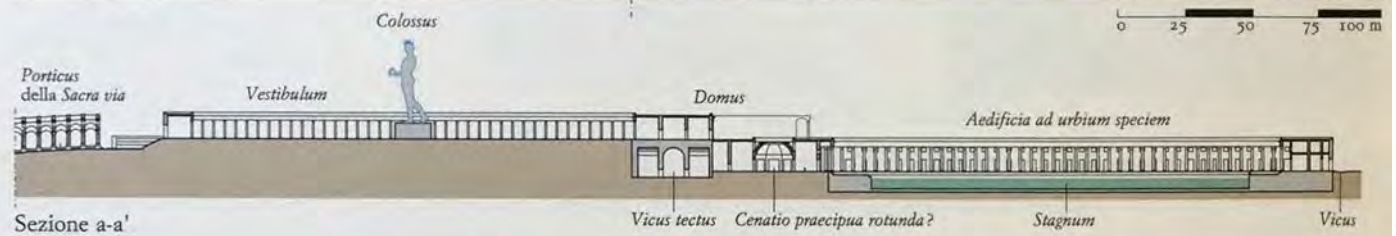
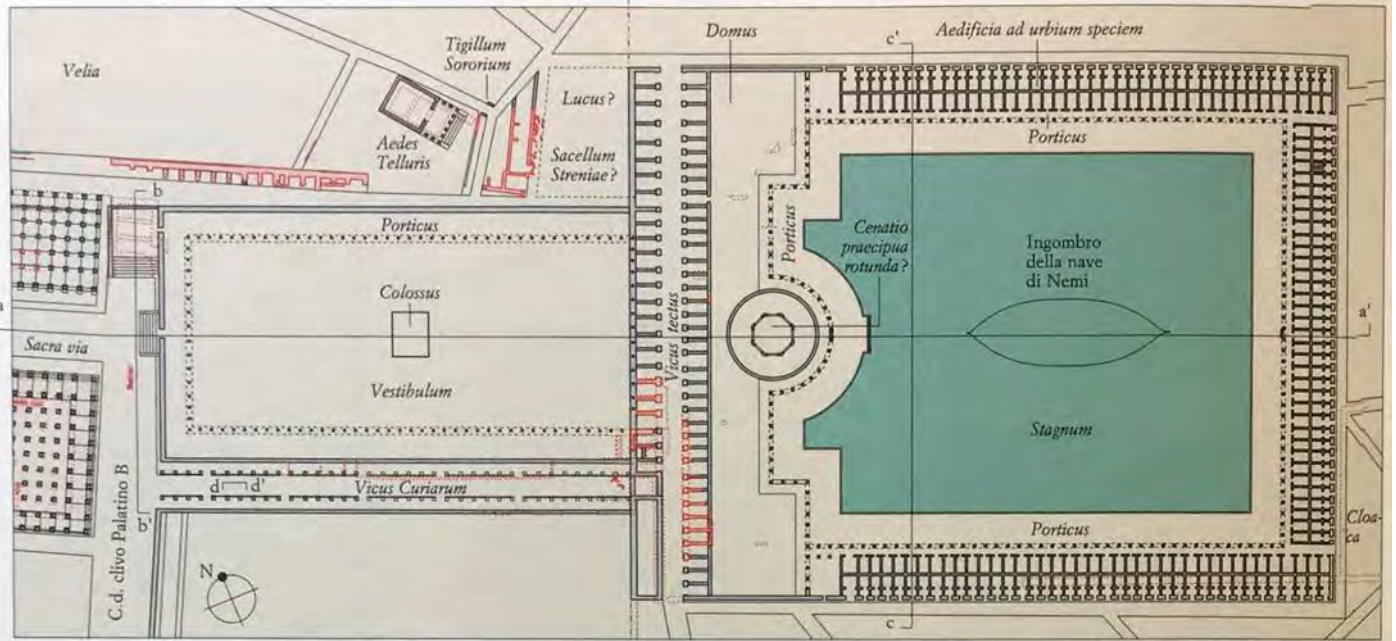


1.37_Ricostruzione della Domus Aurea (Progetto Katatexilux 2011). Vista dallo stagnum verso il Palatino.

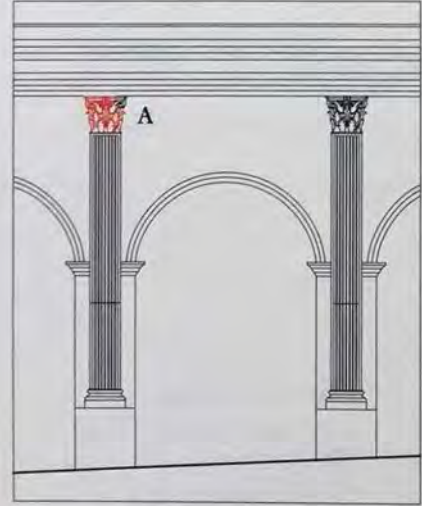
1.38_Lato settentrionale della via Sacra-Clivio Sacro. Schizzo con prospetti ricostruttivi dei portici. a) portici con arcate - i rapporto all'altezza ed alla quota dell'arco di Tito. b) Portici colonnati - in rapporto all'altezza del Colosso ed alla quota del vestibolo-atro. Le quote di dislivello sono commisurate a quelle di epoca neroniana (elaborazioni e disegni di M. Medri, tratti da M. Medri, *Suet., Nero, 31.1: elementi e proposte per la ricostruzione de progetto della Domus Aurea*, in *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996, pp. 185, 182)

Planimetria a quota m 34,40 ca. s.l.m.

Planimetria a quota m 23,00 ca. s.l.m.



Ricostruzione di Clementina Panella



Prospetto d-d' 0 1,5 2 m

- Dato archeologico
- Dato archeologico, fondazioni
- Iconografia antica
- Ricostruzione
- Ricostruzione, fondazioni
- Ricostruzione incerta



Sezione c-c'



Domus Aurea, residenza dell'Oppio (simile per impostazione a quella ricostruita sulla Velia), domus B (vedi tav. 111)

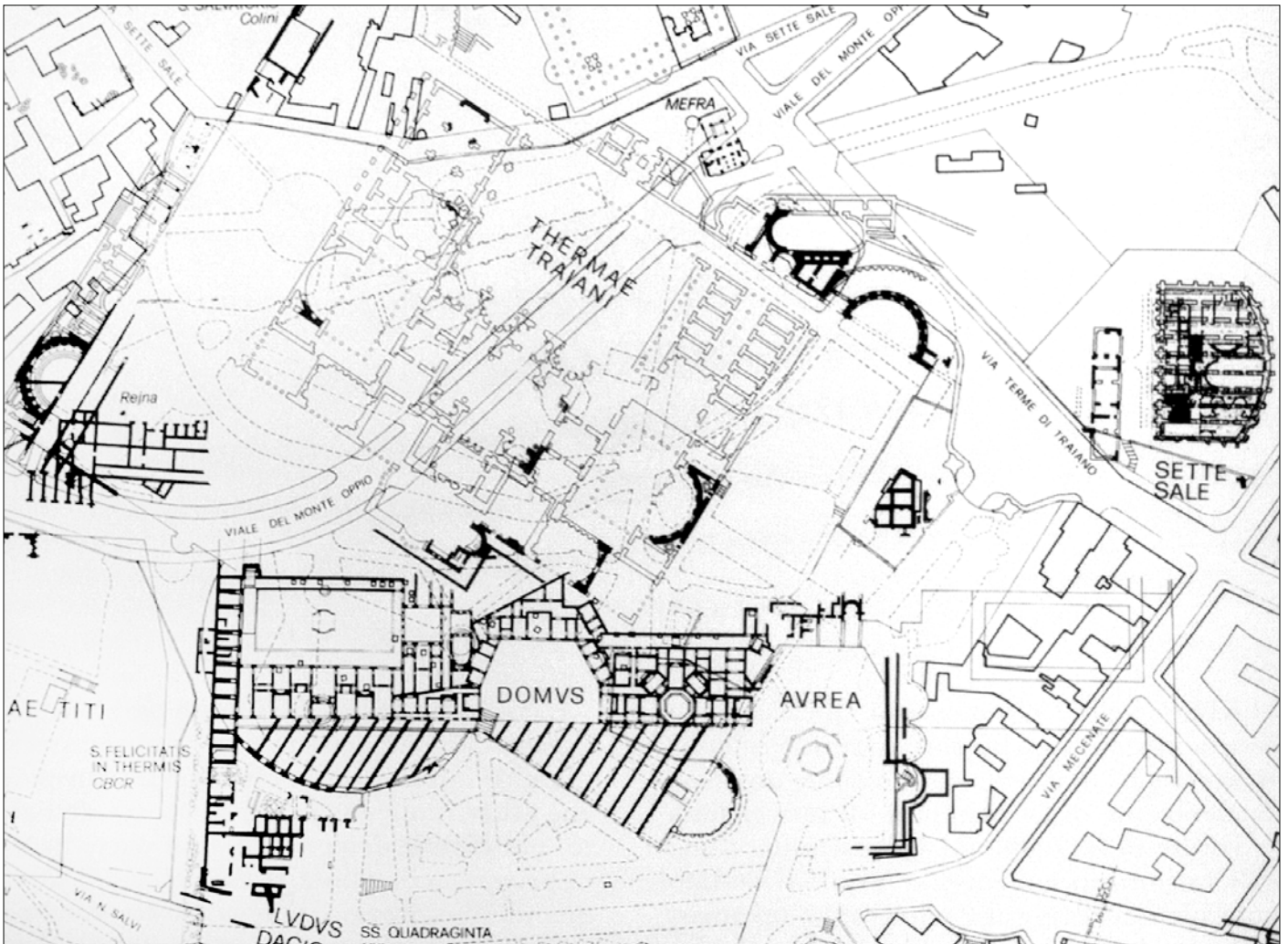
Medaglione di Gordiano III (242-244 d.C.), Colosso di Nerone spostato da Adriano vicino all'amphitheatrum



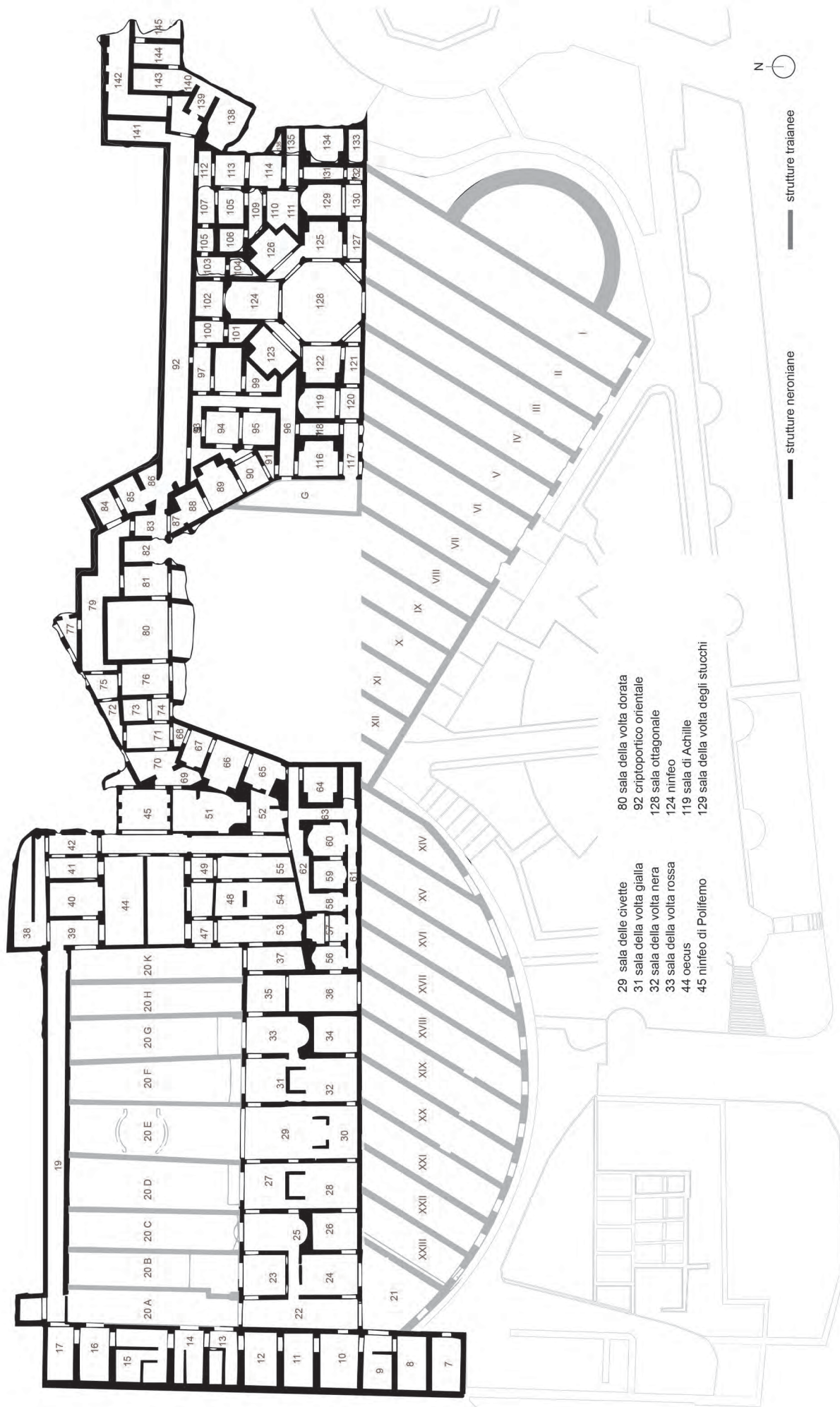
A. Capitello di lesena, della porticus del vicus Curiarum



1.40_Domus Aurea (proposta Carandini), residenza della Velia. (Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città, a cura di A. Carandini e P. Carafa, Milano 2012, vol. 1, tav. 96)

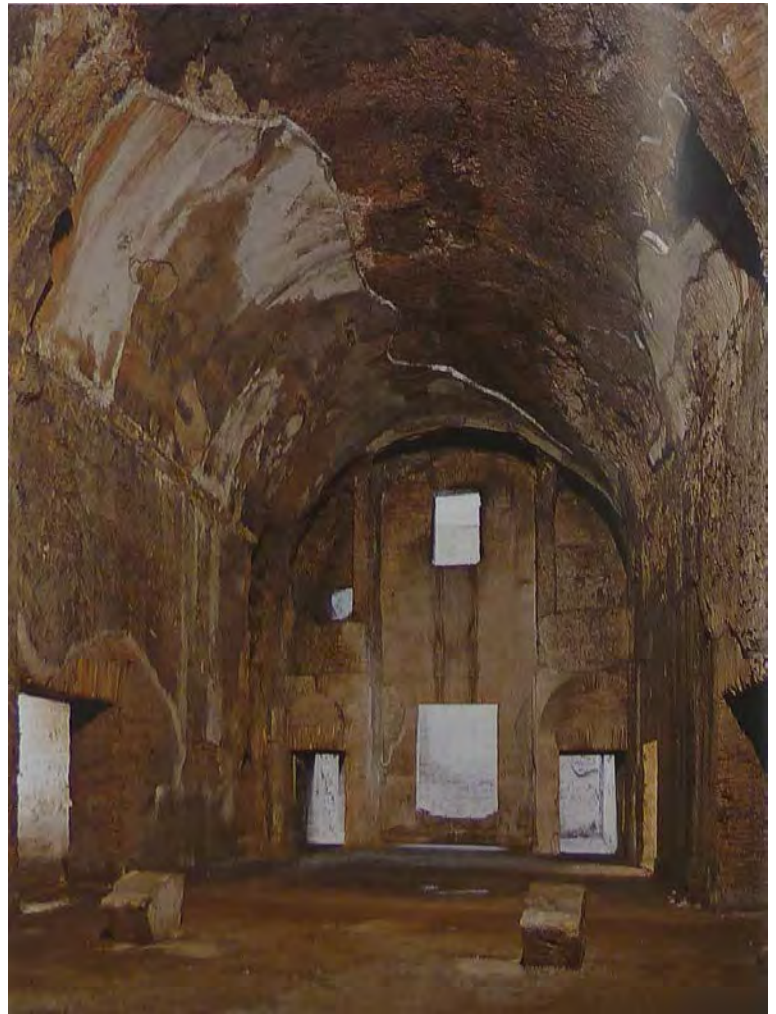


1.41_Foto aerea del colle Oppio con sovrapposizione della planimetria del padiglione esquilino della Domus Aurea (Archweb).
 1.42_Pianta delle Terme di Traiano sovrapposta a quella del padiglione esquilino (in nero le strutture ancora esistenti in alzato)

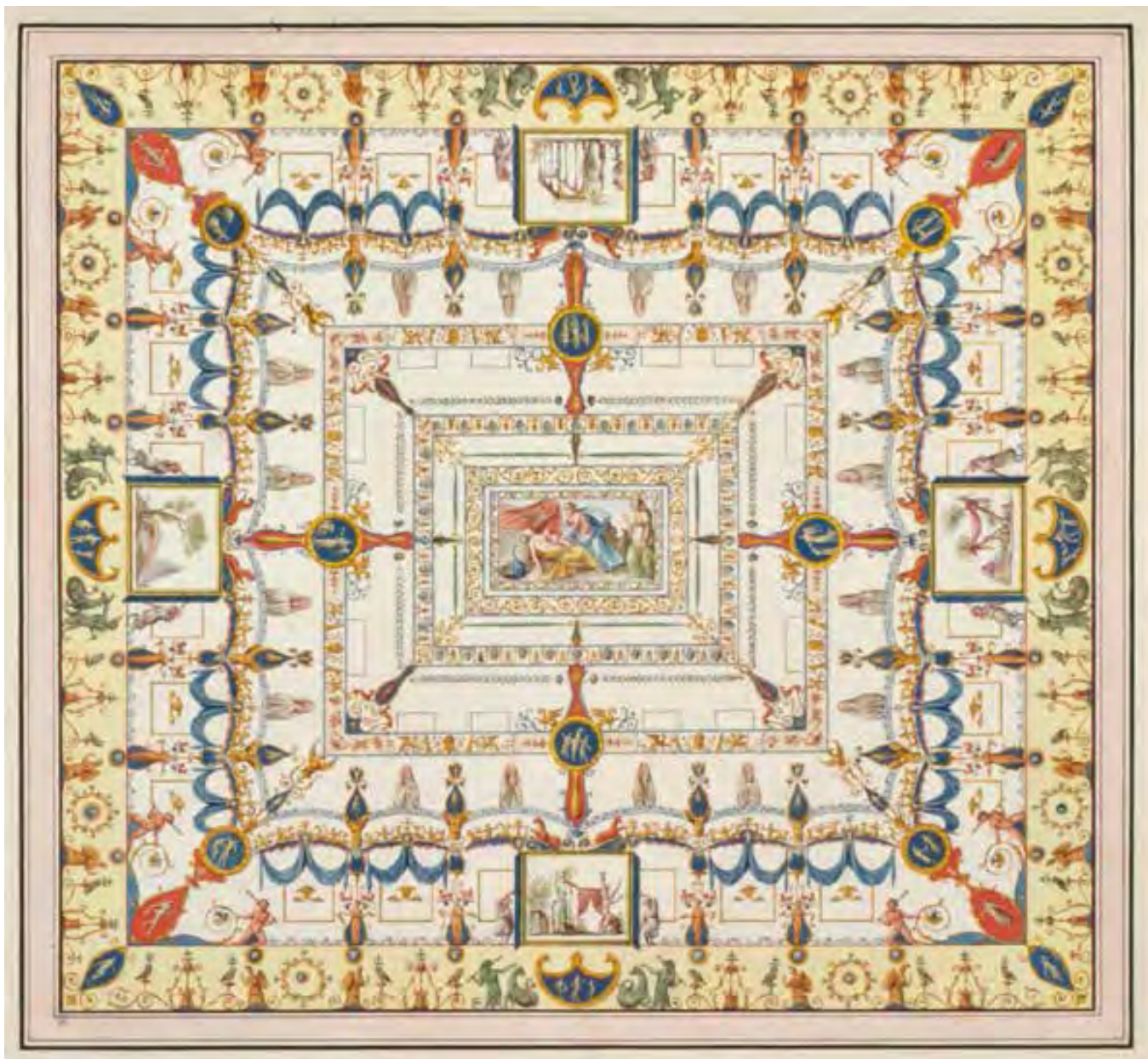


- 29 sala delle civette
- 31 sala della volta gialla
- 32 sala della volta nera
- 33 sala della volta rossa
- 44 oecus
- 45 ninfeo di Polifemo
- 80 sala della volta dorata
- 92 criptoportico orientale
- 128 sala ottagonale
- 124 ninfeo
- 119 sala di Achille
- 129 sala della volta degli stucchi

1.43_Pianta delle strutture superstiti del padiglione della Domus Aurea sul colle Oppio (in nero). In grigio le costruzioni traianee



1.44-45_Domus Aurea, Sala della volta delle civette (29)..
Foto degli interni (SSBAR).



1.46-47_Domus Aurea, Sala della volta delle civette (29).

Ricostruzione dell'apparato decorativo (da G. Carletti, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri*, Roma 1776, tav. 56.

Dettaglio della decorazione superstita sulla volta (foto SSBAR)



Fig. 1.

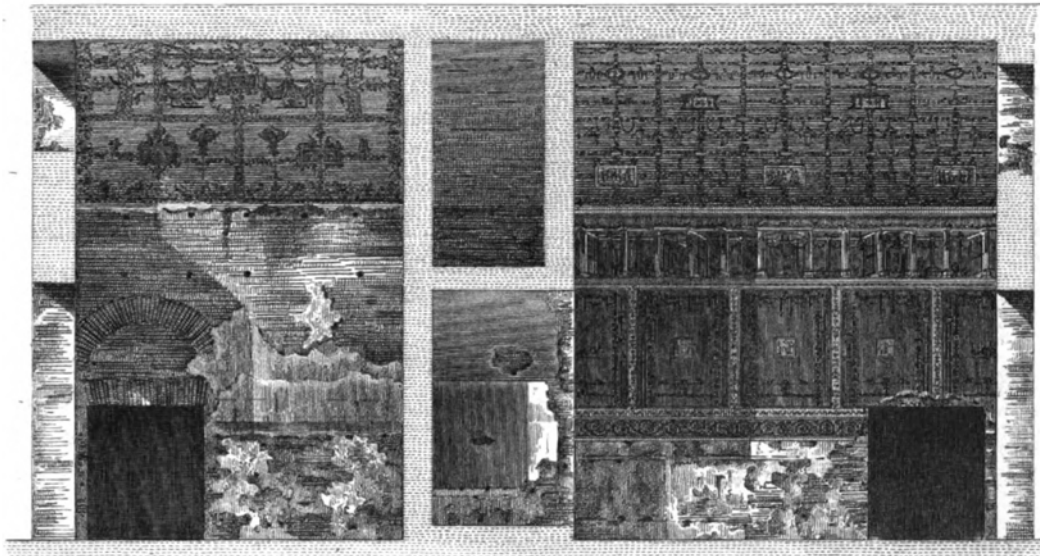
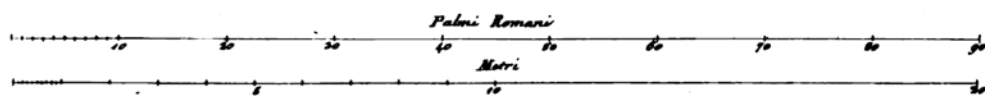
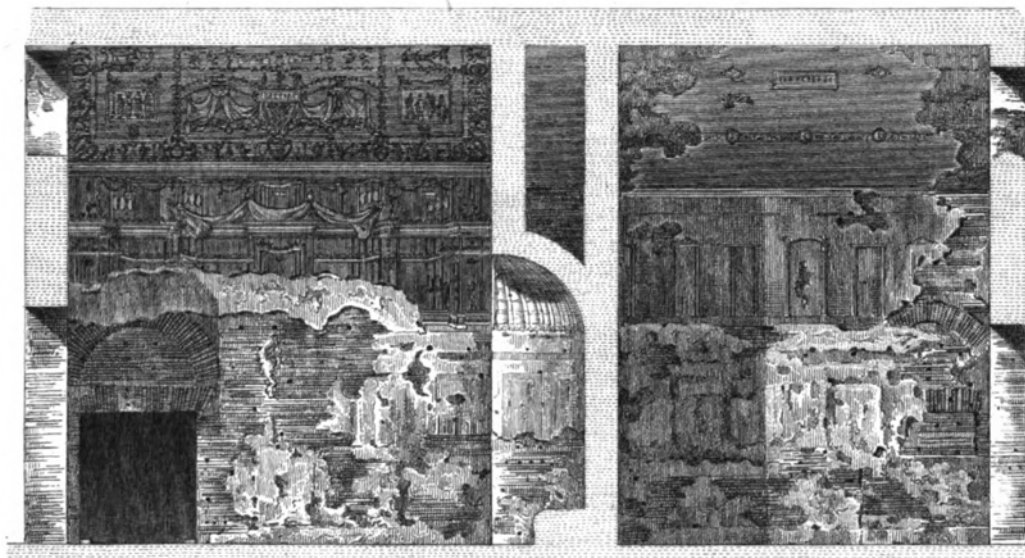
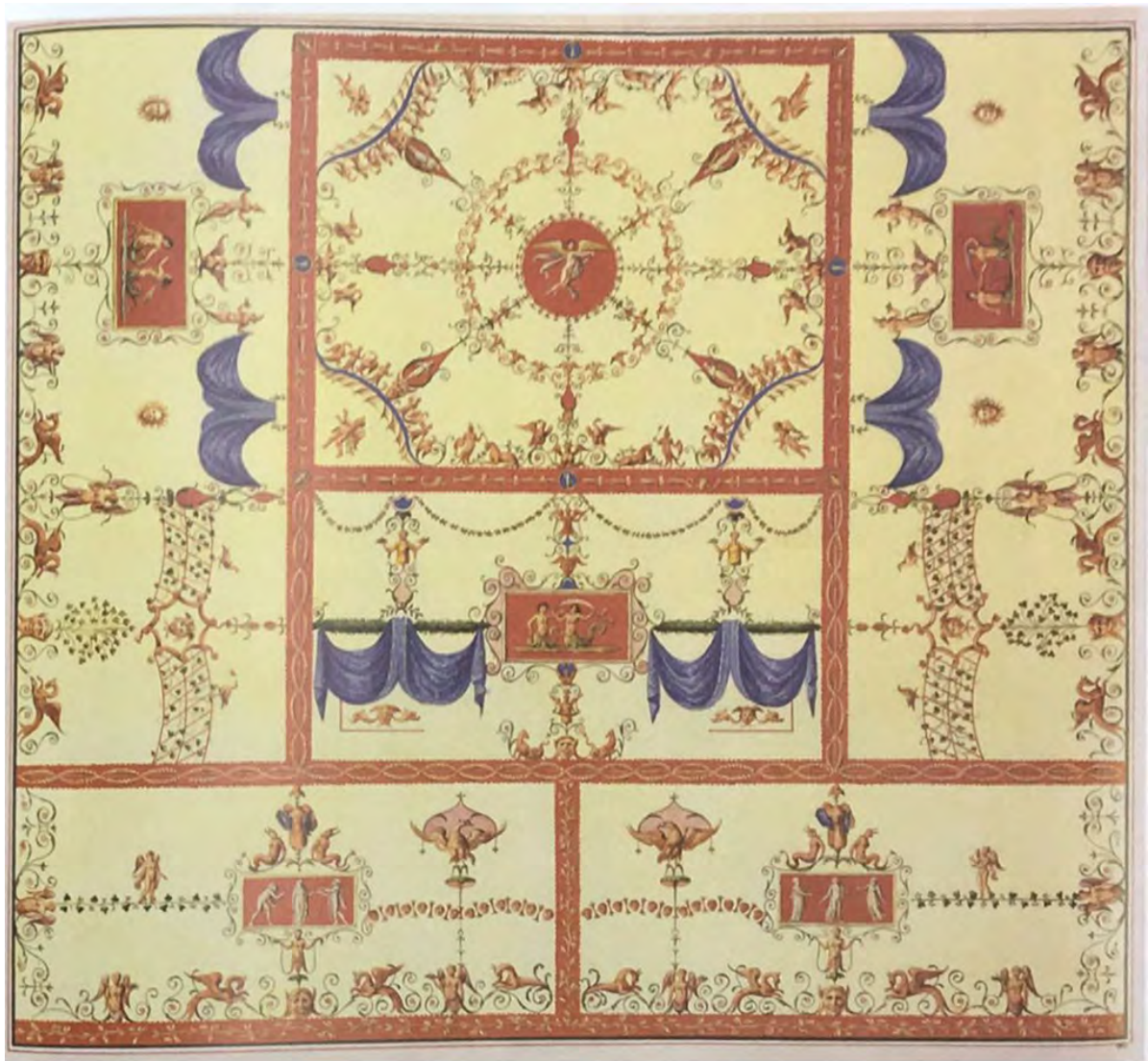


Fig. 2.





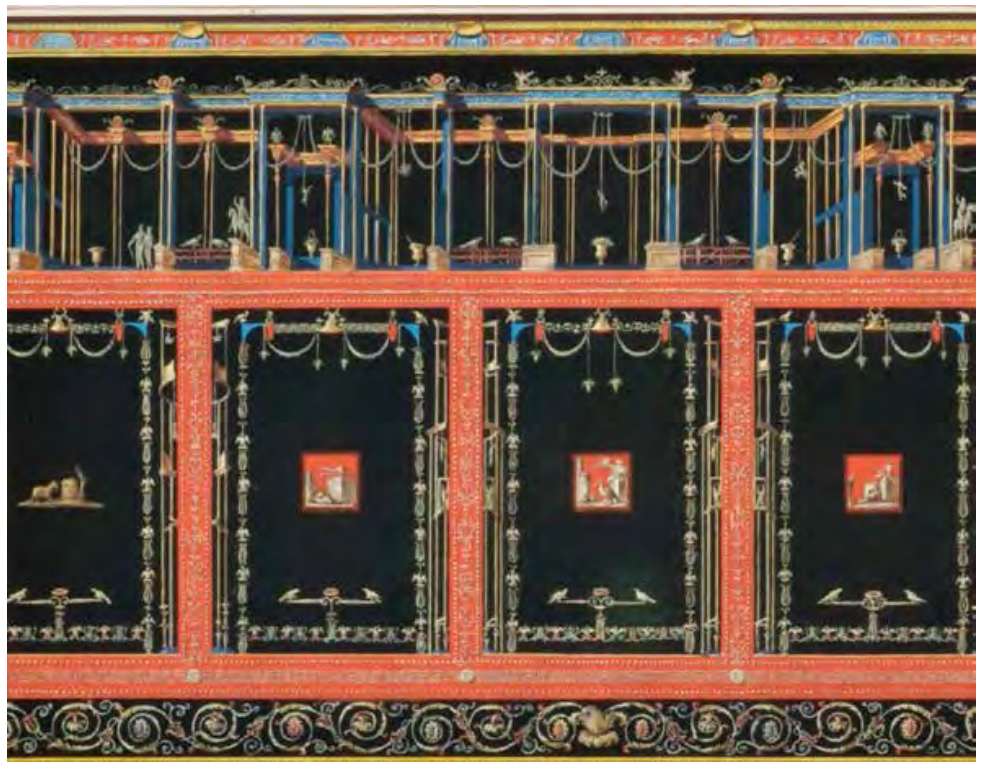
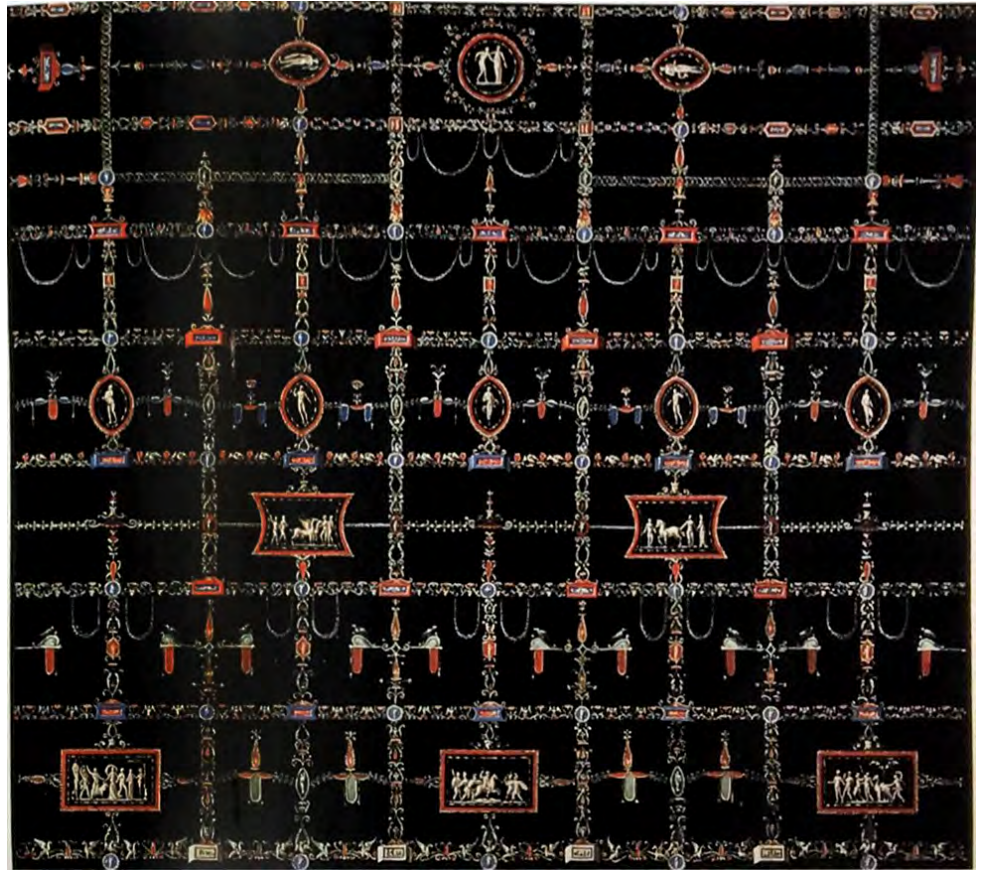
1.49-51_ Domus Aurea, sala della volta gialla (31).

Ricostruzione del partito decorativo (da *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques)

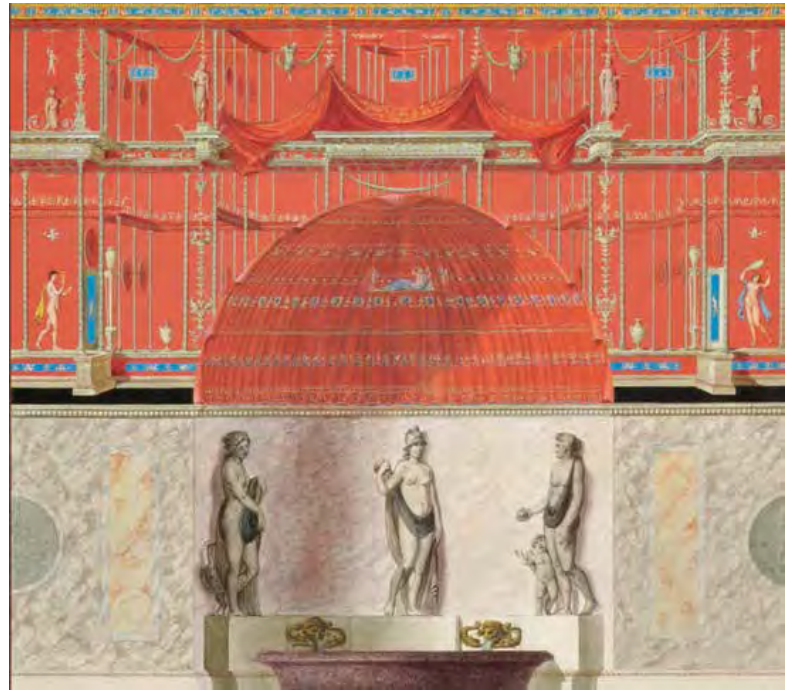
Particolari della decorazione della volta (fotografie SSBAR).



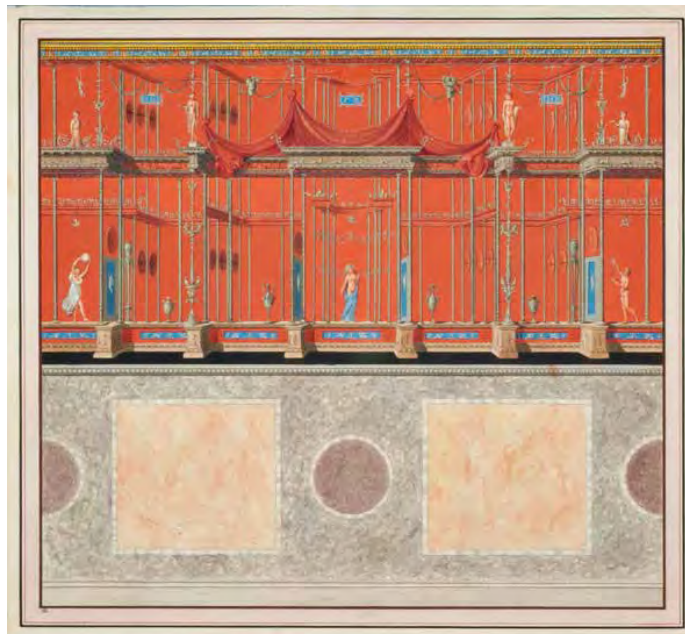
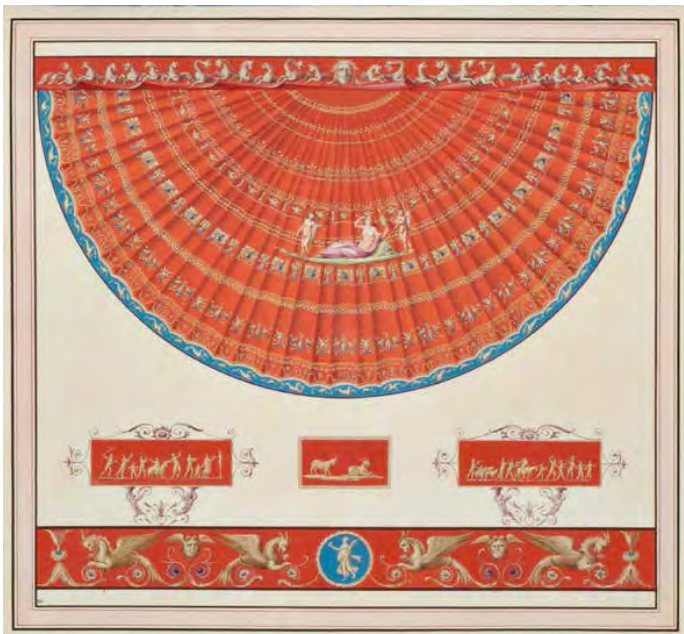
1.52-53_Domus Aurea, Sala della volta nera (32)
Foto degli interni e dettaglio della decorazione superstite (SSBAR)



1.54-55_Domus Aurea, Sala della volta nera (32)
 Ricostruzione del partito decorativo della volta e della parete.
 (Vestigia delle erme di Tito e loro interne pitture, 1776, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques)



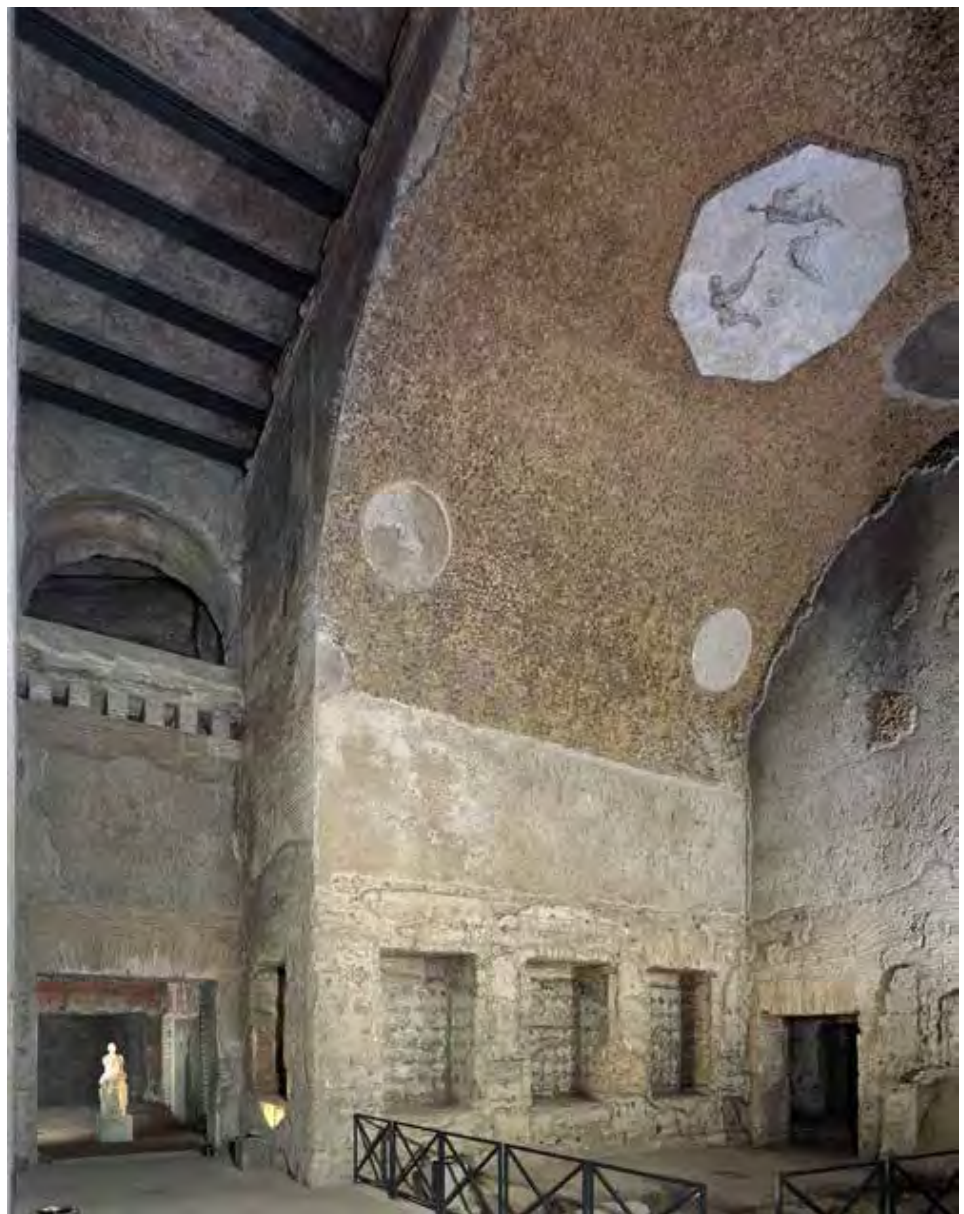
1.56-57_Domus Aurea,
Sala della volta rossa (33)



1.58-59_Domus Aurea, Sala della volta rossa (33). Ricostruzioni dei partiti decorativi di volta, pareti e lunetta.
(Vestigia delle erme di Tito e loro interne pitture, 1776, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques)

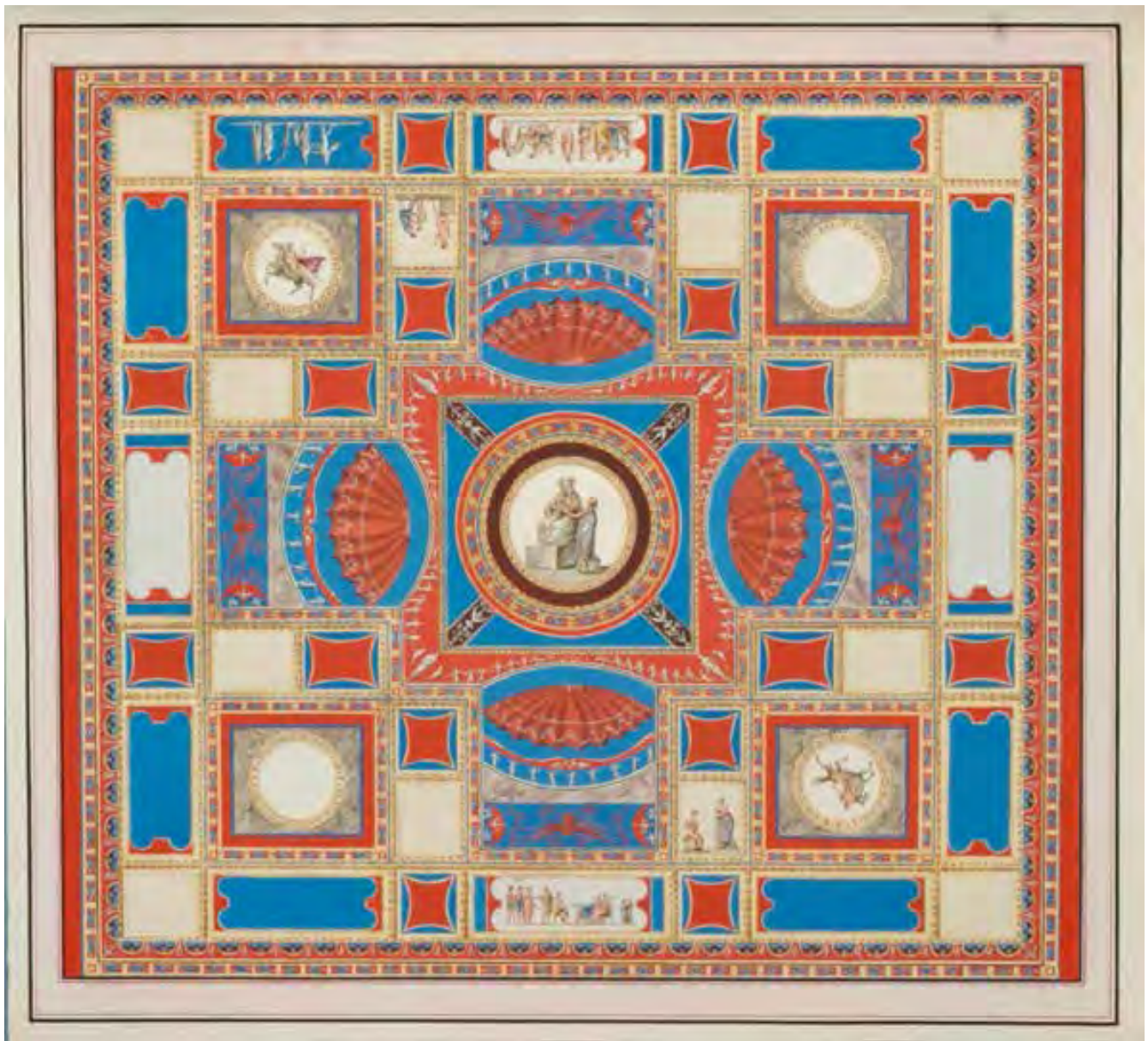


1.60-63_Domus Aurea, 'Ninfeo di Polifemo' (44). Foto degli interni (SSBAR) e ricostruzione digitale (Progetto Katatexilux)





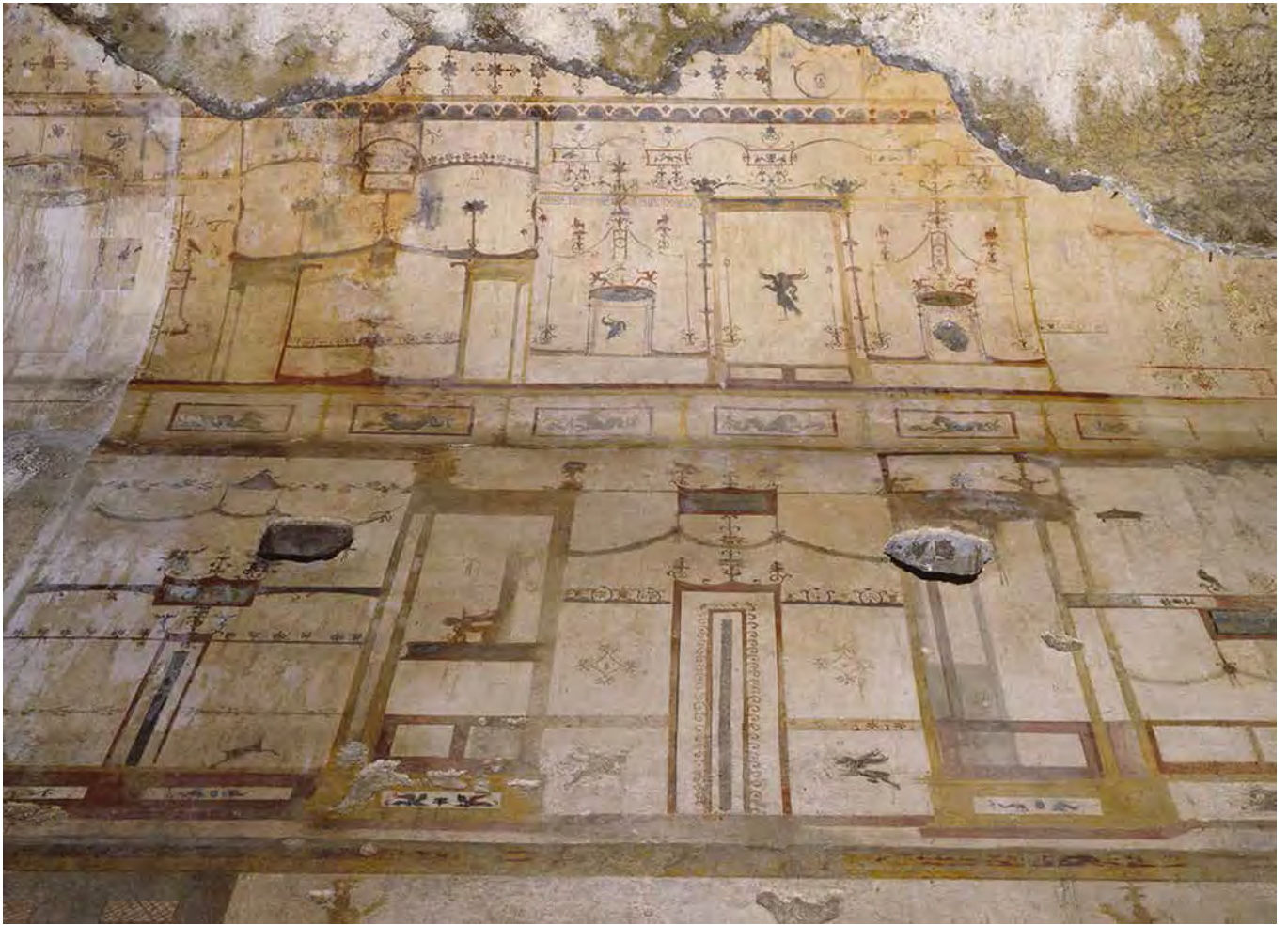
1.64-65_ Domus Aurea, Sala della volta dorata (80). Foto degli interni (SSBAR).



1.66_Domus Aurea, Sala della volta dorata (80). Ricostruzione del partito decorativo della volta
(*Vestigia delle erme di Tito e loro interne pitture*, 1776, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques)



1.67-69_ Domus Aurea, Sala di Achille a Sciro (119). (Fotografie SSBAR)





1.70-73_ Domus Aurea, Sala di Achille a Sciro (119) (SSBAR).





1.74-77_ Domus Aurea, Sala di Ettore e Andromaca (129) (SSBAR).





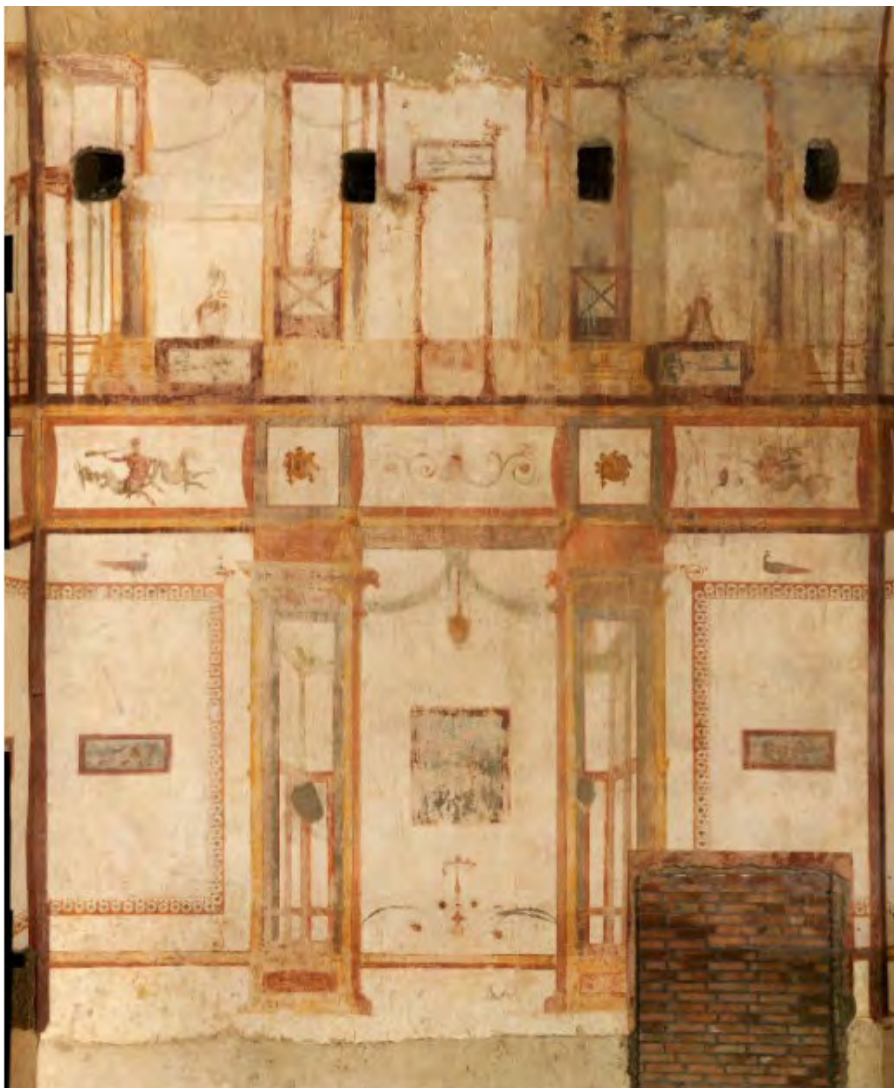
1.78-79_ Domus Aurea, Sala di Ettore e Andromaca (129). (foto Roma Consorzio 2000)



1.80-81_ Domus Aurea, Sala di Ettore e Andromaca (129).
(foto Roma Consorzio 2000)



1.82-83_Domus Aurea, sala delle maschere (114). Pareti sud e ovest (foto ISCR)



1.84-85_Domus Aurea, sala delle maschere (114). Pareti nord ed est (foto ISCR)

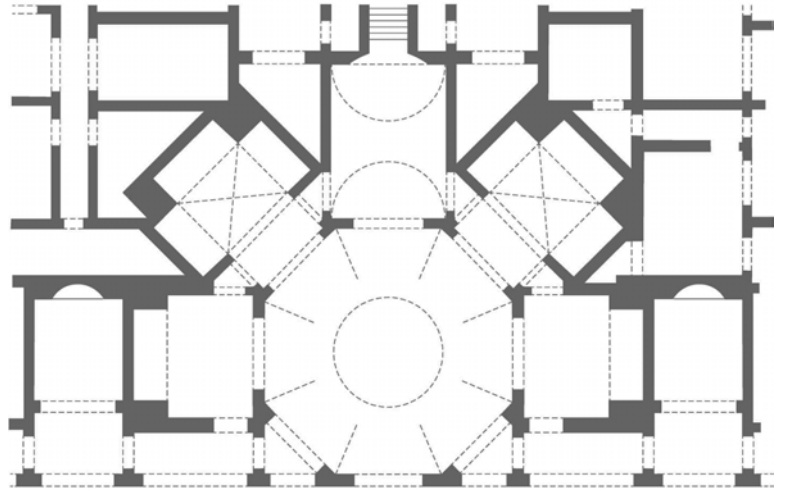
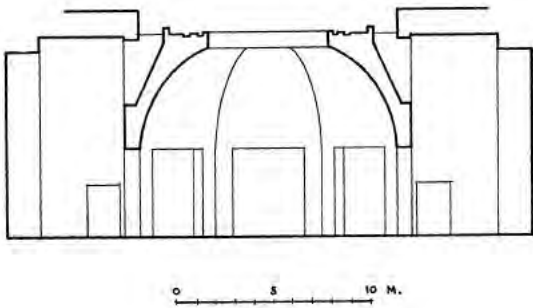
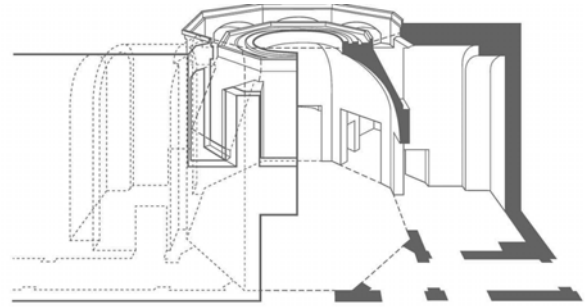


1.86-87_Domus Aurea, galleria 131. Pareti ovest e sud (foto ISCR)

Nella pagina a fianco

1.88-89_Domus Aurea, galleria 131. Pareti est e nord e particolare della decorazione pittorica della parete est (foto ISCR)

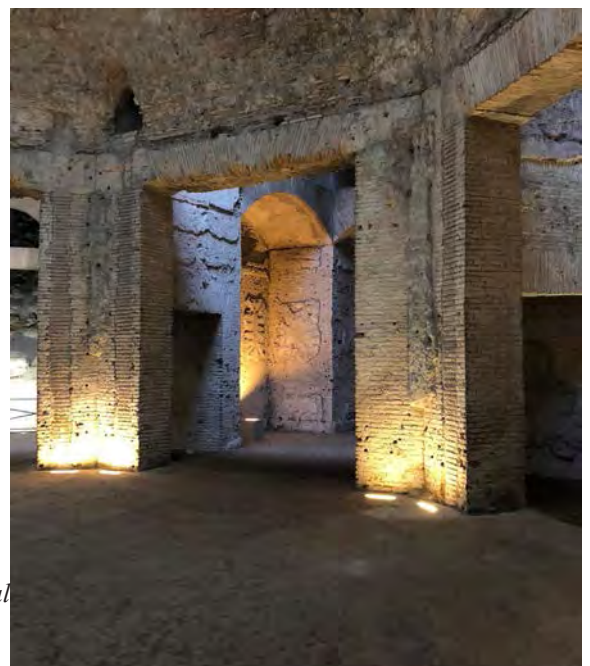
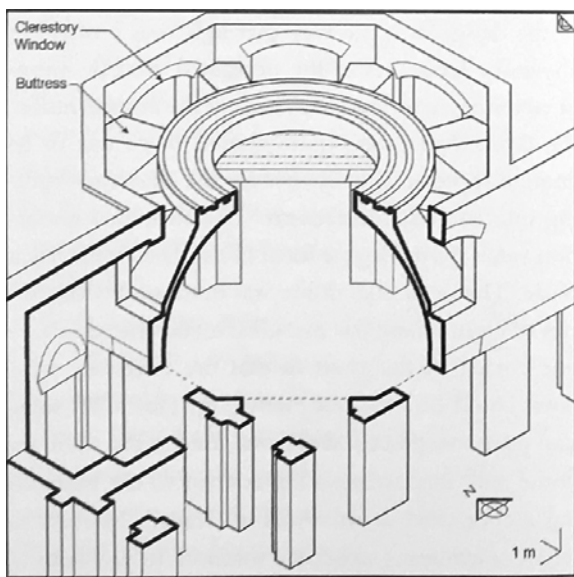
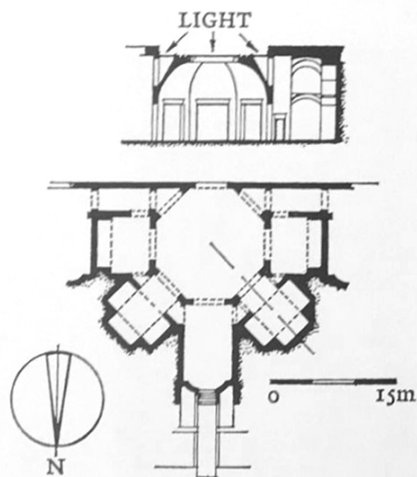
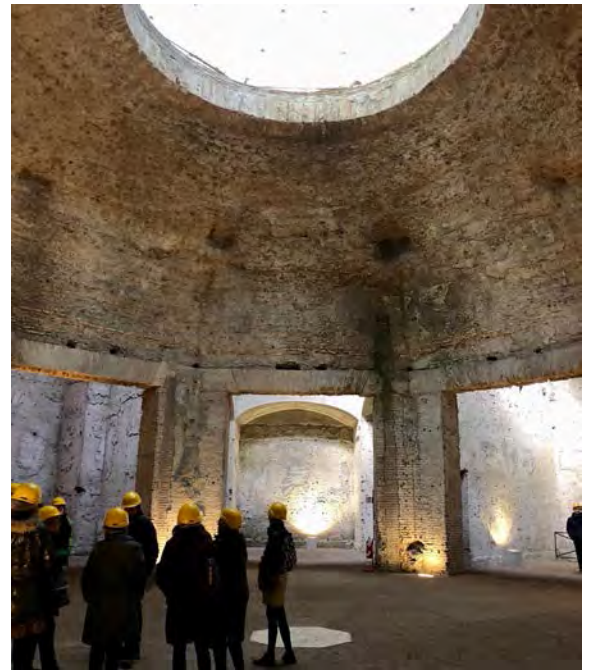
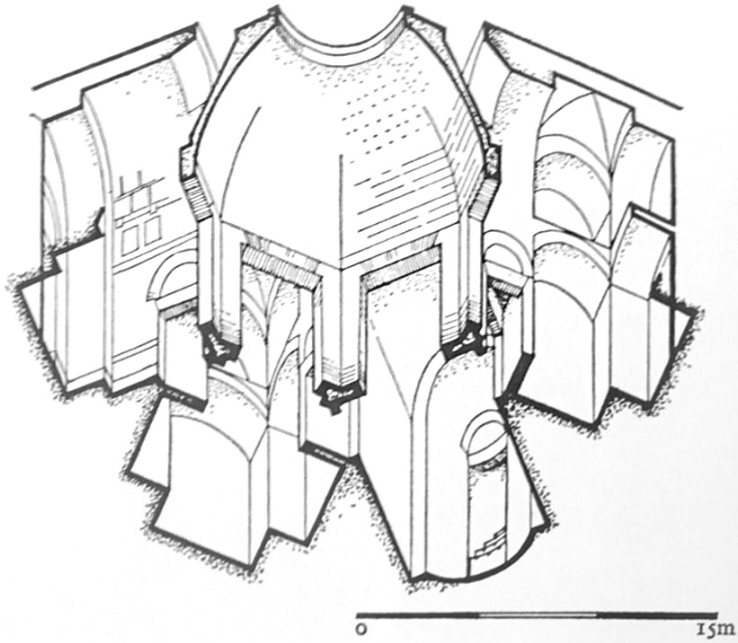




1.90-92_ Domus Aurea, Sala ottagonata (128).

In questa pagina: fotografia SSBAR; Sezione trasversale G. Giovannoni (riprodotta in J.B. Ward-Perkins, Nero's Golden House, in "Antiquity. A Quarterly Review of Archaeology", 30, 1956, fig. 3); Pianta e alzato assometrico James Bradley.

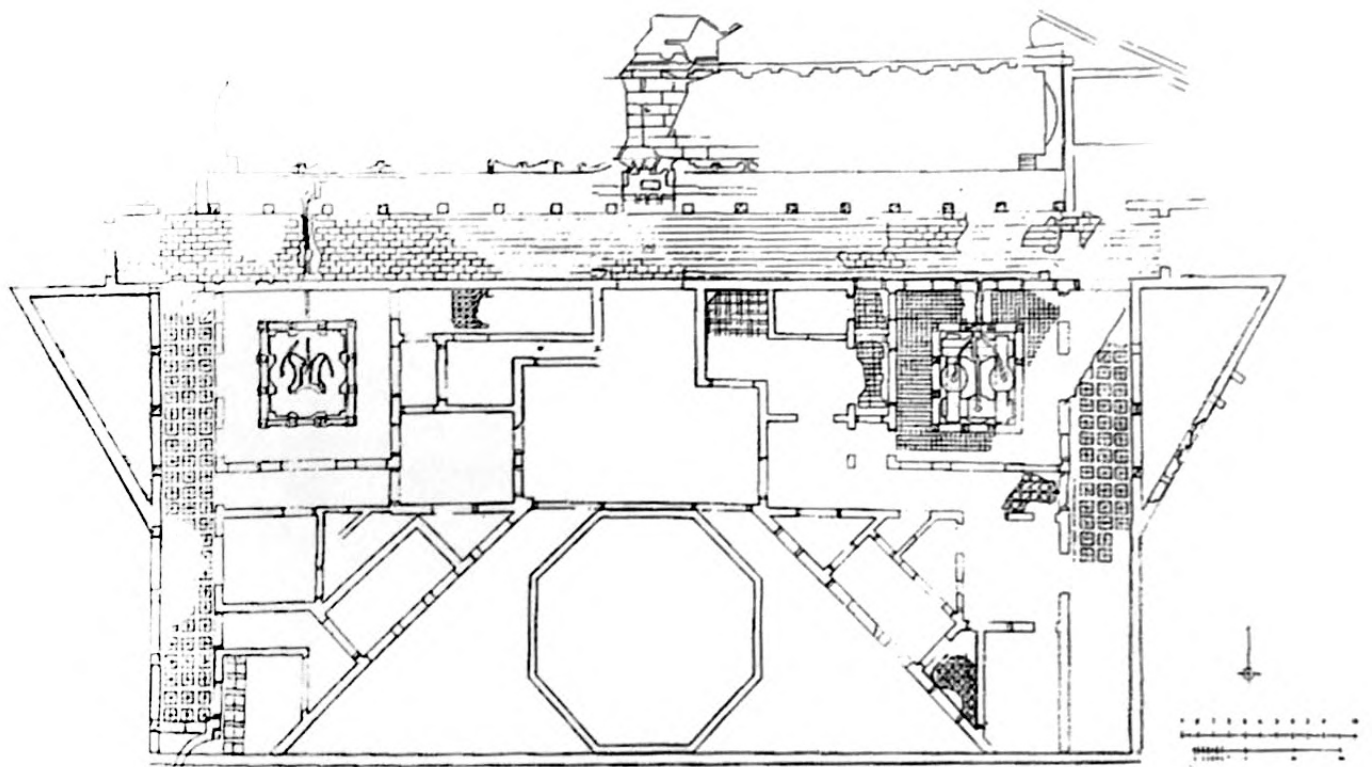
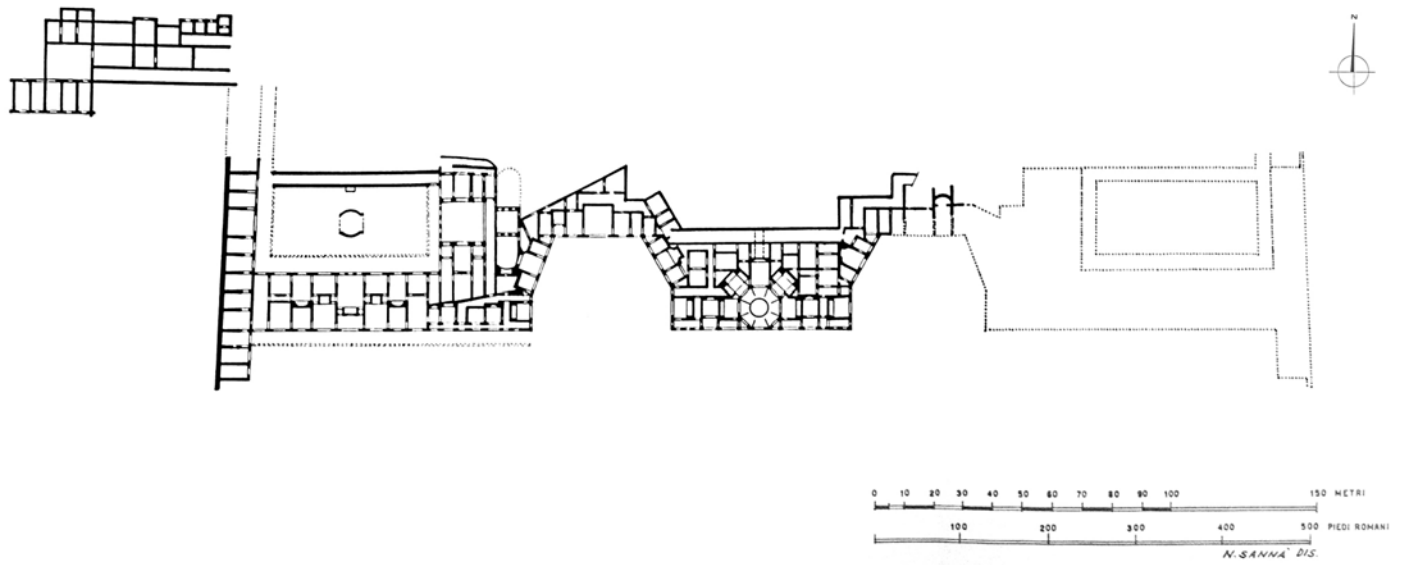
Nella pagina affianco:



1.93_Pianta, sezione e assonometria (da A. Boethius, J. B. Ward-Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth 1970, fig. 98);

1.94_Schema del sistema costruttivo e delle aperture poste sul perimet della volta (da L.C. Lancaste , *Concrete vaulted construction in Imperial Rome*, Cambridge 2005, p. 144)

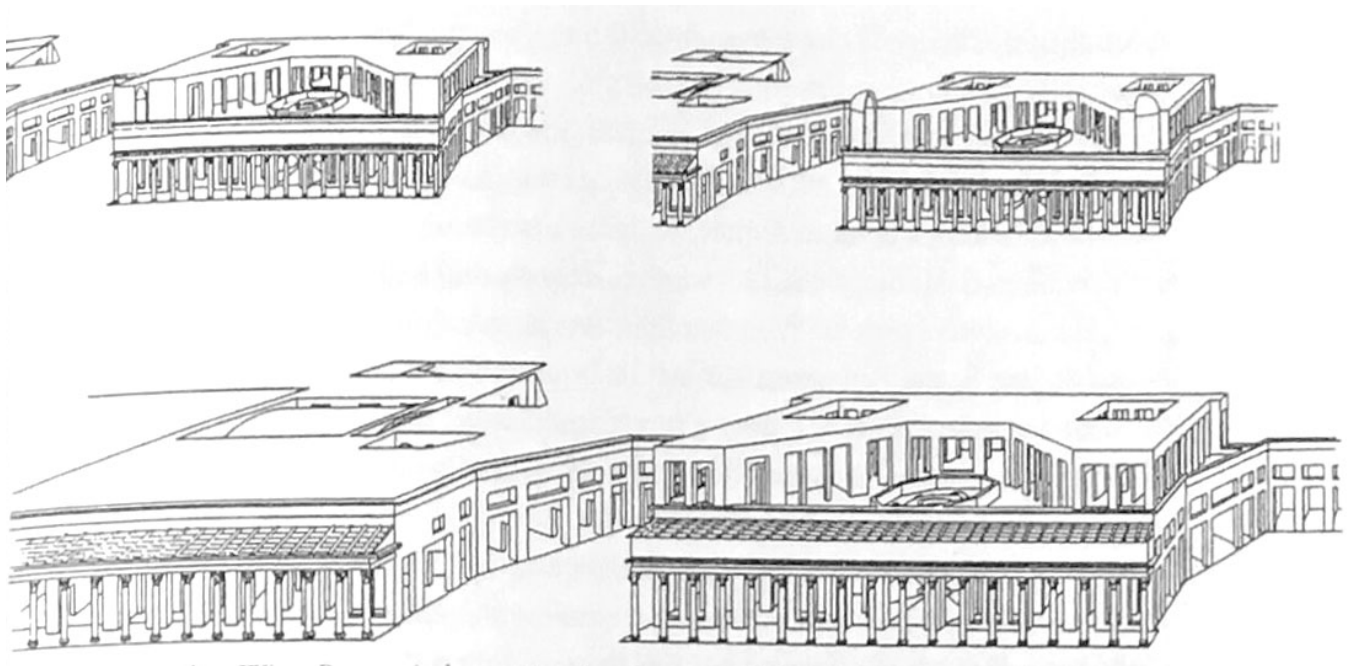
1.95-97_Domus Aurea, sala ottagonata (128). Fotografie James Bradley.



1.98_Pianta del padiglione sul colle Oppio secondo l'ipotesi ricostruttiva di Laura Fabbrini, con il secondo cortile pentagonale e l'ingombro del presunto peristilio orientale.

1.99_Pianta dei resti del livello superiore del padiglione esquilino rintracciati e rilevati in corrispondenza del settore della sala ottagonale

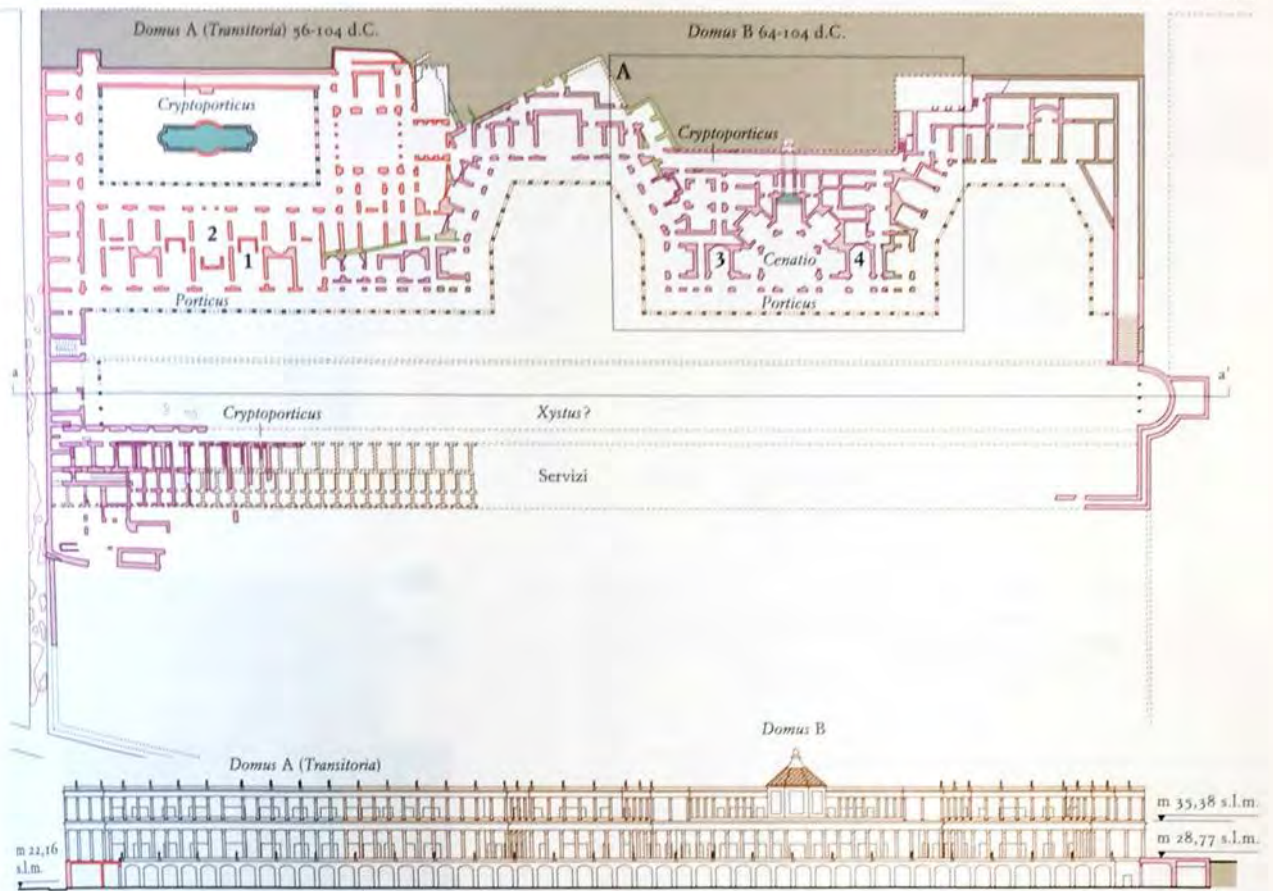
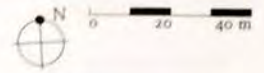
(Entrambe da L. Fabbrini, *Domus Aurea: una nuova lettura planimetrica del palazzo sul Colle Oppio*, in *Città e architettura nella Roma imperiale*, 1983, tav. 1 e tav. 3).



1.100_Ricostituzione digitale del padiglione esquilino della Domus Aurea (Progetto Katatexilux).

1.101_Ipotesi alternative per l'alzato del livello superiore e l'andamento del portico antistante la facciata (da . L. Ball, The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution, Cambridge 2003, fig. 5).

Piano terra



Prospetto a-a'



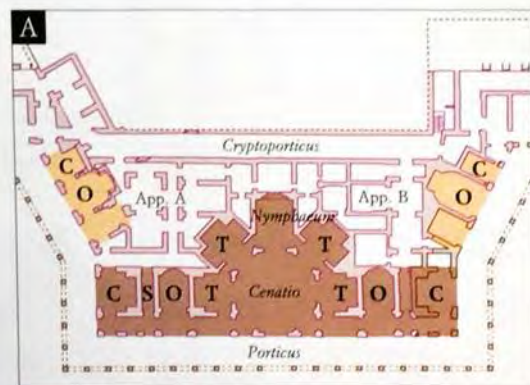
1. Sala della c.d. volta nera

2. Sala della c.d. volta delle civette



3. Sala di Ettore e Andromaca

4. Sala del corridoio delle aquile

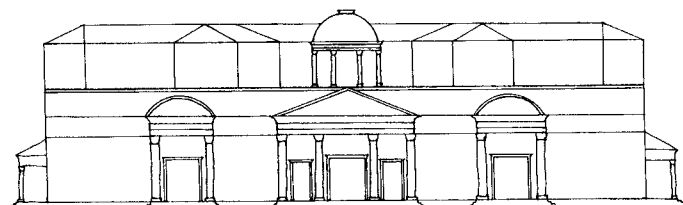
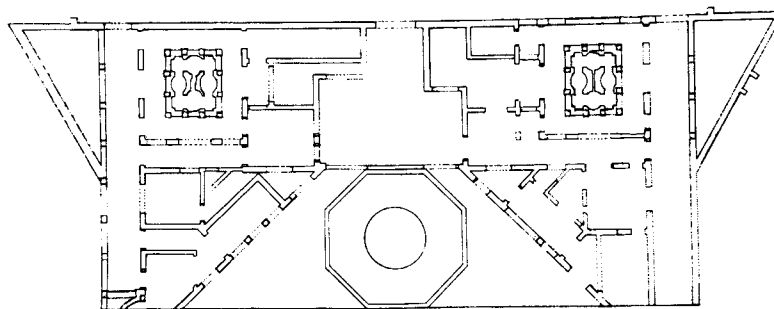
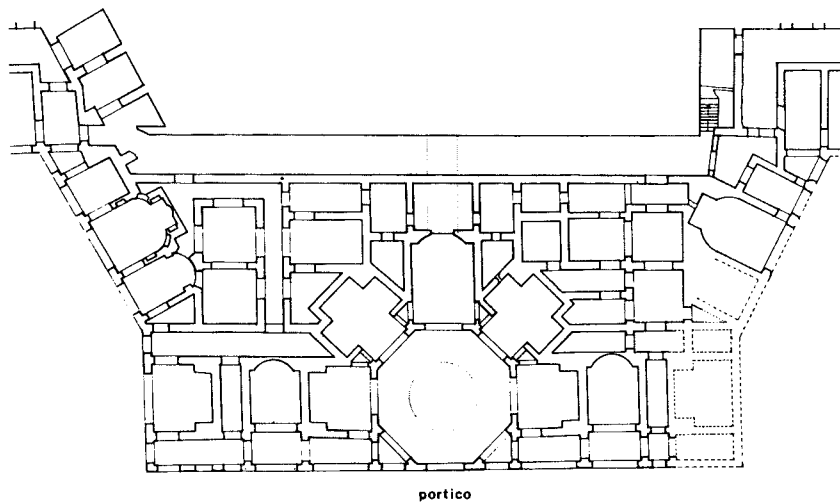
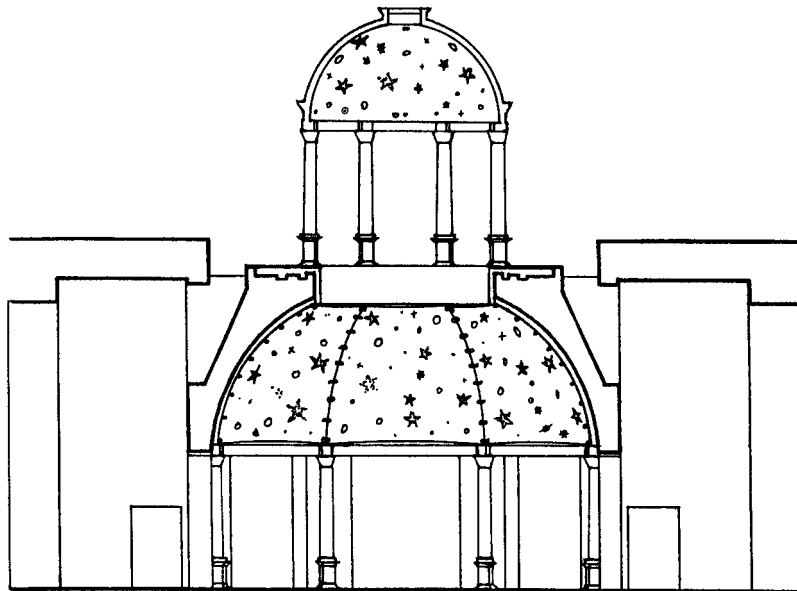


Piano terra,
corpo centrale

C. Cubiculum
O. Oecus
S. Ambienti
di servizio
T. Triclinium

0 10 20 m

- | | |
|--|--|
| ■ Dato archeologico domus A | Ricostruzione incerta domus A |
| Dato archeologico, fondazioni domus A | Ricostruzione domus B |
| Dato archeologico domus B | Ricostruzione incerta domus B |
| Dato archeologico, fondazioni domus B | Due appartamenti imperiali e cenatio |
| Ricostruzione domus A | Appartamenti minori |
| Strutture precedenti il 56 d.C. | |



1.104_ Ipotesi ricostruttiva della coenatio rotunda della Domus Aurea identificata con la sala 128.

1.105_ Domus Aurea, padiglione esquilino, settore della sala ottagonale (128): pianta del piano terra, pianta del I piano e prospetto corrispondente.

(ipotesi ricostruttiva e disegni da D. Hemsoll, *Reconstructing the octagonal dining room of Nero's Golden House*, in "Architectural History", 32, 1989, figg. 9-12

2. La riscoperta della Domus Aurea e le prime esplorazioni (1450-1550)

Nel capitolo introduttivo si è accennato alle trasformazioni radicali subite dal colle Oppio e dalle aree circostanti tra l'epoca tardoantica e il medioevo, fino al delinarsi di un paesaggio a connotazione prettamente rurale (costituito da terreni coltivati a orti e vigne) e al configurarsi di uno stato di totale abbandono per le strutture antiche ivi esistenti. Il padiglione neroniano, già celato dalla costruzione dell'impianto termale traiano sin dal II secolo, rimase perciò totalmente invisibile e la sua esistenza fu ignorata durante tutta l'epoca medievale e oltre. Lo stratificarsi dei terreni agricoli al di sopra della terrazza termale traiana accrebbe lo stato di interrimento del monumento, impedendovi l'accesso e aggravando la stabilità delle strutture.

Dati di recente acquisizione, di cui si darà conto più avanti, consentono oramai di datare la prima riscoperta del padiglione intorno all'anno 1479. Si è ritenuto finora che prima di questa data non si avessero riferimenti alle camere interrate esistenti nel livello inferiore della terrazza termale traiana, invece nuovi dati sono emersi dalle operazioni di spoglio condotte nell'Archivio di San Pietro in Vincoli in occasione delle ricerche svolte per la compilazione del presente lavoro. Da documenti catastali risalenti alla prima metà del XV secolo (presentati nel paragrafo 2.4) si deduce che alcuni dei vani interrati sotto le Terme di Traiano fossero allora in parte accessibili e venissero impiegati come locali di servizio o rimessaggio agricolo. Non è possibile stabilire se questi ambienti fossero parte delle gallerie traiane addossate al padiglione neroniano oppure effettivamente sale della Domus. Ad ogni modo, sembra plausibile si trattasse di locali secondari o comunque privi di decorazioni, dato che, complice il livello degli interrimenti, essi furono scambiati per anonime grotte semi-ipogee. È evidente che la loro reale identità rimase ignota, infatti in nessuno dei casi individuati questi locali risultano posti in relazione con i resti antichi esistenti fuori terra.

Mentre la data di scoperta della Domus Aurea è ormai stata convenzionalmente stabilita, le circostanze del ritrovamento restano indefinite. In mancanza di notizie che attestino di campagne di scavo condotte sull'area (anche solo alla ricerca di materiali o oggetti antichi) e vista la natura dei terreni insistenti sul padiglione, si ritiene che le prime vie di accesso all'edificio si aprirono in maniera fortuita, a seguito di crolli in corrispondenza delle strutture voltate neroniane e della terrazza traiana. I visitatori, calandosi in tal modo dall'alto all'interno dell'edificio, si trovarono a camminare o strisciare nel buio totale, sulla sommità degli interri che nella maggior parte degli ambienti raggiungeva quanto meno la quota di imposta delle volte. Ciò impedì una lettura integrale della spazialità dei vani ma consentì un punto di osservazione assolutamente privilegiato, perché a diretto contatto con le superfici voltate e affrescate. Fu proprio tale condizione a sancire il successo della scoperta: la meraviglia di poter osservare tali opere e studiarle a distanza tanto ravvicinata condusse all'interno delle 'grotte' folte di artisti e curiosi.

Per procedere nell'esplorazione del padiglione i visitatori scavarono alcune gallerie e praticarono aperture di fortuna sulla parte alta delle pareti che dividevano ambienti attigui, come hanno dimostrato le tracce individuate e datate nel corso delle campagne di liberazione e analisi del monumento¹.

¹ Sulle diverse campagne di scavo, liberazione, risanamento e restauro si rimanda alla *Premessa*, paragrafo III.

Non è da escludere che già nel XVI secolo, come certamente avvenne più avanti, anche le gallerie delle sostruzioni traianee fossero impiegate per accedere all'edificio dal fronte sud, dato che il perimetro murario e le arcate di ingresso emergevano sul versante meridionale del colle tra i campi coltivati. Queste ultime erano di fatto l'unico segno tangibile e visibile dall'esterno dell'esistenza di un livello interrato del complesso termale antico.

Notoriamente le fonti grazie alle quali siamo al corrente delle esplorazioni della Domus Aurea tra XV e XVI secolo sono costituite dalle numerose raccolte di disegni e schizzi realizzati dagli artisti che si introdussero nelle sale; dalle firme ed iscrizioni di varia natura apposte dai diversi visitatori sulle superfici interne delle camere lasciate scoperte dai detriti di riempimento; e infine dalle menzionate tracce di brecce e passaggi praticati dagli avventori su volte e pareti per procedere nelle esplorazioni. È questo insieme eterogeneo di testimonianze che ha permesso di tracciare non solo quale sia stata la fortuna grafica della Domus Aurea ma anche quella archeologica e di visita del sito.

Gli studi condotti sino a ora hanno tentato di trovare risposta ad alcuni spinosi interrogativi, quali la datazione esatta della scoperta della Domus Aurea e la cronologia delle esplorazioni, l'identità dei personaggi coinvolti, l'individuazione delle parti del complesso esplorate e i possibili itinerari seguiti nel corso di tali visite.

Fritz Weege, nella sua ricerca pubblicata nel 1913, fu il primo a ipotizzare una cronologia delle esplorazioni, a stilare una lista dei presunti visitatori e una selezione delle sale visitate nelle diverse epoche². Il lavoro di Weege però fu forzatamente limitato dallo stato ancora parziale e lacunoso di conoscenza e liberazione del monumento. Decenni più tardi Nicole Dacos, potendo contare sugli esiti delle campagne archeologiche di scavo e dissotterramento degli ambienti nel frattempo intercorse, poté riprendere, correggere e ampliare l'opera avviata da Weege. Si deve a Dacos l'identificazione delle camere esplorate in epoca rinascimentale in entrambi i settori del padiglione, il censimento e la catalogazione sistematica - sia tipologica che cronologica - dei graffiti e delle iscrizioni, e infine l'aggiornamento dell'elenco dei visitatori della Domus nelle differenti epoche³.

Sulla scia del lavoro di Dacos, dagli studi successivi dedicati alla genesi e alla fortuna delle grottesche sono emersi ulteriori dati, specie in rapporto con l'evoluzione dell'arte pittorica Cinquecentesca⁴.

² F. WEEGE, *Das Goldene Haus des Nero*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 28, 1913, pp. 140-151.

³ N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et de la formation des grotesques à la Renaissance*, Leiden 1969, pp. 9-41 (itinerario delle visite) e pp. 139-160 (censimento iscrizioni). L'ipotesi formulata da N. Dacos di un itinerario delle sale esplorate all'inizio del Cinquecento risulta ancora attendibile; non è stata di fatto smentita ma solo marginalmente aggiornata dagli studi più recenti quali il volume dedicato alle decorazioni dipinte e marmoree: P.G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven - Paris - Walpole, MA 2013, vol. I, pp. 1-13 e si veda in particolare la pianta con la cronologia delle esplorazioni, vol. II, p.8, fig. 0.8.

⁴ Sulla fortuna delle grottesche e delle decorazioni della *Domus Aurea* in età moderna: N. DACOS, *Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea*, in "Bollettino d'Arte", serie VI, anno LI, 1966, pp. 43-49 e ID., *La découverte... cit.*; A. GIULIANO, *Pitture della Domus Aurea in disegni rinascimentali*, in "Xenia", 2, 1981, pp. 78-82; Y. PERRIN, *Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron: une documentation inédite*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité", 94.2, 1982, pp. 843-891; C. ACIDINI, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana: forme e modelli*, Torino 1982, vol. IV, pp. 161-200. Tra i contributi più aggiornati: C. LA MALFA, *Pintoricchio a Roma: la seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo (Milano), 2009, pp. 41-51 e 61-73; M. SQUIRE, "Fantasies so Varied and Bizarre": *The*

L'aggiornamento più significativo ai fini di questa ricerca riguarda le ipotesi in merito alla data di scoperta del padiglione: come sarà illustrato nel paragrafo che segue, l'indagine condotta da Claudia La Malfa sulla decorazione della cappella del Presepio in Santa Maria del Popolo, affrescata da Pinturicchio con motivi che tradiscono la conoscenza delle decorazioni viste nella Domus Aurea, consente ormai di assumere come termine limite per l'avvio delle esplorazioni l'anno 1479.

Ulteriori dati si desumono dalla vasta bibliografia dedicata all'analisi e allo studio delle numerose raccolte grafiche che includono disegni di elementi tratti dalla decorazione della Domus Aurea⁵. Indubbiamente tra le fonti elencate in precedenza le testimonianze grafiche si sono rivelate le più preziose per delineare il grado di conoscenza del monumento e stabilire la natura degli interessi a esso rivolti. Nonostante le numerose fonti a disposizione, non si hanno tuttavia dati sufficienti a tracciare una cronologia esatta delle esplorazioni. Pur di fronte alla mole di studi dedicati ai codici che includono disegni della Domus Aurea, rimangono ancora numerose le questioni irrisolte relative alla paternità dei diversi schizzi, alla loro datazione e, talvolta, alla loro originalità.

Tuttavia, con i dovuti interrogativi che saranno evidenziati dove necessario, è stato possibile ricostruire a grandi linee un quadro dell'andamento delle esplorazioni atto a illustrare, per quello che è di interesse in questo lavoro di tesi, quale sia stata la conoscenza materiale del monumento e quali le sale note ed esplorate. Se ne darà conto nel paragrafo 2.2.

Delineato quanto emerso dall'analisi dalle testimonianze grafiche esistenti a memoria delle prime esplorazioni nel padiglione esquilino, ci si è chiesti con quale bagaglio di conoscenze i visitatori giungessero all'interno delle camere interrato, ovvero con quale consapevolezza si avvicinavano alle rovine antiche esistenti sul colle Oppio, il cui complesso assetto, derivato dalla commistione oltre che dalla sovrapposizione dei due differenti complessi (reggia neroniana e terme traiane), rendeva quanto mai problematica l'identificazione. A complicare tale configurazione si aggiunge anche la vicinanza e apparente indistinguibilità delle rovine non interrate, come dimostra l'attestarsi dell'usanza di indicare i resti delle Terme di Traiano con il nome Terme di Tito.

Cosa si sapeva del progetto della Domus Aurea nel momento in cui le sale furono scoperte? Quanti, una volta penetrati nelle camere interrate al di sotto delle Terme, erano a conoscenza o supponevano di trovarsi all'interno della reggia neroniana? La Domus Aurea era davvero ritenuta perduta o si conservava in qualche misura il suo ricordo? A questi interrogativi si è tentato di dar risposta nel paragrafo 2.3 che intende fornire un quadro riepilogativo delle nozioni, informazioni e descrizioni esistenti (o meno) sia delle Terme che della Domus Aurea, desunte dalle fonti letterarie precedenti alla riscoperta.

Operazione che è stata estesa anche ai decenni che seguono l'avvio delle esplorazioni, attingendo oltre che alla letteratura di materia antiquaria e topografica, anche ai racconti che testimoniano delle esplorazioni e ai

Domus Aurea, the Renaissance, and the "Grotesque", in *A Companion to the Neronian Age*, a cura di E. Buckley, M.T. Dinter, West Sussex 2013, pp. 444-464; V. FARINELLA, *The Domus Aurea Book*, Milano 2019 e ID. "Anche Raffaello dormì": la scoperta delle grottesche, la riscoperta raffaellesca e le sue conseguenze, in *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra (Roma, marzo 2020-gennaio 2021), a cura di V. Farinella, S. Borghini, A. D'Alessio, Roma 2020 (in corso di pubblicazione).

⁵ Vd. *infra* e le schede in *Apparati*, paragrafo 7.1.

documenti grafici e cartografici che ritraggono il colle e le rovine. Si è inteso in tal modo verificare se l'evento di riscoperta (e le successive visite) abbiano agito come episodio di rottura apportando (o meno) significativi cambiamenti nell'interpretazione dei resti.

Infine, nel paragrafo 2.4 sono illustrati i risultati emersi dalle nuove acquisizioni documentarie relative allo stato delle proprietà insistenti sul padiglione nel corso della prima metà del XVI secolo.

Nelle conclusioni poste a chiusura di questo capitolo si è tentato di porre a sistema tutti i dati scaturiti dall'analisi delle diverse fonti presentate in precedenza. Come si vedrà, l'individuazione dei lotti ha permesso di ancorare a dati più precisi la localizzazione delle vie di accesso al padiglione, fornendo un contributo inedito in merito alla ricostruzione degli itinerari di esplorazione del padiglione, di cui finora si aveva notizia solo dalle fonti grafiche e letterarie. Inoltre, la ricerca sullo stato fondiario del colle Oppio si pone come preludio a quanto sarà presentato nel capitolo terzo, perché ne sono derivati anche interessanti risultati riguardo l'identità dei proprietari delle vigne, alcuni dei quali furono implicati nelle campagne di scavo condotte sull'area nella seconda metà del XVI secolo, di cui si darà conto nel capitolo suddetto.

2.1 La data di scoperta della Domus Aurea

Tradizionalmente, sulla base degli studi condotti da Nicole Dacos, si riteneva che le prime esplorazioni all'interno del padiglione della Domus Aurea dovessero datarsi intorno al 1480, anno in cui giunsero a Roma gli artisti umbri e toscani che Sisto IV riunì per la decorazione della Cappella Sistina. È documentato infatti che il soggiorno romano fu colto da molti di loro come occasione per lo studio delle testimonianze dell'arte antica. In particolare, nel novero degli artisti riuniti in Vaticano è stato sottolineato come Ghirlandaio, Pinturicchio, Perugino, Filippo Lippi e Signorelli si siano cimentati nello studio delle decorazioni antiche, che impiegarono poi come modelli per i nuovi apparati decorativi da mettere a punto⁶.

Nella produzione pittorica di questi artisti sono stati rintracciati i primi influssi della conoscenza delle decorazioni neroniane, talvolta vere e proprie citazioni esplicite dei partiti decorativi estrapolati dalle volte della Domus.

Sulla base della revisione cronologica delle opere romane di Pinturicchio, affermatasi da dieci anni a questa parte, è ormai accertato che l'esempio più antico in tal senso debba riconoscersi nella decorazione pittorica della cappella di San Girolamo o del Presepio in Santa Maria del Popolo, commissionata dal cardinale Domenico della Rovere e realizzata da Pinturicchio tra il 1477 e il 1479⁷.

La tradizionale datazione della cappella al 1488⁸ è stata rivista da Claudia La Malfa che, a partire da una indicazione di Claudio Strinati, ha ricostruito l'esatta cronologia delle opere di costruzione e decorazione

⁶ N. DACOS, *La découverte...* cit., p. 61. Lo studio più aggiornato sul tema è V. FARINELLA, *The Domus Aurea Book*, Milano 2019, si vedano in particolare i capitoli IV-VII.

⁷ Per un dibattito aggiornato si rimanda a *Pinturicchio. Pittore dei Borgia. Il mistero svelato di Giulia Farnese*, catalogo della mostra (Roma, 19 maggio -10 settembre 2017), a cura di C. Acidini, F. Buranelli, C. La Malfa, Roma 2017; in particolare si veda al suo interno C. ACIDINI, "...soddisfece assai a molti principi e signori": fatti e stile di Bernardino Pinturicchio, pp. 153-154, n. 23 e 21.

⁸ La data 1488 era stata assunta sulla base di un presunto parallelismo con i lavori condotti da Pinturicchio nel palazzo della Rovere a Borgo cfr. C. LA MALFA, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome*. New 80

della cappella⁹. La Malfa ha notato innanzitutto che gli elementi scultorei presenti nella cappella risultano sovrapposti alla decorazione parietale: ciò induce a pensare che quest'ultima sia stata realizzata in una fase precedente. Elementi utili a datare tali apparati scultorei si evincono dalle iscrizioni lapidarie che ornano il monumento funebre di Cristoforo Della Rovere (fratello del cardinale Domenico), che è inserito sulla parete laterale della cappella. Secondo quanto dimostrato da La Malfa, il monumento deve considerarsi concluso e posto in opera prima dell'agosto 1479 perché nell'iscrizione dedicatoria il cardinale Domenico è indicato con il titolo di cardinale di San Vitale (ereditato dal fratello defunto e assunto il 10 febbraio 1478) e non con il più prestigioso titolo di cardinale di San Clemente, incarico che Domenico rivestirà solo a partire dal 13 agosto 1479. Di conseguenza, visto che gli elementi scultorei si sovrappongono alle superfici affrescate, la decorazione pittorica eseguita da Pinturicchio doveva essere a quella data già conclusa¹⁰.

Già prima di tale revisione cronologica i motivi a grottesca su fondo oro inseriti da Pinturicchio nei fusti delle lesene dipinte che ripatiscono le pareti della cappella e nelle mostre delle finestre, erano stati riconosciuti tra i primi esempi di pittura aderente ai modelli antichi in maniera particolarmente fedele, sia per le iconografie - direttamente importate dalle sale neroniane del padiglione esquilino - che per la stesura pittorica audacemente compendiaria¹¹. In particolare, le grottesche della cappella Della Rovere sono state poste in relazione con i motivi presenti nella volta e nel catino absidale delle sale 119 e 129 della Domus Aurea, che sono analoghe sia per architettura che per sistema decorativo. Le grottesche che si sviluppano nei riquadri a 'T' della volta degli stucchi della sala 129 - con sfinge nel tralcio centrale e grifoni simmetrici - presentano infatti motivi che si ritrovano anche nella decorazione delle scanalature dell'abside della sala 119. Qui le strisce del catino sono decorate alternativamente da una grottesca e da un fregio dalla policromia vivace, in cui toni di rosso e blu ravvivano lo sfondo bianco. Dallo stelo centrale emergono sfingi alate viste di fronte, pavoni, lire e cigni dal collo ripiegato¹².

Pinturicchio popola le grottesche della cappella in Santa Maria del Popolo riproponendo tali motivi e arricchisce il suo repertorio con centauri cornuti, dromedari, capre, cavalli, grifoni, mostri marini, variazioni di sfingi frontali. Le lire, molto stilizzate, sembrano rifarsi anche alla decorazione presente nella volta gialla della sala 31 e, tra i personaggi, alcuni satiri del criptoportico 92 vengono trasformati nel partito decorativo

Evidence for the Discovery of the Domus Aurea, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 63, 2000, p. 262 e n. 5.

⁹ La ricostruzione è stata presentata in C. LA MALFA, *The Chapel of San Girolamo...* cit., pp. 259-270 e poi ripresa in ID., *Pinturicchio a Roma: la seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo (Milano), 2009, pp. 39-76.

¹⁰ La Malfa ha posto in luce le numerose evidenze che dimostrano che la decorazione pittorica ha sicuramente preceduto l'inserimento del monumento funebre del cardinale Cristoforo della Rovere, fratello di Domenico, morto nel 1 febbraio 1478. Il monumento deve considerarsi concluso e posto in opera all'interno della cappella prima dell'agosto 1479, dato che nell'iscrizione dedicatoria il cardinale Domenico è indicato con il titolo di cardinale di San Vitale (ereditato dal fratello defunto e assunto il 10 febbraio 1478) e non con il più prestigioso titolo di cardinale di San Clemente, incarico che rivestirà a partire dal 13 agosto 1479 (C. LA MALFA, *The Chapel of San Girolamo...* cit.).

¹¹ C. ACIDINI, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Torino 1982, vol. 11, *Forme e modelli*, p. 176.

¹² N. DACOS, *Per la storia delle grottesche...* cit., pp. 45-46.

di Pinturicchio in satiresse. La policromia degli esemplari antichi è ripresa ed esaltata da Pinturicchio, che tenta anche di imitarne il tratto e la tecnica pittorica¹³.

Considerando queste evidenti analogie, da tempo riconosciute e accertate, la revisione cronologica formulata da La Malfa ha fornito un nuovo *terminus ante quem* cui ancorare la datazione delle prime esplorazioni all'interno del padiglione esquilino. È evidente che se Pinturicchio decorò la cappella in Santa Maria del Popolo tra il 1477 e il 1479 con motivi che attestano una conoscenza diretta di più sale del padiglione neroniano, allora il termine del 1480 proposto da Dacos (che datava la cappella Della Rovere al 1488) deve essere anticipato di almeno un anno, pertanto la scoperta della Domus Aurea può datarsi a non più tardi del 1479.

¹³ C. ACIDINI, "...soddisfece assai a molti principi e signori"... cit., p. 154. Non a caso già N. Dacos proponeva la cappella della Rovere (datandola al 1488) come il primo esemplare di grottesche policrome cfr. N. Dacos, *La découverte...* cit., pp. 64-65.

Tabella. 1

Istituto di conservazione	Posizione archivistica	Data	Autore	Sala D.A.
Berlino, SMBPK, Kupferstichkabinett	inv. KdZ 16942 r (CensusID 194294)	1480 ca.	Domenico Ghirlandaio	31
Parigi, Bibliothèque nationale de France	ms. Lat. 2231/I, f. 25r [Foglio miniato in San Gregorio Magno, <i>Moralia in Job</i>]	1485	Gaspere da Padova	29
Firenze, Uffizi, GDSU	inv. 1255 E v.	[1488/1491-93]	Filippino Lippi	80; 92
	inv. 1637 E r.	”	”	92
	inv. 1637 E v.	”	”	92
	inv. 1636 E	”	”	n.i.
	inv. 1631 E	”	”	n.i.
	inv. 1630 E	”	”	n.i.
London, British Museum, P&D	inv. 1997,0712.41	ca. 1488-1493	Filippino Lippi	n.i.
Parma, Biblioteca Palatina	codex 1535, p. 61	[1496?]	Amico Aspertini	31
	codex 1535, p. 10	”	”	31
Schloss Wolfegg	Codex Wolfegg, foll. 19v, 22;	1500-1503	Amico Aspertini	80
Berlin, SMBPK, Kupferstichkabinett	inv. KdZ 25034	s.d.	Amico Aspertini	31
Real Monasterio El Escorial	<i>Codex Escorialensis</i> (inv. 28-II-12)	[ultimo decennio del XV secolo? - ante 1506]	Anonimo Escorialense	
	12v, 34v, 65r, 58r	”	”	29
	13r, 13v, 14r	”	”	31
	13r, 13v, 14r, 14v, 15r	”	”	32
	10r, 10v, 06r	”	”	80
	52r, 58r	”	”	92
	32r, 65r.	”	”	129
Firenze, Uffizi, GDSU	Inv. 1683 O r	fine XV - primo quarto XVI sec.	anonimo	31
“	Inv. 1683 O v	”	”	32? e 92
Città del Vaticano, BAV	Codice Barberiniano Latino 4424, 11v	Post 1464 - ante 1516	Giuliano Da Sangallo	29
Siena, Bibl. Comunale	<i>Taccuino Senese</i> , foll. 38v, 39r, 40r, 42v	post 1485, c.- ante 1513	Giuliano Da Sangallo	92
London, Courtauld Institute,	Witt Collection, inv. 4552 r	inizi del XVI sec.	Cesare Da Sesto	31
Firenze, Uffizi, GDSU	inv. 1682 orn r	Primo quarto del XVI sec.	Giovanni Da Udine	80

Windsor Castle, Royal Lib.	inv. 9568 r	prima metà del XVI sec.	Giovanni Da Udine	80
Firenze, Uffizi, GDSU	Inv. 54 orn.	Primo quarto del XVI sec. [ante 1515]	Fra Giocondo? (già attribuito a Giovanni da Udine)	129
Vienna, Albertina	inv. Egger no. 187 r	XVI sec.	Artista anonimo	92
London, Sir J. Soane's Mus.	Codex Coner fol. 131 r (Ashby no.162)	1515 ca.	Bernardo Della Volpaia	n.i.
Firenze, Uffizi, GDSU	inv. 1273 A r	post 1519-ante 1546-08-03	Da Sangallo, Antonio	80
“	inv. 1273 A v	”	”	31
Fossombrone, Bibl.Civica Passionei	Dis. vol. 3	post 1524-ante 1538	Anonymus Foro Sempronensis	80
London, British Museum, P&D	Aspertini Skb. I, 01 r	1532-1535	Amico Aspertini	n.i. [92?]
Real Monasterio El Escorial	<i>Antigualhas</i> (inv. 28-1-20), foll. 13v, 14r, 47bis e 48r	post 1538-ante 1571	Francisco de Holanda	80
Parigi, Louvre, Cabinet des dessins	Vini Sketchbook, inv. 993v	II metà del XVI sec.	Sebastiano Vini	29
Firenze, Uffizi, GDSU	inv. 51 O	[II metà del XVI sec.]	Vasari (maniera)?	129
Berlino, SMBPK, Kupferstichkabinet	<i>Codex Berolinensis</i> , fol. 31v	post 1546-ante 1570	Giovannantonio Dosio	80
New York, MET, P & D	Goldschmidt Scrapbook, fol. 154 f	1555-1578	Anonymous French Draughtsman N of the Goldschmidt Scrapbook	92
	fol. 154 d	”	”	92
	fol. 154 e	”	”	92
	fol. 148 r	”	”	31
Venezia, Bibl. Marciana	Ms. it. cl. IV 149, 06v	post 1559-ante 1589	Vincenzo Scamozzi (attribuito a)	80

2.2 Cronologia ed itinerario delle esplorazioni: i dati desumibili dalle fonti grafiche

Gli schizzi e disegni che hanno per soggetto la Domus Aurea sono disseminati in diverse collezioni e raccolte, inclusi in taccuini oppure in nuclei miscellanei di documenti grafici eterogenei.

La tabella 1 offre un elenco ordinato cronologicamente dei disegni noti, con riferimento alle collezioni di appartenenza e, quando possibile, indicazione di data e autore. Nell'ultima colonna sono indicate le sale della Domus da cui si ritiene che le decorazioni rappresentate negli schizzi siano state copiate o riprese. In tal modo si offre un quadro riepilogativo di quali camere furono esplorate e studiate nel corso di questa prima ondata di esplorazioni¹⁴.

Il soggetto esclusivo di tali schizzi o disegni è la decorazione - pittorica o a stucco - delle superfici osservabili all'interno del padiglione, ritratte e studiate con tutti gli impedimenti derivati dallo stato di interramento dell'edificio. In nessuno dei fogli è stato possibile riscontrare un interesse per il padiglione dal punto di vista costruttivo o architettonico. Anche il ristretto numero di disegni che indugia sullo schema compositivo delle volte, anziché su singoli motivi vegetali o floreali isolati, sembra scaturire esclusivamente da un interesse per gli ornati (si vedano ad esempio gli schizzi della volta dorata opera di Giovanni da Udine e di Antonio da Sangallo).

Il numero di disegni riconducibili alle primissime visite, dalla fine del XV secolo ai primi due decenni del XVI secolo, attesta di una frequenza assidua delle esplorazioni all'interno del padiglione e, nei casi di copie non eseguite dal vero, rimane comunque quale traccia di un concreto interesse nei confronti del monumento. Una cesura può riconoscersi in concomitanza con gli anni Venti del Cinquecento, quando si registra una pressoché totale assenza di documenti grafici che attestino del prolungarsi delle esplorazioni.

Le testimonianze successive dimostrano di un rifiorito interesse a partire dalla metà degli anni Trenta e, in misura più assidua, sul finire del secolo seppure con frequenza non paragonabile ai decenni immediatamente successivi alla scoperta.

Tra gli schizzi quattrocenteschi e quelli di inizio Cinquecento non si notano sostanziali differenze, né per quel che riguarda i soggetti (prevalentemente motivi a grottesca) né la tecnica di rappresentazione.

Tra gli esemplari degli anni Dieci del XVI secolo compaiono però con frequenza maggiore studi della composizione delle volte e non solo dettagli degli ornati. Questo tipo di rappresentazione, in cui solitamente una porzione della volta (circa la metà oppure un quarto) viene ricopiata e studiata in termini proporzionali, prevale poi in misura netta nelle rappresentazioni della seconda metà del secolo.

Alla luce delle osservazioni sin qui esposte si propone di suddividere la documentazione grafica nei seguenti blocchi temporali:

1. 1480-1499 ca.: Esemplari più antichi, riconducibili agli anni immediatamente successivi alla scoperta, pertanto databili dagli anni Ottanta fino alla fine del XV secolo;
2. 1500-1519 ca.: Schizzi tracciati nei primi due decenni del XVI secolo;
3. 1530-1550 ca.: Disegni di dubbia datazione ma ancora appartenenti alla prima metà del secolo;
4. Post 1550: Ultimo gruppo di documenti appartenenti alla seconda metà del XVI secolo.

¹⁴ Per l'analisi dei singoli disegni, con riferimento alle relative bibliografie, si rimanda alle schede in *Apparati*, paragrafo 7.1.

Seguendo la suddivisione cronologica proposta si intende procedere a una analisi dei diversi disegni allo scopo di porre in luce, quando possibile, elementi e dati utili a muovere nuove osservazioni circa il livello di perlustrazione del monumento, la cronologia delle esplorazioni e la natura degli interessi rivolti dagli artisti-visitatori nei confronti del padiglione riscoperto.

Gli esemplari appartenenti all'ultima delle quattro sezioni proposte, riconducibili alla seconda metà del XVI secolo, saranno analizzati nel capitolo terzo ponendoli in relazione con i dati emersi dalla ricerca archivistica relativa alle proprietà terriere esistenti sul colle Oppio a quella data e alle notizie di scavi e ricerche condotte in sito, oltre che rapportandoli con quanto desumibile in merito alla conoscenza della Domus Aurea dalle coeve fonti letterarie, grafiche e cartografiche.

2.2.1 1479-1500 ca.

La documentazione grafica riferita alla Domus, per la natura dei soggetti ritratti, è stata ritenuta fondamentale per lo studio della genesi e diffusione del genere a grottesche. Per questo è stata oggetto di numerosi studi e ricerche che hanno consentito, tra l'altro, di riconoscere e localizzare la maggior parte dei soggetti rappresentati grazie al confronto con i brani di decorazione superstiti nel padiglione. Di conseguenza sono state identificate le sale frequentate e studiate nel corso delle esplorazioni, anche nei casi in cui i disegni fossero privi di note o iscrizioni utili allo scopo.

La fonte più preziosa ai fini identificativi è il nutrito gruppo di disegni di decorazioni neroniane inclusi nel *Codex Escorialensis*¹⁵. Gli schizzi, riferiti a sale differenti, occupano un totale di 15 fogli all'interno del codice e nella maggior parte dei casi sono corredati da note riferite al colore di sfondo o ai soggetti delle volte. È risaputo che la denominazione comunemente attribuita alle diverse sale in uso ancora oggi derivi proprio dagli appellativi con i quali le rispettive volte sono indicate in tale raccolta.

Le pagine del *Codex* attestano la conoscenza della sala 129 con la volta degli stucchi, del criptoportico 92 e della sala della volta dorata 80, tre ambienti appartenenti all'ala orientale del padiglione. Per il settore occidentale a essere documentate sono la volta gialla della sala 31, quella delle civette nella sala 29 e la sala 32 detta 'della volta nera'¹⁶.

La maggior parte dei fogli del codice riferibili alla Domus sono studi di figure umane o animali astratte dal contesto, oppure brani di fregi o ghirlande vegetali. Quattro fogli però ritraggono gli schemi compositivi delle volte: la volta gialla è rappresentata quasi per intero (p. 13v); della volta nera è studiata la caratteristica sequenza di mandorle, ghirlande e quadri rettangolari (p. 14v). Inoltre, della medesima camera è tracciata in un foglio a parte anche la decorazione della lunetta (p. 15r); infine, un'ulteriore pagina ritrae all'incirca un quarto della volta degli stucchi (p. 60r), di cui è studiato l'accostamento dei riquadri dalla differente geometria e il dettaglio scultoreo delle modanature in stucco, i cui motivi sono accennati in corrispondenza dei riquadri principali.

¹⁵ Real Monasterio El Escorial, *Codex Escorialensis* (inv. 28-II-12). Tutte le questioni cui si fa cenno in seguito sono approfondite, con i dovuti riferimenti bibliografici, nella scheda S01 in appendice.

¹⁶ Per la corrispondenza tra fogli e soggetti si rimanda alla Tab. 1. Riproduzioni dei disegni nella scheda S01.

Non si conosce la data di esecuzione di tali disegni né tanto meno l'autore. Del resto, le questioni relative alla datazione e alla paternità dell'intero *Codex* sono quanto mai problematiche e, nonostante la folta letteratura esistente sul tema, siamo ancora oggi di fronte a più incognite che certezze.

I disegni riferibili alla Domus sono ritenuti in maniera concorde opera di uno stesso autore, la cui identità resta però ignota. In merito alla loro data di esecuzione si possono formulare solo alcune osservazioni sulla base delle ipotesi di datazione riferite all'intero codice¹⁷.

È stato dimostrato che il *Codex* è il risultato dell'unione di tre taccuini e alcuni fogli sciolti, riuniti non oltre la data del 1506 e acquistati dal nobile spagnolo Diego de Mendoza durante il suo secondo soggiorno in Italia (1504-1506)¹⁸.

I fogli contenenti gli schizzi della Domus sono inclusi nel nucleo centrale della raccolta che è stato identificato come corrispondente al taccuino più antico. Quest'ultimo si fa risalire all'ultimo decennio del XV secolo perché su una pagina è ancora visibile una data di dubbia interpretazione, che può essere letta come 1480 o 1491. Datazioni entrambi compatibili con quella di riscoperta del complesso neroniano ormai fissata *ante* 1479 ca. Va segnalato che proprio la presenza degli schizzi raffiguranti le decorazioni della Domus Aurea tra i fogli più antichi del *Codex* è stata vagliata come possibile termine cronologico a partire dal quale datare la raccolta. Ciò dà vita a un riferimento circolare che impedisce di formulare ipotesi conclusive in merito alla data di esecuzione dei suddetti disegni, per cui non possiamo annoverarli con certezza tra i più antichi disegni noti del complesso. Ad ogni modo resta valida l'indicazione di ascrivere tali schizzi a un arco temporale compreso tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, prima comunque del 1506 (data limite di compilazione della raccolta).

L'impossibilità di datare con certezza i disegni inclusi nel *Codex Escorialensis* non ne sminuisce il valore documentario. Rimane senza dubbio la raccolta che riunisce insieme il maggior numero di disegni aventi per soggetto motivi e figure ritratti dalle decorazioni neroniane della Domus, perciò essa è stata impiegata come termine di paragone per l'identificazione degli altri schizzi raffiguranti soggetti affini.

Tra le testimonianze grafiche più antiche, appartenenti con certezza agli ultimi due decenni del XV secolo, vanno annoverati gli schizzi di Domenico Ghirlandaio e Filippino Lippi.

I disegni romani dall'antico di Ghirlandaio sono tradizionalmente ricondotti al secondo soggiorno nell'Urbe dell'artista, tra il 1481 ed il 1482¹⁹. La presenza a Roma di Filippino Lippi invece è documentata tra il 1488 e il 1493, quando l'artista era impegnato nella decorazione della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva²⁰.

¹⁷ Per un resoconto sulle diverse teorie attributive e la discussione in merito alla datazione del codice vd. scheda S01.

¹⁸ Per un punto sulla cronologia del codice si veda F. MARIAS, *El Codex Escorialensis: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, in "Reales Sitios", 163, I trimestre 2005, pp. 14-35.

¹⁹ Altri soggiorni noti: tra 1475-1476 e 1477-1478 (dubbio) cfr. scheda S02.

²⁰ Si rimanda alla scheda S03. Sulla presenza di Lippi a Roma si veda I. H. SHOEMAKER, *Drawings after the antique by Filippino Lippi*, in "Master drawings", XVI, 1978, pp. 35-43. Nelle decorazioni della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva sono stati riconosciuti riferimenti alla volta gialla della sala 31 cfr. N. DACOS, *La découverte...* cit., pp. 69-70.

La conoscenza degli affreschi della Domus Aurea da parte dei due artisti risulta evidente oltre che dai disegni rimasti e da testimonianze all'incirca coeve²¹, dalle loro opere in cui è facile cogliere suggestioni e motivi derivati dall'osservazione degli esemplari visti nelle sale della reggia di Nerone²². Per entrambi la visita alla Domus Aurea è inoltre comprovata dalla presenza dei loro nomi tra le firme apposte sulla superficie della volta dorata²³.

A Ghirlandaio e alla sua bottega è stata tradizionalmente (e a lungo) legata la paternità del *Codex Escorialensis*. Tale attribuzione fu stabilita a partire dalla prima edizione critica del *Codex* (1905-1906) curata da Herman Egger, il quale riteneva che i disegni della raccolta fossero opera di un allievo di Ghirlandaio che vi aveva incluso anche copia dei disegni perduti del maestro. L'ipotesi, mai del tutto abbandonata, è stata rivista e in parte smentita dalle successive revisioni critiche che, pur senza giungere a una soluzione conclusiva, per lo più tendono a vincolare la paternità del codice a più artisti diversi (Giuliano e Antonio da Sangallo, Raffaello, Filippino Lippi, Baccio D'Agnolo, e secondo una delle ipotesi più recenti Baccio Pontelli)²⁴.

Attualmente tra i disegni noti di mano di Ghirlandaio solamente uno, conservato a Berlino, sembra ritrarre un dettaglio delle decorazioni neroniane: un baldacchino che richiama le esili architetture che ornano la volta gialla della sala 31²⁵. È plausibile ritenere che l'artista conoscesse anche altre sale del complesso, a partire dalla sala 80 'della volta dorata' vista la presenza della sua firma.

Un ulteriore indizio è offerto dalla produzione pittorica dell'artista: ad esempio, è stato osservato che nell'affresco della *Nascita della Vergine* nella cappella Tornabuoi in Santa Maria Novella (1486-1490), Ghirlandaio inserì sulla parete di fondo e sulle lesene motivi a grottesche che richiamano le decorazioni delle volte gialla (sala 31) e nera (sala 32), del fregio della volta degli stucchi (sala 129) e anche del criptoportico. L'insieme dei disegni riferibili alla Domus Aurea attribuito a Filippino Lippi conta più esemplari.

Salvo uno schizzo parte delle collezioni del British Museum, gli altri fogli sono tutti conservati presso il Gabinetto di Stampe e Disegni degli Uffizi²⁶. Solo in alcune di queste ultime carte (inv. 1255 E v, 1637 E r, 1637 E v) è stato possibile riconoscere soggetti direttamente copiati dalle decorazioni neroniane, in particolare dalle volte del criptoportico e della sala dorata. Nei restanti casi i motivi schizzati appaiono più delle rielaborazioni degli ornati studiati che copie pedissequa²⁷.

²¹ Si vedano le schede S02 e S03.

²² Tra le opere di Domenico Ghirlandaio si veda, ad esempio, *La nascita della Vergine* a Santa Maria Novella (1488-1490) in cui nel pannello di fondo si riconoscono alcuni motivi desunti dalla volta degli stucchi (sala 129). Tra i primi esempi di Filippino Lippi in cui sono evidenti tali rimandi si ricordano le grottesche che animano le paraste dipinte della cappella Carafa a Santa Maria sopra Minerva (1488-1493), con alcuni dei personaggi che ricordano i satiri della volta gialla della Domus Aurea; la cappella Strozzi a Santa Maria Novella (1487-1502). Per la bibliografia di riferimento si vedano le rispettive schede in appendice.

²³ D. Ghirlandaio firmò con il nome familiare 'Domenico/domenico/BIGHORDI' senza apporre la data della visita; la firma di F. Lippi è invece stata identificata da N. Dacos nell'iscrizione 'FILIPINO' cfr. N. DACOS, *La découverte...*, pp. 139-140 e pp. 146-147.

²⁴ Scheda S01.

²⁵ Berlino, SMBPK, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 16942 r e vd. scheda S02.

²⁶ Londra, BM, P&D, inv. 1997.0712.41; Uffizi, GDSU, 1637 E r e v, 1636 E, 1631 E, 1630 E cfr. Tab. 1.

²⁷ Si veda la scheda S03.

I risultati di questi studi sono rintracciabili nelle opere di Lippi, in cui si riconoscono motivi che sembrano derivati dalle 'grotte' neroniane e che, anche in questo caso, tradiscono la conoscenza di ulteriori sale della Domus. Ad esempio, le grottesche che animano le paraste della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva (1488-1493) sono popolate da alcuni personaggi che ricordano i satiri della volta gialla; mentre negli affreschi della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella (1487-1502) sono stati individuati diversi elementi di ispirazione archeologica, come la parete di fondo che richiama l'arco di Costantino e le decorazioni che ornano i falsi pilastri e le mostre delle finestre, dipinte con motivi che rassomigliano molto agli originali neroniani²⁸.

Alla luce della incerta datazione dei disegni del *Codex Escorialensis*, sono i citati schizzi di Domenico Ghirlandaio e Filippino Lippi ad attestare che già a partire dagli anni Ottanta del XV secolo all'interno del padiglione esquilino erano frequentate la sala 80, la sala 31 e il criptoportico 92.

Anche per la volta delle civette (sala 29) esiste una fonte diversa dal *Codex Escorialensis* che ne dimostra la conoscenza già nel penultimo decennio del XV secolo. Si tratta di un codice del *Moralia in Job* di San Gregorio Magno, miniato nel 1485 da Gaspare da Padova, nel cui frontespizio Mariette De Vos ha individuato schemi ornamentali esplicitamente derivati dal fregio della volta delle civette della Domus²⁹.

Motivi desunti dalla volta gialla, della volta delle civette e dal criptoportico compaiono anche tra gli schizzi del cosiddetto *Codice di Parma*³⁰. La raccolta è stata ascrivita ad Amico Aspertini e i disegni riconducibili alla Domus fanno parte delle carte più antiche, per le quali si suppone una data di compilazione a partire dal 1496³¹. È accertato che Aspertini visitò la Domus: la sua firma è riconoscibile tra le iscrizioni apposte sulle superfici affrescate sia della volta gialla che della volta dorata³². Inoltre, si conoscono altri suoi disegni delle decorazioni neroniane di datazione successiva. In una pagina del Codice Wolfegg (1500-1503) è ritratta la scena corale della *Partenza di Ippolito*³³, ripresa da uno dei riquadri della volta dorata; mentre nel secondo dei due taccuini londinesi di Aspertini (1531-35) sono visibili sul retro di copertina un gruppo di figure e alcune grottesche che, seppur non identificate, richiamano l'ornamentazione del criptoportico neroniano³⁴.

²⁸ N. DACOS, *La découverte...*, p. 70.

²⁹ SAN GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, 1485. (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 2231/I, f. 25r). Nel codice il miniatore Gaspare da Padova (attivo nella cerchia del Cardinale Giovanni d'Aragona) introdusse le grottesche derivate dalle decorazioni neroniane come aggiornamento al suo repertorio. La datazione del codice miniato è accertata sulla base della dedica appostavi. Stando agli studi di Gennaro Toscano sulla produzione all'antica del miniatore padovano-romano, il codice fu trascritto da Giovanni Rainaldo Mennio da Sorrento e inviato da Napoli a Roma per essere miniato da Gaspare da Padova cfr. M. DE VOS, *La Grotta di Isabella d'Este e le grottesche della Domus Aurea*, in *MOUSEION: Beiträge zur antiken Plastik: Festschrift Peter C. Bol*, a cura di H. von Steuben, G. Lahusen, H. Kotsidu, Möhnese 2006, pp. 55-72, figg. 9-10. La stessa fonte era stata citata anche in N. DACOS, *La découverte...* cit., pp. 34-36, figg. 25-26.

Su Gaspare da Padova: G. TOSCANO, *La miniatura 'all'antica' tra Roma e Napoli all'epoca di Sisto IV*, in *Sisto IV. Le Arti a Romanel Primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 1997), a cura di P. Benzi, Roma 2000, pp. 278-280, fig. 177.

³⁰ Parma, Biblioteca Palatina, codex 1535. I disegni della Domus Aurea sono alle pp. 10 e 61.

³¹ M. FAIETTI, A. NESSELRATH, N. BLAMOUTIER, «Bizar più che reverso di medaglia». *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in "Revue de l'Art", 1995, 107, pp. 44-88.

³² Si legge: 'Asper.ini' sulla volta dorata e 'AMICUS' sulla volta gialla cfr. N. DACOS, *La découverte...*, p. 146 e p. 156.

³³ Schloss Wolfegg, Codex Wolfegg, fol. 19v. Si veda la scheda S04.

³⁴ London, BM, P&D, *Aspertini Skb. I*, 01 r (anche noto come *London I*). Per la bibliografia sulla raccolta si rimanda a scheda S04.

Sezioni di ornamentazione e alcuni particolari ripresi dalla volta gialla e dal criptoportico sono stati riconosciuti in un foglio anonimo degli Uffizi, di datazione incerta tra la fine del XV secolo e il primo quarto del XVI³⁵.

Anche tra i disegni dall'antico di Giuliano da Sangallo si trovano elementi ripresi dagli apparati decorativi neroniani. Una porzione del fregio della volta delle civette compare tra gli schizzi di trabeazioni di varia natura accostati in uno dei fogli del *Codice Barberiniano* (o *Libro dei disegni*) della Biblioteca Apostolica Vaticana³⁶. Ancora, tra i disegni di ornati e grottesche che costituiscono una corposa sezione del cosiddetto *Taccuino Senese* sono stati riconosciuti più motivi e personaggi ripresi dal criptoportico della Domus Aurea³⁷.

Nonostante le corrispondenze rintracciate è stato notato che tali schizzi appaiono di natura episodica e conservano un carattere 'di repertorio', per cui non permettono di comprovare una conoscenza diretta delle rovine del padiglione neroniano da parte di Giuliano da Sangallo³⁸. Inoltre, la problematica datazione dei disegni dall'antico di Giuliano non consente di derivare dati decisivi in merito alla cronologia delle esplorazioni. Mancano infatti ancora oggi datazioni precise per le due raccolte citate. Il tema è stato oggetto di ampi e continui dibattiti, anche aggiornati dalle pubblicazioni più recenti dedicate alla vita e alle opere dell'artista fiorentino³⁹.

I disegni delle grottesche di provenienza neroniana di mano di Giuliano da Sangallo possono pertanto ascriversi solo a un ipotetico arco temporale, compreso tra l'ultimo decennio del XV secolo e il primo del successivo, senza ulteriori precisazioni. Nonostante ciò, essi si aggiungono quale ulteriore importante testimonianza dei motivi studiati all'interno del complesso e denunciano una conoscenza (diretta o meno) delle sale della volta delle civette e del criptoportico.

2.2.2 1500-1519

Tra i disegni riconducibili al primo quarto del secolo XVI si annoverano gli esemplari attribuiti a Cesare Da Sesto (inizio del XVI secolo)⁴⁰, a Bernardo Della Volpaia (1515 ca.)⁴¹ e a un artista anonimo, di cui un foglio con motivi a grottesche è conservato all'Albertina di Vienna (XVI sec.)⁴². Si tratta ancora una volta di schizzi raffiguranti elementi e personaggi dei motivi a grottesche, analoghi pertanto ai documenti di epoca precedente.

³⁵ Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1683 O r e v.

³⁶ BAV, ms. Bar. Lat. 4424.

³⁷ Siena, B.I., ms. S. IV. 8, ff. 38v, 39, 40

³⁸ S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.

³⁹ La fortuna critica delle due raccolte ha avvio per entrambe a seguito delle edizioni in fac-simile di inizio secolo: *Il Taccuino senese*, a cura di L. Zdekauer, 1902 e *Il libro di Giuliano da Sangallo*, 1910 con commento di C. Hülsen. Per un riepilogo e la discussione sulla cronologia si rimanda alla bibliografia nella scheda S05.

⁴⁰ London, Courtauld Institute, Witt Collection, inv. 4552 r

⁴¹ London, Sir J. Soane's Mus., Codex Coner, fol. 131 r (Ashby no.162)

⁴² Vienna, Albertina, inv. Egger no. 187 r.

Più interessanti si rivelano invece i fogli con schizzi e disegni, all'incirca coevi, di mano di Giovanni da Udine⁴³ e (presumibilmente) di Fra Giocondo⁴⁴, raffiguranti rispettivamente la volta dorata e la volta degli stucchi. Anziché soffermarsi su singoli dettagli decorativi questi esempi dimostrano un interesse allargato all'intera composizione dell'apparato ornamentale delle volte ritratte, alla giustapposizione dei riquadri, alle loro dimensioni, ai rapporti tra pieni e vuoti, al dettaglio delle modanature. Possono confrontarsi con i due fogli del *Codex Escorialensis* ritraenti lo schema dell'intera volta gialla (13v) e una porzione della volta degli stucchi (60r). Salvo questo riferimento alla raccolta spagnola, siamo davanti a un tipo di rappresentazione che si distingue dalla maggior parte delle precedenti ma che non va oltre, non tradisce un interesse anche dal punto di vista costruttivo nei confronti delle strutture voltate.

Riguardo al censimento delle sale neroniane note, i disegni citati non apportano significativi aggiornamenti dato che i soggetti rappresentati risultano estrapolati da volte la cui conoscenza è già attestata dai documenti di epoca precedente (sale 31, 80, 129, 92). Va segnalato che tra tutte la camera 129 appare statisticamente la meno rappresentata: di fatto il disegno attribuito a Fra Giocondo è il secondo in cui essa compare, dopo l'esemplare incluso nel *Codex Escorialensis*⁴⁵. La nota aggiunta al disegno fornisce indicazioni sugli stucchi, sul colore degli affreschi e sulla presenza di una nicchia nella sala che infatti è identificata con l'appellativo di "grota delo nicho"⁴⁶. Ciò da conferma che il catino absidale della nicchia (o parte di esso) era visibile al di sopra della quota di interrimento, dato interessante visto che, come si è detto, alcuni dei motivi impiegati da Pinturicchio per la decorazione delle lesene della Cappella del Presepio in Santa Maria del Popolo sembrano derivare proprio da tale decorazione⁴⁷.

I due disegni di mano di Giovanni da Udine⁴⁸ sono i primi in cui è studiata la composizione della volta dorata, seppur limitata a un quarto dell'insieme, presumibilmente la porzione effettivamente visibile per via degli interrimenti. Nei documenti precedenti erano stati piuttosto ritratti personaggi estrapolati dalle scene affrescate nei tondi e nei riquadri, si pensi agli schizzi di Amico Aspertini e alle pagine del *Codex Escorialensis*⁴⁹.

Giovanni da Udine può assumersi quale fonte piuttosto attendibile: la sua produzione artistica, a partire dagli affreschi dei Palazzi Vaticani e di Villa Madama, dimostra una approfondita assimilazione dei modelli neroniani ed esistono numerose testimonianze delle sue visite all'interno della Domus Aurea⁵⁰. Tra le tracce materiali del suo passaggio, oltre ai disegni citati, rimane anche la sua firma, identificata sulla metà orientale

⁴³ I disegni di Giovanni da Udine ritraggono entrambe la volta dorata, fanno parte di due distinte collezioni: Windsor Castle, Royal Lib. inv. 9568 r e Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1682 orn r.

⁴⁴ Firenze, Uffizi, GDSU, Inv. 54 orn.

⁴⁵ Real Monasterio El Escorial, *Codex Escorialensis* (inv. 28-II-12), p. 65r (schema della volta) e p. 32r (fregio).

⁴⁶ Firenze, Uffizi, GDSU, Inv. 54 orn. Sul foglio si leggono le seguenti annotazioni: «lo requadrato dela grota delo nicho In Roma quello et e zallo. sono di rilevo de stucho lo resto dipinto di varii cholori in champo Bianco» / «lo frixo atorno lo requadrato del dito nicholo» / «in li spigoli delo nicho».

⁴⁷ Si veda quanto precedentemente esposto nel paragrafo 2.1.

⁴⁸ vd. n. 42.

⁴⁹ Real Monasterio El Escorial, *Codex Escorialensis* (inv. 28-II-12), pp. 10r, 10v, 06r e Amico Aspertini, Schloss Wolfegg, Codex Wolfegg, foll. 19v, 22.

⁵⁰ Si veda la scheda S05.

della volta del criptoportico⁵¹. Inoltre, il racconto vasariano della discesa di Giovanni e Raffaello all'interno delle grotte esquiline è certamente una delle più celebri testimonianze letterarie riguardanti le esplorazioni all'interno della Domus⁵². Sulla base di alcuni dati suggeriti nel racconto dallo stesso Vasari, e consultando la biografia e cronologia delle opere di Giovanni da Udine, l'episodio dovrebbe potersi datare intorno al 1515⁵³. Questo assunto suggerisce un possibile termine cronologico cui vincolare la datazione dei due fogli in esame.

Anche tra i disegni di Antonio da Sangallo il Giovane due fogli sono stati ricondotti alla reggia neroniana: l'uno rappresentante dei motivi a grottesca della volta gialla, l'altro uno schema della volta dorata⁵⁴.

Quest'ultimo appare analogo sia per soggetto che per tipo di rappresentazione allo schizzo di Giovanni da Udine conservato agli Uffizi. La datazione dello schizzo di Antonio da Sangallo è incerta e perciò potrebbe ascriversi sia al secondo tra i blocchi temporali suggeriti che al successivo.

Tra gli schizzi riconducibili ai primi due decenni del secolo XVI l'ultimo esemplare di datazione accertata risulta pertanto lo schizzo eseguito da Domenico da Volpaia che è stato datato intorno al 1515. Nonostante ciò nella scansione cronologica in blocchi proposta si è ritenuto opportuno estendere il limite temporale di questa sezione almeno sino alla data di completamento degli affreschi delle Logge nei Palazzi Vaticani (1518-1519). Questo perché, senza dubbio, le decorazioni poste in opera da Raffaello e dai suoi collaboratori possono riconoscersi come l'esempio più lampante dell'influsso che i modelli neroniani studiati nelle 'grotte' del colle Oppio esercitarono sugli artisti contemporanei. Essi forniscono pertanto, al pari delle raccolte grafiche, indizi concreti rispetto a quali parti del padiglione fossero note all'epoca.

Gli affreschi posti in opera, prima nell'appartamento del cardinale Bibbiena (stufetta, 1516 e loggetta, 1519) e poi nelle Logge Vaticane (1517-1519), consacrarono la fama dei modelli pittorici antichi, visti e studiati in primo luogo all'interno della Domus Aurea. Nella stufetta del cardinale Bibbiena la ripartizione della volta denuncia una approfondita conoscenza dei soffitti delle sale della volta dorata (80) e della volta delle civette (29). Nel medesimo ambiente, i fragili colonnati che affollano la lunetta sono chiaramente desunti dallo schema decorativo della volta gialla (31). Anche nella loggetta Bibbiena possono riconoscersi elementi ripresi dalle sale 29 e 31 della Domus: sulla volta la pergola animata da mostri e animalletti appare direttamente ripresa da una porzione della volta del criptoportico 92. Infine, nelle Logge Vaticane numerosi sono i riferimenti agli affreschi neroniani, specie alle decorazioni delle sale 31, 80, 32 e 29.

⁵¹ La firma dell'artista è stata identificata nell'iscrizione 'Zuan da Udine' apposta in corrispondenza della III composizione est del criptoportico 92. (N. DACOS, *La découverte* ... cit., pp. 100-107 e p. 148).

⁵² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*..., Firenze 1568, vol. V, p. 448. La trascrizione è nella scheda S05.

⁵³ Si veda la scheda S05. In sintesi: Vasari colloca temporalmente l'episodio dopo la presunta collaborazione di Giovanni da Udine alla realizzazione della tela di Santa Cecilia a Bologna (datata ca. 1513-1518). Si ritiene che Giovanni da Udine sia giunto a Roma tra il 1514 e il 1515. Tenendo fede a quanto riferito da Vasari, e supponendo che Giovanni avesse avuto occasione di studiare gli affreschi neroniani già prima dell'avvio dei lavori in Vaticano nell'appartamento Bibbiena (Stufetta, 1516) - dove è evidente la conoscenza e la padronanza dei modelli visti all'interno della Domus - può supporre che la visita alla Domus Aurea di cui dà conto Vasari risalga al 1515. Ringrazio Vincenzo Farinella per il fruttuoso confronto in merito alla questione.

⁵⁴ Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1273 A r (volta gialla) e inv. 1273 A v (volta dorata).

Il successo immediato riscosso dalle Logge Vaticane le rese rapidamente il modello di riferimento per le decorazioni alla maniera antica, apprezzabili e analizzabili senza gli incomodi e gli ostacoli della visita alle 'grotte'. Ciò potrebbe contribuire a motivare il calo di esplorazioni all'interno della Domus Aurea che la carenza di testimonianze di visite dirette nel corso degli anni Venti sembra attestare.

Potrebbero aver contribuito in misura significativa anche fattori socioculturali e politici. Va tenuto in conto che nel corso degli anni Venti del Cinquecento una serie di tragici eventi spinsero molti avventori giunti nell'Urbe nei decenni precedenti ad allontanarsene. Dopo la morte di Leone X nel dicembre 1521 il successore Adriano VI giunse in città solo nell'agosto 1522, nel periodo intercorso prima dell'insediamento ciò generò una stasi nell'ambiente artistico e un diffuso calo di commissioni. Le due ondate di peste - una più virulenta dell'altra, tra agosto e dicembre 1522 e poi luglio e febbraio 1523 - costrinsero poi molti cittadini, tra cui anche artisti che conoscevano la Domus come ad esempio Perin del Vaga⁵⁵ e Giovanni da Udine, ad abbandonare la città. D'altro canto, il seppur breve pontificato di Adriano VI (agosto 1522-novembre 1523), papa di origine olandese e precedentemente impegnato come luogotenente di Carlo V, condusse in città un gran numero di Tedeschi, Olandesi e Fiamminghi. È in questa occasione, ad esempio, che soggiornò e lavorò a Roma l'artista fiammingo Jan Van Scorel, mentore di una schiera di allievi che saranno protagonisti delle visite alla Domus nel decennio successivo.

Nel novembre 1523 con l'ascesa al soglio pontificio di Clemente VII (1523-1534) la speranza di nuove commesse richiamò a Roma gli artisti italiani. Nel maggio 1527 però la città di Roma e la sua popolazione subirono le pesanti conseguenze del sacco della città a opera delle truppe dei Lanzichenecci al soldo di Carlo V, cui seguirono mesi di assedio e occupazione. Come è noto, fu solo intorno al 1530 che i primi artisti e letterati iniziarono a rientrare in città, dopo la sostanziale diaspora che era conseguita all'occupazione straniera⁵⁶.

Anche il censimento delle iscrizioni sulle superfici delle volte neroniane sembra dimostrare un apparente calo di visite tra gli anni Venti e Trenta del XVI secolo. Nella sala della volta dorata e nel criptoportico, dove si conserva il maggior numero di queste iscrizioni, sono state distinte firme di inizio secolo (recanti le date 1500 o 1506) e poi altre iscrizioni recanti come data gli anni 1515, 1517, 1519, 1520, 1521; solo una, individuata nel criptoportico, cita l'anno 1526⁵⁷. Gli esemplari successivi, almeno tra quelli esplicitamente datati oppure databili, risalgono ai primi anni Trenta.

⁵⁵ La firma di Perin del Vaga come 'PERINO FIORENTINO' è stata riconosciuta tra le iscrizioni all'interno del criptoportico ma è priva di data. (N. DACOS, *La découverte ...* cit., p. 148).

⁵⁶ Ad esempio, tornò in città Sebastiano dal Piombo. Altri artisti vi giunsero invece per la prima volta: nel 1530 Battista Franco e l'anno successivo Baccio Bandinelli, Francesco Salviati e Giorgio Vasari.

⁵⁷ Dacos ha proposto di leggere l'iscrizione 'MAZOLA', apposta sulla superficie della volta gialla, quale firma di Francesco Mazola detto Parmigianino, attestato a Roma tra 1523 e 1527.

2.2.3 1530-1550 ca.

Fonti eterogenee documentano di una crescente ripresa delle esplorazioni all'interno della Domus Aurea a partire dagli inizi degli anni Trenta e poi nel corso del decennio successivo fino al volgere della seconda metà del secolo.

I documenti grafici riconducibili a tale periodo non sono molto numerosi e includono anche esemplari dalla datazione incerta, quali ad esempio lo schema della volta dorata di mano di Antonio da Sangallo (cui si è già fatto riferimento) e alcuni schizzi di motivi ornamentali tratti dalla medesima volta e presenti in un foglio del Taccuino di Fossombrone (post 1524-ante 1538)⁵⁸.

Tra le prime pagine del taccuino *London I* di Amico Aspertini si vedono gli schizzi di una grottesca e di un centauro che si ritengono derivati da motivi perduti della Domus Aurea, forse un tempo apprezzabili sulla volta del criptoportico⁵⁹. La data di compilazione della raccolta, stabilita tra il 1532 e il 1535, porta però a escludere che si tratti di copie dal vero. Appare piuttosto probabile che Aspertini abbia tracciato i motivi ispirandosi a quanto aveva osservato in prima persona nei suoi ripetuti soggiorni romani o rifacendosi a disegni precedenti di sua o altrui mano⁶⁰.

La traccia più concreta della ripresa delle esplorazioni dopo la parentesi degli anni Venti è offerta dal censimento delle firme dipinte e graffite. Ad esempio, i nomi degli artisti Marteen van Heemskerck, Herman Posthumus e Lambert van Amsterdam (noto in Italia come Sustris) si ritrovano uno sotto l'altro in una delle iscrizioni apposte sulla volta nera, lasciata a testimonianza di una esplorazione congiunta che si ritiene possa essere stata condotta all'incirca tra il 1535 e 1536⁶¹.

Per tutte le epoche, sin dal momento della riscoperta, si rintracciano tra le firme dipinte o graffite nella Domus nomi di visitatori forestieri tra quelli di provenienza italiana. A partire dagli anni Trenta e proseguendo anche nella seconda metà del secolo (con buona frequenza fino agli anni Settanta) quest'ultimi risultano prevalenti: si trovano nominativi che suggeriscono il passaggio di visitatori francesi, spagnoli e, per la maggior parte, provenienti dall'area dei Paesi Bassi. Ciò non stupisce visto che è risaputo che nel clima di lenta rinascita che interessò Roma dopo le tragiche conseguenze del Sacco del 1527, giunsero in città molti artisti stranieri per studiare l'arte moderna italiana e le antichità romane. Tra questi gli artisti fiamminghi i cui nomi sono registrati sulla volta nera appartenevano a quel nutrito gruppo di allievi provenienti dalla bottega dell'olandese Jan Van Scorel, che aveva soggiornato e lavorato a Roma sotto Adriano VI. Molti di questi artisti soggiornarono anche a lungo in città, inserendosi nell'ambiente artistico e prendendo parte attiva alla realizzazione delle opere e degli apparati effimeri che saranno realizzati in occasione del Trionfo di Carlo V, celebrato il 5 aprile 1536⁶².

⁵⁸ Fossombrone, Bibl.Civica Passionei, Dis. vol. 3 cfr. Tab. 1.

⁵⁹ P.P. BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957.

⁶⁰ Si rimanda alla scheda S04.

⁶¹ Marteen van Heemskerck fu in Italia tra il 1532 e il 1536 ca., Sustris fu a Roma tra il 1535 e il 1536 cfr. N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 2001 (I ed. 1995), pp. 17-22 e V. FARINELLA, *The Domus Aurea Book* cit., pp.118-129.

⁶² N. DACOS, *Roma quanta fuit...* cit.

Nel caso specifico di Heemskerck, Posthumus e Sustris, come già per Jan van Scorel, non sono noti disegni che documentano delle esplorazioni nella Domus Aurea, sono però numerosi i rimandi rintracciabili nei loro dipinti che tradiscono la conoscenza e l'apprezzamento della pittura romana antica studiata nelle sale del palazzo di Nerone. A differenza degli schizzi analizzati sinora, da queste opere risulta evidente una diversa attenzione nei confronti degli antri neroniani: affermatosi il genere delle decorazioni a grottesche, reso celebre dagli esempi eccellenti della produzione artistica moderna, questi artisti stranieri appaiono colpiti dalle piccole scene di paesaggio, dalle figure e dalle nature morte stese secondo la antica tecnica pittorica compendiarica. È stato sottolineato, inoltre, come dalle visite alla Domus essi abbiano serbato soprattutto il ricordo dell'ambientazione semi-ipogea che riproporranno poi come scenario di episodi mitologici, legati a divinità quali Plutone e Vulcano oppure agli Amori di Venere e Marte.

Ad esempio, Heemskerck nella tela avente per soggetto il *Ratto di Elena*⁶³ (datata due volte: 1535, 1536) modella il paesaggio dell'isola di Citera ispirandosi alle vestigia romane, include alcune rovine affioranti dal terreno e si scorge una coppia nell'atto di addentrarsi all'interno di criptoportici rischiarati dalla luce di alcune fiaccole. Questo scenario si può riconoscere come una trasposizione del percorso di accesso alla Domus, con le sale del complesso che vengono rappresentate come veri e propri antri, nella percezione conseguente lo stato di interrimento. Ambientazione similare si ritrova in altri dipinti coevi dell'artista dedicati agli Amori di Venere e Marte (1536)⁶⁴, soggetto che, tra l'altro, Heemskerck potrebbe aver osservato tra le scene dei quadri visibili sulla volta dorata⁶⁵.

Può aggiungersi che tra i celebri schizzi di antichità e vedute di Roma realizzate da Heemskerck durante il suo soggiorno romano (1532-1537 ca.), molti rappresentano i resti delle strutture nell'area archeologica centrale. Le vedute del Colosseo (soggetto privilegiato) e dei suoi dintorni dimostrano che l'area del colle Oppio non era estranea agli itinerari di visita contemporanei. Si veda ad esempio lo schizzo in cui Heemskerck ha ritratto le rovine di una delle esedre minori delle Terme di Traiano⁶⁶.

Tra le opere dei fiamminghi che visitarono la Domus, una delle più chiare allusioni alla reggia si riconosce nel dipinto di Hermann Posthumus noto con il titolo *Tempus Edax* (1536)⁶⁷: una faglia taglia la collina in

⁶³ M. van Heemskerck, *Ratto di Elena*, (1535-1536). Baltimora, Walters Art Gallery.

⁶⁴ Si vedano ad esempio i due dipinti di M. van Heemskerck: *Venere e Marte in presenza di Amore*, 1536 (Milano, collezione privata) e *Venere e Amore nella fucina di Vulcano*, 1536 (Praga, Galleria Nazionale). In entrambi l'ambientazione sotterranea richiama i passaggi che erano impiegati per la discesa nella Domus. Nel primo compaiono delle vere e proprie grottesche sulle superfici della galleria e altre citazioni sono evidenti: lo scudo su cui l'artista ha apposto la sua firma è copiato da uno degli scudi di Amazzone della volta delle civette, il medaglione circolare accanto a esso è invece ripreso dalla volta nera (N. DACOS, *Roma quanta fuit... cit.*).

⁶⁵ Heemskerck rappresentò in più occasioni la scena. Oltre al dipinto citato in precedenza, si conserva anche un'incisione di un suo quadro scomparso raffigurante tale soggetto, con l'impostazione della scena che appare ispirata al prototipo neroniano. Oltre a ciò, una precoce citazione della volta dorata è stata riconosciuta nella pala di *San Luca che dipinge la Vergine* che Heemskerck dipinse e lasciò in dono alla gilda di San Luca a Harleem prima della sua partenza per l'Italia nel 1532 (M. van Heemskerck, *San Luca che dipinge la Vergine*, 23 maggio 1532. Haarlem, Frans Hals Museum). La rappresentazione insolita di S. Luca a cavallo su un toro richiama i soggetti dei tondi della volta (cfr. Codex Escorialensis, pp. 06r, 10r). All'epoca il modello neroniano poteva essergli noto solo attraverso gli studi del maestro Jan Van Scorel (cfr. N. Dacos, *Roma quanta fuit... cit.*, pp. 23-37).

⁶⁶ Berlin, SMB-PK, Kupferstichkabinett- Heemskerck Album II, fol. 53 v.

⁶⁷ H. Posthumus, *Tempus edax rerum*, 1536. Vaduz, collezione Liechtenstein.

secondo piano e due personaggi, alla luce di una fiaccola, si addentrano nella galleria dove risplendono pitture dai motivi e dai colori vivaci che sono direttamente ripresi dagli esempi neroniani⁶⁸.

Se l'iscrizione ancora conservatasi dimostra la frequentazione della sala della volta nera, gli esempi citati, insieme ad altri della produzione pittorica di questi artisti frisoni e fiamminghi (eseguiti anche in anni successivi), attestano che essi dovevano aver visitato anche gli ambienti della volta dorata, del criptoportico e della volta delle civette⁶⁹.

Anche il portoghese Francisco de Holanda nel corso del suo soggiorno romano, dal 1537 al 1540, fu tra i visitatori della Domus Aurea⁷⁰. La sua firma non è tra quelle identificate ma i tre disegni raffiguranti la Domus inclusi nel suo taccuino, comunemente noto come *Album das Antigualhas*, sono certamente la testimonianza grafica più significativa per l'arco temporale in esame⁷¹.

La raccolta *Antigualhas* nel formato in cui ci è nota è frutto di un'opera di selezione e riordino operata dallo stesso Francisco de Holanda negli anni successivi al suo rientro in patria, si data per questo tra il 1538 ed il 1571. I fogli che hanno per soggetto la Domus Aurea sono tre in totale. I primi due (foll. 13 v e 14 r) sono acquerelli e si trovano su due pagine contigue, pensate per una visione di insieme: infatti pur rappresentando due scene diverse condividono la cornice e il cartiglio. I soggetti rappresentati sono episodi tratti dalla mitologia greca: la nascita di Dionisio (fol. 13 v) e la legenda di Erittonio (fol. 14 r). L'identificazione dei due quadri quali scene figurate tratte dalla decorazione della Domus Aurea è affidata al cartiglio in cui si legge: «Ro/ /De Domo Aurea NeronIs Apud amphiteatrum/ / Mae». Gli affreschi originali si ritengono perduti in quanto non sono stati rintracciati tra quelli superstiti all'interno del padiglione esquilino.

È proprio l'iscrizione ad aggiungere valore al documento perché i locali interrati vengono correttamente indicati come resti della Domus Aurea e non come ambienti delle Terme di Tito, secondo l'uso comune al tempo⁷². Apparentemente Francisco de Holanda sapeva quindi di trovarsi all'interno della reggia neroniana

⁶⁸ N. Dacos li ha posti in confronto con i motivi superstiti sulla volta gialla e nel criptoportico, paragonandoli anche a quelli schizzati nel foglio degli Uffizi Inv. 1683 O v (N. DACOS, *Roma quanta fuit...* cit. e ID. *La découverte ...* cit., figg. 50, 32, 33,36).

⁶⁹ H. Posthumus, *Adorazione dei pastori*, 1540-1542 (Landshut) dove si colgono allusioni alla volta delle civette; Sustris, decorazione della *Villa dei Vescovi a Torreglia di Luvigliano* (1543), in cui si rintracciano molti motivi desunti dalla Domus Aurea, ad esempio viticci sul modello del criptoportico oppure, nel salone principale, scene di paesaggi simili a quelli ancora visibili nella sala delle maschere.

⁷⁰ Francisco de Holanda (1517-1584), figlio d'arte, lavorò alla corte portoghese di Re Joao III seguendo le orme del padre. Visitò l'Italia e soggiornò a Roma perché unitosi alla spedizione diplomatica dell'ambasciatore Dom Pedro Mascarenhas, con l'incarico regio di studiare le fortificazioni italiane e, forse, adempiere anch'egli ad altri incarichi diplomatici.

⁷¹ Real Monasterio El Escorial, *Antigualhas* (inv. 28-1-20), foll. 13v, 14r, 47bis e 48r.

Su F. de Holanda e la raccolta *Antigualhas*: G. BATTELLI, *L'Albo delle "Antichità d'Italia" di Francisco de Hollanda*, in "La Bibliofilia", XLI, 1939, pp. 27-35; E. TORMO, *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda Pintor Portugues (...1539-1540...)*, Madrid 1940; J. SEGURADO, *Francisco d'Ollanda: da sua vida e obras, arquitecto da renascença ao servico de D. Joao III. Pintor, desenhador, escritor, humanista. Fac-simile da carta a Miguel Angelo - 1553 e dos seus tratados sobre Lisboa e desenho - 1571*, Lisboa 1970; J. B. BURY, *Two Notes on Francisco de Hollanda*, (Warburg Institute Surveys VIII), London 1981, pp. 16-18, 33-34; J. STICHINI VILELA, *Francisco de Hollanda. Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa 1982; A. NESSELRATH, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, III, Torino 1986, p. 134; *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Hollanda*, a cura di J. Da Felicidade Alves, Lisboa 1989; R. OLIMPIO DOS SANTOS, *O Álbum das Antigualhas de Francisco De Hollanda*, tesi di dottorato, Universidade Federal de Juiz De Fora, 2015 e ID., *Francisco de Hollanda: entre Michelangelo e Rafael*, in *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 15, novembre 2018, pp. 48-70.

⁷² vd. paragrafo 2.3.2.

ed è stato osservato che tale consapevolezza possa derivare dalla formazione umanistica ricevuta dall'artista⁷³. Olímpios dos Santos ha suggerito che per il tramite del vescovo D. Miguel de Silva⁷⁴ il giovane Francisco potesse aver conosciuto il contenuto della missiva a Leone X, della quale il prelado, grande amico di Castiglione, potrebbe aver detenuto persino una copia. Ciò rivelerebbe l'origine della corretta identificazione dei resti neroniani. La *Lettera a Leone X* di Raffaello e Baldassarre Castiglione è infatti la prima fonte letteraria in cui è resa esplicita (seppur non lampante) l'identificazione e la sovrapposizione tra i resti della Domus Aurea e quelli delle Terme, allora identificati come appartenenti alle Terme di Tito⁷⁵. Il terzo acquerello a soggetto neroniano dell'*Album* di Francisco de Holanda è una dei 5 fogli doppi originariamente allegati fuori testo (fol. 47/48). L'acquerello ritrae la volta dorata e, anche in questo caso, nonostante il soggetto facilmente riconoscibile, l'autore aggiunge una nota esplicativa con esplicita menzione della Domus: «IN.FORNICE.DOMUS.AUREAE.NERONIS.APUD.AMPHITEATRVM.» e un'altra con la misura del lato della volta «PALMOS.LIII. por banda.»⁷⁶. Questo acquerello è identificabile come la prima rappresentazione a colori della volta dorata della sala 80. La decorazione dell'intradosso è disegnata integra e in tutta la sua estensione, anche se è difficile stabilire quanto sia frutto di osservazione diretta e quanto di aggiunte o ricostruzioni operate dall'artista. Per il decennio successivo, almeno sino al volgere della metà del secolo, non si conoscono ulteriori rappresentazioni delle camere o delle decorazioni neroniane. Il censimento delle iscrizioni rinvenuto nelle sale della reggia attesta però di una sostanziale continuità delle esplorazioni. Più firme sono state identificate e ricondotte agli anni Quaranta, divise tra la sala della volta nera e la galleria del criptoportico. Tra i visitatori celebri sono stati riconosciuti l'artista Perin del Vaga, l'olandese Cornelii Loots e il giurista e antiquario spagnolo Antonio Augustin⁷⁷.

⁷³ Sfruttando l'impiego del padre, anch'egli pittore e investito di incarichi di prestigio prima alla corte del re Manuel e poi di Joao III, Francisco poté godere di una posizione agiata e di un'istruzione elevata. Affiancato il padre e trasferitosi a Évora, grazie all'impiego al servizio dell'infante e cardinale D. Afonso, profondo amatore delle antichità romane, ebbe l'occasione di seguire le lezioni dell'umanista André Resente. Sviluppò così la sua passione per il disegno e per il collezionismo antiquario, intravedendo in un viaggio in Italia il giusto completamento della sua formazione. Colse l'occasione unendosi alla spedizione dell'ambasciatore Dom Pedro Mascarenhas (vd. n. 69).

⁷⁴ R. OLÍMPIO DOS SANTOS, *O Álbum das Antigualhas de Francisco De Holanda ... cit.*, pp. 83-86. È certo che a Roma Francisco de Holanda sfruttò i contatti e le influenti amicizie del vescovo de Silva per presentarsi alla curia romana ed per introdursi nei prestigiosi cenacoli cittadini.

⁷⁵ vd. paragrafo 2.3.2.

⁷⁶ Olímpio dos Santos ritiene che l'acquerello sia stato eseguito da Francisco nel corso del suo soggiorno romano, mentre i disegni sul retro, visti i soggetti ritratti (l'Arco di Traiano ad Ancona e il reliquiario di San Massimiano) furono tracciati durante il viaggio di rientro, quando l'acquerello doveva essere già asciutto (R. OLÍMPIO DOS SANTOS, *O Álbum das Antigualhas de Francisco De Holanda ... cit.*, p. 95).

⁷⁷ Sulla volta dorata l'iscrizione 'FFF' è stata interpretata come monogramma dell'olandese Frans Floris, attestato in Italia dal 1542. Nella sala della volta nera (32) si leggono due iscrizioni anonime riportanti l'anno 1547; lo stesso per il criptoportico dove invece si legge la data '1549'. La firma di Antonio Augustin, che soggiornò a Roma tra il 1544 e il 1555, è stata identificata sulla volta gialla, priva di data. Il nome di Cornelis Loots è stato indentificato vicino alla firma di 'PIERINO FIORENTINO' che si attribuisce a Perin del Vaga, le due iscrizioni sono associate a una terza recante la data 1546, che si crede fu apposta da Prospero Colonna.

2.3 Identificazione delle rovine: Domus Aurea, Terme di Tito e Terme di Traiano nelle fonti letterarie prima e dopo la riscoperta

Dato che l'esistenza del padiglione sul colle Oppio rimase ignota sino alla riscoperta avvenuta alla fine del XV secolo, non stupisce che nei secoli antecedenti la Domus Aurea fosse annoverata tra le meraviglie dell'antichità andate perdute. Anche dopo la scoperta l'associazione tra le rovine e il palazzo di Nerone non fu immediata, le camere vennero per lo più attribuite al soprastante impianto termale oppure alla residenza di Tito. Queste attribuzioni tuttavia non devono essere lette come prova di completa obliterazione del ricordo della Domus Aurea in quanto appare nozione acquisita e condivisa che tali complessi monumentali (così come il Colosseo) fossero stati costruiti sul sito originariamente occupato dal progetto neroniano. Pertanto, non bisogna dare per scontato che coloro che tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo indicavano le sale dalle volte affrescate come ambienti delle Terme, oppure della Domus di Tito, non ritenessero allo stesso modo che un tempo quelle sale avessero fatto parte della Domus Aurea neroniana.

Prima di allora, in epoca tardo antica e in età medioevale, la memoria della Domus appare veicolata esclusivamente attraverso la trasmissione e la ripetizione delle fonti classiche che ne narrano la costruzione e la successiva distruzione. Nonostante tali opere fossero stabilmente impiegate come fonti per la storia dei monumenti e della città di Roma, prima della metà del XIV secolo la Domus non viene descritta nelle fonti letterarie, la si trova solo talvolta citata quale esempio tangibile della lussuria e degli sperperi operati da Nerone.

Il committente della Domus Aurea risulta tra gli imperatori romani maggiormente citati e ricordati, sempre con accezione fortemente negativa, sia in epoca tardo antica che dagli autori medioevali. La sua memoria, tramandata con astio sin dall'età imperiale per espressa volontà dei successori, fu recepita dalla letteratura e dalla tradizione cristiana che inasprirono ulteriormente il giudizio nei suoi confronti, identificando Nerone con l'Anticristo⁷⁸. Tutte le notizie sulla vita del principe che si trovano costantemente ripetute (spesso esagerate, distorte e condite da credenze fantastiche) derivano, seppure indirettamente, dalla biografia stilata da Svetonio⁷⁹. Dal testo, come si è visto, è tratta anche la più famosa e dettagliata descrizione della Domus Aurea⁸⁰.

Tale brano non sembra venir citato dalle fonti medievali, è ripreso per la prima volta, quasi interamente, solo da Francesco Petrarca che lo include nel *De remediis utriusque Fortunae* (1354-1366). Prima della comparsa di tale opera il palazzo neroniano non si trova descritto in altre fonti, neppure nelle grandi descrizioni della Roma medievale redatte tra metà XII secolo e inizio XIII secolo, quali i *Mirabilia*, la *Graphia Aurea*, il *De Mirabilibus Urbis Romae* di Magister Gregorius e le altre opere da esse derivate. Oltre ad essere solo fuggevolmente annoverata tra le gesta edilizie di Nerone, in questi testi la Domus Aurea (quando citata) è

⁷⁸ A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Torino 1923, p. 262.

⁷⁹ SVETONIO, *De vita duodecim Caesarum libri VIII*, lib. VI, *Nero* (119-122 d.C.). Per una discussione aggiornata sulla figura dell'imperatore Nerone, attraverso una attenta rilettura storica e lo studio accurato dei materiali archeologici di più recente scoperta si rimanda a *Nerone*, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), a cura di M. A. Tomei e R. Rea, Milano 2011.

⁸⁰ Si veda quanto esposto in *Premessa*, paragrafo. I.

generalmente posta in relazione al colosso e all'Anfiteatro Flavio e solo di rado alle Terme di Tito; il riferimento è operato al solo scopo di circoscrivere il sito di costruzione di questi monumenti in accordo con quanto era noto dai versi di Marziale⁸¹, non se ne traggono perciò altri dati utili.

Nei paragrafi successivi si procederà col delineare un resoconto dell'analisi condotta sulle diverse fonti letterarie, al fine di rintracciare quale sia stata la trasmissione della memoria del progetto neroniano nei secoli che precedono e seguono la riscoperta e quali furono le diverse teorie identificative dei resti antichi noti e visibili sul colle Oppio.

Alla luce del fatto che, sia durante che dopo le esplorazioni, l'ipotesi che prevale è quella di identificare le sale neroniane come parte delle Terme di Tito, si darà conto della genesi della mancata distinzione tra i resti delle Terme di Traiano e quelli delle Terme di Tito, per chiarire l'affermarsi della falsa identificazione delle rovine diffusasi a partire dalla fine del XV secolo e consolidatasi nei successivi.

Allo stesso modo poi verranno prese in esame le fonti letterarie e le testimonianze delle compiute esplorazioni, per saggiare se la conoscenza diretta dei resti del padiglione neroniano abbia influito o meno sulle descrizioni del monumento, ad esempio suggerendone una corretta o diversa interpretazione.

Si anticipa che uno dei risultati più evidenti dimostra che l'evento che influì maggiormente in tal senso fu, più che la riscoperta della Domus stessa, il ritrovamento nei pressi del padiglione esquilino del gruppo scultoreo del Laocoonte nel 1506. A seguito di questa scoperta infatti si diffuse l'ipotesi alternativa di riconoscere gli ambienti della Casa Aurea come locali della *Domus Titi* oltre che delle Terme.

Prima di procedere in questa disamina però nel paragrafo che segue si dà conto di un interessante parallelismo emerso tra la descrizione di origine medievale del Colosseo-Tempio del Sole e quella svetoniana della Domus Aurea. Connessione finora apparentemente non denunciata ma di cui si possono cogliere i riverberi in alcune descrizioni del progetto neroniano di molto successive, risalenti al XVII secolo.

2.3.1 Ipotesi in merito all'esistenza di riflessi della descrizione di Svetonio della Domus Aurea nell'interpretazione medievale del Colosseo-Tempio del Sole

La descrizione del Colosseo come Tempio del Sole compare per la prima volta in uno dei manoscritti che includono il trattatello trasmesso con il titolo di *De Mirabilibus Civitatis Romae* (1361-1362 ca.)⁸², un'opera anonima di aggiornamento e di integrazione mirata a rendere gli originali *Mirabilia* una guida quanto più possibile utile al visitatore di Roma⁸³.

Prima di allora già nei *Mirabilia* e poi nella *Graphia aurea urbis* e nelle più tarde *Miracole*, veniva descritto dinanzi al Colosseo un *templum Solis* «ubi fiebant caerimoniae simulacro, quod stabat in fastigio Colossei»⁸⁴. La più antica redazione dei *Mirabilia* (1142-1143) è ritenuta la prima opera in cui il nome *Coliseus* è

⁸¹ MARZIALE, *Liber de Spectaculis*, I, 2 vd. *Premessa*, paragrafo I.

⁸² *De Mirabilibus Civitatis Romae* (BAV, Cod. Reg. Lat. 1446, f. 3v). Trascrizione del brano pubblicata in CTR, III, 1946 pp. 195-196. Si ripropone qui in *Appendice testi*, 2.1

⁸³ CTR, III, 1946, p. 177.

⁸⁴ *Mirabilia* 25 (CTR, III, 1946, p. 58) e *Graphia aureae Urbis* 24 (CTR, III, 1946, p. 85) in cui è aggiunto «habens in capite coronam auream gemmis ornatam, cuius caput et manus nunc sunt ante Laternum» vd. *infra*. In *Le Miracole de Roma* il passo è tradotto in volgare: «Nanti Coliseo templum Solis, là dove se faceva sacrificia ad lo ydolo ke stava suso in Coliseo, et avea una corona de auro in capo» (CTR, III, 1946, p. 122).

certamente attribuito all'Anfiteatro⁸⁵. Nel XII secolo del colosso neroniano, ormai da tempo riconfigurato come effigie del dio Sole⁸⁶, era rimasto solo un vago ricordo mentre la memoria della funzione originale dell'Anfiteatro Flavio sembra dimenticata. È proprio a partire dai *Mirabilia* che nella confusione che si faceva tra Colosseo e colosso si finì di fatto per identificarli⁸⁷.

A partire dal citato *De Mirabilibus Civitatis Romae* la corruzione dell'interpretazione dell'Anfiteatro è tale che anche Colosseo e Tempio del Sole finiscono per essere identificati: il colosso è immaginato invece all'interno dell'anfiteatro-tempio, posto al centro dell'edificio⁸⁸.

Vale la pena soffermarsi su questa descrizione del Colosseo-Tempio del Sole perché, come anticipato, si ritiene che a essa vadano ricondotte alcune successive ricostruzioni della Domus Aurea nelle quali si fa riferimento a una decorazione 'astronomica' della volta della *coenatio rotunda* di cui altrimenti non si ha alcuna notizia dalle fonti classiche⁸⁹.

Nel brano del *De Mirabilibus Civitatis Romae* è descritta come caratteristica peculiare del Colosseo-Tempio del Sole una preziosa copertura: un soffitto in bronzo dorato dall'intradosso ornato a imitazione del cielo, ovvero con immagini delle costellazioni e dei 'pianeti' Sole e Luna⁹⁰.

In accordo con tale descrizione anche le fonti iconografiche del tempo rappresentano l'Anfiteatro Flavio sovrastato da una volta in bronzo dorato. Si vedano le tre redazioni della pianta di Roma di Paolino da Venezia, delineate tra il 1320 e il 1340 per la *Satyrical Historia* e il *Compendium*, come pure la miniatura nel *Dittamondo* di Fazio degli Umberti (1318-1360)⁹¹.

⁸⁵ «Coliseum amphiteatrum habet in altum pedes submissalea CVIII» *Mirabilia* 14 (CTR, III, 1946, p. 32). R. Valentini e G. Zucchetti hanno evidenziato che si tratta della voce desunta dai Cataloghi Regionari in cui però il termine 'colossus' è stato sostituito con 'coliseum amphiteatrum'.

⁸⁶ Sulle trasformazioni subite dal Colosso si rimanda a quanto esposto in *Premessa*, paragrafo II.

⁸⁷ La confusione tra colosso e Colosseo fu perpetrata a lungo. Nel Medioevo si susseguirono anche svariati tentativi di tracciare l'etimologia del nome Colosseo attribuito all'Anfiteatro, ne derivarono soluzioni fantastiche e spiegazioni intricate. Intorno al colosso furono costruiti anche episodi leggendari: ad esempio, fu ritenuto commemorazione di un uomo gigante che dopo la morte era stato gettato nel Tevere.

Colosseo e colosso sembrano riacquistare la loro identità solo alle soglie del Cinquecento: Francesco Albertini nell'*Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (1510) fu il primo a stabilire con esattezza, delineando un preciso quadro storico, che il nome apposto all'anfiteatro era derivato dal colosso di Nerone. Prima di lui già Biondo Flavio e Pomponio Leto avevano suggerito tale derivazione cfr. C. LEGA, *Il Colosso di Nerone*, in "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma", 93, 1989-1990, pp. 339-378.

⁸⁸ Nonostante il Colosseo sia identificato con il tempio del Sole, si segnala ancora la presenza dinanzi il Colosseo-tempio di un altro edificio (anch'esso un tempio) in cui si svolgevano le cerimonie religiose. Cfr. il brano del *De Mirabilibus*...cit. e la trascrizione in *Appendice testi*, 2.1.

⁸⁹ Un riflesso si coglie, ad esempio, nella descrizione che darà Vincenzo Scamozzi della *coenatio rotunda* della Domus Aurea. Nel brano si legge: «Fra tutte le altre cose fu, come raccontano gli scrittori antichi, ammirando il palazzo di Nerone Imperatore, (...) per le sale, fra le quali ne fu una versatile, dove giravano le sfere celesti, e si vedevano i pianeti (...)» (V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, libro I, p. 62). La questione è ripresa e dettagliata nel capitolo 3.

⁹⁰ A. Graf ha scritto: «Il medio Evo non sa più immaginare un anfiteatro scoperto, e però provvede di un tetto il Colosseo». Ha citato e commentato alcuni brani di autori medievali in cui il Colosseo è descritto come un anfiteatro coperto da soffitto in rame (Fazio degli Uberti), oppure come un tempio meraviglioso (Giovanni d'Outrememuse e, soprattutto, la descrizione presente nel *Libro Imperiale*). Graf, infine, ha ricordato anche che il simulacro del cielo e i vari artifici all'interno del colosseo-tempio sono menzionati, di sfuggita, anche nella *Fiorita* di Armannino cfr. A. GRAF, *Roma nella memoria*... cit., pp. 98-100.

⁹¹ G. BORDI, *Fino al terremoto del 1349: immagine della città e cristianizzazione dentro e fuori il Colosseo*, in *Colosseo*, a cura di R. Rea, S. Romano, R. Santangeli Valenzani, Milano 2017, p. 87.

La descrizione prosegue narrando di come all'interno del tempio venissero inscenati fenomeni atmosferici artificiali, quali fulmini, lampi e piogge, le cui acque erano poi raccolte da appositi canali. Già questa indicazione potrebbe suggerire un collegamento con la descrizione delle sale da pranzo della Domus Aurea, in cui Svetonio raccontava che, grazie all'ausilio di canali e soffitti traforati, fiori e profumi venivano aspersi sui commensali⁹².

La raffigurazione del Colosseo-Tempio del Sole offerta dal *De Mirabilibus* non è originale ma, come ha dimostrato Arturo Graf, è una copia di quella della torre del re di Persia Cosroe II che compare in una storia della Santa Croce⁹³.

Nella letteratura coeva esiste un altro esempio in cui si trova ripetuta una descrizione analoga: è il *Polychronicon* (1342 ca.) in cui Ranulf Higden prende a modello la copertura della torre di Cosroe per descrivere il 'cielo bronzeo di Nerone': non può che cogliersi un riferimento allo splendore della Domus Aurea, la quale però non è altrimenti citata nel testo⁹⁴.

L'ipotesi che qui si vuole proporre è che, forse proprio attraverso questo parallelo, la descrizione del soffitto stellato derivata dalla leggenda di Cosroe e attribuita alla copertura immaginata per il Colosseo - che si sapeva essere stato edificato sui luoghi della casa aurea di Nerone - potrebbe avere in qualche misura influenzato le descrizioni e ricostruzioni successive della Domus Aurea.

Un velato riferimento può forse già cogliersi nella descrizione della Domus Aurea inserita nel *De remediis utrisque fortunae* (metà XIV sec.): in uno dei pochi passi in cui Petrarca si discosta dal brano di Svetonio, la Domus Aurea è definita come «gemmis crustata ac stellata», aggettivi che sembrano rievocare la descrizione del cielo di Nerone del *Polychronicon*⁹⁵.

Ancora di più, tale immaginario deve essere stato alimentato dalle successive trasposizioni della descrizione del colosseo-tempio. Nella *Edificazione di molti palazzi e tempi di Roma* (1363) ritroviamo l'esatta traduzione in volgare del brano del *De Mirabilibus*, senza alcuna aggiunta⁹⁶. Nel *Tractatus* dell'Anonimo Magliabecchiano (1411)⁹⁷ invece, la descrizione del tempio è arricchita da ulteriori dati desunti da fonti disparate, tra cui anche Svetonio che è esplicitamente citato per indicare il sito di costruzione del colosseo-tempio.

⁹² «In ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant; cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur; praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circum ageretur; balneae marinis et albulis fluentes aquis. (...)» SVETONIO, *Nero*, 31. cfr. il brano trascritto per intero e la traduzione in *Premessa*, paragrafo I.

⁹³ Cosroe II, volendo essere adorato come un dio, si fece costruire una torre d'argento, adornata con figure del sole, della luna e delle stelle, all'interno della quale venivano simulati lampi e tuoni e piogge, grazie a canali nascosti. L'episodio è parte della 'leggenda della vera Croce' ed è riferito da Jacopo da Voragine nel capitolo *De exaltatione sanctae crucis* della *Legenda Aurea* cfr. A. GRAF, *Roma nella memoria...* cit., pp. 100-101.

⁹⁴ R. HIGDEN, *Polychronicon*, 1342 ca., l. IV, c. 9. Trascrizione in *Appendice testi*, 2.2

⁹⁵ F. PETRARCA, *De remediis utrisque fortunae*, 1354-1366, lib. I, c. 96. Trascrizione in *Appendice testi*, 2.4.

⁹⁶ *Edificazione di molti palazzi e tempi di Roma*, Venezia 1480 (I ed. ms. 1363 ca.), fol. 03r, l. 11-18 (Census ID 10008453). Trascrizione in *Appendice testi*, 2.6.

⁹⁷ Venezia, Bibl. Marciana, Ms. lat. X 231, *Tractatus*, fol. 39 r, l. 9-24 (Census ID 193597); trascrizione in CTR, IV, 1953, p. 132, qui riportata in *Appendice testi*, 2.3.

La descrizione nel *Tractatus* assume quindi questa forma:

«Coliseum, idest colossum graece⁹⁸, latine rotundum amphitheatrum denominabatur, idest templum Solis; fuit altitudinis pedum centum et octo, in longitudine rotunditatis fuit passuum mille, arcorum fuit centum quinquaginta: posito quod Suetonius dicat maioris situs fuisse et a Nerone imperatore constructum bis, primo transitoriam et postea auream nominatum, et mirifice constructum cum miris ornamentis intus et extra: et in medio fuit una ymago aerea deaurata, cuius caput et manus cum palla nunc stant in Laterano, et supra copertum caelo aereo deaurato, et arte mathematica compositum, cum cursu omnium stellarum astronomiam facientium, sicut in cacio naturaliter stellae solent: et tantum forma praedicti idoli erat grandis, quod mirifico pede lapidis numidici supra posita, capite tangebatur caelum praedictum, ornata mirifice omnibus ornamentis, praecipue coronata nobilissime, quia sicut totum orbem repraesentabat, sic ornamentum suum habebat simile, cum palla praedicta in manu, quae beatus Silvester iussit frangi, et, ea dirupta, fecit poni in palatio suo in Laterano»⁹⁹.

Attraverso la citazione del passo di Svetonio è reso esplicito il collegamento tra il sito del Colosseo e la Domus Aurea. Come ulteriore novità rispetto alle precedenti trasposizioni va notato che in questo passo del *Tractatus* il magnifico soffitto del colosseo-tempio è definito «arte mathematica compositum». Anche questa locuzione si troverà ripetuta in quelle descrizioni della *coenatio rotunda* formulate nei secoli successivi che indugeranno sul carattere astronomico della volta della coenatio rotante¹⁰⁰.

2.3.2 *Genesi della confusione tra le rovine delle Terme di Tito e di Traiano e trasmissione della memoria del progetto della Domus Aurea prima della riscoperta*

Nel tentativo di ricostruire quale sia stato l'evoltersi dell'identificazione della Domus Aurea è impossibile scindere le sorti del padiglione esquilino neroniano da quelle delle rovine dei due vicini impianti termali, dal momento che lo stato di rovina e abbandono li rese un unico indistinto complesso monumentale.

Negli ultimi decenni del Quattrocento, quando si intraprendono le prime esplorazioni all'interno del padiglione esquilino, l'identità dei resti delle Terme di Tito e delle Terme di Traiano appare già falsata: le rovine si ritenevano parte di un unico grande impianto che veniva attribuito al solo Tito, mentre il sito delle terme di Traiano era individuato più a nord, in prossimità della basilica di San Martino ai Monti.

Queste identificazioni sono il risultato della confusione generatasi nei secoli precedenti, a causa di una scorretta interpretazione delle fonti letterarie antiche più tarde, oltre che dallo stato di commistione e abbandono in cui versavano le rovine.

I due impianti termali edificati da Tito e Traiano si trovano citati in forma ambigua già all'interno dei *Cataloghi regionari*, un testo del IV secolo che ci è pervenuto in due redazioni: la *Notitia urbis Romae regionum XIII* e il *Curiosum urbis Romae regionum XIII*. Entrambe le redazioni sembrano derivare in maniera indipendente dall'originale, del quale non si conosce né la forma autentica né la data di redazione¹⁰¹.

⁹⁸ Già nel *Polychronicon* Ranulf Higden aveva identificato il colosso del Sole con quello di Rodi, ritenendo che quest'ultimo fosse stato trasportato a Roma.

⁹⁹ *Tractatus De Rebus Antiquis et situ urbis Romae*. Venezia, Bibl. Marciana, Ms. lat. X 231, *Tractatus*, fol. 39r, l. 9-24 cfr. trascrizione in CTR, IV, 1953, p. 132.

¹⁰⁰ Si rimanda al capitolo 3.

¹⁰¹ CTR, I, pp. 63-88.

Nei *Cataloghi* compaiono gli elenchi dei monumenti e degli edifici che esistevano in ciascuna della quattordici regioni augustee di Roma Antica, per questo, ovviamente, la Domus Aurea non vi è citata ma si ritrovano il Colosseo e il colosso (nella Regio IV) e le terme sul colle Oppio. Sia nel *Curiosum* che nella *Notitia* i due impianti termali sono annoverati tra gli edifici della Regione III e indicati in un'unica voce: «Thermae Titianas et Traianas»¹⁰². Impossibile stabilire se tale dizione stesse a indicare una fusione dei due impianti. Va notato, inoltre, che in una delle appendici al testo (presente in entrambe le redazioni) le due terme sono citate anche nell'elenco generale degli impianti termali esistenti a Roma ma in forma separata: «THERMAE XI. Traiane, Titiane, (...)».

Fonti all'incirca coeve, tra cui il *Chronografo dell'a. 354*¹⁰³ e le *Cronache di San Girolamo* (380 d.C.)¹⁰⁴ assegnavano le «thermae Titianae et Traianae» (si noti la formula identica a quella dei *Regionari*) al regno di Domiziano. Si diffuse da allora la credenza che Domiziano avesse iniziato la costruzione delle terme, portata a compimento poi da Traiano. In alcune opere successive è infatti comune trovare indicate sul colle Oppio le sole Terme Domiziane¹⁰⁵. Nonostante l'affermarsi di questa tradizione letteraria, il nominativo legato a Domiziano non dovette soppiantare del tutto il precedente. Si pensi, ad esempio, all'iscrizione datata all'incirca alla metà del V secolo, con la quale si commemorava l'opera di abbellimento delle terme condotta per volontà del prefetto Iulius Felix Campanianus, nella quale è fatto riferimento a interventi condotti nelle Terme di Traiano¹⁰⁶.

Esplicativa in tal senso risulta la seconda redazione del *Liber Pontificalis* (686-687 ca.)¹⁰⁷ dove, nella vita di papa Silvestro (314-335) è commemorata la fondazione del *titulus Equitii* (San Martino ai Monti) «in regione III iuxta thermas Domitianas qui cognominantur Traianas»¹⁰⁸. La citazione nel *Liber Pontificalis* fa sì che

¹⁰² CTR, I, 97-100 (*Curiosum*) e pp. 167-169 (*Notitia*). Come si è esposto nella *Premessa* (paragrafo II) si ritiene che le Terme di Traiano rimasero in funzione almeno sino alla prima metà del V secolo.

¹⁰³ *Chronografo dell'a. 354*, p. 275 (CTR, I, 1940, p. 98, n. 5 e pp. 274-275). Il *Chronographus* è un calendario illustrato per l'anno 354 d.C. Alla voce 'Domitianus' ricorda «hoc imp. Multae operae publicae fabricatae sunt: (...) thermas Titianas et Traianas...»; e alla voce 'Traianus' si legge «Hoc imperante mulieres in thermis Traianis laverunt».

¹⁰⁴ *Cronache di San Girolamo*, p. 191a (CTR, I, 1940, p. 98, n. 5 e pp. 274-275). La *Cronaca* o *Chronicon* o *Temporum liber* è un'opera composta nel 380 d.C. a Costantinopoli. È una traduzione in latino delle tavole cronologiche che comprendevano la seconda parte del *Chronicon* di Eusebio di Cesarea, con un supplemento che copre il periodo dal 325 al 379.

¹⁰⁵ Altri scritti in cui è riproposta tale identificazione sono citati in LTUR, IV, p. 67: Hier. Chron. a. Abr. 2015, a.D. 89; Prosp. Chron., MGH, AA IX, p. 140 a. 94; Cassiod. Chron., ibid., 417, 516, a. D. 95.

¹⁰⁶ «Iulius Felix Campania/nus, v(ir) c(larissimus), praefectus urbi, / ad augendam therma/rum Traianarum gratiam conlocavit». La base (ora perduta) fu rinvenuta nel 1551 sul colle Oppio vicino alle Terme di Tito. Si rimanda a quanto detto nella *Premessa*, paragrafo II.

¹⁰⁷ *Liber Pontificalis* in CTR, II, 1942, pp. 221-330.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 232. Nella I redazione (530-532 d.C.) si legge solamente «iuxta thermas Domitianas» (CTR, II, 1942, p. 230), l'abbinamento con i resti delle Terme di Traiano compare dalla II redazione (686-687 d.C.).

Il passo citato racconta di come papa Silvestro fondò una chiesa nel palazzo del prete Equizio vicino alle Terme di Domiziano (Traiane). Da qui la denominazione *titulus Equitii* che dal VI secolo divenne poi noto come *titulus Silvestri*, dal nome del pontefice fondatore. Accanto alla chiesa di San Silvestro intanto papa Simmaco (498-514) aveva dedicato una nuova basilica a San Martino. Nel IX secolo la chiesa di San Martino fu ricostruita in posizione poco distante e i due titoli furono fusi nell'unico dei Santi Silvestro e Martino. Poi il nome San Silvestro cadde e rimase solo San Martino, con l'aggiunta dell'appellativo *in Montibus* in uso sin dal XII secolo. (*Liber Pontificalis* in CTR, II, 1942, pp. 192-193).

l'attribuzione delle terme a Domiziano rimanga a lungo in vigore, si ritrova infatti anche nelle diverse redazioni di *Mirabilia*, *Graphia Aurea* e, di conseguenza, anche nelle più tarde *Miracole*.

Nel cosiddetto *Itinerario*, testo incluso nel codice membranaceo 326 della biblioteca del monastero di Einsiedlen (IX-X sec. ca)¹⁰⁹, compare ancora una diversa denominazione per i resti delle terme sul colle Oppio. Nel settimo itinerario, condotto «A porta Aurelia usque ad portam Praenestinam»¹¹⁰, le terme sul colle Oppio devono riconoscersi nelle rovine segnalate vicino alla basilica di San Pietro in Vincoli con il nome di «Palatium Traiani»¹¹¹. L'indicazione delle rovine termali come 'palazzo' non sembra potersi assumere come testimonianza di un qualche giudizio circa l'architettura del complesso antico in rovina, dato che dal IX secolo molte cospicue rovine romane vengono indistintamente indicate dalle fonti coeve con il nome di 'palatia' o 'templa'¹¹².

Nelle opere sinora citate non si trova mai ripetuta una descrizione della Domus Aurea, neppure desunta dalle fonti antiche. Nel manoscritto di Einsiedlen può forse scorgersi una memoria della reggia neroniana dato che, nell'itinerario ottavo, il Palazzo di Nerone, tradizionalmente abbinato al Vaticano e al Circo di Nerone, è descritto tra le chiese di *Santi Cosmae et Damiani* e *Sancti Petri* nel Foro romano¹¹³. Viste le indicazioni topografiche, si ritiene che venissero allora identificati come rovine del Palazzo di Nerone i resti della Basilica di Massenzio. Tale identificazione potrebbe testimoniare che ancora allora, attraverso il ricordo del colosso e quindi del vestibolo della Domus Aurea, quella zona ai margini del Foro venisse posta in relazione con il progetto neroniano¹¹⁴. Tuttavia, l'area indicata era abbinata alla figura dell'imperatore Nerone anche sulla base dell'episodio leggendario della caduta miracolosa di Simon Mago¹¹⁵ descritto nelle storie dei martiri. Questa identificazione tra Palazzo di Nerone e Basilica di Massenzio non trovò eco nelle fonti successive e ben presto decadde. Un riflesso decisamente più tardo si può però cogliere nella proposta

¹⁰⁹ Il cosiddetto *Itinerario*, composto tra la fine dell'VIII e l'inizio del secolo IX, fu rilegato nel XIII secolo. Si trova incluso insieme ad altri quattro testi nel codice membranaceo 326 della biblioteca del monastero di Einsiedeln. L'*Itinerario* comprende dodici itinerari cristiani della Roma al tempo di Carlo Magno. Sul margine superiore di alcuni fogli sono annotati, disposti su due colonne, i nomi dei principali monumenti romani, sia profani che cristiani. L'elenco è ordinato geograficamente, prendendo a riferimento le porte urbane e citando gli edifici in ordine, come disposti ai lati delle strade cittadine che da tali porte si dipartivano. Nel testo sono trascritti anche i testi di alcune iscrizioni presenti allora in monumenti e chiese, inoltre include anche una dettagliata descrizione delle mura urbane (cfr. CTR, II, 1942, pp. 155-162). Christian Hülsen ha sostenuto che il testo fosse corredato da una pianta della città sulla quale erano tracciati gli itinerari descritti (C. Hülsen, *La pianta di Roma dell'Anonimo Einsiedlense* in *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. II, t. IX, 1907, p. 382 sgg.).

¹¹⁰ Dopo il primo tratto che da porta Aurelia conduceva al Foro Romano, passando per il Foro Transitorio si percorreva la Suburra fino a San Vito, quindi la via Labicana-Prenestina fino a giungere alla porta Prenestina. (CTR, II, 1942, p. 190, n. 1).

¹¹¹ Una trascrizione dell'*Itinerario* si trova in CTR, II, 1942, pp. 176-201, il brano citato è a p. 192.

¹¹² A. GRAF, *Roma nella memoria...* cit., p. 86.

¹¹³ *Itinerario...* cit. trascrizione in CTR, II, 1942, pp. 176-201, brano citato p. 195.

¹¹⁴ Il ricordo del luogo originale dell'erezione del colosso si perse solo in epoca medioevale inoltrata cfr. S. ENSOLI, *Il Colosso di Nerone Sol a Roma: una «falsa» imitazione del Colosso di Helios a Rodi. A proposito della testimonianza di Plinio, della ricostruzione del basamento nella valle del Colosseo e dei «tondi adrianei»*, in *Neronia VII. Roma, l'Italie et la Grèce Hellénisme et philhellénisme au premier siècle après J.-C.*, atti del VII Colloque international de la SIEN (Atene, 21-23 ottobre 2004), a cura di Y. Perrin, pp. 406-427.

¹¹⁵ F. SALATIN, *La Basilica di Massenzio. Storia, significati, trasformazioni urbane tra tardo-medioevo ed età moderna*, tesi di Dottorato, Università IUAV di Venezia, relatore Pierre Gros, correlatore Vitale Zacchettin, 2015, pp. 16-17.

formulata da Piranesi di identificare le rovine della basilica, piuttosto che come resti del *Templum Pacis*, come era allora consuetudine, quali «avanzi del tablino della casa aurea di Nerone»¹¹⁶.

Tornando alle terme, a riprova che gli antichi bagni sul colle Oppio venissero identificati come un unico impianto termale si può osservare che anche nella più antica redazione dei *Mirabilia* (1140-1143 ca.), tra le terme romane, non sono elencate né quelle di Tito né quelle di Traiano ma solamente le «*thermae Domitianae*». Nell'elenco dei palazzi cittadini è incluso un *Palatium Traianum* e possiamo ritenere che, in accordo con quanto in precedenza comparso nell'*Itinerario di Einsiedlen*, si trattasse in realtà delle rovine delle terme. Il palazzo di Traiano è infatti nuovamente citato proprio tra gli edifici sul monte Esquilino: «28. In Exquilino monte fuit templum Marii, (...) Ante palatium Traiani, ubi fores palatii nunc permanent, fuit templum (...)»¹¹⁷. Anche in questo passo il termine 'tempio' potrebbe in realtà stare ad indicare, genericamente, delle rovine antiche esistenti vicino a quelle delle Terme di Traiano, forse resti ancora visibili del Portico di Livia¹¹⁸.

Nelle successive descrizioni di Roma medievale - che integrano, rivedono o alterano continuamente il testo dei *Mirabilia* - non si riscontrano particolari innovazioni in merito ai passi citati.

Nella *Graphia Aurea Urbis* (post 1154), ad esempio, la Domus Aurea non è mai segnalata. Le notizie riguardo il colosso, le Terme 'Domiziane' e il Palazzo di Traiano rimangono invariate¹¹⁹.

L'opera trasmessa con il titolo di *Miracole* (1250 ca.) traduce in volgare il testo dei *Mirabilia*, integrandolo con aggiunte desunte dalla *Graphia Aurea* e dai *Cataloghi Regionari*. In tutti e tre i codici che conservano la prima redazione delle *Miracole* la sezione che descrive le regioni di Roma (erroneamente indicate come 13) risulta in buona misura desunta dal *Curiosum*. Non stupisce pertanto trovare nell'elenco dei monumenti della Regio III citati «(...) li termini de Tito [et] de Traiano, et lo portico de Libia, ...»¹²⁰, che non compaiono nelle sezioni precedenti del testo.

Le successive redazioni dei *Mirabilia* risalgono al XIV secolo e sono state tramandate con il titolo di *De Mirabilibus Civitatis Romae* (1361-1362). Questo testo rappresenta un caso che rimane isolato perché vi è segnalato un «palatium Claudii inter Colliseum et Sanctum Petrum in Vincula»¹²¹. Gli estremi topografici indicati suggeriscono di identificare tale palazzo con i resti delle Terme di Tito e Traiano, che fino ad allora come si è visto erano indicati piuttosto come Palazzo di Traiano che come terme. È in questa tarda redazione dei *Mirabilia* che si trova per la prima volta la descrizione del Colosseo-Tempio del Sole di cui si è dato conto nel precedente paragrafo.

La prima esplicita descrizione della Domus Aurea compare nella seconda metà del XIV secolo, all'interno del *De Remedis Utrisque Fortunae* di Petrarca (1354-1366). La Domus è citata in due punti dell'opera:

¹¹⁶ G. B. PIRANESI, *Le Antichità Romane*, Roma 1758, n. 284 e n. 285, tav. II.

¹¹⁷ *Mirabilia* in CTR, III, 1946, pp. 17-65 e citazioni p. 20 (terme Domiziane), 21-22 (palazzi), 61 (Palazzo di Traiano e 'tempio').

¹¹⁸ Nella redazione delle *Miracole* (1250 ca. vd. *infra*) conservata nel *cod. Riccardiano* le rovine sul colle Oppio nei pressi del cd. Palazzo di Traiano sono indicate come resti di un di un palazzo anziché di un tempio.

¹¹⁹ CTR, III, 1946, pp. 77-110.

¹²⁰ Cod. Gaddiano, f. 49 v, l. 21.

¹²¹ *De Mirabilibus* ... cit., c. 29 e trascrizione del brano citato in CTR, III, 1946, p. 184.

annoverata tra i grandi edifici dell'antichità andati perduti e poi propriamente descritta in un brano dedicato al regno di Nerone¹²². La descrizione della Domus è interamente basata sul testo di Svetonio, rispetto al quale presenta solo alcune variazioni. Ad esempio, i soffitti del palazzo sono descritti come tempestati da gemme preziose disposte 'a modo di stelle raggianti', suggestione che si è suggerito potrebbe derivare dalla descrizione della volta del Colosseo-Tempio del Sole abbinata al ricordo del cosiddetto cielo bronzeo di Nerone. Nel brano di Petrarca è omissa ogni riferimento esplicito alla *coenatio rotunda*, si fa cenno piuttosto a più 'aule' con soffitti dorati e tavoli marmorei. In aggiunta non è chiaro a quali costruzioni faccia riferimento l'autore quando scrive: «convexa domorum celi instar vi propria sese sensim diebus ac noctibus sine intermissione volventia». Petrarca inoltre non ripete nel testo gli aggettivi 'triplici' e 'miliari' impiegati da Svetonio per suggerire la conformazione e l'estensione dei portici della Domus, così che l'unico dato metrico fornito è quello relativo all'altezza del colosso.

Nelle fonti letterarie successive la descrizione della Domus Aurea continua a essere omissa. All'inizio del XV secolo nel *Tractatus* dell'Anonimo Magliabechiano (1411) si fa solo cenno alla Domus in riferimento al sito di costruzione del Colosseo-Tempio del Sol. Vi troviamo citato il passo di Svetonio (già ripreso da Petrarca) in cui si dà conto del succedersi dei progetti neroniani dalla Domus Transitoria alla Domus Aurea, ma oltre a questo l'autore del *Tractatus* non si sofferma maggiormente sulla reggia¹²³.

Per quel che riguarda le terme invece nel *Tractatus* sono menzionate solo le Terme *Titiane*, annoverate tra i monumenti della *Regio III*. L'elenco generale delle terme romane incluso nel testo non è che una trasposizione dei *Cataloghi Regionari*, perciò non stupisce che vi sono nominate sia le Terme di Tito che quelle di Traiano¹²⁴.

Nel *Tractatus* troviamo citate anche le *Capocce*, ovvero la cisterna della Sette Sale, localizzata lungo la via Merulana ma erroneamente identificata come strutture di fondazioni di un palazzo¹²⁵. La cisterna appartenente alle Terme di Traiano si trova indicata con il nome di Capocce sin dalla fine del XIV secolo, a partire dall'*Iter Romanum* di Giovanni Dondi (1375) che citava le 'capoze' e le riconosceva come cisterna d'acqua¹²⁶. Il toponimo si trova ripetuto in numerose fonti successive, declinato nelle varianti *capaciae*, *capaces*, *capocchie*. Solo a partire dall'inizio del XVI secolo si attesta la denominazione alternativa 'Sette Sale' che compare per la prima volta nell'*Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis romae* di Francesco Albertini (1510)¹²⁷.

La prima vera ed estesa descrizione della Domus Aurea è quella delineata da Biondo Flavio nella sua *Roma Instaurata* (1446)¹²⁸, per la quale l'autore attinge a tutti i testi classici che citano il progetto neroniano. La

¹²² FRANCESCO PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, 1354-1366, lib. I, c. 96 (descrizione) e c. 118 (edifici perduti). Trascrizioni in *Appendice testi*, 2.4 e 2.5.

¹²³ Il brano è trascritto in *Appendice testi*, 2.3.

¹²⁴ Lo stesso avviene nella *Descriptio Urbis Romae* di Niccolò Signorili (1427 ca.) cfr. CTR, IV, 1953, pp. 151-208.

¹²⁵ I resti della cisterna sono interpretati come fondazioni del *Palatium Caesaris* perché la via Merulana è confusa con la via Sacra (Venezia, Bibl. Marciana, Ms. lat. X 231, *Tractatus*, fol. 36 r, l. 6-12).

¹²⁶ GIOVANNI DONDI, *Iter Romanum*, 1375 ca. in CTR, IV, 1953, p. 73. L'origine del toponimo Capocce non è certa, si pensa possa essere legata alla presenza sull'area di proprietà ed immobili della famiglia Capocci.

¹²⁷ FRANCESCO ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis romae*, Roma 1510, lib. I, 7, fol. F ii.

¹²⁸ Prima rarissima edizione a stampa del 1471, stampata presso la cosiddetta «Tipografia dello Stazio». Le citazioni nelle note che seguono sono tratte dall'edizione di Verona, Bonino Bonini, 1481.

descrizione si rivela però poco attendibile ed esagerata perché ancorata su capisaldi topografici la cui ubicazione si dimostra erronea. Il risultato è che Biondo ascrive alla reggia un'estensione vastissima, dal Palatino sino oltre l'area del Foro di Traiano. Alla base di questa errata interpretazione ci sono due false identificazioni: l'una relativa alla torre e agli *Horti* di Mecenate, l'altra alle Terme di Tito. Grazie ai dati desunti da Svetonio, Tacito e Marziale, i due complessi sono correttamente presi da Biondo quali punti di riferimento (insieme all'Anfiteatro Flavio) cui ancorare la ricostruzione del perimetro della Domus Aurea. Biondo cade però in errore collocando gli *Horti* di Mecenate aldilà del Foro di Traiano, in quanto confonde la torre Mesa, ivi esistente, con la torre di Mecenate, il punto da cui Nerone secondo i testi classici avrebbe osservato Roma consumata dal grande incendio¹²⁹. A partire da questa identificazione falsata si diffuse l'usanza di indicare i resti antichi addossati alla torre Mesa, che sorgevano nei giardini del palazzo della famiglia Colonna ai Santi Apostoli sulle pendici del Quirinale, come frontespizio di Nerone¹³⁰. Denominazione che si ritrova ancora in uso nei primi decenni del XVII secolo¹³¹. Analogamente, anche la localizzazione delle Terme di Tito descritta da Biondo non è corretta. Egli situa le Terme in corrispondenza di Santa Maria nova al Colosseo, quindi sul margine nordorientale del Foro Romano¹³². Si è di fronte a un altro caso in cui l'area originariamente appartenuta al vestibolo della Domus Aurea viene ricondotta, seppure indirettamente, al progetto neroniano. Biondo non nomina invece le Terme di Traiano ma cita le terme di Domiziano, riportando l'episodio della fondazione del titolo *Equitii* derivato dal *Liber Pontificalis*. La localizzazione di queste terme tuttavia appare incerta perché la chiesa dei Santi Silvestro e Martino ai Monti è confusa con quella di San Silvestro in capite, così il ricordo delle terme è associato ad altre rovine antiche¹³³.

Esistono più di cinquanta codici manoscritti dell'opera, conservati in tutta Europa. Una lista aggiornata di quelli rinvenuti fino a ora è pubblicata in F. DELLA SCHIAVA, M. LAUREYS, *La Roma instaurata di Biondo Flavio: censimento dei manoscritti*, in "Aevum", 87 (2013), fasc. 3, pp. 643-666.

¹²⁹ Lo si evince chiaramente nel passo in cui Biondo Flavio, descrivendo gli *Horti* di Mecenate, afferma: «Extatque pene integra turris ex qua Suetonius tranquillus Neronem scribit spectasse urbis incendium et in scenico habitu decantasse. Quam turri uolgo nunc uerbo ut ferme in omnibus multarum syballarum nominibus assolet syncopato Mesam pro moecenatianam appellant» (BIONDO FLAVIO, *Roma Instaurata*, 1481, lib. I, 90).

In verità sembrerebbe che il nome Mesa derivi dall'aggettivo 'mezza' cfr. O. BUCARELLI, *Il tempio di Serapide sul Quirinale. Note di archeologia e topografia tra Antichità e Medioevo*, in *The Roman Empire during The Severan Dynasty. Case Studies in History, Art, Architecture, Economy and Literature*, a cura di E. C. De Sena, 2013, p. 211.

¹³⁰ Il sito si trova oggi all'interno delle proprietà dell'Università Gregoriana, vicino alla Scuderie del Quirinale. I resti del cosiddetto Frontespizio di Nerone furono ritratti, ad esempio, da Antonio Da Sangallo e Palladio (cfr. F. BENELLI, *Antonio da Sangallo il Giovane, Palladio, il tempio pseudodiptero vitruviano e il frontespizio di Montecavallo*, in "Annali di architettura", 29, 2017, pp. 117-126) ed esistono studi della trabeazione anche di mano di Borromini (Albertina, disegno Az. Antike 159 cfr. *Borromini universo Barocco* scheda VII.13, p. 135).

I resti della muraglia furono distrutti nel 1630. Si pensa che in origine fosse parte del Tempio di Serapide, i cui resti sono stati rintracciati nel corso delle indagini archeologiche sul sito (O. BUCARELLI, *Il tempio di Serapide...* cit., p. 211).

¹³¹ Si veda ad esempio PIETRO MARTIRE FELINI, *Trattato nuovo dell'alma città di Roma*, Roma 1610.

¹³² Nel libro II Biondo anticipa che «De Titi Uespasiani thermis quando describemus amphiteatru[m] nunc Colosseum apud quid eas Suetonius fuisse scribit. quid habemus co[m]pertum aperiemus» (Biondo 1481, lib. II, 11). Nel lib. III aggiunge: «Suetonius quando scribit Titum aedificasse amphitheatrum addit q[uod] pariter thermas illi propinquas extruxerit quas credimus fuisse ubi nu[n]c su[n]t ruinae a sanctae Mariae nouae monasterio in colosseum ut diximus uerge[n]tes.» (BIONDO FLAVIO, *Roma Instaurata*, 1481, lib. III, 3).

¹³³ BIONDO FLAVIO, *Roma Instaurata*, 1481, lib. II, 11-13.

Da ultimo, è interessante osservare che Biondo segnala l'esistenza di alcune rovine antiche tra San Pietro in Vincoli e il Colosseo, resti che attribuisce alla Curia vecchia:

«Eam na[m]q[ue] in Carinarum partem ubi nu[n]c apud ecclesia[m] sancti Petri ad vincula fornices maximos inter ruinarum uastitatem contra amphiteatru[m] nunc colosseum extare uidemus Curia uetus fuit atq[ue] etiam hoc in tabellionum monumentis & ab incolis appellatur»¹³⁴.

Vista la vicinanza con la Basilica Eudossiana potrebbe trattarsi di resti delle Terme di Tito oppure delle Terme di Traiano.

Anche Giovanni Rucellai in *Della Bellezza e anticaglia di Roma* (1450) riferiva di aver visto molti reperti antichi in una vigna (non meglio specificata) nei pressi del Colosseo e aveva intuito potessero appartenere a un impianto termale¹³⁵. Nello stesso brano Rucellai si sofferma in particolare sulla descrizione di una grande vasca in granito con piedistallo. Questa vasca è stata identificata con quella che nel 1504 fu portata in Vaticano per volontà di Giulio II e che ancora oggi si può ammirare nel cortile inferiore del Belvedere¹³⁶.

Anche Nicolaus Muffel nella sua *Descrizione della città di Roma* (1452) raccontava di aver visto un grande 'vaso' accanto a un simulacro nei pressi di San Pietro in Vincoli. Dovrebbe trattarsi di una vasca diversa da quella descritta da Rucellai, perché apparentemente priva di basamento e danneggiata da segni di combustione¹³⁷.

Dallo spoglio dei volumi catastali dell'Archivio di San Pietro in Vincoli è risultato che intorno al 1441 era in uso la denominazione 'valle della conca', che stava ad indicare alcune aree poste in prossimità dell'orto della basilica e quindi delle rovine delle Terme di Traiano. Tale appellativo potrebbe essersi affermato proprio in relazione alla presenza *in situ* della grande vasca antica vista da Rucellai¹³⁸.

Le testimonianze di Rucellai e Muffel, in aggiunta a quella di Biondo nel passo sopra citato, testimoniano che l'altura del colle Oppio nella seconda metà del Quattrocento era disseminata di reperti archeologici.

Un'immagine di come poteva apparire allora il colle può desumersi osservando la pianta di Roma di Alessandro Strozzi del 1474¹³⁹. Quest'ultima è uno degli esempi più tardi di quella serie di piante circolari di Roma, ovvero piante-vedute schematiche, in cui il territorio urbano è racchiuso in un perimetro murario all'incirca circolare e la rappresentazione della città è standardizzata, con un gruppo fisso di monumenti

¹³⁴ BIONDO FLAVIO, *Roma Instaurata*, 1481, lib. II, 30-34.

¹³⁵ «Un altro vaso in una altra vigna appresso al Coliseo, dove si vede molte anticaglie, dove si mostra esservi stato una terme, il quale vaso è molto grande, di giro datorno di braccia XL et il diametro suo di braccia XII, ritratto a modo d'uno piattello, et è di granito con piedistallo di sotto» (GIOVANNI RUCELLAI, *Della Bellezza e anticaglia di Roma* (1450) in CTR, IV, 1953, pp. 417-418).

¹³⁶ Attualmente la vasca è parte della fontana di Paolo V nel cortile inferiore del Belvedere Vaticano, sistemazione che si deve a Carlo Maderno e risale al 1609-1610. Come ricorda l'epigrafe commemorativa (per cui vd. *infra*) la vasca fu trasportata in Vaticano, insieme al piedistallo originale, nel 1504 per ordine di Giulio II. Fu sistemata su progetto di Bramante al centro del cortile, al di sopra di un basso basamento ottagonale, forse in memoria dell'originale sistemazione sull'Esquilino che l'architetto potrebbe aver visto prima dello spostamento. Quando la sistemazione del cortile fu rinnovata da Pirro Ligorio, in occasione delle nozze di Annibale Altemps e Ortensia Borromea nel 1565, la vasca (che non era più in funzione) fu spostata e sotterrata nell'angolo destro del cortile. Lì fu ritrovata durante i nuovi lavori iniziati nel 1608 e Maderno la incluse nel progetto della nuova fontana (A. AMBROGI, *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 2005, scheda L35, pp. 224-230).

¹³⁷ NICOLAS MUFFEL, *Beschreibung der stadt Roma o Descrizione della città di Roma*, 1452.

¹³⁸ ASPiV, *Catasto dei beni di SPV 1450* [vol. A], c. 261.

¹³⁹ vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P01

classici e cristiani, disposti all'incirca in prossimità del loro sito originale e rappresentati in modo convenzionale quando non fantastico¹⁴⁰. Nonostante il tradizionale orientamento con il nord rivolto verso il basso, il colle Esquilino nella pianta Strozzi è facilmente identificabile perché circondato dai monumenti e basiliche ben noti, tra cui il Colosseo, le basiliche di San Clemente e dei Santi Marcellino e Pietro, la basilica di San Pietro in Vincoli. Nella pianta l'altura è caratterizzata dalla sola presenza di resti antichi: si vedono due sezioni murarie con absidi che si fronteggiano, che si possono facilmente riconoscere come due esedre tra quelle minori delle Terme di Traiano. Al centro è rappresentata una vasca su di un alto piedistallo che si crede possa essere la stessa vista da Rucellai e poi trasferita in Vaticano. Ai lati dell'essedra posta più in alto si leggono alcuni toponimi che facilitano l'inquadramento dell'area: 'Regio carinae – curia vetus' e 'capoccie'. Ai piedi del pendio si intravede anche un edificio curvilineo addossato al terreno, basso e lungo, su cui si aprono delle arcate in serie: potrebbe trattarsi di una rappresentazione della sostruzione della grande esedra termale traiana. Questa raffigurazione assumerebbe così valore significativo considerando che da alcune di quelle arcate potevano raggiungersi gli ambienti del padiglione esquilino neroniano che nel giro di una decade dalla redazione della pianta Strozzi iniziarono a essere frequentati assiduamente.

Sempre nella pianta di Strozzi, davanti la facciata di San Pietro in Vincoli si riconosce poi una seconda vasca in cui vorrebbe identificarsi quella segnalata nel racconto di Muffel.

Nel disegno non vi è traccia né delle Terme di Traiano né di quelle di Domiziano, mentre le 'Therme Titi Vespasiano' sono segnalate in un sito insolito, tra il Colosseo e l'arco di Costantino. Più in basso, alle spalle della basilica dei Santi Apostoli troviamo indicata poi la 'Turre Mecenatica', le strutture disegnate dovrebbero corrispondere ai resti antichi che erano addossati alla Torre Mesa visto che il profilo dell'edificio delineato richiama le successive rappresentazioni del 'frontespizio di Nerone'. Questa falsa identificazione, derivata come si è detto da Biondo, non sembra essere stata perpetrata ulteriormente. Già negli *Excerpta* (1479) Pomponio Leto descrive la torre e gli *Horti* di Mecenate rapportandoli al loro vero sito, lungo il settore orientale del colle Esquilino. Nel testo Leto non cita le Terme di Traiano, i resti antichi vicino a San Martino che solitamente venivano ricondotti a Traiano o Domiziano sono descritti come rovine delle Terme di Tito e Vespasiano; anche le *capaciae* (le capocce) sono identificare come cisterne di quelle stesse terme¹⁴¹. Tale indicazione conferma l'affermarsi sulla fine del secolo della consuetudine di indicare le rovine delle Terme di Traiano esclusivamente come Terme di Tito.

¹⁴⁰ *Le piante di Roma*, a cura di A. P. Frutaz, 3 voll., Roma 1962, I, pp. 21-22 (d'ora in poi FRUTAZ). Appartengono a questo gruppo, ad esempio, le piante realizzate nella bottega del miniaturista fiorentino Pietro del Massaio e inserite nella *Cosmographia* tolemaica, il cui prototipo risale alla prima metà del XV secolo. Si veda ad esempio la *Pianta di Roma nel secolo XV*, miniata da Pietro del Massaio nell'ultimo quarto del secolo XV. (FRUTAZ, XC, tav. 160). La pianta Strozzi è stata tracciata a partire da uno di questi esemplari ma in essa compaiono molti più monumenti e toponimi (FRUTAZ, pp. 140-142 e LXXXIX, tav. 159).

¹⁴¹ POMPONIO LETO, *Excerpta a Pomponio dum inter ambulandum cuidam domino ultramontano reliquias ac ruinas Urbis ostenderet*. 1479 ca. (Venezia, Bibl. Marciana, Ms. lat. X 195, *Excerpta*, fol. 29 v) trascrizione in CTR, IV, 1953, pp. 432.

Questa usanza appare stabilizzata all'inizio del Cinquecento, come risulta dall'iscrizione con la quale si celebrò lo spostamento, nel 1504, della suddetta vasca antica di granito dall'Esquilino in Vaticano:

«IULIUS II. PONT. MAX./LABRUM LAT. CCXXXV./Ab Titi Vespasiani Thermis/in Carinis,
temporum/iniura confractum/in Vaticanos horas aduexit,/primàmque in formam/restituit, ornavitq;/PONT.
SUI ANNO I./M. D. IV.»¹⁴².

Il ricordo delle Terme traiane non deve ritenersi del tutto obliterato, piuttosto appare abbinato a un sito diverso, sempre sul colle Esquilino ma più a nord. Lo stesso Leto nella sua edizione interpolata dei *Cataloghi Regionari* distingueva nella regione terza le 'Thermae Traiani Caesaris Augusti' e le 'Thermae Titi Caesaris Augusti', con l'aggiunta anche delle 'Thermae Philippi Caesaris Augusti' che compaiono qui per la prima volta¹⁴³. Nella maggior parte delle piante di Roma Antica cinquecentesche e seicentesche si ritrova rappresentata sul colle proprio la sequenza di questi tre impianti termali¹⁴⁴.

Oltre alle fonti letterarie ricordate sin qui, il legame tra le rovine delle terme sul colle Oppio e la Domus Aurea è testimoniato anche dalle due piante delle Terme di Traiano, datate intorno alla fine del XV secolo: 'Le Capocce' di Francesco di Giorgio e il 'Teatro neroniano' dell'ignoto A dell'Albertina di Vienna¹⁴⁵. A queste va aggiunta la pianta delle 'Terme neroniano posta sopra al monte exquilio' del *Codice Salzburg*¹⁴⁶, che si è rivelato essere una commistione tra la pianta delle Terme di Costantino e quella delle Terme di Traiano¹⁴⁷. È evidente da queste piante, come già dalla veduta di Strozzi, che la situazione delle rovine sul colle Oppio appariva piuttosto confusa. Tali disegni sono il risultato di operazioni di assemblaggio e difficilmente possono assumersi come specchio della situazione reale dei resti. È interessante rilevare però che nel caso della pianta dell'ignoto A e di quella del *Codice Salzburg* compare, almeno nella denominazione, un riferimento all'imperatore Nerone, specchio forse della memoria dell'esistenza della Domus Aurea sul sito dove furono edificate le terme.

¹⁴²Il testo dell'epigrafe fu copiato nel 1616 da Giacomo Grimaldi, canonico, archivista e notaio della basilica di San Pietro. È stato pubblicato in V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, 1869-84, vol. VI, p.57, iscrizione n. 122 ed è trascritto in G. GRIMALDI, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Cod. Barb. Lat. 2733*, a cura di R. Niggel, n. 130, p. 328. Si rimanda a A. AMBROGI, *Labra...* cit., p. 227 e note 155-156.

¹⁴³POMPONIO LETO, *versione interpolata del Catalogo Regionario 1476-1478 ca.* in BAV, ms Vat. Lat. 3394.

¹⁴⁴Bufalini (1551) disegna le Terme di Tito e Vespasiano, segnala invece con il solo toponimo quelle di Traiano, più a nord. Ligorio nella pianta del 1552 invece disegna tutti e tre gli impianti termali. La stessa rappresentazione è riproposta da Giacomo Lauro (sia nella pianta piccola del 1612, che in quella grande, 1612-1677).

¹⁴⁵Francesco di Giorgio Martini, Torino, Biblioteca Reale, *Codex Saluzzo* (Codex148), f. 74r (post 1477:5-ante 1487), Census ID 52425; Ignoto A, Albertina, Graphische Sammlung, inv. Egger 183r (ca. 1475), Census ID 48629. Si rimanda a M. SCHICH, *Terme e Basilica di Massenzio*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di H. Burns, P. Fancelli, F.P. Fiore, A. Nesselrath, A.Viscogliosi, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini 24 giugno – 16 ottobre 2005), Roma 2005, p. 274; ID., *L'immagine delle Terme di Traiano nel Codice Destailleur e in altre vedute d'epoca*, in *Scavi nell'area delle Terme di Traiano sul Colle Oppio*, a cura di R. Volpe, atti della giornata di Studi (Roma 20 ottobre 2005), in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", n. s., CXI, 2010, p. 341. ID., *Rezeption und Tradierung als komplexes Netzwerk. Der CENSUS und visuelle Dokumente zu den Thermen in Rom*, Monaco 2009, pp. 212-218, 228-229, 248-251, 258.

¹⁴⁶Anonimo Lombardo del Codex Salisburgensis, Salzburg, Universitätsbibliothek, ms-Ital-M-III-40, f. 29v/30r (ultimo quarto del quindicesimo secolo), Census ID 45086/62607.

¹⁴⁷M. SCHICH, *L'immagine delle Terme...* cit., p. 340. Le strutture poste al centro della pianta corrispondono di fatto alla pianta delle Terme di Costantino mentre il perimetro è quello delle Terme di Traiano.

2.3.3. Identificazione del padiglione della Domus Aurea dopo la riscoperta (1480-1550)

La riscoperta del padiglione della Domus Aurea non viene registrata dalle opere letterarie che compaiono negli ultimi due decenni del XV secolo. Sostanzialmente i dati deducibili da testi e documenti coevi alle prime esplorazioni non apportano alcuna innovazione in merito a quanto noto dei resti neroniani (la cui esistenza resta di fatto non segnalata) e delle rovine delle terme.

Leon Battista Alberti nel *De Re Aedificatoria* (1485)¹⁴⁸ non menziona direttamente la Domus Aurea. Nel testo ci sono riferimenti ad architetture e opere neroniane da cui risulta evidente che Alberti conosceva la descrizione svetoniana della reggia ma il brano non viene riproposto¹⁴⁹.

Un insolito riferimento alla domus di Nerone si trova in una lettera del 1490 di Giovanni da Tolentino a Baldassarre Taccone. Descrivendo quanto andava osservando a Roma, Giovanni da Tolentino menziona due vasche antiche, una in porfido vista nel vestibolo del Tempio della Pace (la Basilica di Massenzio) e un'altra descritta negli *horti* di Nerone «ubi aurea domus sita fuerat»¹⁵⁰. È stato discusso a quali *labra* antica faccia riferimento il testo ma entrambi si ritengono perduti¹⁵¹. Quello che interessa del brano menzionato è il riferimento al sito della Domus Aurea che, ancora una volta, sembra venire abbinato all'area della Basilica di Massenzio.

Si data intorno al 1500 il componimento in terzine noto con il titolo *Antiquarie prospettiche romane composte per prospectivo Melanese depictore*¹⁵². Questa composizione, come è noto, è la testimonianza più celebre delle esplorazioni rinascimentali condotte nella Domus Aurea, insieme al racconto vasariano della discesa di Raffaello e Giovanni da Udine nella biografia di quest'ultimo (1568)¹⁵³.

Il testo del Prospettivo non fornisce informazioni utili né in merito alla data delle esplorazioni né riguardo l'identità dei protagonisti coinvolti. Rievoca il clima goliardico delle spedizioni e la meraviglia suscitata dalla vista dei resti affrescati nei fortunati visitatori, descrive le difficili condizioni in cui gli avventori erano

¹⁴⁸ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Firenze 1485.

¹⁴⁹ Prima della pubblicazione del *De Re Aedificatoria*, Alberti nella *Descriptio Urbis Romae* (1448-1455) tra gli edifici di cui indica le coordinate misurate annovera le Capaquae o Capocce (le Settesale), la basilica di San Pietro in Vincoli e una 'Casa Neronis', dalle coordinate però non sembrerebbe che questa fosse misurata nei pressi della basilica eudossiana (LEON BATTISTA ALBERTI, *Descriptio Urbis Romae* cfr. trascrizione in CTR, IV, 1953, pp. 220-222).

¹⁵⁰ Non è chiaro se anche questa seconda vasca fosse in porfido. Se così fosse si elimina il dubbio che tale vasca possa corrispondere a quella in granito che era stata vista da G. Rucellai. La vasca in porfido non andrebbe comunque confusa con quella dei Musei Vaticani (posta ora al centro della sala rotonda) che a lungo si è creduto provenisse dalla Domus Aurea. È stata infatti ormai dimostrata la sua provenienza dall'area antistante la Curia (A. AMBROGI, *Labra di età romana...* cit., scheda L12, pp. 191-194).

¹⁵¹ R. Schoffield nel commento alla lettera afferma che entrambe le vasche antiche si ritengono disperse. Suggestisce che entrambe possano riconoscersi in alcuni disegni di Fra Giocondo (rimanda a R. LANCIANI, *Quatre dessins inédits de la collection Destailleur relatifs aux ruines de Rome*, in "Melanges d'archéologie et d'histoire", XI, 1891, p. 161f, tav. IV e p. 164f e tav. 11). Aggiunge che quella abbinata alla Domus potrebbe essere rappresentata in un disegno di Ligorio (Bodley MS Canon. Ital. 138 fol. 119r in T. ASHBY, *The Bodleian MS of Pirro Ligorio*, in "Journal of Roman Studies", IX, 1919, p. 180). Si veda R. SCHOFFIELD, *Giovanni da Tolentino Goes to Rome: A Description of the Antiquities of Rome in 1490*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 43 (1980), p. 253-254, n. 55.

¹⁵² PROSPETTIVO MILANESE, *Antiquarie prospettiche romane composte per prospectivo Melanese depictore*, 1500 ca., ll. 125-129. Trascrizione in *Appendice testi*, 2.7.

¹⁵³ G. VASARI, *Le vite...* cit., V, p. 448. La trascrizione del brano è in *Apparati*, paragrafo 7.1, scheda S05.

costretti a condurre le spedizioni e lascia intendere il successo riscosso dai locali scoperti che descriveva sempre colmi di artisti intenti nello studio delle ornamentazioni pittoriche e in stucco.

È impossibile evincere dai versi dati topografici o indicazioni in merito al percorso condotto nelle esplorazioni. Non si incontra nel testo alcun riferimento neanche alle sovrastanti rovine delle terme né tanto meno alla località di accesso. Nessuna ipotesi identificativa è attribuita alle sale le quali sono descritte solamente come «ruinate grotte». È con questo appellativo che le sale della Domus Aurea, al pari dei resti di altri edifici antichi interrati, continueranno a essere indicate nei racconti o nelle biografie degli artisti rinascimentali che si cimentarono nello studio delle decorazioni antiche¹⁵⁴. Il poema del Prospettivo Milanese viene considerato come testimonianza diretta delle esplorazioni. Non ha riverberi sulla produzione letteraria successiva.

Bernardo Rucellai nel *De Urbe Roma* (1504)¹⁵⁵ riferisce dell'impresa di costruzione della Domus Aurea nel paragrafo dedicato alle residenze regie sul Palatino e all'estensione del complesso operata dai differenti imperatori¹⁵⁶. Le fonti cui attinge sono evidentemente i brani di Plinio, Tacito e Svetonio. All'epigramma di Marziale si rifà quando, narrando della costruzione dell'Anfiteatro Flavio, spiega che questo occupò il sito del bacino idrico della Domus di Nerone¹⁵⁷. In nessun caso viene fatto riferimento all'Esquilino né tanto meno alle rovine del padiglione. Rucellai conosce e descrive le terme con le poche informazioni in suo possesso derivate ancora una volta dalla letteratura antica. Enumera nella *Regio III* sia le Terme di Tito che quelle di Traiano¹⁵⁸, come anche le *Thermae Philippi*. Nel paragrafo dedicato agli *Horti* di Mecenate descrive le Capocce (nella dizione *Capocias*) come «subterranei fornices in quincuncem dispositi»¹⁵⁹. Infine, egli menziona anche una *Domus Titi* ma non è posta in rapporto con le terme né sono fornite indicazioni utili per una sua ubicazione.

Nel gennaio 1506 avviene il ritrovamento dei frammenti del gruppo scultoreo del Laocoonte, nella vigna di Felice de Fredis che, come hanno dimostrato Rita Volpe e Antonella Parisi¹⁶⁰, si trovava immediatamente a est delle Sette Sale, quindi in prossimità del sito delle Terme di Traiano. La notizia del rinvenimento della prestigiosa scultura ebbe immediato riverbero ed è confermata da numerose fonti coeve¹⁶¹. Fu a seguito della scoperta del Laocoonte in prossimità della cisterna Sette Sale che si attestò la consuetudine di ricercare tra le

¹⁵⁴ Ad esempio, G. Achillini parlando di Amico Aspertini faceva menzione delle «anticaglie/Retratte dentro alle romane grotte» (GIOVANNI ACHILLINI, *Viridario*, Bologna 1513, p. CLXXXVII); Vasari stesso nella biografia di Aspertini raccontava che, giunto a Roma nel 1538, egli si era recato a disegnare nelle 'grotte'.

¹⁵⁵ BERNARDO RUCELLAÏ, *De Urbe Roma*, 1504 in CTR, IV, 1953, pp. 443-456.

¹⁵⁶ BERNARDO RUCELLAÏ, *De urbe Roma seu Latinus Commentarius in Publium Victorem ac Sextum Rufum de regionibus urbis*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di D. Becucci, Florentiae 1770, vol. II, coll. 783-1190, p. 254-255.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 60 e 67.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 60 e 67. La menzione di entrambi gli impianti di Tito e Traiano non stupisce, in quanto Rucellai redasse un commentario ai cataloghi regionari, deve essersi rifatto a tale fonte.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 88-89.

¹⁶⁰ R. VOLPE, A. PARISI, *Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", vol. 110 (2009), pp. 81-110; R. VOLPE, *14 gennaio 1506: la scoperta del Laocoonte*, in *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra (Roma, marzo 2020-gennaio 2021), a cura di V. Farinella, S. Borghini, A. D'Alessio, Roma 2020 (in corso di pubblicazione), p. 70-85. Ringrazio i curatori per avermi concesso la consultazione in anteprima.

¹⁶¹ S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

rovine antiche del colle Oppio i resti della Domus Titi, all'interno della quale Plinio aveva scritto di aver visto esposta la scultura. L'erronea interpretazione dei resti delle Terme di Traiano come avanzi delle Terme di Tito favorì tale associazione che, come si vedrà, in taluni casi sarà poi estesa alle sale della Domus Aurea. La notizia del rinvenimento del gruppo statuario appare per la prima volta nell'opera enciclopedica del Volterraneo, come glossa chiamata ad arricchire la menzione delle Terme di Tito enumerate tra gli altri impianti termali romani¹⁶². Successivamente, tra le opere descrittive delle bellezze e antichità romane il ritrovamento del Laocoonte è registrato nell'*Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis romae* di Francesco Albertini (1510)¹⁶³. Nel testo il sito del ritrovamento della scultura è messo appunto in rapporto con la Domus Titi che è descritta presso le omonime terme¹⁶⁴. In merito all'identità della Domus e delle terme non si registrano particolari innovazioni. La descrizione della reggia rimane fedele alle fonti classiche¹⁶⁵ e le Terme di Traiano continuano a essere attribuite a Tito¹⁶⁶. La cisterna delle Sette Sale è indicata con questo appellativo per la prima volta da Albertini che avverte nel testo che tale dizione aveva sostituito quella antica di *capaces*¹⁶⁷.

Anche nella *Antiquaria Urbis* di Andrea Fulvio (1513) non si riconoscono elementi innovativi: ancora una volta si ripete la descrizione della Domus Aurea ormai evidentemente standardizzata. Forse un riferimento alle sale della Domus visibili sotto le terme può cogliersi nel brano in cui si descrivono le Terme di Tito e si dà notizia del ritrovamento del Laocoonte, dove Fulvio menziona 'le vaste grotte della Carina'¹⁶⁸.

Assume particolare rilievo in questa ricostruzione della fortuna critica della Domus Aurea nelle fonti letterarie di primo Cinquecento, il testo della celebre *Lettera a Leone X*, elaborato da Raffaello e Baldassar Castiglione, la cui redazione più antica si data al 1519¹⁶⁹.

¹⁶² RAFFAELE MAFFEI detto IL VOLTERRANO, *Commentarium Urbanorum ... octo et triginta libri*, libro VI, col. 161. Menziona le Terme di Tito site «post S. Martinum, dicunturque Capoces, quasi capaces aquarum. Apud has hoc anno MDLI Felix Romanus civis, dum arcum diu obstructum in vine sua recluderet, Laocoontem virgilianum cum duobus filiis invenit, a Plinio lib. XXXVI capite V his verbis memoratum (...)» cfr. S. SETTIS, *Laocoonte...* cit., pp. 151-153.

¹⁶³ FRANCESCO ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis romae*, Roma 1510, libro II, 10, fol. Qr-Qv. Prima di questa data la notizia del rinvenimento del gruppo scultoreo si legge in una glossa alla voce 'Terme di Tito', aggiunta nell'opera enciclopedica del Volterrano la cui prima edizione riporta la data del 17 febbraio 1506 (ma che probabilmente subì variazioni fino all'inizio del 1507) cfr. S. SETTIS, *Laocoonte...* cit., p. 151 e testo IV. A. 1

¹⁶⁴ FRANCESCO ALBERTINI, *Opusculum...* cit., Libro I, 14, fol. Hiii v.

¹⁶⁵ Albertini nomina la Domus Aurea in tre passi: quando descrive l'anfiteatro (Libro I, 10, fol. G v), quando parla dei palazzi di Roma (Libro I, 14, fol. Hiii r) e nella vera e propria descrizione del progetto (Libro I, 15, fol. Hiiii r - Hiiii v). Le sue fonti sono le descrizioni della Domus note dai testi antichi (Svetonio, Plinio, Tacito, Marziale) non aggiunge niente di nuovo.

¹⁶⁶ Tra le terme Albertini include gli impianti di Tito e di Domiziano. Nel descrivere le terme Domiziane ripete l'errore già commesso da Biondo, per cui scambia San Silvestro ai Monti con San Silvestro *in capite* e colloca le terme nel campo Marzio. Tale denominazione quindi non descrive, in questo caso, i veri resti delle terme Traiane. Identifica invece come Terme di Tito i resti delle terme di Traiano, lo si evince in quanto indicate vicino alla chiesa di San Martino ai Monti e alla cisterna delle Sette Sale. (Libro I, 7, fol. F).

¹⁶⁷ FRANCESCO ALBERTINI, *Opusculum...* cit., Libro I, 7, fol. F ii.

¹⁶⁸ ANDREA FULVIO, *Antiquaria Urbis per Andream Fulvium*, Roma, Mazzocchi, 1513, lib. II, f. 42 v e traduzione in S. SETTIS, *Laocoonte...* cit., pp. 158-159, testo IV. A. 5.

¹⁶⁹ Autore della lettera è Raffaello che si serve della penna di Baldassar Castiglione. Per la prima redazione si assume la data del 1519 per la seconda accoglie la data 1519/1520, seppure altre ne siano state proposte (F. P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, San Giorgio di Piano (BO), 2003).

Il brano che cita la Domus Aurea è il seguente:

«E, benché molte volte molti edifici dalli medemi antichi fossero instaurati, come si legge che nel loco dove era la Casa Aurea di Nerone nel medemo, dipoi, fòno aedificate le Therme di Tito e la sua casa e l'Amphiteatro, niente di meno, erano fatti colla medema ragione che gli altri aedificii anchor più antichi che il tempo di Nerone e coetanei della Casa Aurea»¹⁷⁰.

È reso in tal modo evidente ed esplicito il rapporto di sovrapposizione tra la Domus Aurea e le Terme 'di Tito'. Non si tratta di una vera novità, di fatto è una semplice assimilazione di quanto da sempre noto dall'epigramma di Marziale che celebrava i giochi voluti da Tito in occasione del termine dei lavori per la costruzione dell'anfiteatro e delle terme. Tuttavia, è evidente che tale affermazione trovandosi all'interno di questo documento, che è uno dei più importanti e noti riguardanti le arti del primo Cinquecento, assume altissimo valore. Si tenga conto della fama dell'autore e del fatto che Raffaello dal 1515 era stato, oltretutto, investito dal pontefice dell'incarico di prefetto alle antichità di Roma. Questa lettera avrebbe dovuto costituire l'epistola dedicatoria destinata ad accompagnare il grandioso progetto di un rilievo della Roma antica, unito a notizie antiquarie. La sua autorevolezza, anche e soprattutto tra i contemporanei non è messa in discussione. Resta da tracciare quale sia stata l'effettiva diffusione dei contenuti della *Lettera* visto che se ne conoscono solo tre esemplari manoscritti e l'edizione a stampa risale al XVIII secolo¹⁷¹. Di certo non rimase sconosciuta. Ad esempio, si è già argomentato sulla possibilità che Francisco de Holanda nel momento in cui visitò e ritrasse le sale della Domus Aurea (intorno al 1538) fosse a conoscenza del contenuto di questo documento e ne sia stato influenzato, al punto che egli è uno dei pochi artisti che lavorano all'interno della Domus Aurea a riconoscere correttamente il monumento in cui si trova¹⁷². In connessione al grande progetto di Raffaello di illustrazione dei monumenti romani, sotto il profilo epigrafico e topografico e con metodo scientifico, nel 1527 vengono dati alle stampe il *Simulachrum* di Fabio Calvo e l'*Antiquitates Urbis* di Andrea Fulvio.

Fabio Calvo nel suo *Simulachrum*¹⁷³, elaborato tra il 1518-1519 e edito nel 1527, offre quella che può identificarsi come la prima rappresentazione moderna della *Domus Aurea Neronis*.

La reggia è rappresentata nella pianta archeologica della città 'ai tempi di Plinio il Vecchio', sul monte Esquilino insieme ai templi di Iside e Serapide¹⁷⁴. Avulsa da qualsiasi intento ricostruttivo, la Domus è

¹⁷⁰ F. P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X - "...con lo aiuto tuo mi sforcerò vendicare dalla morta quel poco che resta..."*, Bologna 1994, pp. 69-70.

¹⁷¹ Sono tre i manoscritti grazie ai quali la lettera ci è nota: 1. Il ms autografo di Castiglione (Mantova, Archivio Privato Castiglioni, Documenti sciolti, a, n.12); 2. ms. di Monaco di Baviera (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 37b); 3. Ms. di Mantova recentemente ritrovato (Mantova, Archivio privato) per cui si veda F. P. DI TEODORO, *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 2015, 7/1, pp. 119- 168, 260-270.

La prima edizione a stampa è molto tarda, inserita in G.A. e G. VOLPI, *Opere volgari, e latine del conte Baldassar Castiglione*, Padova MDCCXXXIII (1733).

¹⁷² vd. paragrafo 2.2.3.

¹⁷³ MARCO FABIO CALVO, *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma 1527. Riprodotta in *Apparati*, 7.2, scheda P02.

¹⁷⁴ *Ibidem*, fol. 5 (Census ID 10004210).

disegnata senza alcun riferimento alle rovine, ne è proposta un'immagine stilizzata¹⁷⁵. È rappresentata come un edificio a pianta circolare sviluppato su un'altezza considerevole. È evidente che Calvo abbia ripreso l'iconografia dei dupondi neroniani della serie MAC AUG coniatati tra il 63-65 d.C.¹⁷⁶.

Nel capitolo primo si è dato conto di come l'ambigua lettura della legenda apposta sulla medaglia - come MAC[ellum] AUG[usti] oppure MAC[hina] AUG[usti]- abbia dato adito in questo secondo caso all'interpretazione dell'architettura rappresentata sulla moneta quale raffigurazione della *coenatio* rotante della Domus Aurea descritta da Svetonio¹⁷⁷.

L'esemplare monetario era certamente noto nella Roma del Cinquecento, lo si trova infatti descritto nei trattati di numismatica dell'epoca. Enea Vico lo include tra gli esemplari analizzati nei *Discorsi sopra le medaglie antiche* (1555)¹⁷⁸, proponendo la corretta lettura della legenda come Mac[ellum] Aug[usti]. Tuttavia, questa interpretazione continuò a essere vagliata da molti solo come alternativa a quella che invece abbinava l'edificio sulla moneta al ricordo della Domus Aurea. Antonio Agustín nell'edizione a stampa in lingua italiana dei *Dialoghi intorno alle medaglie* (1592) dava conto di entrambe le interpretazioni. Le alternative prese in considerazione proponevano di leggere le lettere dell'iscrizione o come MAC AUG, interpretando quindi l'edificio *Macellum Augusti* oppure come MAG AUG, da cui 'Magna Augusti domus' e quindi il riferimento alla Domus Aurea neroniana. Uno degli interlocutori coinvolti nel dialogo nota a proposito della medaglia che una simile architettura non poteva rappresentare un semplice edificio commerciale quale il macello: in questa affermazione si può forse cogliere una propensione di Agustín verso l'interpretazione dell'edificio quale ritratto della Domus Aurea¹⁷⁹.

L'*Antiquitates Urbis* di Andrea Fulvio recepisce quanto già esposto dal medesimo autore nell'*Antiquaria Urbis* del 1513 con modifiche e correzioni¹⁸⁰. Rispetto ai soggetti di nostro interesse - Domus Aurea, Terme di Tito e Traiano, Sette Sale - si registrano alcune variazioni che però non danno adito a grandi cambiamenti nella descrizione dei complessi citati. Tra le terme sull'Esquilino Fulvio cita questa volta, oltre a quelle di Tito e Filippo, anche le Terme di Traiano ma ciò non corregge l'interpretazione delle rovine sopra il padiglione esquilino (che non viene comunque menzionato). Alle Terme di Traiano sono attribuiti dei resti

¹⁷⁵ È noto che l'intenzione di Calvo nel compilare l'opera non fu quella di proporre ricostruzioni degli edifici antichi cfr. P. N. PAGLIARA, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in "Psicon", 8-9, anno III, luglio-dicembre 1976 (1977), pp. 65-87.

¹⁷⁶ Non è questo certamente l'unico caso in cui Calvo attinge agli esemplari monetari per la raffigurazione dei monumenti antichi; è stato evidenziato quanto fosse comune che artisti e letterati dell'epoca impiegassero le fonti iconografiche per integrare le conoscenze storico-letterarie, tale usanza si andrà affermando notevolmente nel corso della seconda metà XVI secolo cfr. P. N. PAGLIARA, *La Roma antica di Fabio Calvo...* cit.

¹⁷⁷ Si rimanda al capitolo 1, paragrafo 1.3.

¹⁷⁸ ENEA VICO, *Discorsi sopra le medaglie antiche*, Venezia 1555, p. 55.

¹⁷⁹ ANTONIO AGUSTÍN, *Dialoghi di Don Antonio Agostini arcivescovo di Tarracona intorno alle medaglie iscrizioni et altre antichità tradotti di lingua spagnuola in italiana da Dionigi Ottaviano Sada e dal medesimo accresciuti con diverse annotatione, e illustrati con disegni di molte medaglie e d'altre figure*, Faciotto, Roma 1592. Come si è detto (paragrafo 2.2.3) Agustín fu tra i visitatori della Domus Aurea.

¹⁸⁰ Il testo di Andrea Fulvio ebbe larghissima diffusione e tutta una serie di riedizioni. Le edizioni del 1543 e 1545 sono pressoché invariate rispetto a quella del 1527. Un'edizione corretta e ampliata sarà stampata solo nel 1588, con le aggiunte di Girolamo Ferrucci per gli edifici nel frattempo costruiti. È stato ampiamente dimostrato che la maggior parte dei successori di Fulvio sono da lui dipendenti cfr. A. CALDANA, *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e Catalogo ragionato*, Roma 2003, pp. 118-190.

antichi posti nei pressi della basilica di San Martino, quindi più a nord sul colle rispetto al loro vero sito. La descrizione della Domus Aurea non aggiunge niente di nuovo rispetto a quanto noto all'epoca¹⁸¹.

È interessante notare che nella prima edizione dell'opera tradotta in lingua italiana (1543) il passo che descrive la *coenatio rotunda*, che nella versione originale di Fulvio cita esattamente Svetonio: «... Praecipua Cenationum rotunda, quae perpetuis diebus/ac noctibus vice mundi circum ageretur», è tradotto da Paolo Rosso come «... la principal sala ove si cenava era ritonda, e continuamente di giorno e di notte, come la macchina del mondo, si girava intorno». La descrizione della sala in questi termini avrà larga diffusione e sarà ripresa in opere successive, ad esempio la si ritrova nella versione delle *Antichità di Roma* di Andrea Palladio (1554).

Sebastiano Serlio nel *Terzo Libro* inserisce la descrizione delle Terme di Tito e della cisterna delle Sette Sale, accludendo di entrambe il disegno in pianta¹⁸². È stato osservato che la pianta abbinata alla descrizione delle Terme 'di Tito' (in verità di Traiano) è di fatto una copia di altre rappresentazioni più antiche dell'impianto noto come Terme di Costantino che erano descritte sul colle Quirinale, nell'attuale sito del palazzo Rospigliosi Pallavicini. In particolare, sono evidenti le analogie, ad esempio, tra la pianta pubblicata da Serlio e quella tardo quattrocentesca delle Terme di Costantino di mano dell'Anonimo italiano A dell'Albertina di Vienna¹⁸³. Maximilian Schich ha dimostrato che in più occasioni, tra gli elaborati grafici del XV e XVI secolo si rintraccia una rappresentazione planimetrica confusa degli impianti termali di Traiano e di Costantino. Un esempio lampante è rappresentato dalla pianta del 'Terme neroniano' del Codice Salzburg¹⁸⁴, in cui, come si è detto, possono riconoscersi gli edifici del corpo centrale delle terme di Costantino e il recinto perimetrale modulato da grandi esedre derivato piuttosto dall'architettura delle Terme di Traiano. La pubblicazione della pianta delle terme costantiniane abbinata alla descrizione delle Terme 'di Tito' operata da Serlio crea un precedente e fa sì che, seppure erroneamente, tale planimetria possa essere stata abbinata alla memoria dell'impianto sopra i resti della Domus Aurea. Si noti ad esempio che nelle note a matita aggiunte in un secondo momento dal barone Philip von Stoch al foglio rappresentante le Terme di Costantino ora all'Albertina il complesso è identificato come 'Thermae Titi'.

A questo punto risulta evidente che, nonostante l'esistenza delle sale interrato della Domus Aurea non venga espressamente segnalata nelle opere di descrizione della città, il ricordo del grandioso progetto neroniano era

¹⁸¹ Tra le terme sull'Esquilino Fulvio cita, oltre a quelle di Tito e Filippo, anche quelle di Traiano che invece nell'*Antiquarie* (1513) non sono descritte. Forse l'inclusione è conseguenza del ritrovamento delle due statue di Antinoo di cui dà notizia. Ad ogni modo, l'identificazione delle terme resta falsata: i resti delle Terme di Traiano sono per Fulvio di Tito; mentre colloca l'impianto traiano più a nord (sopra le 'Terme di Tito') verso San Martino (localizzazione che si ritrova più avanti, ad es. in Ligorio).

Delle cisterne riporta entrambe le denominazioni (*capaces* e *Septem Salas*). Per quanto riguarda il Laocoonte cita Plinio e la *Domus Titi*, ma non pone in relazione le rovine delle Terme con il Palazzo di Tito. Scrive piuttosto che la scultura fu ritrovata vicino alle Sette Sale. In tutti i passi cita, quasi sempre esplicitamente, gli autori antichi che usa come riferimento. Di Marziale riporta spesso alcuni brani.

¹⁸² SEBASTIANO SERLIO, *Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le Antiquità di Roma...*, Venezia 1540, pp. XCII e XCIII.

¹⁸³ Anonimo Italiano A (Albertina), *Pianta delle Terme di Costantino*, tardo XV sec. Wien, Albertina, inv. Egger no. 176 r (Census ID 46737).

¹⁸⁴ Anonimo Lombardo del Codex Salisburgensis, *Pianta di impianto termale*, ultimo quarto del quindicesimo secolo. Salzburg, Universitätsbibliothek, ms-Ital-M-III-40, ff. 29v-30r (Census ID 45086/62607).

vivo e saldamente vincolato a una consolidata tradizione letteraria fondata su quanto noto dalle fonti classiche. Deve escludersi che la descrizione delle rovine sul colle Oppio come soli resti delle Terme di Tito negasse la relazione tra questi e la casa aurea di Nerone, in quanto il rapporto di successione nella costruzione degli impianti appare nozione nota e condivisa, come dimostrano il testo della *Lettera a Leone X* e le didascalie che Francisco de Holanda appone ai suoi acquerelli rappresentati le decorazioni neroniane. Come si è anticipato, ha notevole riverbero sulla storia delle interpretazioni delle rovine del complesso neroniano l'episodio del ritrovamento del Laocoonte, a seguito del quale viene vagliata anche l'ipotesi di indentificare nelle rovine del padiglione non solo ambienti dell'impianto termale ma anche della residenza dell'imperatore Tito. Questa interpretazione ha valenza rilevante in quanto potrebbe aver indirizzato gli osservatori a guardare e analizzare le rovine quali strutture di una costruzione a destinazione residenziale piuttosto che termale.

Nelle pagine della *Urbis Romae Topographia* di Bartolomeo Marliano (1544)¹⁸⁵ è reso esplicito il rapporto tra la presunta localizzazione della Domus Titi e il sito del ritrovamento del Laocoonte nei pressi delle Sette Sale¹⁸⁶. Inoltre, nella pianta ideata a corredo del testo troviamo segnalati sul colle esquilino sia le Terme che il Palazzo di Tito¹⁸⁷. Anche Marliano, come i predecessori, descrive nel suo volume la Domus Aurea sulla scorta delle fonti antiche. Un elemento di innovazione è dato dalla descrizione dei confini che si ancorano a toponimi e edifici moderni: «tra Palatino e Celio, dalla chiesa SS. Giovanni e Paolo, proseguendo per il colosseo, attraverso le Carinae fino all'ager di Tarquinio e agli Horti di Mecenate ad essi attigui»¹⁸⁸. Nella sua pianta di Roma antica infatti Marliano segna il toponimo 'D. Neronis' tra i due colli Palatino ed Esquilino.

Pochi anni dopo Giovanni Tarcagnola pubblica, con lo pseudonimo di Lucio Fauno, il volume *Delle Antichità della città di Roma* (1548)¹⁸⁹. Nel testo le rovine termali visibili nell'orto di San Pietro in Vincoli sono riconosciute quali strutture delle Terme di Tito e si dà pure conto della ipotesi di rintracciare tra esse gli avanzi del Palazzo di Tito, alla luce dell'avvenuto ritrovamento del Laocoonte in prossimità delle Sette Sale.

¹⁸⁵ BARTOLOMEO MARLIANO, *Urbis Romae topographia B. Marliani ad Franciscum regem Gallorum...*, Roma 1544.

¹⁸⁶ Scrive Marliano: «Domum eiusdem Titi fuisse prope thermas, eumque locum, quem Septe Salas vulgus vocitat, ex eo constat, quod ibi Laocootis statua e reperta: qua in eade domo collocata esse asserut Plin.» BARTOLOMEO MARLIANO, *Urbis Romae topographia...* cit., p. 79.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 12-13 e cfr. FRUTAZ, vol. II, tav. 21. Si attribuisce a questa pianta il merito di aver avviato la rappresentazione di Roma antica su base scientifica. Nonostante l'estrema semplificazione e la presenza di difetti e lacune; di fatto soppiantò le precedenti rappresentazioni (quale ad esempio le piante di Nanni da Viterbo, Fabio Calvo e Münster). La pianta non ha rappresentazione ortogonale, risulta piuttosto una veduta topografica. Fu disegnata da Giovan Battista Palatino per il volume di Marliano. Per la sua elaborazione Marliano poté giovare delle misurazioni compiute in quegli anni da Bufalini per la redazione della sua pianta di Roma, che sarà edita nel 1551. Risulta che nel 1544 Bufalini avesse già avviato il disegno della pianta, mentre le misurazioni erano in corso d'opera e saranno compiute nel 1548. Le due piante sono strettamente legate, infatti se Marliano usò come base cartografica i dimensionamenti elaborati da Bufalini, quest'ultimo trasse vantaggio dalla competenza topografica di Marliano che suggerì buona parte dei toponimi antichi inclusi nella pianta di Bufalini (FRUTAZ, vol. I, pp. 21-22 e le tavole *Roma antica di Bartolomeo Marliano*, XII, tav. 21, e *Roma di Leonardo Bufalini*, CIX, tav. 189; F. EHRLE, *Roma al tempo di Giulio III*, Roma 1913, pp. 26-30; M. BEVILACQUA, *L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli: un modello europeo*, in *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, a cura di M. Bevilacqua e M. Fagiolo, p. 64, Roma 2012).

¹⁸⁸ BARTOLOMEO MARLIANO, *Urbis Romae topographia*, Cap. XVIII, p. 84.

¹⁸⁹ LUCIO FAUNO, *Delle Antichità della città di Roma*, Venezia 1548.

Questa pubblicazione fornisce quindi un chiaro ragguaglio del coesistere e tramandarsi di entrambe le ipotesi di identificazione abbinata ai resti del colle Oppio.

Anche nel testo di Fauno, come in Marliano, per i monumenti di nostro interesse si trovano sostanzialmente ripetute le medesime informazioni¹⁹⁰. Fonte comune a entrambi fu certamente l'opera di Andrea Fulvio, sia nell'edizione originale del 1527 che nelle successive, a partire da quella in lingua italiana del 1543.

Vale la pena segnalare alcune differenze riscontrate nelle descrizioni della Domus e delle terme incluse nel *Dell'Antichità della città di Roma* di Fauno, anche se dall'analisi delle fonti successive non sembra abbiano prodotto significative influenze. In primo luogo, i resti antichi nei pressi della basilica di San Martino ai Monti sono messi in relazione con le Terme di Adriano, mentre la localizzazione delle Terme di Traiano è spostata sull'Aventino. In seconda istanza è più rilevante osservare che proprio nel brano che descrive la Domus Aurea è data una traduzione diversa del passo svetoniano dedicato alla *coenatio rotunda*. Nella versione latina dell'opera di Fauno (I ed. 1549)¹⁹¹ il brano è citato pedissequamente, mentre nella versione italiana si legge: «(...) il più bello di questi luoghi da mangiare, si era tondo, e del continuo à la guisa che fa il cielo, si volgeva sempre il dì e la notte intorno»¹⁹². Il moto rotatorio della sala è paragonato pertanto a quello della volta celeste piuttosto che alla 'macchina del mondo' come si leggeva nelle *Antichità di Roma* di Fulvio del 1543 e edizioni successive¹⁹³. Un'ulteriore differenza di traduzione si rintraccia nella menzione dei portici della Domus che sono descritti come: «portici triplicati, cioè di tre ordini, lunghi un miglio»¹⁹⁴, dove l'aggettivo *triplices* è letto in riferimento all'articolazione architettonica dei portici.

Nelle fonti iconografiche, salvo i documenti che testimoniano delle esplorazioni e degli studi condotti all'interno della Domus e che, come si è visto, si limitano alla raffigurazione delle decorazioni della reggia, non si conoscono altre rappresentazioni degli antri neroniani. Non esistono rilievi degli ambienti o ipotesi ricostruttive. Le uniche immagini che evocano lo stato dei resti del padiglione sono quelle rintracciate nei dipinti degli artisti fiamminghi cui si è fatto riferimento in precedenza.

Lo stato di totale interrimento e occultamento del padiglione rende di fatto la Domus un monumento fantasma, la cui immagine è impossibile da rintracciare in documenti quali piante o vedute della città. In queste fonti gli unici elementi che si trovano rappresentati sul colle Oppio sono i resti delle rovine termali fuori terra. L'unico accenno alla presenza dei locali del padiglione neroniano nel livello interrato sotto la terrazza termale può cogliersi nelle rappresentazioni più dettagliate che, talvolta, tracciano il profilo delle arcate disposte lungo il perimetro delle costruzioni traianee.

¹⁹⁰ Il testo di Fauno deve molto anche alla precedente *Topographia* di Marliano, cui Fauno tentò di dar forma più popolare cfr. F. EHRLE, *Roma al tempo di Giulio III...* cit. e A. CALDANA, *Le guide di Roma...* cit., pp. 185-190.

¹⁹¹ LUCIO FAUNO, *De antiquitatibus urbis Romae* Venezia 1549.

¹⁹² LUCIO FAUNO, *Delle Antichità...* cit., p. 96r. Si noti che prima di allora, nell'edizione volgarizzata *Roma Istaurata* di Biondo Flavio, Fauno aveva tradotto letteralmente: «ma il più bello di tutti questi luoghi da mangiare era tondo, e del continuo e di notte, e di giorno, si uolgeua a quella guisa, che fa il mo[n]do» (BIONDO FLAVIO, *Roma ristaurata...* Venezia 1543).

¹⁹³ ANDREA FULVIO, *Opera di Andrea Fulvio Delle antichità della città di Roma, & delli edificij memorabili di quella. tradotta nuouamente di latino in lingua toscana, per Paulo dal Rosso cittadino fiorentino...*, Venezia 1543.

¹⁹⁴ LUCIO FAUNO, *Delle Antichità...* cit., p. 96 r.

I resti delle Terme di Traiano si possono riconoscere in alcune vedute della città, viste del Foro o del Colosseo dove il colle Oppio è rappresentato sullo sfondo. Si è già ricordato che lo stesso Martin van Heemskerck è autore di alcune vedute, datate tra il 1532 e il 1537, in cui sono marginalmente ritratti anche parte dei resti sul colle Oppio. In particolare, su un foglio si riconosce benissimo una delle esedre minori del recinto termale, che appare interrata per circa metà della sua altezza. Questo schizzo dà quindi anche un'idea dell'innalzamento della quota di calpestio sul colle rispetto a quello originario del complesso antico¹⁹⁵. Alla luce del fatto che le sale della Domus erano comunemente ritenute parte integrante del soprastante complesso termale si è voluto appurare se nelle rappresentazioni note delle Terme di Traiano le camere interrate fossero in qualche misura rappresentate o segnalate.

Risale all'incirca al 1545 la pianta, anonima, del codice Destailleur che ci fornisce una delle prime rappresentazioni delle rovine del complesso termale traiano¹⁹⁶. La pianta si ottiene dal montaggio di tre diversi fogli del codice che ritraggono altrettante porzioni delle Terme: nello specifico, la cisterna delle Sette Sale, la metà orientale del corpo centrale e all'incirca la metà occidentale del recinto termale. Come ha dimostrato Maximilian Schich questi disegni non sono dei rilievi, piuttosto schizzi interpretativi dove a tratti effettivamente misurati (lo si deduce dalla abbondante presenza delle quote) sono affiancati altri di pura invenzione. La pianta ha comunque un valore documentario perché alcune delle porzioni misurate ritraggono sezioni del complesso non più esistenti. Se non altro poi, essa attesta di una operazione di indagine e misurazione (seppure successivamente integrata) svolta tra i resti termali sul colle Oppio, che avrebbe potuto includere anche l'esplorazione delle sale neroniane nonostante queste non siano rappresentate.

Due sono i dati importanti che si intende evidenziare. Innanzitutto, va notato che nel foglio che ritrae le Sette Sale (f. 21v) esse sono indicate, correttamente, quali cisterne delle Terme di Traiano. Si legge infatti abbinata al disegno la nota: «Conserua de'aqua de li termini di traiano lequale si chiamano vougareme[n]te li septe salle». Alla luce di quanto visto finora tale attribuzione appare insolita, potremmo essere davanti a un caso isolato in cui le rovine nella vigna di San Pietro in Vincoli sono effettivamente identificate come resti delle Terme di Traiano oppure, come appare più probabile, le cisterne erano poste in relazione con i resti antichi visibili presso San Martino ai Monti che venivano frequentemente ricondotti alle Terme di Traiano. Le annotazioni apposte sugli stralci di pianta nei restanti due fogli riportano solo misurazioni o annotazioni poco significative che non sciolgono tale interrogativo.

In ultima istanza, va notato che a essere disegnati sono solo gli ambienti del livello superiore delle terme, non vi è traccia dei locali del piano seminterrato e quindi del padiglione neroniano. Unica eccezione sono tre vani a pianta rettangolare rappresentati lungo il tratto meridionale del recinto termale, posti a sinistra della grande esedra che si riconoscono per il diverso orientamento (est-ovest) rispetto alle camere adiacenti.

¹⁹⁵ Berlin, SMB-PK, Kupferstichkabinett, *Heemskerck Album II*, fol. 53 v. Post 1532-ante 1537 (Census ID 10063495). Rovine delle terme possono riconoscersi, seppure in una rappresentazione sommaria e spesso in secondo piano nei fol. 91 v - fol. 92 r (veduta di Roma dal colle Esquilino); fol. 50 v (veduta del Colosseo da colle Esquilino); fo. 69 v (Veduta del Colosseo dalla piazza antistante con rovine del colle Oppio sullo sfondo).

¹⁹⁶ Anonymous Destailleur "D" 1, *Pianta delle Terme di Traiano*, III quarto del XVI sec. Berlin, SMB-PK, Kunstbibl, inv. HdZ 4151, ff. 20 r, 21 r, 21 v. (Census ID 227550). La datazione della pianta al 1545 è sostenuta da M. SCHICH, *L'immagine delle Terme...* cit., p. 340.

Sappiamo oggi che queste sale non erano parte del padiglione neroniano ma appartenevano a un blocco distinto, oggi noto come ‘complesso sud’ e i cui resti sono stati individuati tra le strutture di epoca pre-traiana scoperte ed esplorate al di sotto dell’angolo sud-occidentale delle Terme di Traiano¹⁹⁷. Pur quindi non facendo parte del complesso neroniano sono l’unica traccia evidente in questa pianta di metà Cinquecento di una conoscenza anche solo parziale dei locali al livello inferiore delle terme traiane. Le sale citate si troveranno nuovamente rappresentate, insieme ad altre adiacenti, nella pianta del livello interrato delle terme che sarà realizzata *ex-novo* da Charles Cameron e pubblicata nella seconda edizione del volume *The Baths of the Romans* (1772)¹⁹⁸ a corredo della pianta cinquecentesca delle terme traiane di Andrea Palladio (risalente al 1570 ca). Il volume curato da Cameron è l’edizione corretta e ampliata, grazie a una nuova campagna di rilievi eseguiti per l’occasione, della prima edizione di quel *Libro delle Terme* già progettato da Palladio ma di fatto messo insieme e pubblicato solo 150 anni più tardi, nel 1735, per iniziativa del collezionista Lord Burlington III che era entrato in possesso dei disegni palladiani. Le piante dei complessi termali di Tito e Traiano elaborate da Andrea Palladio saranno analizzate nel terzo capitolo ponendole in relazione con le altre fonti riferite alle terme e alla Domus risalenti alla seconda metà del XVI secolo.

2.4 Colle Oppio tra XV e XVI secolo: proprietà, edilizia, tracciati viari

I resti delle Terme di Traiano e del padiglione della Domus Aurea sono oggi inclusi nel perimetro del Parco del colle Oppio, realizzato in due fasi successive tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo. Il Parco ritaglia un’area di verde pubblico (dal destino e dalle vicende alquanto controverse) in un contesto fortemente urbanizzato, a ridosso dell’area archeologica centrale sul versante sud, dei quartieri esquilini verso Santa Maria Maggiore e la stazione Termini a nord, della basilica di San Giovanni in Laterano verso oriente. L’odierna configurazione è diretta conseguenza delle opere di urbanizzazione che investirono la città di Roma a partire dall’unificazione nazionale e dalla nomina a capitale del Regno. Prima che l’espansione e la crescita smisurata e incontrollata della città sfruttassero queste aree per la realizzazione dei nuovi quartieri, l’area sulle pendici del colle Oppio manteneva ancora una connotazione fortemente periferica e rurale. Le mappe del catasto Gregoriano (1819-1824) forniscono un ritratto della zona all’inizio del XIX secolo, quando le rovine superstiti delle terme apparivano ancora circondate da lotti coltivati a orti e vigne, attestati lungo la futura via Labicana e posti a ridosso della basilica di San Pietro in Vincoli sul versante settentrionale. Un confronto con la precedente pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli (1748) dimostra che

¹⁹⁷ Non si conosce l’esatta identità di tali locali (ancora quasi del tutto interrati) né tanto meno la data di costruzione. Si ipotizza che questi, insieme alle strutture vicine, possano ricondursi all’ampio arco temporale compreso tra l’incendio del 64 d.C. e l’inaugurazione delle terme nel 109 d.C. Risulta infatti evidente, da quanto visto negli scavi contemporanei, che le volte poste a copertura degli ambienti furono realizzate per il sostegno della platea delle Terme di Traiano. R. Volpe, che ha condotto le indagini nel settore, ipotizza che tali strutture non facessero parte della Domus Aurea ma di interventi edilizi successivi. La questione è approfondita in R. VOLPE, *Edifici precedenti le Terme di Traiano*, in *Scavi nell’area delle Terme di Traiano sul Colle Oppio*, a cura di R. Volpe, atti della giornata di Studi (Roma 20 ottobre 2005), in “Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, n. s., CXI, 2010, p. 341. pp. 283-300.

¹⁹⁸ C. CAMERON, *The Baths of the Romans Explained and illustrated, with the restorations of Palladio Corrected and Improved*, Londra 1772, tav. VII*. Si rimanda al capitolo 5.

nei decenni intercorsi tra la redazione dei due apparati cartografici ben poco era variato nella configurazione delle proprietà esistenti sull'area. Nella pianta di Nolli il comparto compreso tra la via delle Sette Sale, la via verso San Giovanni (futura via Labicana) e la via che saliva a San Pietro in Vincoli (futura via della Polveriera) risulta suddiviso in quattro grandi lotti: il maggiore era la vigna dei Canonici di San Pietro in Vincoli, seguita per estensione da quella della famiglia Gualterio, dalla proprietà dei Pamphili all'incrocio con via delle Sette Sale e, infine, dalla vigna della famiglia Lauretti. Al di là della via verso San Pietro in Vincoli vi era l'estesa vigna dei Sinibaldi, immediatamente a nord rispetto all'Anfiteatro Flavio.

Nella pianta catastale i perimetri delle grandi proprietà sull'area risultano pressoché invariati: scompare solo la proprietà Lauretti, in parte acquisita dai Gualterio e per la restante porzione divenuta possesso dei Padri Camaldolesi. La mappa catastale include anche una pianta degli ambienti del padiglione della Domus Aurea liberati durante il periodo dell'occupazione francese (1811-1814); risulta evidente che i resti del complesso neroniano sorgevano interamente al di sotto della vigna Gualterio. La proprietà di questa famiglia di origine orvietana viene esplicitamente citata come punto di accesso alle rovine nelle fonti settecentesche e ottocentesche¹⁹⁹.

Cercare di delineare le alterazioni subite nel corso dei secoli dal paesaggio intorno alle rovine delle terme e della Domus Aurea si è rivelato sin da subito un'operazione necessaria per incrementare le chiavi di ricerca a disposizione. Si è tentato di stabilire la natura e l'estensione dei lotti insistenti sull'area nelle diverse epoche e l'identità dei proprietari, al fine di appurare l'esistenza di eventuali rapporti tra questi ultimi e i personaggi che certamente entrano in contatto con i resti della Domus (artisti, cavatori o semplicemente curiosi); con l'obiettivo di carpire anche informazioni inedite riguardanti gli archi temporali in cui la Domus sembra dimenticata. Inevitabilmente il punto saldo da cui far partire l'indagine sulle proprietà, per poi muoversi a ritroso, è stata la pianta di Nolli. Attraverso l'interrogazione di diversi fondi e archivi, grazie all'ausilio di documenti grafici e cartografici, è stato possibile ricostruire le vicende che hanno portato alla formazione delle diverse proprietà sul settore di interesse risalendo fino all'inizio del XVI secolo.

Dai risultati ottenuti è scaturito che le quattro grandi proprietà censite da Nolli sull'area alla metà del Settecento esistevano con estensione e confini pressoché invariati già dagli anni Quaranta del Seicento, costituite a seguito di aggregazioni successive condotte, in massima misura, nel corso della seconda metà del Cinquecento e ancora, ma con ritmo meno frenetico, nei primi decenni del secolo successivo.

La formazione della vigna dei canonici di San Pietro in Vincoli precede sicuramente quella delle proprietà confinanti dato che è attestata sin dall'inizio del XVI secolo. Una notizia del 1509 documenta di scavi in corso nell'orto dei padri di San Pietro in Vincoli, e alla prosecuzione di questi stessi scavi potrebbe far riferimento Vasari nel racconto della discesa nelle 'grotte' sotto le terme (quindi nella Domus Aurea) di Raffaello accompagnato da Giovanni da Udine.

La proprietà dei canonici raggiunse la sua massima estensione, coincidente con quella rappresentata nella pianta di Nolli, a partire dal 1531. Da allora la vigna di proprietà della basilica Eudossiana si estese quindi dal limite occidentale del monastero sino al confine sud-occidentale del recinto termale traiano, in

¹⁹⁹ Si rimanda alla discussione nei capitoli 5 e 6.

prossimità della cisterna delle Sette Sale, includendo al suo interno, per intero, i resti delle Terme di Traiano e le sottostanti rovine della Domus Aurea, la cui scoperta risaliva a circa cinquanta anni prima.

Non è stato possibile tracciare il processo di formazione della proprietà dei canonici, ma alcune osservazioni utili allo scopo possono essere formulate a partire dai dati emersi dallo spoglio dei documenti conservati nell'Archivio di San Pietro in Vincoli.

I padri assegnatari della basilica entrarono in possesso dei terreni adiacenti e immediatamente confinanti con essa tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta del XV secolo. Una di queste proprietà risulta confinare nel 1421 con la vigna Gratiani sita in località detta Corte Vecchia, nella quale dimostreremo più avanti che deve riconoscersi il primo nucleo della futura vigna Gualterio. Si ritiene pertanto che, successivamente alle acquisizioni portate a termine nel 1430, l'azione di espansione della proprietà dei canonici sia proseguita in direzione sud-est, con l'annessione delle vigne e dei terreni che finiranno per dar corpo all'orto dei canonici alle terme. È plausibile pertanto che nella prima metà del secolo la vigna dei padri di San Pietro in Vincoli fosse già in via di formazione ed è probabile che al momento della riscoperta del padiglione esquilino avesse raggiunto un'estensione consistente. Già allora alcune delle vie di accesso alle sale della reggia neroniana dovevano aprirsi proprio nei terreni di pertinenza della basilica.

2.4.1 Stato dei luoghi alla fine del XV secolo

Prima dell'inizio del XV secolo è difficile stabilire con esattezza quale fosse lo stato dei luoghi sulle pendici meridionali del colle Oppio, in corrispondenza dell'area intorno ai resti delle Terme di Traiano.

Alcune prime notizie riferibili a proprietà esistenti in zona si deducono dalle vicende di restauro della basilica di San Pietro in Vincoli (dal 1474) e dalle informazioni relative alla costruzione del monastero annesso (dal 1479), per il quale fu scelta un'area posta a nord-est rispetto all'impianto termale traiano ma in diretta connessione con il grande orto di pertinenza dei canonici in via di formazione, se non già ampiamente costituito.

L'altura di San Pietro in Vincoli

Nei primi anni del XV secolo l'altura di San Pietro in Vincoli appariva deserta. La stessa basilica paleocristiana era in stato di rovina, come attesta la bolla papale dell'8 aprile 1413 con la quale si sancì l'affidamento della basilica ai frati di San Girolamo²⁰⁰. Priva di insediamento abitativo cardinalizio o conventuale annesso, la basilica nelle piante quattrocentesche è solitamente rappresentata come monumento isolato, si veda ad esempio la pianta Strozzi del 1474. Il territorio intorno a essa era occupato a sud da vigne di privati cittadini, lungo il fronte settentrionale correva la via delle Sette Sale, mentre a ovest il complesso basilicale confinava con le fortificazioni dell'abbazia di Santa Maria in Monasterio e con la torre medioevale dei Margani.

²⁰⁰ Bolla di Giovanni XXIII (antipapa, del 8 aprile 1413). Il documento è trascritto in P. FEDELE 1906, *S. Maria in Monasterio*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", XXIX, 1906 p. 203; Si veda anche A. IPPOLITI, *Il progetto di restauro del palazzo di San Pietro in Vincoli a Roma*, p. 13.

Dell'insigne abbazia medievale di Santa Maria in Monasterio, anch'essa in stato di abbandono, restavano le strutture della chiesa e del palazzo che dal 1219 era stato assegnato ai vescovi del Tuscolo a uso di residenza. Disabitato da tempo, il palazzo nel 1413 fu concesso in locazione ai padri certosini di Santa Croce in Gerusalemme. Nel 1417 Martino V (1417-1431) pose la chiesa sotto le dipendenze di San Pietro in Vincoli. Negli anni tra il 1412 e il 1421 i canonici entrano in possesso di alcune vigne poste nei lotti esistenti sul retro della basilica, nell'area compresa tra la via delle Sette Sale e la basilica stessa²⁰¹.

Il 23 marzo 1412 messer Andreotius Petrutii Gentilis cedette una vigna di sua proprietà, metà per donazione e la restante parte con atto di vendita, al cardinale Giovanni 'di Lisbona', in cui può riconoscersi il cardinale titolare di San Pietro in Vincoli: João Alfonso Esteves de Azambuja (o de Zambuya). Dai confini descritti negli atti che attestano e ratificano il passaggio di proprietà della vigna si evince che la proprietà oggetto della transazione, dotata di canneto e torre-cisterna, era posta sul retro della basilica, confinava sul lato inferiore con essa e sul lato opposto con una via pubblica in cui deve riconoscersi la via delle Sette Sale²⁰². Cinque anni più tardi il medesimo Andreotius loca ai frati una terza vigna, posta in località detta 'La carnara', in prossimità della prima vigna concessa. Nella stessa località, sempre tra i beni confinanti con la basilica e la via delle Sette Sale, è descritta un'ulteriore vigna, di tre pezze con annesse due 'griptis', che il proprietario Ioannes Mattheoli de Novellis dona ai canonici con atto del 12 novembre 1417²⁰³.

Il 28 gennaio 1421 Matthias Antonij de Paloscijs dona ai priori e ai frati di San Pietro in Vincoli la metà dei terreni di sua proprietà siti «infra moenia urbis in loco qui dicitur la vigna della Conca intra has fines, cui ab uno latere tenet Iacobus Gratiani, ab alijs lateribus sunt res, et possessiones dicti Monasterij ab alio est via pubblica (...)»²⁰⁴. I possedimenti del monastero citati tra le proprietà confinanti dovrebbero includere le vigne acquisite dai canonici negli anni precedenti. I confini segnalati nell'atto di donazione della vigna Palosci portano a credere che questa proprietà sorgesse all'interno del perimetro della cosiddetta Piazza delle Terme: potrebbe essere quindi uno dei primi possedimenti messi insieme dai frati nel corso del processo di formazione della estesissima vigna di San Pietro in Vincoli, la quale arrivò a comprendere quasi per intero l'area delle Terme, dalla basilica sino alle Sette Sale. Questa ipotesi è comprovata dal confronto con alcune informazioni emerse da documenti di anni successivi. Nel volume A del catasto di San Pietro in Vincoli sono registrati i pagamenti versati a partire dal 1441 (sino al 1446) da tal Janutio Gratiani, forse parente (il padre?) del citato Iacobus. Il contributo veniva corrisposto come pagamento del canone di locazione dovuto alla Basilica Eudossiana per una vigna di proprietà del monastero²⁰⁵. Dovrebbe trattarsi della vigna che nel 1421 apparteneva a Iacobus Gratianis, segnalata tra le confinanti con la vigna di Antonio Palosci. Tale terreno si

²⁰¹ Gli atti, di cui talvolta si conserva anche copia autentica, si trovano trascritti nei due tomi compilati dal padre Innocenzo Gigliucci nel 1681, dal titolo *Instrumenta, acta donationes, et privilegia ad Canonicos Regulares Sancti Petri ad Vincula, et Sancti Laurentii extra muros de Urbe. Spectantia qua Expervetustis Chartis haedis in quibus depertibant, in elegantiore formam redigi et in duos tomos compilari fecit R. mus D. Innocentius Gigliuccius Romanus. Anno MDCLXXXI* (d'ora in poi 'Gigliucci'). I volumi sono conservati nell'ASPiV, alla posizione M1b.

²⁰² ASPiV, Gigliucci, tomo II, pp. 18-21.

²⁰³ ASPiV, Gigliucci, tomo II, pp. 35-38.

²⁰⁴ ASPiV, Gigliucci, tomo II, pp. 38-41.

²⁰⁵ ASPiV, *Catasto dei beni di SPV 1450* [vol. A], c. 261.

dice posto in località 'Corte Vecchia', toponimo che, come si dimostrerà più avanti, stava a indicare la zona intorno all'edera sud-orientale delle Terme di Traiano.

Nel 1434 papa Eugenio IV (1431-1447) affidò definitivamente in commenda la chiesa e le sue rendite al cardinale titolare della basilica Eudossiana, Giovanni Cervantes (1426-1446). I cardinali di San Pietro in Vincoli impiegarono da allora come residenza il palazzo che era appartenuto ai vescovi di Tuscolo.

Tra i documenti dell'archivio di San Pietro in Vincoli si conservano gli atti di alcune concessioni e donazioni di ulteriori proprietà (per lo più vigne) poste sempre nelle aree in stretta prossimità con la basilica, cedute al cardinale Cervantes tra il 1427 e il 1430²⁰⁶.

Nella seconda metà del secolo il cardinale titolare Nicolò Cusano (1448-1464) avviò le opere per il rinnovamento e il restauro dell'antica basilica e predispose il lascito di fondi per la prosecuzione dei lavori.

A partire dal 1474 papa Sisto IV (1471-1484), che era stato cardinale titolare della basilica prima dell'elezione, si fa promotore di nuovi interventi. I lavori sono seguiti dal nipote, Giuliano Della Rovere, nuovo cardinale titolare. Ai due si deve la svolta nelle vicende costruttive della basilica. I lavori terminati entro il 1479 trasformarono l'originale impianto paleocristiano della chiesa, comportando il rifacimento della veste architettonica dell'edificio e la realizzazione del portico addossato alla facciata. Si intervenne anche sul palazzo di Santa Maria in Monasterio, in quanto sede della residenza cardinalizia, e fu avviata la costruzione del convento annesso alla basilica. Una bolla del 1479 attesta la volontà del pontefice di realizzare un monastero da affidare all'ordine di Sant' Ambrogio *ad Nemus*, concessionario della basilica dal 1470²⁰⁷.

Lo stato di avanzamento dei lavori dieci anni più tardi è testimoniato dalla descrizione del complesso presente nel breve del 9 agosto 1489 con il quale il monastero e la basilica vengono affidati ai canonici dell'Ordine di Sant'Agostino²⁰⁸. Le opere di costruzione si interruppero a seguito della fuga del cardinale Giuliano Della Rovere in Francia e furono riprese nel 1505, dopo l'elezione del cardinale al soglio pontificio come papa Giulio II (1503-1513). La costruzione del convento e del chiostro nell'area adiacente le rovine delle Terme di Traiano viene completata entro il 1510, sotto la guida dei cardinali titolari Galeotto Franciotto (1503-1508) e Sisto Gara Della Rovere (1508-1517)²⁰⁹.

²⁰⁶ 1427: «Jacobus Joannis Malalingua vendit Ioanni Cardinali SPV terras vites cum cryptis 22 sett. 1427, consensus Stephaniae uxoris Luiscaiae filiae de dicta venditione 22 sett 1427» (ASPiV, 402.5 P618 e Gigliucci, pp. 20-21); 1430: «Cessio facta a Petro Paulo Angelo Barberii ad favorem cardinalis SPV de petio cannarum 5 maii 1430» (ASPiV, 402.4 P620 e P621 e Gigliucci, pp. 20-21, 24); 1430: «Proc.Gen.in Romana Curia Heremitarum S.Augustini vendit Cardinali Ioannis SPV quatuor petias terrarum 20 apr. 1430» (ASPiV, 402.4 P619 e Gigliucci, p. 22).

²⁰⁷ ASPiV, 312 P642. Si vedano M. MONSACRATI, *Memorie delle S. Catene di S. Pietro Apostolo. Dissertazioni del Ch. Abate Michelangelo Monsacrati, la prima inedita, la seconda tradotta per la prima volta in lingua volgare per cura di D. Lorenzo Giampaoli e dallo stesso arricchite di un discorso storico sopra la Basilica e Canonica Eudossiana e di un cenno biografico del chiarissimo autore con appendice di documenti inediti*, Prato 1884, pp. 231-234; P. FEDELE 1906, *S. Maria in Monasterio...* cit., pp. 183-227 e A. IPPOLITI, *Il progetto di restauro...* cit., p. 16.

²⁰⁸ ASPiV, 122 P644.

²⁰⁹ Il successivo cardinale Leonardo Grosso Della Rovere fece completare la costruzione del pozzo al centro del chiostro tra il 1517 e 1520.

2.4.2 Le proprietà alle Terme di Traiano, la formazione della vigna Gaddi poi Gualterio

La ricostruzione delle vigne esistenti sul colle Oppio in corrispondenza della cosiddetta ‘Piazza delle Terme’, tra la seconda metà del XV secolo e i primi decenni del secolo successivo, è scaturita dalle ricerche condotte nel tentativo di rintracciare le vicende che portarono alla formazione della vigna Gualterio²¹⁰.

Il primo nucleo di questa proprietà può infatti riconoscersi nella già citata vigna di Janutius Graziani, che nel catasto dei beni di San Pietro in Vincoli è descritta come «una vinea triu petias in loco ubi dicitur corte vecchia cum vascha intus criptas monasterio qui sunt iuxta canetu». La vigna era di proprietà dei canonici, ma era stata concessa in locazione a Gratiani, come risulta dal catasto della basilica dove si trovano segnati i pagamenti versati da Janutius tra il 1441 e il 1446. Non è da escludere che la vigna fosse tenuta dalla famiglia Gratiani anche negli anni precedenti i quali non sono però censiti dai volumi del catasto di San Pietro in Vincoli. Come si è detto, si propone di indentificare questa vigna con quella che nel 1421 risulta tenuta da Jacobus Gratiani che è citata tra le vigne confinanti con la proprietà che Antonio Palosci donò ai canonici in quell’anno.

Tra il 1449 e il 1468 la vigna Gratiani risulta in possesso di Domenico Sabba, canonico di Santa Maria Maggiore. La vigna è di nuovo descritta come «posita in corta veteri cum certie grottie de quibus debet respondere omni ano mediu caballus mosti (...) in quibus grottie est vascha iuxta canetu canatu monasterio». Nella medesima località ‘corte vecchia’ è indicata l’esistenza di un’altra vigna, sottoposta a pagamento di canone in mosto alla basilica di San Pietro in Vincoli. La vigna risulta tenuta sino all’anno 1477 da Stephanus Bacchinelli. A partire da quell’anno la proprietà cambia frequentemente affittuario. Grazie ai pagamenti del canone versato ai canonici è possibile seguire l’avvicinarsi dei diversi tenutari dal 1477 sino al 1515, quando la vigna risulta affidata a «donna Margarita uxor De Floretiis»; poi sino agli anni Trenta, quando è indicata prima in possesso di Giovanni Battista del Cavaliere (1526-1531) e poi di un non meglio specificato Pietroantonio²¹¹. Grazie alle note contenute nel volume C del catasto di San Pietro in Vincoli risulta chiaro che tale vigna e la vicina appartenuta a Gratiani furono riunite a formare la proprietà che a partire dal 1537 risulta in possesso dell’ecclesiastico Giovanni Gaddi²¹².

²¹⁰ Per cui si rimanda al capitolo 3, paragrafo 3.6. Si vedano inoltre le tavole 04-06.

²¹¹ ASPiV, *Catasto dei beni di SPV 1450* [vol. A], cc. 45r e 45v. Si veda la trascrizione nel *Regesto documentario* in appendice.

²¹² Giovanni Gaddi (1493-1542). Figlio di Taddeo di Angelo e di Antonia di Bindo Altoviti, nacque a Firenze il 25 apr. 1493. Il fratello fu il cardinale Niccolò Gaddi. Giovanni Gaddi fu chierico della Camera Apostolica, dignità ottenuta (forse acquistata) sotto Clemente VII e divenne poi decano dei chierici. La casa romana del Gaddi costituì un punto di riferimento obbligato per fiorentini e toscani, artisti e letterati, di passaggio a Roma. Fu luogo di incontro e di riunione di una cerchia di poeti e letterati che formarono il circolo letterario noto come Società della Virtù. Rimane celebre la biblioteca messa insieme da Giovanni ed è nota in parte anche la sua collezione di antichità. Tra i letterati patrocinati da Gaddi vi fu Annibal Caro, con il quale instaurò una lunga e feconda collaborazione. Caro fu inizialmente a servizio della famiglia Gaddi come precettore del nipote di Giovanni, Lorenzo Lenzi. A Roma servì poi Giovanni Gaddi come segretario a partire dal 1529 ca. e fino alla morte di Gaddi. In conseguenza all’ascesa al cardinalato del fratello Niccolò, Giovanni ricevette una serie di benefici ecclesiastici, l’amministrazione dei quali spesso fu affidata ad Annibal Caro. Gaddi morì a Roma il 18 ottobre 1542. Si rimanda a V. ARRIGHI, *Giovanni Gaddi*, DBI, vol. 51, 1998, pp. 157-158.

Nella nota del catasto di San Pietro in Vincoli che registra la notizia della convenzione di enfiteusi tra Gaddi e i canonici di San Pietro in Vincoli sono descritti sia i confini che l'estensione di questa vigna:

« Una vigna della proprietà di s. Pietro in vincola di pezze tre in circha più o manco posta nell luoco ditto Corte vecchia quale da una banda confina con la vigna del monasterio dove è il muro vicolo mediante dal altro lato il nostro caneto et la nostra vigna quali hora tiene Giovanni ?Maria Romagnolo vignarolo del altro lato sono le ripe delle nostre grotte perché sotto ditta vigna sono alcune grotte quali sono della medesima proprietà sotto la medesima ragione, et hano l'entrata per ditta vigna. Dal laltro lato con li beni di quelli de Rutilij, et il vicolo che va a santo Clemente overo verso il colosseo dove è uno caneto del monasterio et ditta vigna ha l'entrata del Cannello dove sono le nostre grotte con una vasca rotta (...)»²¹³.

Grazie al confronto dei confini riferiti con una planimetria estremamente schematica che si trova tra le note riguardanti una vigna confinante (locata a Giovanni Maria Romagnolo) è stato possibile individuare con esattezza il sito della vigna Gaddi sinora sconosciuto. La vigna Romagnolo si trovava sul livello rialzato della 'Piazza delle Terme' e si estendeva dall'essedra nord-orientale delle terme in direzione sud, costeggiando il perimetro orientale della terrazza termale fino a un sentiero che potrebbe coincidere con quello che si vede rappresentato nella mappa del Nolli. Di conseguenza, la confinante vigna Gaddi doveva trovarsi sulle pendici del colle Oppio, dinanzi le sostruzioni delle Terme di Traiano, nel tratto corrispondente al settore orientale del padiglione della Domus Aurea. Tale localizzazione è confermata dal fatto che, dopo una serie di passaggi di proprietà intermedi di cui si darà conto, la vigna Gaddi fu acquistata nel 1550 dal vescovo di Viterbo Sebastiano Gualterio, andando a costituire il primo nucleo di quella vigna Gualterio²¹⁴. Le 'grotte' esistenti al di sotto della vigna Gaddi, descritte nella notizia della stipula del contratto di enfiteusi, devono, a buona ragione, riconoscersi tra gli ambienti interrati della Domus Aurea o delle sostruzioni della terrazza delle Terme Traiane. Si trovano, come si è visto, già segnalate nei volumi precedenti del catasto in relazione alla vigna Sabba.

Nessun elemento, neanche la presenza della 'vasca rotta' citata nel documento, permette tuttavia di stabilire se e quali ambienti antichi fossero effettivamente accessibili dalla vigna Gaddi²¹⁵. Secondo quanto si è dato conto nei precedenti paragrafi, l'analisi delle fonti che documentano delle esplorazioni all'interno della Domus, e gli studi condotti in merito, dimostrato che nel Cinquecento nel settore orientale del padiglione erano sicuramente state esplorate la sala della volta dorata e gli ambienti limitrofi, il criptoportico 92 e le due sale 129 e 125. Una delle vie di accesso più diretta a queste ultime due camere poteva essere quella che sfruttava le gallerie al di sotto della terrazza termale i cui ingressi si aprivano direttamente nei terreni Gaddi. Prevedibilmente, visto la natura della fonte, nessun accenno però è fatto nelle note catastali riguardo alla presenza di pitture o altre decorazioni all'interno delle grotte.

²¹³ ASPiV, *Catasto dei beni di SPV 1514-1560*, vol. C, c. 102 r. Si veda la trascrizione nel *Regesto documentario* in appendice.

²¹⁴ Per le vicende legate alla formazione della vigna Gualterio si rimanda al capitolo 3, paragrafo 3.6.

²¹⁵ Nel Settecento l'accesso dalla vigna Gualterio (ex Gaddi) alla Domus Aurea, attraverso alcune delle gallerie traiane sarà uno dei più utilizzati.

La vigna Gaddi è esplicitamente indicata come punto di accesso alla sala della volta dorata nella pagina del taccuino attribuito a Vincenzo Scamozzi che ritrae la decorazione della volta, in cui si legge l'appunto: «Nelle Terme di Tito a presso alle Sette Sale nella vigna di Giova Gadi opera fatta di stucco ed adornata di pittura»²¹⁶.

La nota di Scamozzi, l'indicazione dei restanti confini della proprietà e il raffronto con il sito della vigna di Giovanni Maria Romagnolo hanno permesso di localizzare con precisione la vigna di Giovanni Gaddi, la quale estendendosi fino alla via che dal Colosseo conduceva a San Giovanni doveva insistere almeno su tutto il settore orientale della Domus Aurea.

Le diverse fonti letterarie attestanti che Giovanni Gaddi avesse una vigna nei pressi delle rovine delle Terme di Traiano, seppure note da tempo, non hanno consentito sinora di circoscrivere con precisione il sito della suddetta vigna, pur indirizzando la ricerca sul colle Oppio. Tra le fonti che citano la vigna, Guillaume Philandrier nel suo *Annotazioni su Vitruvio* (1544) scriveva «In esquilis, vinea hodie Ioannis Gadi, et ei proxima, sunt reliquiae, ut suspicantur aureae domus Neronis, ego vero Palatii Titi esse, potius dixerim, in his elegantissima cernitur pictura, (...)»²¹⁷. Se ne deduceva che la vigna del chierico fosse per l'appunto sull'Esquilino, nelle vicinanze dei ruderi antichi della Domus Aurea e delle Terme di Traiano.

Nel manoscritto delle *Antichità*²¹⁸ di Pirro Ligorio si rintracciano altri riferimenti alla vigna Gaddi. In un primo brano, disquisendo delle opere dello scultore Policlete, Ligorio menziona due copie del bassorilievo noto come *Letto di Policlete*²¹⁹. Una prima, che descrive come rinvenuta nella regione del Tempio della Pace e in possesso del cardinale Pietro Bembo e una seconda che, a suo dire, era stata ritrovata nei pressi delle Terme di Traiano, nella vigna di Giovanni Gaddi²²⁰. Questi due esemplari sono stati identificati,

²¹⁶ Vincenzo Scamozzi (attribuito a), *Studio della volta dorata della Domus Aurea*, post 1559-ante 1589. Venezia, Bibl. Marciana, Ms. it. cl. IV 149, f. 06v (CensusID: 48364). Lo schizzo è uno studio delle modanature in stucco della volta dorata. La nota è apposta in alto, al centro del foglio. Le tracce di breccie sulla superficie voltata hanno fatto supporre che l'accesso all'ambiente avvenisse calandosi dall'alto. Si rimanda alla Tab.1 nel paragrafo 2.2 e alla discussione nel capitolo 3.

²¹⁷ GUILLAUME PHILANDRIER, *Gulielmi Philandri Castilionii Galli civis Ro. In Decem Libros M. Vitruvii Pollionis De Architectura Annotationes. Ad Franciscum Valesium Regem Christianissimum. Cum Indicibus Graeco & Latino locupletissimis*, Roma 1544, lib. VII, p. 237 e GUILLAUME PHILANDRIER, *Les Annotations sur l'Architecture de Vitruve. Livres V à VII*, a cura di Frédérique Lemerle, Paris 2011.

²¹⁸ Sull'opera enciclopedica e le differenti redazioni manoscritte si rimanda al capitolo 3, paragrafo 3.2. Abbreviazioni adoperate nelle note: PIRRO LIGORIO, Oxford = Oxford, Bodleian Library, Cod. Canon. Ital. 138 (ante 1550); Parigi = Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. it. 1129 (post 1553); Napoli, voll. 1-10 = Napoli, Biblioteca Nazionale, mss. XIII B1 - XIII. B10 (1555-1566 ca.); Torino, voll. 1-30 = Torino, Archivio di Stato, mss. a. III.3 - a. III.15 (voll. 1-13); mss. a. II.1 - a. II.17 (voll. 14-30) (1567-1583 ca.).

²¹⁹ Rilievo antico raffigurante una scena erotica, in cui una fanciulla, assistita da una servetta, è ritratta nell'atto di scoprire un uomo disteso su una *kline*. Nel Cinquecento godette di grande fama, per la qualità artistica e l'attribuzione a Policlete (incerta come dimostrato in S. CORSI, *Dal 'Lecto de Policrate' al 'Letto di Policlete'. Prime ipotesi sulla genesi di un'attribuzione*, in "Prospettiva", 117/118, gennaio-aprile 2005, pp. 145-148.). La ricostruzione degli esemplari antichi - oggi perduti - si basa sull'esame di due repliche moderne (l'una tra i bassorilievi della facciata di palazzo Mattei di Giove (Census ID 63465); l'altra attestata a palazzo Corsetti sino a fine Ottocento, poi a Londra presso J. Hewitt, infine confluita in una raccolta privata (Census ID 63466). Le vicissitudini delle varie redazioni del *Letto* e le vicende collezionistiche sono riassunte in P. P. BOBER, *Polykles and Polykleitos in the Renaissance: the "Letto di Policrete"*, in *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, a cura di W. G. Moon, Madison 1995, pp. 317-326. Per una bibliografia aggiornata si rimanda a S. CORSI, *Dal 'Lecto de Policrate'...* cit.

²²⁰ PIRRO LIGORIO, Torino, vol. 14, c. 47r: «Policlete (...) sculpi Venere lusingante Volcano su un letto riposantesi, della cui opera di mezzo rilievo se ne trovano memorie di picciola forma, l'una delle quali fu trovata in Roma nella Regione del Tempio della Pace, la quale ebbe monsignor Pietro Bembo cardinale di Padua; l'altra tabola simile fu

rispettivamente, come la copia in bronzo del Letto posseduta dal cardinale Bembo²²¹, e l'esemplare in marmo (da molti ritenuto l'originale antico) che, stando a quanto riferito da Vasari, appartenne a Lorenzo Ghiberti e fu in seguito venduto dai suoi eredi a Giovanni Gaddi, insieme ad altri pezzi della sua collezione²²². Pertanto, la notizia riferita da Ligorio del ritrovamento dell'opera nella vigna appartenuta a Gaddi non è da considerarsi attendibile, tuttavia resta valida l'informazione desumibile dalla stessa in merito all'esistenza di una vigna del canonico nei pressi delle terme di Traiano.

In un altro foglio Ligorio raccontava di aver ammirato nella vigna Gaddi «presso l'Amphiteatro di Vespasiano» la base di un'ara dedicata a Giove i cui restanti pezzi erano esposti in casa Arborini²²³.

Infine, in un terzo brano, dibattendo della decorazione a grottesche, Ligorio citava tra gli esemplari romani quelli «nelluogo dove fu fatta la vigna di Monsignor Jano Gadi chierico di camera presso delle Therme Traiana, et delle Titiane Vespasiane»²²⁴. È evidente che egli si stesse riferendo alle decorazioni del padiglione esquilino della Domus Aurea.

Oltre alle fonti letterarie citate è stata riferita²²⁵ alla vigna esquilina anche la celebre descrizione del giardino Gaddi che si legge nella lettera del 13 luglio 1538 di Annibal Caro all'amico Giovanni Guidiccioni²²⁶.

Nella lettera Caro descriveva, con dovizia di particolari tecnici, i giochi d'acqua e le fontane presenti nel giardino romano del suo protettore; tuttavia nessun elemento permette di riferire con certezza tale descrizione alla vigna Gaddi sul colle Oppio. Nei volumi del catasto di San Pietro in Vincoli le note che riguardano la vendita della vigna, che solitamente descrivono confini, stato della proprietà ed eventuali preesistenze, non menzionano alcun resto di fontane o altre strutture all'interno della vigna²²⁷.

trovata circa alle Terme Traiane, in la parte dove fu la vigna di monsignore Giovan Gadi chierico della camera Apostolica, la quale doppo la morte d'esso signore l'ebbe monsignor Rodolfo Pio cardinale carpense, poscia è stata presentata dal suo fratello all'altezza del signor duca di Ferrara Alfonso sicundo e l'ha locata tra l'altre sue bellissime antichità (...).

²²¹ Opera ritenuta perduta (Census ID 63467). Il sito di ritrovamento indicato da Ligorio sembra frutto di invenzione. Anche l'Anonimo magliabecchiano citava l'esemplare di P. Bembo, specificando che fosse in bronzo, che proveniva anche esso dalla raccolta di Ghiberti e, infine, distinguendola dal 'vero' in possesso di G. Gaddi (Firenze, cod. magliabecchiano, XVII,17) cfr. P. P. BOBER, *Polykles and Polykleitos...* cit., p. 318.

²²² GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, II, p. 285: « le cose lasciate da Lorenzo [Ghiberti]; il quale, oltre le cose di sua mano, lascio a gl'heredi molte anticaglie di marmo, e di bronzo come il letto di Policeto, che era cosa rarissima, (...) Lascio parimente alcuni torsi di figure, et altre cose molte; lequali tutti furono insieme conle faculta di Lorenzo mandate male; et e parte vendute a M. Giouanni Gaddi, allora cherico di camera, et fra esse fu di letto di Policeto, et altre cose migliori».

²²³ PIRRO LIGORIO, Napoli, vol. 7, p. 79 e la trascrizione nell'edizione a stampa PIRRO LIGORIO, *Libri delle iscrizioni latine e greche*, a cura di S. Orlandi, Roma 2008, p. 77.

²²⁴ PIRRO LIGORIO, Torino, vol. 8 cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli Scavi*, III, 1907, p. 193.

²²⁵ C. ELAM, *"Con certo ordine disordinato": Images of Giovanni Gaddi's Grotto and Other Renaissance Fountains*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connor*, a cura di Israëls Machtelt e Louis A. Waldman, vol. I, Milano 2013, pp. 450-454 che riprende D. R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton (New Jersey), 1991, pp. 36-37. Entrambi gli autori citano a supporto della loro tesi le fonti letterarie menzionate in precedenza. C. Elam riporta in nota anche il parere di P. N. Pagliara il quale durante un colloquio le aveva confermato che era opinione comune che la vigna di Giovanni Gaddi fosse nei pressi di San Pietro in Vincoli sull'Esquilino, nell'area delle terme di Traiano e della Domus Aurea di Nerone.

²²⁶ ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, vol. I, Firenze 1957, pp. 105-109. Annibal Caro fu tra i numerosi artisti patrocinati da Gaddi e lo servì come segretario dal 1529 sino alla sua morte.

²²⁷ Un'altra ipotesi, più datata, tendeva a localizzare la vigna Gaddi nei pressi delle Farnesina, adiacente alla vigna del cardinale Salviati indicata nella pianta di Bufalini. Il primo a muovere tale supposizione fu Mario Menghini, a partire da un'altra lettera, del 20 giugno 1539, di A. Caro in nome di G. Gaddi al cardinale Salviati (Cfr. *Lettere familiari di Annibal Caro (1531-1544), pubblicate di su gli originali palatini e di su l'apografo periginino*, a cura di Mario

In un atto notarile nell'Archivio di Stato di Roma, già citato da Lanciani, si trova menzione del lotto Gaddi insieme alla vicina vigna della signora Polisenna de Lippi. Entrambe le proprietà sono dette «intra menia urbis prope coliseum in contrada que dicitur septem solium» nei pressi di «grietas seu edificia antiqua»²²⁸. Lanciani, persuaso che la vigna de Lippi fosse sul monte Celio, aveva ricondotto la proprietà Gaddi al medesimo sito.

È possibile dimostrare che anche la vigna de Lippi, come quella Gaddi, sorgeva sul colle Oppio e la sua individuazione consente di far luce su ulteriori proprietà limitrofe.

Nel catasto di San Pietro in Vincoli la proprietà de Lippi è segnalata tra le confinanti di una vigna, posta alle Sette Sale, che nel 1531 fu ceduta dai frati di Santa Croce in Gerusalemme al monastero di San Pietro in Vincoli, entrando a far parte della grande proprietà dei canonici sul colle²²⁹. Un riscontro è offerto da una licenza di scavo concessa nell'ottobre 1526 a tre cavatori lombardi, autorizzati a compiere ricerche nella vigna alle Sette Sale del sarto Pietro Valterini, la quale confinava con i beni di «Polisene romane» e quelli del monastero e dei frati di Santa Croce in Gerusalemme²³⁰. Nell'atto che notifica la permuta tra i frati di Santa Croce in Gerusalemme e i padri di San Pietro in Vincoli sono indicate la vigna di donna Polisenna de Lippi e un'altra proprietà attribuita a Giovanni Nicola De Staglis²³¹. Nel catasto dei canonici anche per questo lotto si rintracciano i passaggi di proprietà. De Staglis aveva acquistato tale vigna, detta 'alle Sette Sale', nel marzo 1531 da «Vincenzo dello Schiavo alias de Rossi»²³². Dall'atto di vendita risulta che egli detenesse anche un lotto confinante, di cui era comproprietaria la moglie Giulia de Verbani. La vigna era stata venduta in precedenza ai due dal «magistri Petri Sutoris»²³³. Questi dovrebbe potersi identificare con il «Petro Valterini sartori» che compare come proprietario del terreno interessato dalla citata licenza di scavo del 1526.

È probabile che le due vigne siano poi state riunite in un'unica proprietà che rimase in possesso della famiglia De Staglis almeno fino agli inizi degli anni Cinquanta. Un indizio è offerto dalle parole di Ulisse Aldovrandi che, descrivendo la collezione di sculture antiche esposta intorno al 1550 «in casa di M Nicolo

Menghini, Firenze 1920, pp. 1-2 e 113-114). L'opinione è stata poi ripresa da A. Greco (A. CARO, *Lettere familiari...* cit., pp. 1-2) ed è riproposta più di recente in F. R. LISERRE, *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma 2008, pp. 145-146.

²²⁸ ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, prot. 104, c. 476v cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli Scavi*, I, 1989, pp. 280-281.

²²⁹ I padri certosini di Santa Croce in Gerusalemme possedevano anche un'altra proprietà al di là della via delle Sette Sale, confinante con i beni del monastero di San Martino ai Monti ricevuta in eredità dal cardinale Bernardino Carvajal. Sul finire del XVI secolo i padri venderono la vigna a Mario Ferro Orsini che vi fondò il complesso di Santa Maria della Purificazione (Cfr. E. ROSSETTI, *Visioni di riforma. Il cardinale spagnolo Bernardino Lopez de Carcajal e le élite milanesi nella crisi religiosa di primo Cinquecento (1492-1521)*, tesi di dottorato, Corso in Studi Storici, Geografici, Antropologici, Università Ca' Foscari, Università di Padova, Università degli Studi di Verona, 2017, relatrice Adelina Malena, pp. 188-189).

²³⁰ Licenza del 9 ottobre 1526 rilasciata a Antonio Belli, Cristoforo della Torre e Andrea Casella in ASR, Not. Bartolomeo de Rotellis, prot. 1484, c. 98 trascritta in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, I, 1989, p. 225.

²³¹ ASPiV, A677. La vigna sarà stabilmente annessa al grande giardino dei canonici.

²³² ASPiV, *Instrumenta 1433-1665 Liber signatus R*, cc. 437-440 una copia semplice del documento è conservata anche in Roma, Archivio Doria Pamphili, scaf. 94, b. 29, int. 2, subint. 1.

²³³ ASPiV, *Instrumenta 1433-1665 Liber signatus R*, cc. 437-440.

Stagni: presso l'arco di Camillo, e dietro la Minerva» dichiarava che i pezzi più preziosi della raccolta (un Ercole ed un Giove o Nettuno) provenivano dalla vigna di Stagni «sull'Esquilie presso le Sette Sale»²³⁴.

Le due proprietà De Staglis si aggiungono così al quadro delle vigne delineato fino a qui. Intorno al 1530 si fiancheggiavano su questo versante del colle Oppio: la vigna di San Pietro in Vincoli - estesa sino alle Sette Sale grazie alla permuta con i frati di Santa Croce in Gerusalemme - che includeva anche la vigna alla 'Piazza delle Terme' concessa in locazione a Giovanni Maria Romagnolo; poi le vigne di Giovanni Gaddi, quella di Polisenna de Lippi e le due vigne De Staglis a sud della cisterna delle Sette Sale.

2.5 Una proposta di aggiornamento dell'itinerario delle camere esplorate all'inizio del XVI secolo

A conclusione di quanto esposto finora si propone un itinerario delle camere note ed esplorate nella prima metà del XV secolo, all'indomani dell'evento di scoperta del padiglione. L'itinerario descritto qui di seguito è stato elaborato sulla base di quanto sostanzialmente già illustrato da Nicole Dacos, aggiungendo, ove possibile, i nuovi dati desunti dalle analisi condotte ed esposte nei paragrafi che compongono questo capitolo. Al testo si abbina la pianta cronologica delle esplorazioni (Tavola 03) in cui sono segnalate le camere esplorate in epoca rinascimentale e le brecce e i punti di passaggio ancora visibili.

Come si è anticipato in apertura al capitolo, non si possono apportare grandi innovazioni all'itinerario di visita della Domus Aurea già elaborato da Dacos. I dati emersi dagli studi condotti confermano che gli ambienti per cui è stato possibile attestare la frequentazione in epoca rinascimentale sono nel settore occidentale le sale 29, 30, 31, 34, 36; nell'ala orientale della costruzione i vani 72, 75, 79, 80, 84, 85, 86, il criptoportico 92, la sala 129 e l'adiacente 125.

I risultati delle ricerche svolte confermano quanto già appurato negli studi di Weege e Dacos, ovvero che nel settore orientale la sala più visitata fu la 129, cosiddetta di Ettore e Andromaca o della volta degli stucchi. Dacos riteneva che in epoca rinascimentale vi si accedesse dall'adiacente vano 131, per mezzo di un'apertura praticata sul muro divisorio tra i due ambienti²³⁵. Nel punto corrispondente è stato ritrovato infatti un nutrito gruppo di firme di datazione compatibile. Inoltre, si può osservare che i disegni coevi rappresentanti la volta degli stucchi della sala 129 ne ritraggono sempre solo la porzione corrispondente all'incirca alla metà nord della volta, l'unica osservabile percorrendo il percorso indicato. Weege stesso affermava di essere penetrato nella sala seguendo il medesimo tragitto²³⁶.

Rispetto alla posizione occupata dalla sala nella pianta del padiglione neroniano (settore orientale, lungo il prospetto sud), rapportandola alla ricostruzione delle proprietà terriere presentata nel paragrafo 2.4, si possono avanzare alcune ipotesi. La sala, così come quella della volta dorata, doveva trovarsi al di sotto dei terreni che appartennero alla vigna Gaddi. Visto l'adiacenza delle gallerie traianee disposte lungo il fronte

²³⁴ ULISSE ALDROVANDI, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono. Di Messer Ulisse Aldroandi* in LUCIO MAURO, *Le Antichità de la città di Roma...*, Venezia 1556, p. 251. Si rimanda alla discussione nel capitolo 3, paragrafo 3.2.

²³⁵ N. Dacos ha notato che sulla volta della sala 129 si apre una grande apertura verso l'adiacente corridoio meridionale 130. L'assenza di graffiti e iscrizioni la ha portata però a escludere che tale passaggio fosse già in uso in nel XVI secolo cfr. N. DACOS, *La découverte...* cit.

²³⁶ F. WEEGE, *Das Goldene Haus...*, p. 200.

meridionale del padiglione neroniano potrebbe anche darsi che queste fossero impiegate come via di accesso alla sala. Inoltre, si noti che la sala si trovava in prossimità di una delle scale che dalla terrazza termale scendevano alle sostruzioni sottostanti, pertanto anche dalla confinante vigna dei canonici della basilica di San Pietro in Vincoli, calandosi al di sotto della quota di calpestio della terrazza delle Terme, ci si poteva forse introdurre nella sala 129.

In quanto alle vie di raggiungimento delle altre sale del settore orientale si può procedere solo per supposizioni, sulla base di alcune testimonianze successive e di osservazioni dirette.

Dacos riteneva plausibile che già in epoca rinascimentale alle camere radiali disposte intorno alla sala ottagonale 128 si potesse accedere sfruttando come ingresso l'oculo della volta della sala stessa, ma non esistono, ancora oggi, dati per comprovare tale ipotesi. Piuttosto va tenuto in conto che la sala ottagonale non fu rinvenuta, o quanto meno non risulta né riconosciuta né frequentata, prima degli scavi di liberazione condotti nel XIX secolo²³⁷. Rimane traccia di alcune brecce, tra i vani 129 e 126 e le sale 122 e 119, rispettivamente a ovest e a est della sala ottagonale, ma è stato dimostrato che tali aperture sono successive al XVI secolo.

Da alcuni racconti di esplorazioni settecentesche, condotte in occasione dei lavori di rilievo per la redazione della pianta di Roma di Nolli, si evince che dal criptoportico 92 si poteva raggiungere direttamente la sala 129 ma non è stato possibile stabilire se questo collegamento fosse praticato anche nelle epoche precedenti. Degli ambienti disposti intorno al cortile pentagonale orientale la sala maggiormente visitata fu quella della volta dorata (80), come risulta evidente sia dal cospicuo numero di disegni che la ritraggono sin dalla fine del XV secolo (la volta è la più rappresentata) che dalla presenza di un cospicuo numero di iscrizioni che si affollano sulla superficie voltata. Si crede che la sala dovesse raggiungersi passando per il corridoio 79, la cui volta è anch'essa ricoperta di iscrizioni. Weege raggiunse per la prima volta la sala 80 sfruttando proprio tale passaggio. L'apertura descritta da Dacos sulla sommità della parete est della sala 79, al confine con il vano 72, è tuttora visibile²³⁸.

Non è possibile stabilire a quando risalgano le due ampie bucatore che si aprono sulla volta dorata, in corrispondenza dei lati nord e sud, che potrebbero aver costituito ulteriori vie di accesso dirette alla sala calandosi dalla sommità del colle. Apparentemente non sono ritratte in nessuno dei disegni cinquecenteschi, ma resta dubbio se debbano perciò considerarsi successive oppure se gli artisti abbiano deciso di non rappresentarli per offrire un'immagine integra della volta, ricostruendola per simmetria a partire dai quadri superstiti.

Come si è visto il ritratto della volta conservato nella Biblioteca Marciana e attribuito a Vincenzo Scamozzi ha permesso di porre in relazione tale sala alla sovrastante vigna di Giovanni Gaddi. La menzione nel disegno della sovrapposizione tra l'ambiente e tale vigna lascia supporre che, qualunque fosse la via di accesso doveva aprirsi nella proprietà di Gaddi.

²³⁷ Si veda *Premessa*, paragrafo III.

²³⁸ Si veda G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., II, p. 314, fig. 79.4.

La presenza di iscrizioni nei vani vicini alla sala della volta dorata (72 e 75 e poi 79, 84 e 85) attesta che anche queste erano parte degli itinerari di esplorazione cinquecenteschi. Alle sale 72 e 75 si giungeva attraverso il corridoio 79; apparentemente esso non comunicava invece sul lato occidentale con le sale 84 e 85, all'interno delle quali si entrava calandosi attraverso una breccia sulla volta della sala 85 che è ancora visibile. Questo passaggio era probabilmente impiegato anche per raggiungere il criptoportico 92, di gran lunga tra gli ambienti più visitati e, di conseguenza, rappresentati dell'intero padiglione. Le fonti grafiche che ritraggono brani delle decorazioni della volta della galleria sono numerose e di cronologia varia, ingenti sono anche le iscrizioni riscontrate sulle superfici affrescate. La distribuzione delle firme e dei soggetti rappresentati nei disegni lasciano pensare che la volta della galleria fosse in larga parte visibile al di sopra degli interramenti. Le diverse bucaure praticate lungo tutta la lunghezza della volta fornivano accessi multipli al locale e non è da escludere che anche alcune delle finestre a bocca di lupo sul lato settentrionale, quando non ostruite, fossero impiegate come vie di accesso.

Tra gli altri ambienti del settore orientale si ritiene che potrebbe essere stata esplorata in questa prima tornata di visite anche la sala 89, disposta sul braccio orientale del cortile pentagonale e accessibile dal grande foro esistente sulla volta²³⁹.

Grazie ai disegni inclusi nel *Codex Escorialensis* è documentato che tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo gli artisti-visitatori esplorarono anche alcune camere del settore occidentale, in particolare il nucleo degli ambienti 29-36, che comprende le sale della volta delle civette (29), della volta gialla (31) e della volta nera (32). Rimase esclusa la camera della volta rossa (33), aperta per la prima volta durante gli scavi Miri nel XVIII secolo, come attesta una delle iscrizioni ritrovate sulla volta²⁴⁰. Di questa sala infatti, a differenza delle altre vicine, non si conoscono rappresentazioni precedenti a quella data.

Le ipotesi sulle vie di accesso a queste sale occidentali rimangono ancorate a quanto suggerito da Nicole Dacos. Non è stato possibile infatti reperire informazioni rispetto ai terreni insistenti su questa porzione della Domus per l'arco temporale preso in esame; possiamo solo ritenere il dato che le sale esplorate sorgevano in prossimità del confine meridionale della vigna di San Pietro in Vincoli.

Dacos ha notato che sul muro meridionale della sala 29 due grandi aperture la ponevano in comunicazione con l'antistante sala 30, che doveva essere già allora priva di soffitto (a causa di crolli) e quindi completamente accessibile dall'alto del colle Oppio. Sempre nella sala 29, un'altra breccia ricavata nella parete est dovrebbe aver consentito l'ingresso alle sale 31 e 32. Attraverso un foro sulla parete est della camera 32 si poteva raggiungere poi l'adiacente sala 34. Tra questo ambiente e le gallerie dell'edera traiana si vedono alcune brecce che potrebbero essere state sfruttate per il passaggio anche nella vicina camera 36,

²³⁹ Weege, seguito da Dacos, conclude che in questa sala, Charles Cameron aveva potuto osservare tra le decorazioni della volta le grottesche con strumenti musicali di cui fa menzione nel libro sulle terme. Meyboom e Moormann hanno messo in discussione tale associazione, ritenendo che Cameron vide gli stessi soggetti nella sala 119, sconosciuta a Weege cfr. F. WEEGE, *Das Goldene Haus...* cit., pp. 181-182; N. DACOS, *La découverte...* cit., p. 11 e 15; G.P. MEYBOOM, E.M. MOORMANN, *Le decorazioni...* cit., I, p. 216.

²⁴⁰ L'iscrizione recita: «BRENNIA DELINEA[VIT] ET APERUIT» e ricorda pertanto l'opera di Vincenzo Brenna, architetto incaricato da Mirri dei rilievi delle camere oggetto di liberazione. Tutte le iscrizioni sulle superfici interne alla sala sono riconducibili, per tecnica e mezzo grafico, al XVIII secolo o posteriori cfr. N. DACOS, *La découverte...* cit., p. 12 e Appendice II.

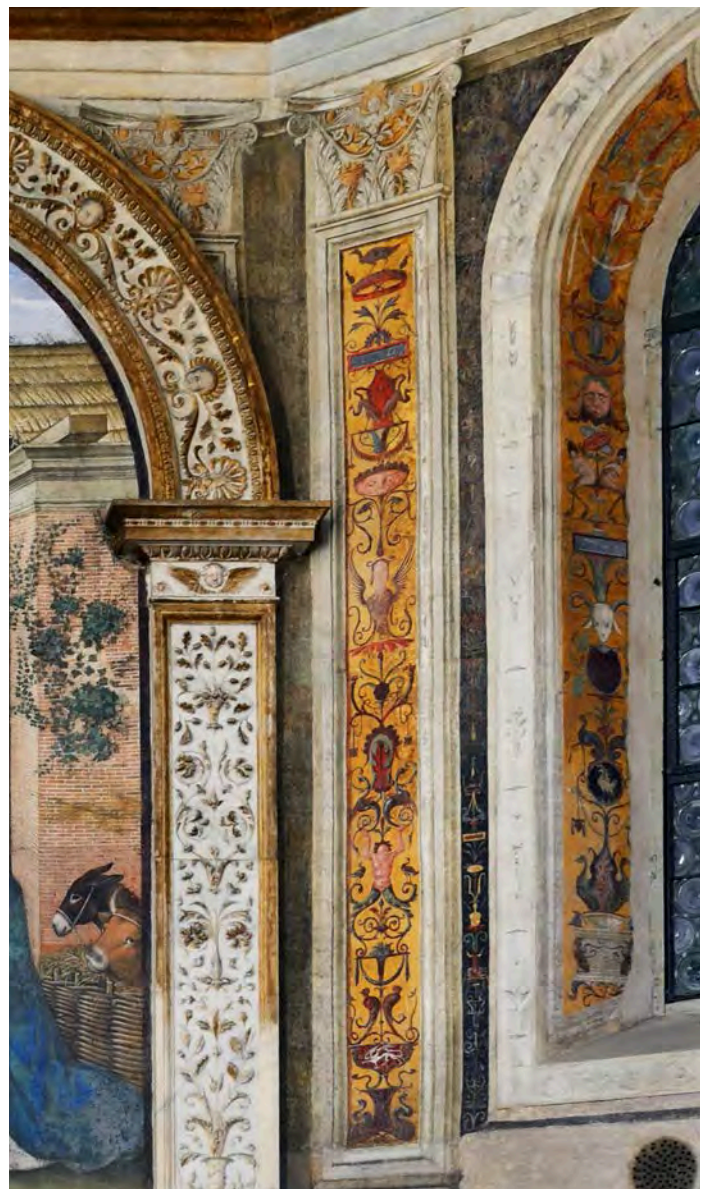
che fu certamente visitata nel Cinquecento: lo si deduce dalla presenza sulle superfici di firme di datazione compatibile. Tuttavia, della sala 36 non si conoscono rappresentazioni, forse perché già allora non rimanevano che scarse tracce della decorazione originale. È altamente probabile che a questa sala si potesse accedere direttamente dall'edera delle Terme di Traiano. L'accesso a questa ala del padiglione attraverso le gallerie traiane fu quello sfruttato da Mirri e dai visitatori successivi, ma non è da escludere che anche nei secoli precedenti alcune delle gallerie fossero praticabili e venissero impiegate per raggiungere le sale più interne²⁴¹.

All'inizio del Cinquecento le esplorazioni interessarono anche aree esterne al perimetro della Domus, quali la regione della Capocce e i resti delle Sette Sale, oltre ovviamente alle rovine delle terme traiane. Tracce di visite, quali iscrizioni o brecce all'interno della cisterna delle Sette Sale sono note da tempo e attestano di una frequentazione del monumento anche nei secoli XVII e XVIII²⁴².

Le campagne di scavo condotte all'inizio degli anni 2000 hanno permesso di rintracciare anche nelle strutture rinvenute al di sotto della edera sud-occidentale delle terme traiane diversi livelli sovrapposti di cunicoli scavati all'interno delle macerie, oltre che una serie di iscrizioni tardo cinquecentesche all'interno di alcuni ambienti del complesso pre-traiano sottostante alle terme ed esplorato nel corso dei suddetti scavi. I dati emersi dalle ricerche non sono stati ancora del tutto resi noti, tuttavia non sembrano apportare grandi contributi in merito alle esplorazioni del padiglione neroniano, che rimangono senza dubbio quelle maggiormente documentate. Se non altro però il confronto con i siti vicini afferma di quanto la meraviglia provocata dalla scoperta delle stanze della Domus prima e del Laocoonte poi, ebbe influenza sulla cultura e sulla società del XVI secolo, spingendo artisti, curiosi e speculatori ad allargare il campo delle esplorazioni.

²⁴¹ N. Dacos ha scritto di essere entrata nel padiglione proprio sfruttando un'apertura che dal muro di fondo di una galleria dell'edera traiana si apriva direttamente sulla sala 36. N. DACOS, *La découverte...* cit.

²⁴² K. DE FINE LICHT, *Untersuchungen an den Trajansthermen zu Rom. Sette Sale*, Roma 1990, p. 85.

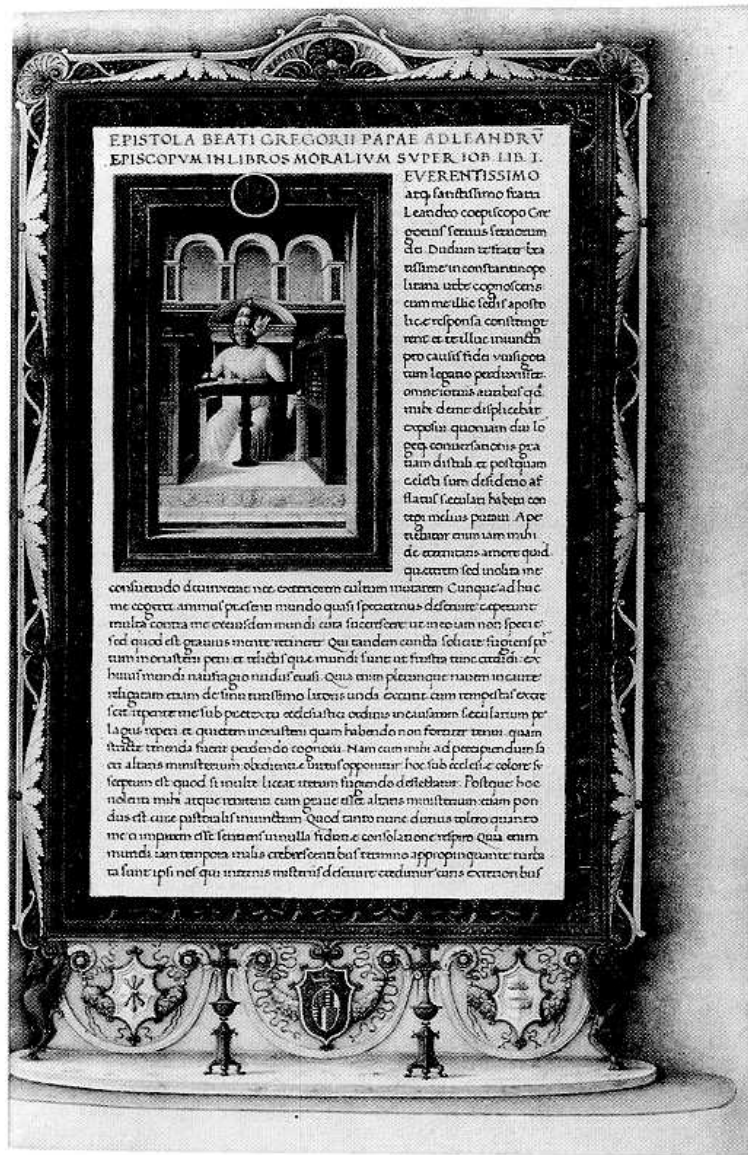


2.1_ Domus Aurea, sala di Achille a Sciro (119). Particolari della decorazione della volta (destra) e della lunetta (sinistra)
 2.2_ Pinturicchio, decorazione della cappelladi San Girolamo e particolare delle lesene e delle mostre delle finestre
 1477-1479 circa, Roma, Santa Maria del Popolo (Fotografie: V. Farinella, a sinistra; dell'autrice, a destra)



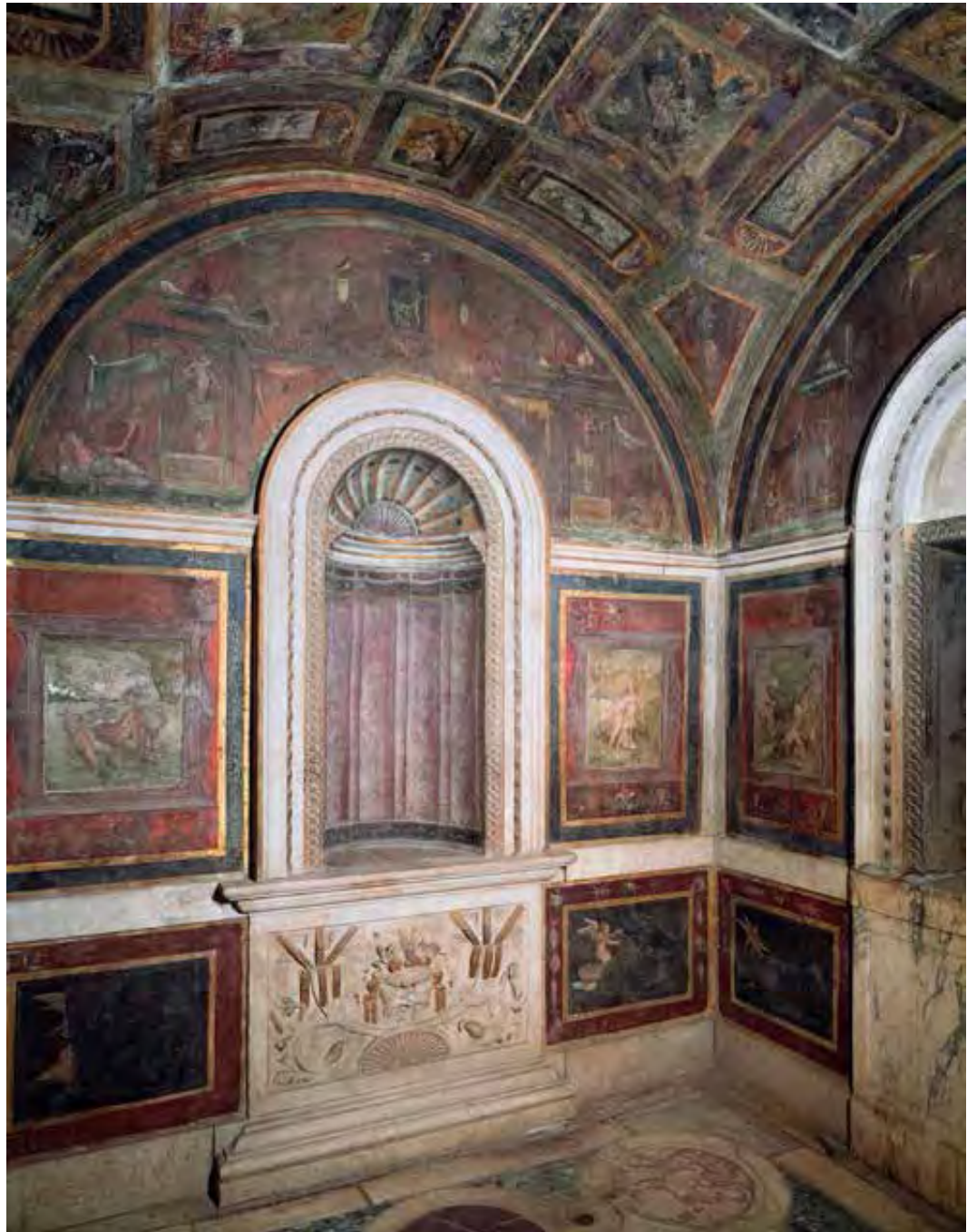
2.3_ Domenico Ghirlandaio, Natività della Vergine, 1490 circa, Firenze, Santa Maria Novella, cappella Tornabuoni.

2.4_ Filippino Lippi, decorazione della cappella Carafa, 1489-1493, Roma, Santa Maria sopra Minerva.



2.5_ Gaspare da Padova, frontespizio miniato del *Moralia in Job* di S. Gregorio Magno, 1485. (Parigi, Bibliothèque Nationale de France: ms. latin 2231/1, c. 25r riprodotto in M. de Vos, *La Grotta di Isabella d'Este e le grottesche della Domus Aurea*, in *MOUSEION: Beiträge zur antiken Plastik: Festschrift Peter C. B.*, a cura di H. von Steuben et al., Möhnesee 2006, fig. 20.

2.6_ Dettaglio del fregio della volta delle civette (sala 29) in uno dei fogli del Codex Escorialensis (34v).



2.7-9_Giovanni da Udine (su disegno di Raffaello), Stufetta del Cardinal Bibbiena, 1516, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico



2.10-11_ Raffaello e bottega (Giovanni da Udine, Pedro Machuca), Loggetta del Cardinal Bibbiena, 1516 circa, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico



2.12_ Maarten van Heemskerck, Ratto di Elena, 1535-1536, Baltimora, Walters Art Gallery.

2.13_ Maarten van Heemskerck, fogli del suo taccuino in cui si riconoscono resti delle terme sul colle Oppio.

INel foglio in alto, sulla destra, schizzo rappresentante una delle esedre minori delle terme di Traiano.

Nel foglio in basso, in secondo piano, a sinistra del colosseo rovine sul colle Oppio

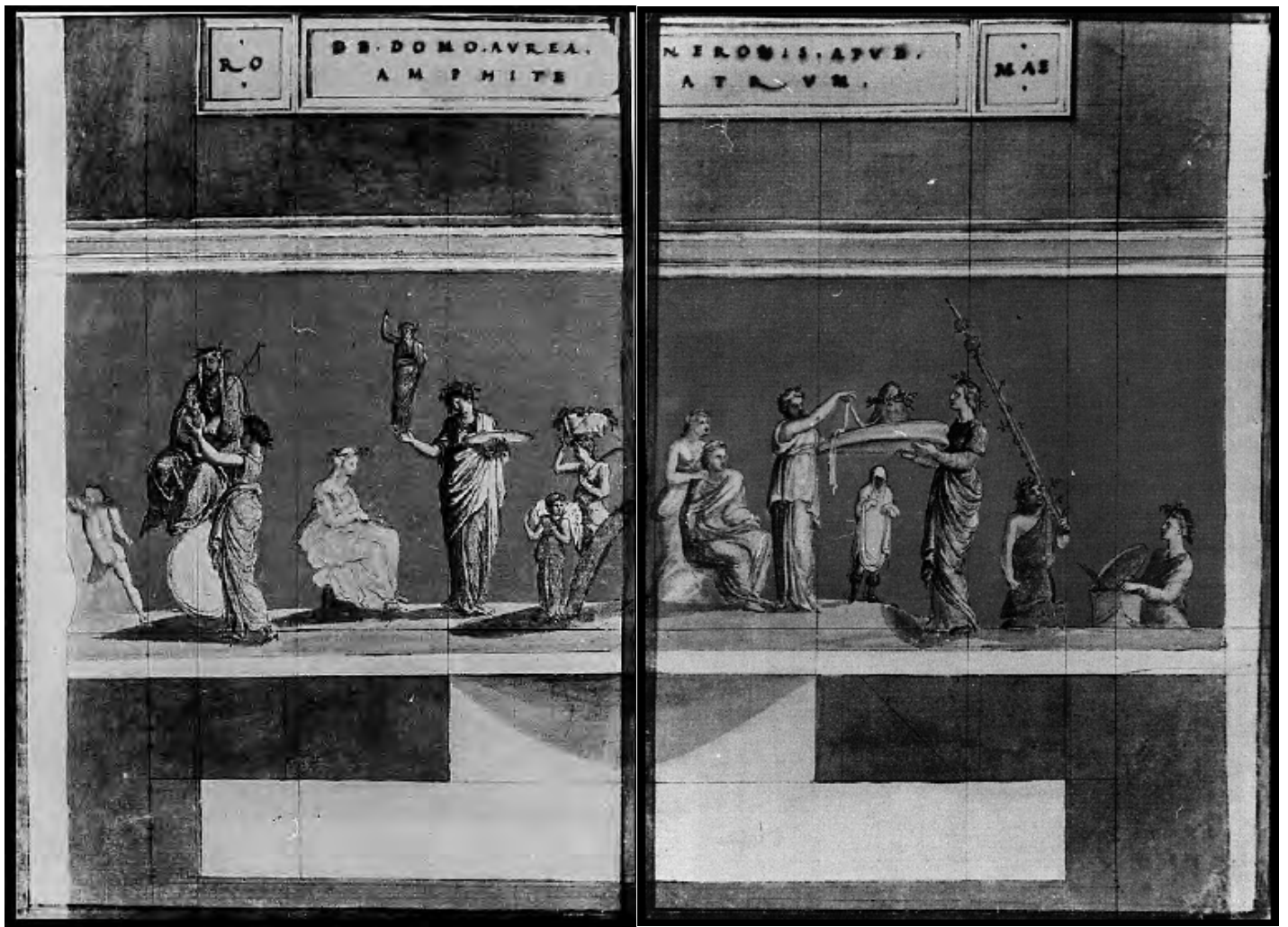
(Berlino, SMB-PK, Kupferstichkabinett- Heemskerck Album II, fol. 53 v e 69v).

Nella pagina affianco

2.14_ Herman Posthumus, Tempus edax rerum, 1536, Vaduz, Princely Collections - Liechtenstein Collections

2.15_ Michiel Gast, Rovine romane con la fucina di Vulcano, ovvero La fucina di Vulcano e Marte e Venere presi nella rete, 1538, Londra, The British Museum





2.16_ Francisco de Holanda, Scene corali forse ritratte da partiti decorativi perduti della Domus Aurea, 1560 circa (da schizzi del 1538-1540), in *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Roma*, fol. 13v-14r, Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

PALMOS: LIII
per l'altare



IN FONTE
 DOMVS AVREAE.
 N. L. O. N. I. S.
 APUDAM
 PHITE
 A
 TRVM

2.17_ Francisco de Holanda, Volta dorata della Domus Aurea, 1560 circa (da schizzi del 1538-1540), in *Álbum dos Desenhos das Antighalhas de Roma*, fol. 47v-48r, Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial



2.18-19_ Roma, disegno acquerellato nel Dittamondo di Fazio degli Uberti, Milano, 1447.
Si noti la rappresentazione del Colosseo con copertura cupolata.
(Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. ital 81, f. 18r)



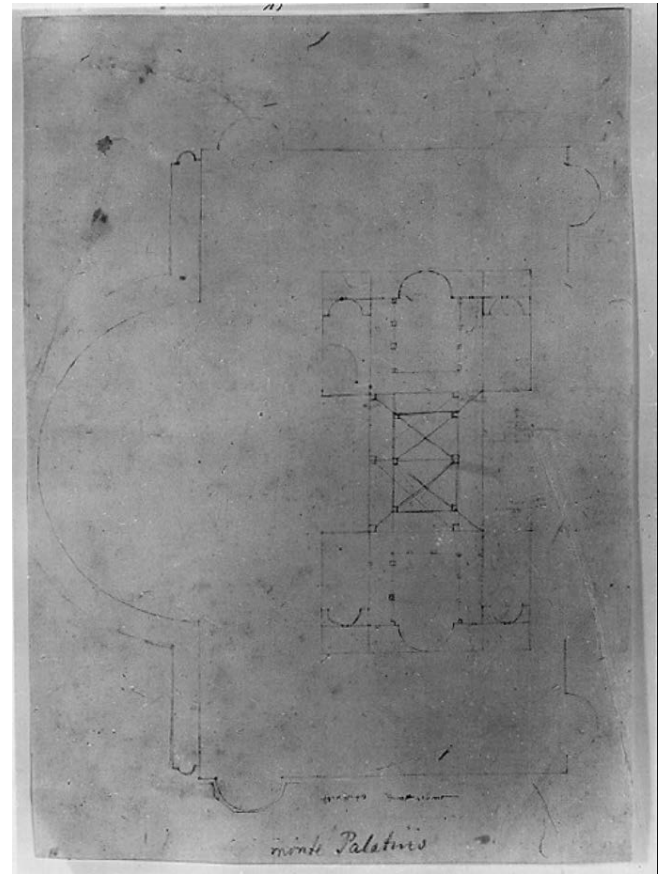
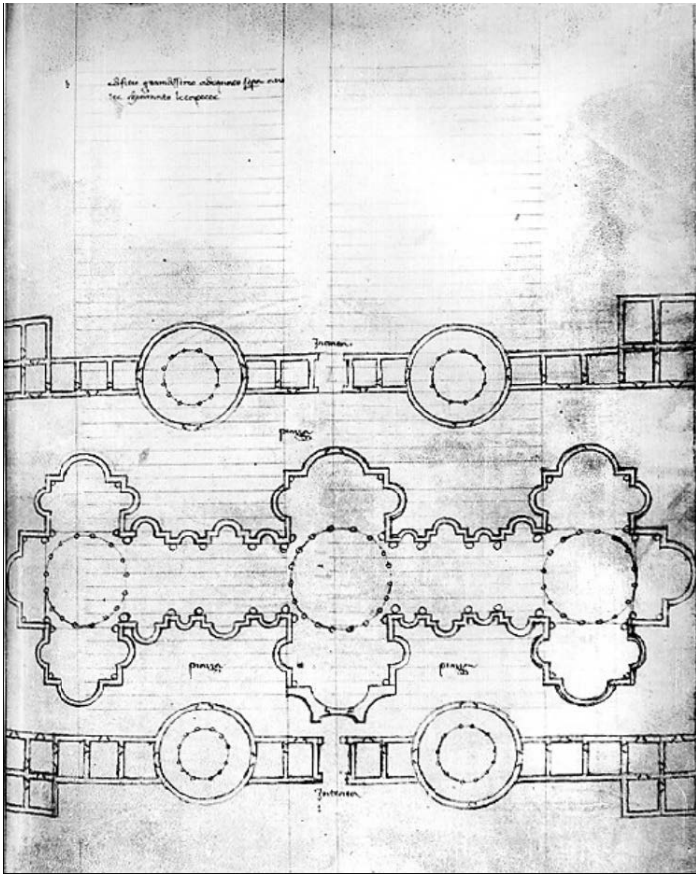
IULIUS II. PONT. MAX.
 LABRUM LAT. CCXXXV.
 Ab Titi Vespasiani Thermis
 in Carinis, temporum
 iniura confractum
 in Vaticanos hos aduexit,
 primàmque in formam
 restituit, ornavitq;
 PONT. SUI ANNO I./M. D. IV.



2.20-21_Fontana di Paolo V nel cortile inferiore del Belvedere Vaticano. Veduta d'insieme e dettaglio dell'iscrizione commemorativa dello spostamento della vasca antica in granito dall'Esquilino al Vaticano per volontà di Giulio II.



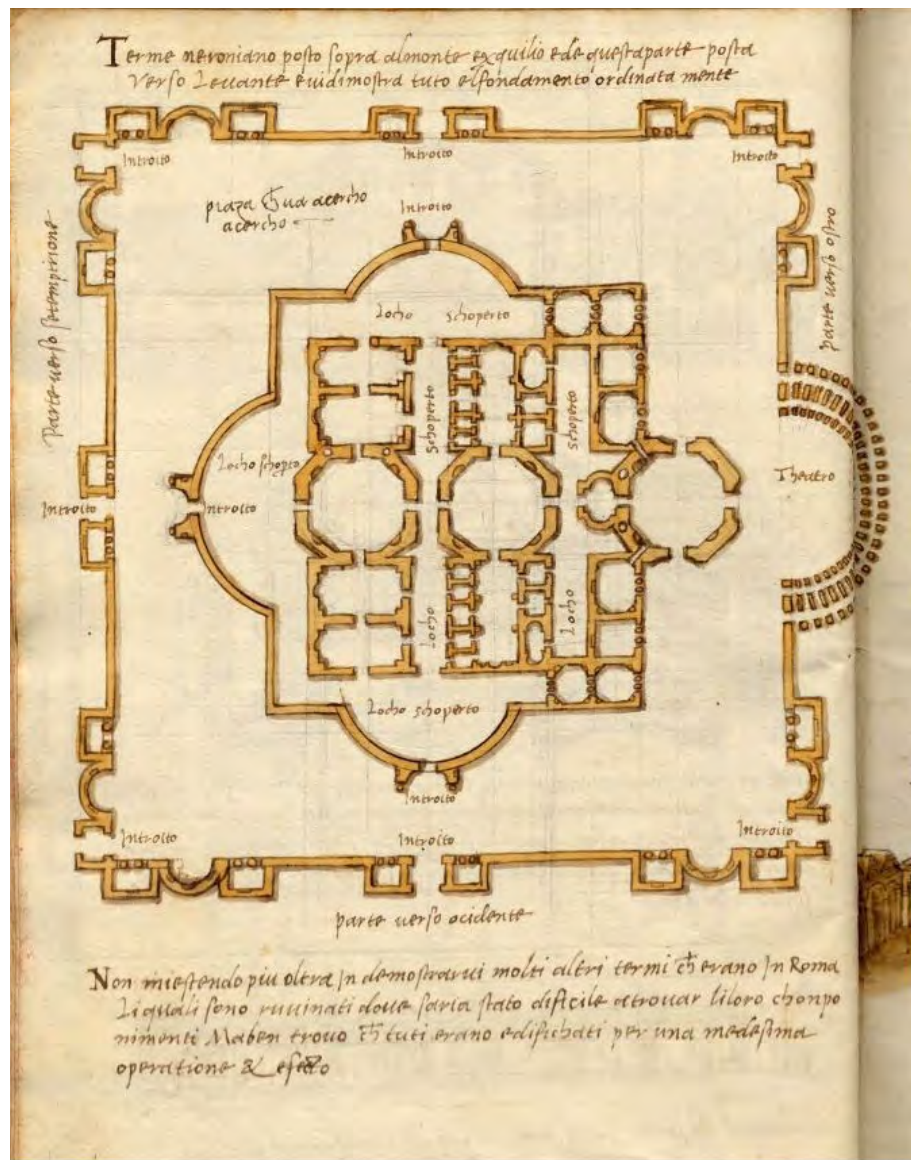
2.22-23_ Roma di Alessandro Strozzi, 1474.
 Pianta integrale e dettaglio del colle Oppio.

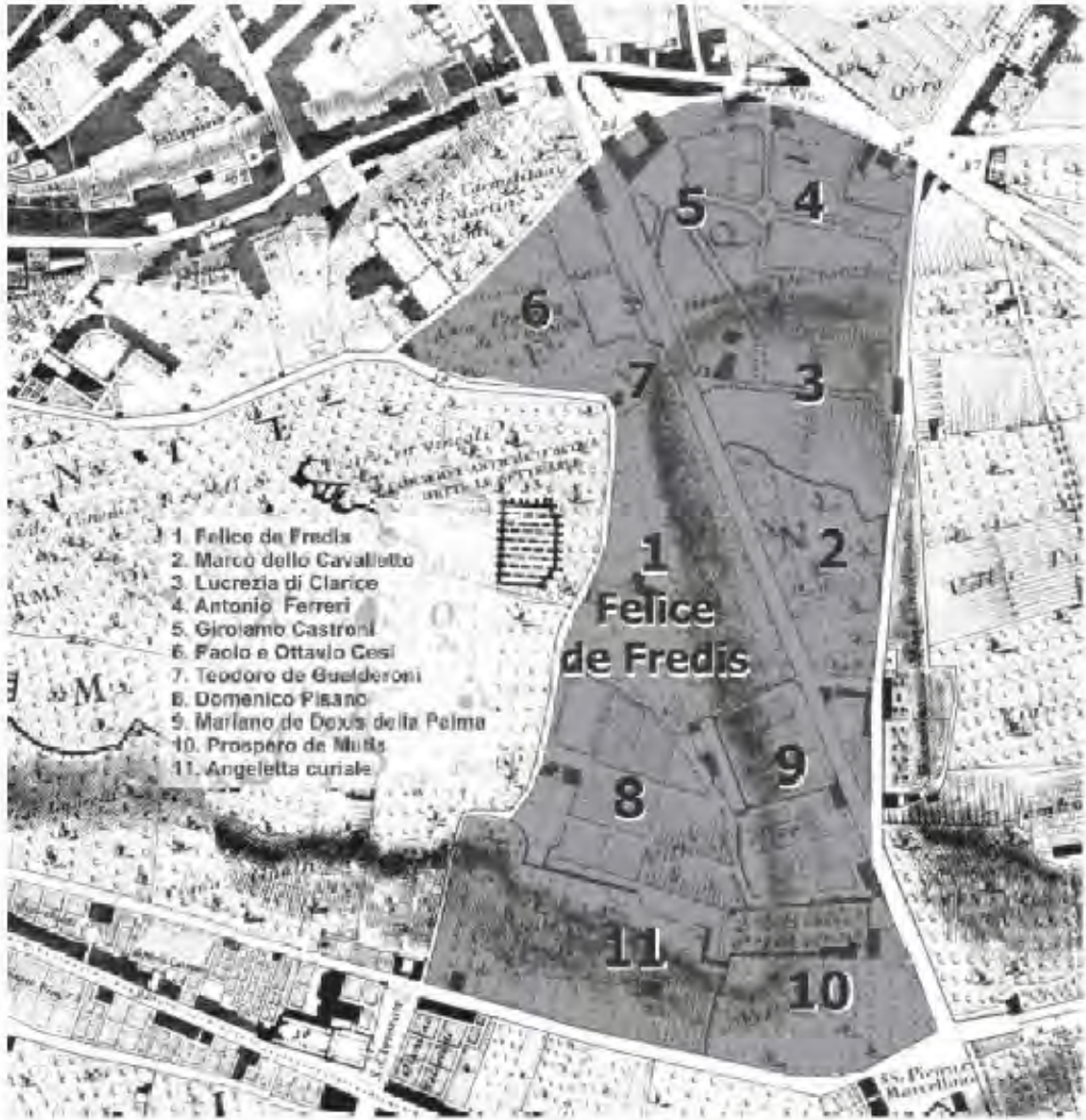


2.24 Francesco di Giorgio Martini,
 'Le Capocce', post 1477:5-ante 1487.
 (Torino, Biblioteca Reale,
 Codex Saluzzo (Codex 148), f. 74r).

2.25 Pianta delle Terme di Traiano con
 iscrizione a sinistra: " teatro di Nerone".
 Anonymous Italian A (Albertina), fine
 XV sec.
 (Wien, Albertina, inv. Egger no. 183).

2.26 Pianta delle "Terme Neroniane" sul
 monte Esquilino.
 Anonymous Lombard Draughtsman
 of Salzburg Book of Drawings, ultimo
 quarto XV sec.
 (Salzburg, Universitätsbibl., Codex
 Salzburg, fol. 29 v).

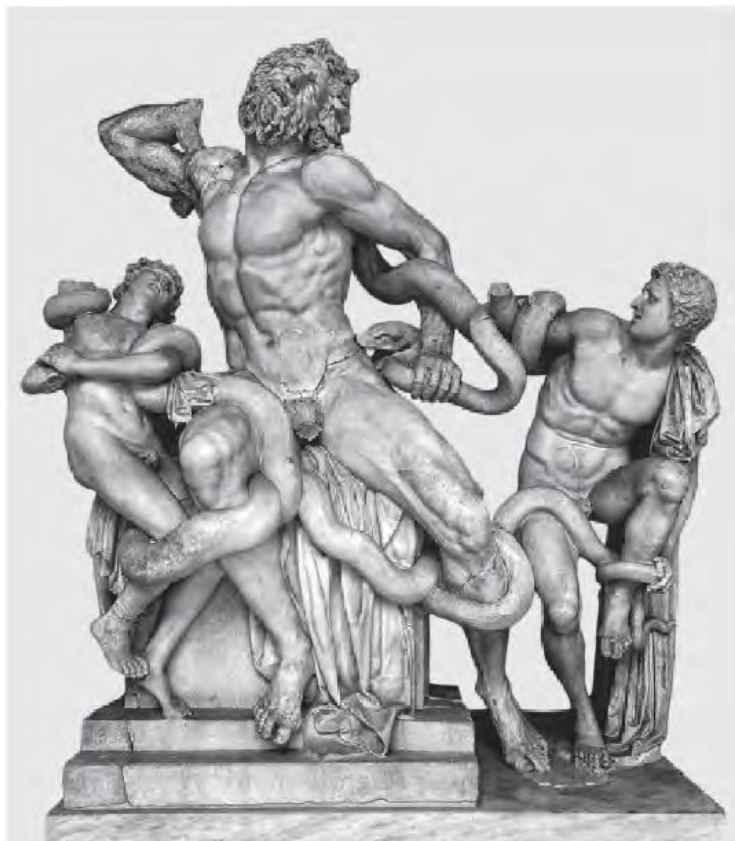




2.27_ Individuazione della villa De Fredis e assetto delle proprietà circostanti intorno al 1520.

(da R. Volpe, A. Parisi, *Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", vol. 110 (2009), pp. 81-110)

2.28_ Atenodoro, Agesandro e Polidoro di Rodi, Laocoonte, inizi del I secolo d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere.

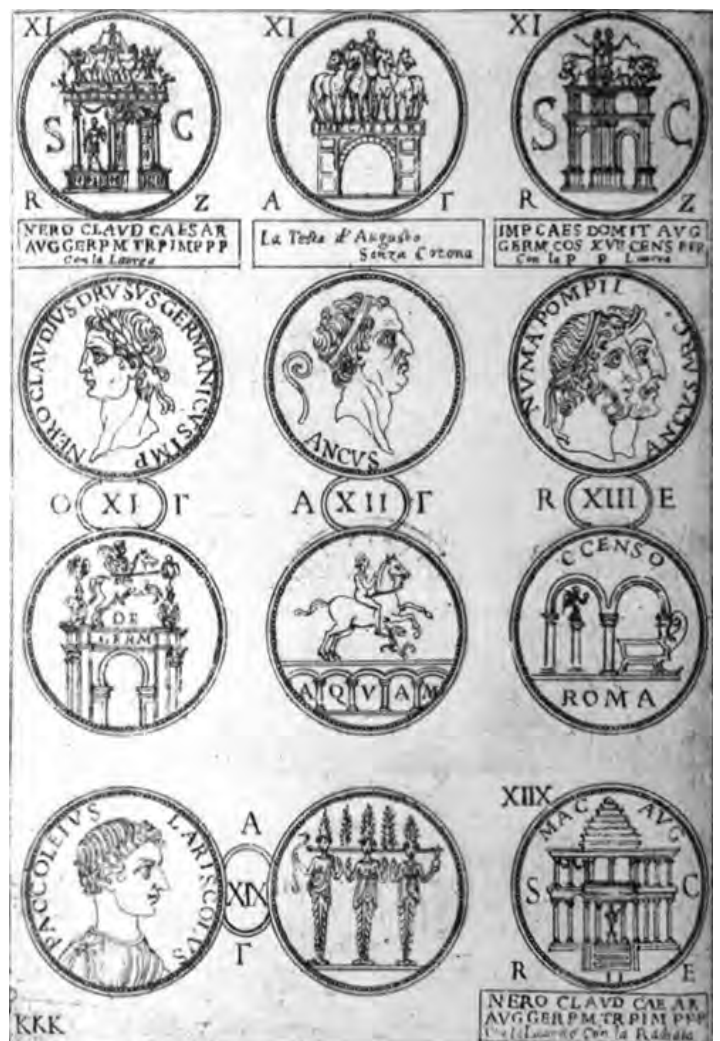




2.29-30_Roma al tempo di Plinio di Marco Fabio Calvo, 1527. Dettaglio del monte Esquilino con la rappresentazione della Domus Aurea.

(da Marco Fabio Calvo, *Antiquae Urbis Romae come Regionibus Simulachrum*, Roma 1527).

2.31_Esemplare di dupondio neroniano della serie 'MAC AUG' coniato tra 63 e 65 d.C.



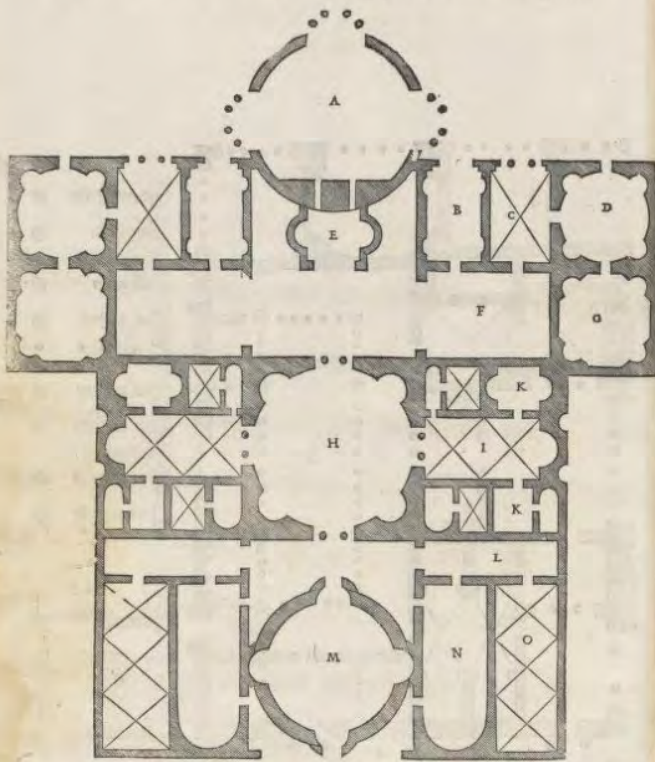
2.32_Incisione di Enea Vico, riprodotte i rovesci di vari sesterzi neroniani. (da E. Vico, A. Zantani, *Le immagini degli imperatori*, 1548)

2.33_Tavola del trattato numismatico di Antonio Augustin, con diversi tipi monetali relativi ad antichi monumenti romani.

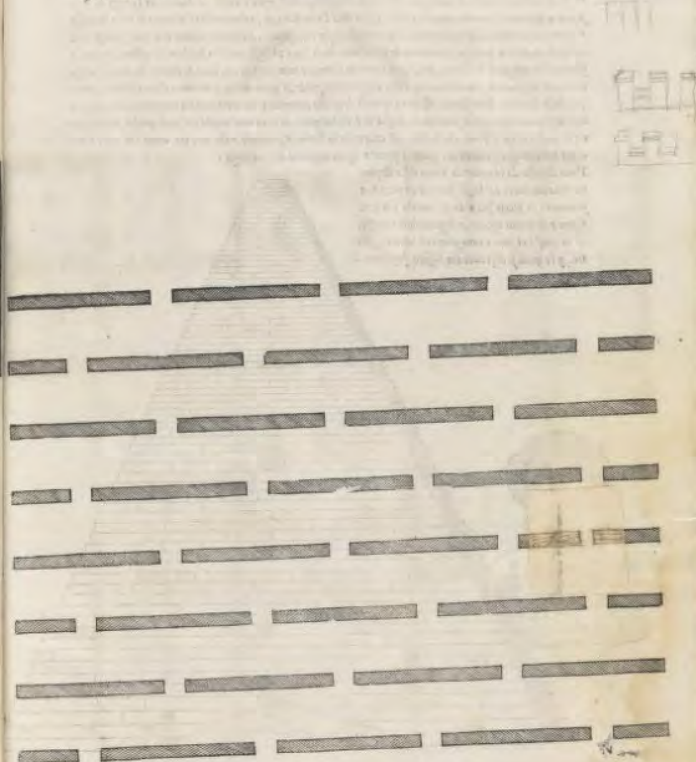
(da Augustin, *Dialoghi*, 1592

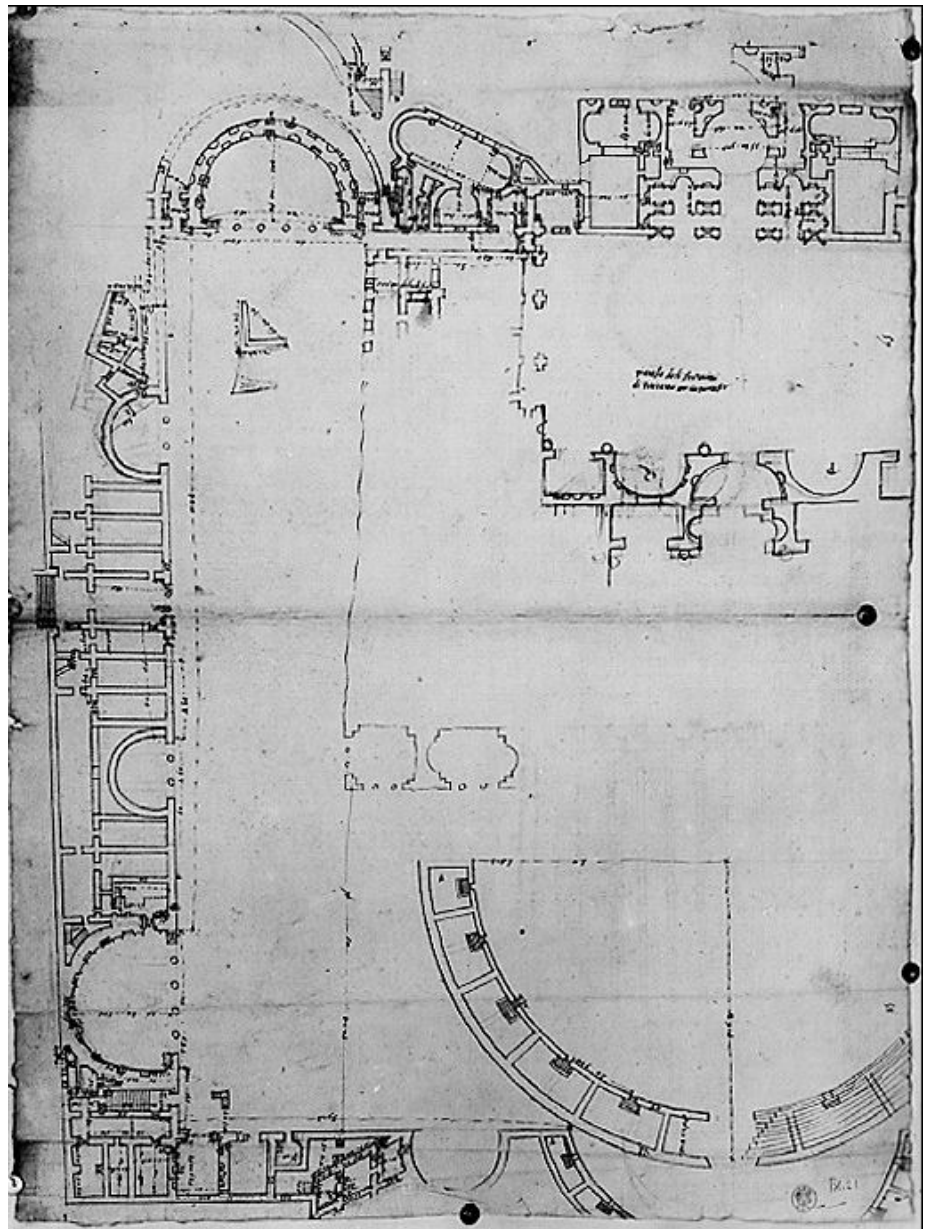
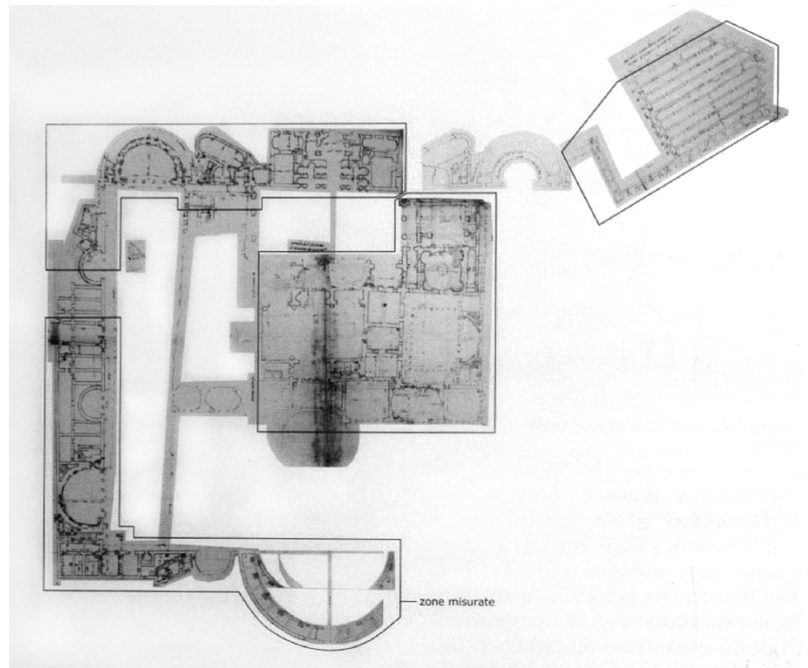
(Entrambe riprodotte in G. Bodon, *I monumenti antichi di Roma negli studi numismatici tra X e XVI secolo*, in "Xenia Antiqua", V, 1996, pp.119 e 125)

De Thermo di Tito sua misura de le altre, e poi del suo gesso. Ante le Thermo minori e maioribus per una parte esse sua bene ordinata. La pianta di questo Thermo è misurata col palmo antico, e prima il diametro de la forma rotunda segnata. A. è circa el palmi. La parte. B. è la longitudine da palmi trenta, e la larghezza palmi cinquanta uno. La parte. C. è palmi trenta in longitudine, et in larghezza palmi tre. La forma. D. è intorno a palmi cento per diametro, et il cerchio. E. è circa palmi cinquanta in la parte. F. è lungo da. xxv. palmi. La larghezza. G. de palmi. Lxx. La parte. H. è di una facie e circa palmi cento. La parte. I. de palmi trenta cinquanta per diametro. La parte. J. è di due quadrati circa. La parte. K. sono palmi trenta per ogni lato. La parte. L. è in larghezza da palmi. Lxxv. La sua larghezza è palmi trenta. La parte. M. è per diametro circa palmi cento e uno. La parte. N. è lungo palmi. cxxv. e la sua larghezza è palmi. c. et il medesimo. In confessa de le acque sarà qui accanto.



A confessa de le acque de la Thermo di Tito è mirabile, e di grande artificio: perche gli archi di queste confesse sono posti con tal ordine; che stando una persona nel mezzo di uno gli ve de tutti per traguato. Questo è quel luogo che il vulgo lo dice la sette sale: perche in questo sito sono di numero settuaginta, e così le porte per traguato sono sette per ogni verso. La larghezza de i muri è piedi quattro e mezzo. La larghezza de gli archi è piedi sei, di l'uno a l'altro arco è piedi venti sette. La larghezza da un muro a l'altro è circa piedi quindici, e sono voltati a base di una conveniente altezza. i muri, e le volte sono finitate di una durissima materia.

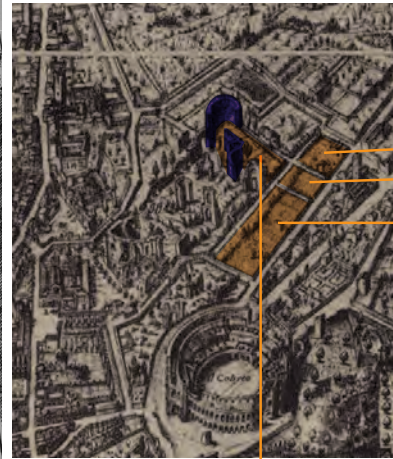




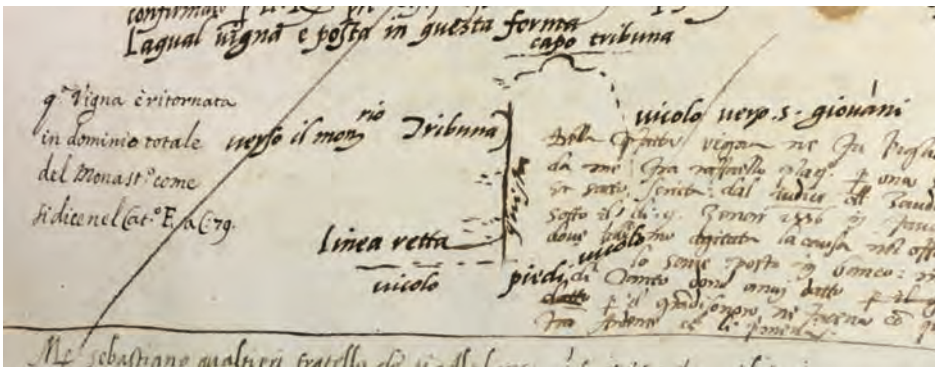
2.35_Montaggio dei fogli del Codice Desrailleux f. 20r, 21r e 21v (elab. M. Schich da Berlin, SMBPK, Kunstbibliothek)

2.36_Anonymous Destailleur "D" 1, *Pianta delle Terme di Traiano*, III quarto del XVI sec.

(Berlin, SMB-PK, Kunstbibl, in . HdZ 4151, ff. 20 r, 21 r, 21 v)

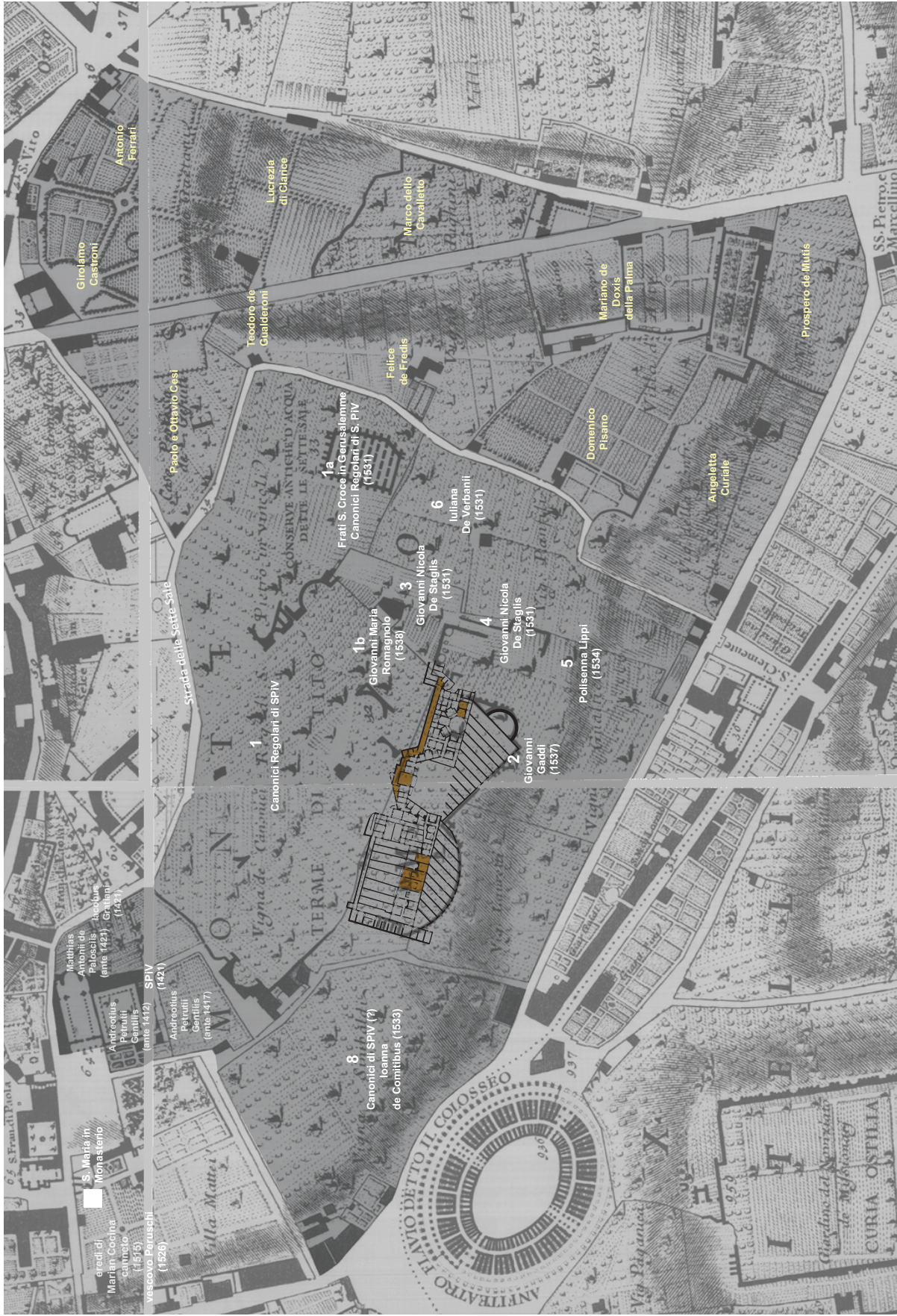


Supposta vigna Alfonso Gualtieri dal 1547 al 1576



2.37 Individuazione della vigna locata a Giovanni Maria Romagnolo (1538) dai canonici di San Pietro in Vincoli, nella pianta di Roma di G. B. Nolli (1748) e nella pianta di M. Greuter (1618).

2.38 Schema planimetrico riferito ai confini della vigna locata a Giovanni Maria Romagnolo incluso nel carte catastali dell'ASPiV (ASPiV, *Catasto dei beni di SP 1514-1560*, vol. C, c. 102r).



- 1 Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli
1a - vigna "alle Sotte Sale"
Fratelli S. Croce in Genuslemme
Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli (1531)
Giacomo Belloro (1634)
Marcello Amici (1696)
 - 1b - vigna "presso la piazza della ferme"
loc. Giovanni Maria Romagnolo (1538)
prop. Canonici di SPiV (dal 1576)
 - 2 - vigna in località "Corre vecchia"
Januſius Gratiani (1441-46)
don Sabba di S. Maria Maggiore (1449-68)
Margherita da Fiorenza (1514)
messe Fidele (1516-20)
Giovanni Battista del Cavaliere (1526)
messer Pietroantonio (1531)
Giovanni Gaddi (1537)
Francesco Benze Fiorentino (1548)
Sebastiano Gualtieri (1550)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 4 Pietro Santoro (?)
Giovanni Nicola De Stagliis (1531)
Gualtieri (dal 1620?)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 3 Vincenzo De Rubelis (?)
Giovanni Nicola De Stagliis (1531)
Sebastiano Gualtieri (1552)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 5 Polissenna Lippi (1534)
 - 6 Iuliana De Verbanii, moglie G. De Stagliis (1531)
Giovanni Sardi (15..?)
Anselmo Bergerina (15..?)
Andrea Bergerio (erede Anselmo?)
Giovanni Ginesio (1594)
Paolo Gualtieri (1596)
Vittoria Gualtieri (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1631)
 - 7 Francesco e Diego Serlupi Crescenzi (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1646)
 - 8 Giovanni Battista Pamphili (1621)
Giovanni Battista Pamphili (1634)
Olimpia Maildachini Pamphili (?)
 - 9 Canonici di SPiV
Ioanna de Comitibus (1533)
De Nobili (1621)
- Proprietà individuate da Rita Volpe in rapporto alla vigna de Fredis (ca. 1510)

Tavola 01 - Schema delle proprietà censite sul colle Oppio 1420-1530 ca.



- 1 Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli
1a - vigna "alle Sotte Sale"
Fratt S. Croce in Genuslomme
Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli (1531)
Giacomo Belloro (1634)
Marcello Amici (1696)
 - 1b - vigna "presso la piazza della ferme"
loc. Alfonso Gualtieri (1546-76)
prop. Canonici di SPV (dal 1576)
 - 2 - vigna in località "Corre vecchia"
Janūius Gratiani (1441-46)
don Sabba di S. Maria Maggiore (1449-68)
Margherita da Firenze (1516-20)
messe Fidele (1516-20)
Giovanni Battista del Cavaliere (1526)
messer Pietroantonio (1531)
Giovanni Gaddi (1537)
Francesco Benze Fiorentino (1548)
Sebastiano Gualtieri (1550)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 4 Pietro Santoro (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Gualtieri (dal 1620?)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 3 Vincenzo De Rubels (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Sebastiano Gualtieri (1552)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 5 Polissenna Lippi (1534)
 - 6 Iuliana De Verbanii, moglie G. De Staglis (1531)
Giovanni Sardi (15..?)
Anselmo Bergierina (15..?)
Andrea Bergerio (erede Anselmo?)
Giovanni Ginesio (1594)
Paolo Gualtieri (1596)
Vittoria Gualtieri (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1631)
 - 7 Francesco e Diego Serlupi Crescenzi (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1646)
 - 8 Giovanni Battista Pamphili (1621)
Giovanni Battista Pamphili (1634)
Olimpia Maildachini Pamphili (?)
 - 9 Canonici di SPV
Ioanna de Comitibus (1533)
De Nobili (1621)
- Proprietà individuate da Rita Volpe in rapporto alla vigna de Fredis (ca. 1510)

Tavola 02 - Schema delle proprietà censite sul colle Oppio 1550 ca.



*Le sale segnalate con duplice colorazione risultano esplorate o note in più epoche differenti.

Tavola 03 - Pianta del padiglione esquilino della Domus Aurea con cronologia delle esplorazioni.

3. I ruderi e l'architettura (1550-1655)

3.1 Testimonianze di visite ed esplorazioni nel padiglione esquilino dopo il 1550

Il successo riscosso dalla scoperta del padiglione della Domus Aurea a partire dalla fine del Quattrocento e le visite che ne seguono nel corso dei primi due decenni del secolo successivo ci sono testimoniate dalle numerose fonti letterarie, materiali e soprattutto grafiche di cui si è dato conto nel capitolo precedente.

Si è visto anche come, dopo una parentesi di circa un decennio per la quale scarseggiano le testimonianze di nuove esplorazioni, si verifichi una decisa ripresa delle visite a partire dai primi anni Trenta e per tutto il decennio successivo, con una maggioranza di visitatori stranieri rispetto al passato.

Nella prima parte della seconda metà del XVI secolo questa tendenza appare confermata: i pochi documenti grafici rimasti a memoria delle incursioni all'interno del padiglione, quando datati, attestano di visite compiute non più tardi degli anni Ottanta. A queste fonti si affiancano, ancora una volta, i dati desumibili dall'analisi delle iscrizioni reperite sulle superfici affrescate delle sale del padiglione.

Gli esemplari di firme databili alla seconda metà del Cinquecento, seppur non paragonabili in numero a quelli dei primi decenni, non sono esigui. Sono state rintracciate iscrizioni risalenti agli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta in numero consistente¹. Per lo più sembrano appartenere ad artisti stranieri e si concentrano in maggior numero nel criptoportico, con episodi isolati nella sala della volta degli stucchi 129 e della volta dorata 80.

Le testimonianze grafiche note confermano la conoscenza delle medesime sale². Tra gli esemplari più significativi troviamo uno studio della volta degli stucchi conservato agli Uffizi³ e due disegni che hanno per soggetto la volta dorata. Il primo si trova oggi a Berlino, è uno studio di mano di Giovanni Antonio Dosio⁴ che fu tra gli artisti patrocinati da Niccolò Gaddi, fratello di Giovanni, decano dei chierici della Camera Apostolica che, come si è illustrato, fu proprietario di una delle vigne insistenti sulla Domus Aurea, proprio in corrispondenza della sala della volta dorata. L'altro ritratto della volta è custodito nelle collezioni della

¹ Per gli anni Cinquanta: tra le firme identificate quelle di Hubrecht Gholthius (fratello di Hendrik, fu pittore, incisore, numismatico e soggiornò a Roma tra il 1558-1560) che firma nel criptoportico aggiungendo l'anno 1559 e un'altra sua firma è stata identificata sulla volta dorata; nel criptoportico N. Dacos ha inteso riconoscere nella firma "Gaspabera" quella del pittore spagnolo Gaspare Becerra, a Roma negli anni Cinquanta, collaboratore di Vasari alla Cancelleria e di Daniele da Volterra a Trinità dei Monti; sulla volta dorata si legge "B P. F 1557", il cui autore resta ignoto. Tra le iscrizioni di datazione successiva si riconoscono due firme di visitatori olandesi, Hans van Mechelen e Hans de Hasselt, entrambe nel criptoportico con apposta la data del 1560; nella medesima galleria è stata identificata la firma "BATISTA ROMANO/PUTANERIO", attribuita al pittore incaricato di dorare l'iscrizione della Porta del Popolo nel 1563 e ancora altre due iscrizioni di cui resta leggibile solo l'anno: 1567. Le firme riconducibili agli anni Settanta sono una decina, tra quelle identificate si ricordano quelle dell'artista fiammingo Carl van Mander, che ha firmato sulla volta degli stucchi in data 1575 e nel criptoportico con la data 1574. La data '1575' si legge anche sulla volta dorata ma il nome abbinato è illeggibile. Le restanti iscrizioni si affollano sulla volta del criptoportico, le date leggibili vanno dal 1572 al 1578 (Si rimanda a N. DACOS, *La découverte...*, pp. 139-160).

² Si rimanda alla Tab.1 nel capitolo 2, paragrafo 2.2.

³ Giorgio Vasari (maniera), *Studio della volta degli stucchi della Domus Aurea*, II metà del XVI sec. (Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 51 O).

⁴ Giovanni Antonio Dosio, *Studio della volta dorata della Domus Aurea*, post 1546-ante 1570. (Berlino, SMBPK, Kupferstichkabinett *Codex Berolinensis*, fol. 31v).

Biblioteca Marciana ed è stato attribuito a Vincenzo Scamozzi⁵. È uno studio particolarmente dettagliato che abbina alla rappresentazione planimetrica della volta anche alcune sezioni delle modanature in stucco. È questo il foglio cui si è fatto riferimento in rapporto all'individuazione della vigna di Giovanni Gaddi sul colle Oppio, dato che nella nota abbinata agli schizzi l'autore menziona esplicitamente la proprietà. Oltre al dato inedito che denuncia la corrispondenza tra la sala della volta dorata e la soprastante vigna Gaddi, dalla nota traspare anche l'identificazione della sala come ambiente delle Terme 'di Tito', ipotesi attributiva che si è dimostrato era tra le più comuni già nella prima metà del secolo⁶.

I restanti schizzi risalenti alla seconda metà del XVI secolo appartengono al *Goldschmidt Scrapbook* che si datata all'incirca tra il 1555 e il 1578. A differenza degli esemplari menzionati in precedenza, questi disegni non analizzano lo schema compositivo delle volte ma hanno per soggetto alcuni dettagli decorativi: viticci, festoni, figurette e drappi tratti dalla decorazione della volta gialla, dal criptoportico o da altri affreschi non riconosciuti⁷. Sono di fatto paragonabili ai disegni di inizio secolo elaborati come studio dei motivi a grottesca⁸.

Da ultimo, resta da menzionare un foglio di mano di Sebastiano Vini, oggi al Louvre, la cui datazione esatta è sconosciuta ma che si ritiene pertinente alla seconda metà del secolo; lo schizzo ritrae un motivo vegetale identificato quale dettaglio ripreso dalla volta delle civette⁹.

È evidente che tutti gli esemplari citati non apportano contributi significativi rispetto agli itinerari delle esplorazioni suggeriti dalle testimonianze più antiche. La distribuzione delle iscrizioni e i soggetti ritratti su carta confermano, se non altro, che le tre sale più frequentate dopo quasi un secolo di esplorazioni erano ancora la sala della volta dorata (80), quella della volta degli stucchi (129) e il criptoportico (92). Si tratta di un dato non innovativo visto che i tre ambienti citati sono anche quelli che sicuramente hanno prodotto le maggiori influenze sull'arte pittorica coeva, pertanto la loro conoscenza non poteva essere messa in discussione. Nonostante ciò, l'esistenza di copie dal vero degli esemplari neroniani della Domus eseguiti anche dopo la metà del Cinquecento attesta di un interesse per lo studio delle fonti originali, forse incentivato e promosso dal consolidarsi della fama dei celebri modelli contemporanei che a essi avevano guardato¹⁰. A tal proposito, si aggiunga che la pubblicazione nel 1568 della edizione ampliata delle *Vite* di Giorgio Vasari, che include la biografia di Giovanni da Udine in cui è narrato l'episodio della discesa di Giovanni e

⁵ Vincenzo Scamozzi (attribuito a), *Studio della volta dorata della Domus Aurea*, post 1559-ante 1589. (Venezia, Bibl. Marciana, Ms. it. cl. IV 149, f. 06v).

⁶ Si rimanda a quanto illustrato nel capitolo 2, paragrafo 2.4.2.

⁷ Anonymous French Draughtsman N of the Goldschmidt Scrapbook, *Motivi a grottesche copiati dalle decorazioni della Domus Aurea*, 1555-1578. (New York, MET, P&D, Goldschmidt Scrapbook, fol. 154 d, e, f e fol. 148r).

⁸ Si veda il capitolo 2 e le riproduzioni dei disegni nelle schede in *Apparati*, paragrafo 7.1.

⁹ Sebastiano Vini, *Motivo vegetale dalla volta delle civette della Domus Aurea*, II metà del XVI sec. (Parigi, Louvre, Cabinet des dessins, Vini Sketchbook, inv. 993v).

¹⁰ Solo per citare gli esemplari più celebri: la Loggetta Bibbiena e le Logge in Vaticano, i lavori di Giovanni da Udine a Villa Madama, le decorazioni di Peruzzi alla Farnesina e al palazzo della Cancelleria etc. Si vedano da ultimo V. FARINELLA, *The Domus Aurea Book*, Milano 2019 e ID. "Anche Raffaello dormì": la scoperta delle grottesche, la riscoperta raffaellesca e le sue conseguenze, in *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra (Roma, marzo 2020-gennaio 2021), a cura di V. Farinella, S. Borghini, A. D'Alessio, Roma 2020 (in corso di pubblicazione).

Raffaello tra le rovine del 'palazzo di Tito', potrebbe aver contribuito a riattivare la curiosità e l'interesse nei confronti dei resti neroniani¹¹.

Anche in merito alla cronologia delle esplorazioni le testimonianze citate non offrono apporti innovativi. La maggior parte dei disegni ricordati hanno infatti datazione imprecisata, nei migliori dei casi è stato individuato solo un possibile arco temporale entro il quale supporre l'esecuzione.

Dal raffronto con i dati meramente statistici desumibili dalla distribuzione e cronologia delle iscrizioni censite, si può notare che emerge una sostanziale continuità nelle esplorazioni almeno fino a tutti gli anni Settanta del secolo; si registra invece una netta riduzione per i due decenni successivi, rispetto ai quali non si hanno testimonianze grafiche di datazione compatibile e sono pochissime (e incerte) le iscrizioni reperite e identificate¹².

3.2 La Domus Aurea e le Terme di Tito e Traiano nelle fonti letterarie, grafiche e topografiche della seconda metà del XVI secolo: continuità delle ipotesi di identificazione e nuove teorie interpretative

Dalle opere a stampa della seconda metà del Cinquecento risulta evidente che l'interpretazione dei resti antichi sull'altura meridionale del colle Oppio non subisce variazioni rispetto al passato. Le fonti letterarie recepiscono, sostanzialmente invariate, le acquisizioni di epoca precedente.

Del resto, tra la seconda metà del Cinquecento e la prima parte del Seicento non si verificano nuove scoperte né sono avviate indagini archeologiche tali da contribuire a un aggiornamento della conoscenza e dell'interpretazione dei monumenti antichi del colle Oppio, inclusa la Domus Aurea.

Nel ricostruire il panorama della Roma imperiale guide e trattati di topografia di metà Cinquecento descrivono sul colle tre impianti termali: quello di Tito, che era identificato con le rovine che si ergevano per lo più all'interno del perimetro degli orti di San Pietro in Vincoli (al di sopra del padiglione superstite della Domus Aurea); le Terme di Traiano, che si collocavano più a nord rispetto a quelle di Tito e venivano identificate con alcuni ruderi esistenti nei pressi della chiesa di San Martino ai Monti; e infine le Terme di Filippo, localizzate sul versante più orientale del colle Oppio, vicino alla chiesa di San Matteo in Merulana. Gli ambienti della Domus Aurea - di cui si aveva avuto solo una conoscenza parziale a causa dell'interramento che ne aveva limitato l'esplorazione - continuavano a essere identificati per lo più come sale inferiori delle Terme di Tito oppure come ambienti appartenuti al Palazzo di Tito, ipotesi alternativa sempre più consolidata, diffusasi inizialmente come conseguenza del ritrovamento del Laocoonte nel 1506 nei pressi delle Sette Sale.

Le descrizioni della Domus Aurea appaiono sempre modellate sulla scorta delle fonti classiche tramandate dalla letteratura antiquaria; raramente il complesso è rapportato alle strutture al di sotto della terrazza delle

¹¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...*, Firenze 1568, vol. V, p. 448. La trascrizione è in *Apparati*, paragrafo 7.1, scheda S05.

¹² Si tratta di due iscrizioni in cui compare solo la data e restano illeggibili i nomi: '...1581' sulla volta degli stucchi (sala 129) e '1586' nel criptoportico. Firme o iscrizioni dell'ultimo decennio del XVI secolo furono viste e censite da F. Weege, il quale però non ne indicò la collocazione all'interno del complesso. Al momento del nuovo censimento eseguito da N. Dacos non sono state rinvenute. Si veda F. WEEGE, *Das Goldene Haus...* cit., pp. 140-151 e N. DACOS, *La découverte...* cit., pp. 158-160.

terme, né tanto meno se ne suggerisce la visita. Si può solo intuire un'allusione a tali ambienti quando viene nominato il Palazzo di Tito congiunto alle Terme.

Il riferimento alla successione tra il progetto della Domus e le Terme di Tito, nota dai versi di Marziale¹³, era espresso in forma ambivalente: talvolta come sequenza temporale (le terme avevano rimpiazzato la Domus di cui quindi non rimaneva traccia) altre come sovrapposizione materiale (le terme erano state costruite sopra le strutture della Domus che erano perciò ancora visibili). Pertanto, almeno a cavallo tra XVI e XVII secolo, il riconoscimento delle sale interrato come Terme o Palazzo di Tito non escludeva *tout-court* la connessione delle stesse con la memoria della Domus Aurea.

La pianta di Roma di Leonardo Bufalini¹⁴, edita nel 1551, pur proponendosi come pianta moderna della città e non come mappa della Roma antica, sintetizza bene, almeno per il settore Esquilino, il quadro delle conoscenze antiquarie dell'epoca. Tale mappa fu il primo rilievo aggiornato della città, operazione che non era stata più compiuta dall'inizio del III secolo, e impresse per questo una svolta alla cartografia romana proponendosi come imprescindibile punto di partenza per le successive rappresentazioni cartografiche. Pur non avendo esattezza geometrica assoluta (ad esempio la rete stradale è estremamente semplificata) è considerata un ritratto sufficientemente attendibile dello stato reale della città alla metà del XVI secolo. Tuttavia, il settore corrispondente al colle Oppio¹⁵ è quasi integralmente occupato da una grandiosa ricostruzione dell'impianto termale detto di 'Tito Vespasiano'. Le terme sono raffigurate come un gigantesco complesso a pianta simmetrica, con al centro, a far da perno tra i due assi ortogonali, una vasta sala ottagonale. Non è chiaro da cosa derivi questa rappresentazione, non sembra infatti rifarsi alle precedenti ricostruzioni delle terme e anche il legame con le rovine esistenti all'epoca appare alquanto labile¹⁶. Sul colle sono riconoscibili altre costruzioni, rappresentate in forma più attinente allo stato reale: a ovest delle terme ci sono la basilica con il monastero di San Pietro in Vincoli, sul versante opposto, a est, invece si riconosce la cisterna delle Sette Sale seppure rappresentata con più campate del reale. Al di là di questa, oltre il tracciato stradale che risale l'altura partendo da via Labicana, un toponimo segnala il sito abbinato alla Domus Titi. La localizzazione vicino alle Sette Sale è certo un riflesso della notizia del ritrovamento del Laocoonte. Anche per le Terme di Traiano non è proposta una ricostruzione e compare solamente il

¹³ Marziale, *Liber de spectaculis*, I, 2 cfr. *Premessa*, paragrafo I.

¹⁴ L. Bufalini, *Pianta di Roma*, xilografia, 1551 (Riprodotta in FRUTAZ, CIX, tav. 189). Sulla pianta Bufalini: F. EHRLE, *Roma al tempo di Giulio III...* cit. pp. 26-30; FRUTAZ, I, pp. 169-170; D. FRIEDMAN, P. SCHLAPOBERSKY, *Leonardo Bufalini's Orthogonal "Roma" (1551)*, in "Thresholds", 28, 2005, pp. 10-16; J. MEIER, *"Come se resuscitata dalla tomba": la pianta di Roma di Leonardo Bufalini, 1551*, in *Rappresentare la città*, pp. 157-178, Reggio Emilia 2010, A.C. HUPPERT 2008, *Mapping ancient Rome in Bufalini's plan and in sixteenth-century drawings*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 53, 2008, pp. 79-98. e *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, a cura di M. Bevilacqua e M. Fagiolo, Roma 2012, in particolare i saggi: J. MAIER, *Leonardo Bufalini e la prima pianta a stampa di Roma, "la più bella di tutte le cose"*, pp. 116-127; A. CEEN, *Bufalini 1551: distortion and rectification*, pp. 128-133; M. BEVILACQUA, *L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli: un modello europeo*, pp. 62-95.

¹⁵ L. Bufalini, *Pianta di Roma*, 1551, fol. 9. Una riproduzione del dettaglio relativo all'area del colle Oppio è inserita in *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P04.

¹⁶ Una vaga idea sulla consistenza delle rovine delle Terme di Traiano nel XVI secolo si può desumere dalla già menzionata pianta del Codice Destailleur (vd. capitolo 2, paragrafo 2.3.3), almeno per le parti misurate; e poi dalle vedute e dai panorami della città, quali ad esempio quelli di Giovanni Antonio Dosio e Étienne Dupérac, per cui si veda *infra*.

toponimo: è posizionato sopra la mole delle Terme di Tito, oltre la via che va a San Pietro in Vincoli, subito a est della chiesa di Santa Lucia in Selce¹⁷.

Grazie alla dettagliata analisi dei toponimi presenti nella pianta Bufalini che è stata condotta da Francesco Ehrle¹⁸ è noto che le sorgenti delle indicazioni topografiche e delle cognizioni archeologiche di Bufalini vadano ricercate nei testi antiquari allora tra i più diffusi: una fonte primaria è la *Topographia* di Bartolomeo Marliano nell'edizione aggiornata del 1544; poi certamente Bufalini deve aver conosciuto le differenti edizioni delle *Antichità* di Andrea Fulvio (1527, 1543 e 1545) e le due in lingua italiana e latina *Delle Antichità di Roma* di Lucio Fauno (pseudonimo di Giovanni Tarcagnota) edite solo pochi anni prima della pubblicazione della mappa di Bufalini (1548, 1549). Nello specifico, stando alle indicazioni di Ehrle, i toponimi inseriti da Bufalini nel settore del colle Oppio risultano tutti desunti dall'opera di Marliano.

Tra le fonti letterarie, un esempio che recepisce a pieno le nozioni e le conoscenze derivate dalla letteratura precedente è il volume delle *Antichità di Roma* di Andrea Palladio dato alle stampe nel 1554¹⁹. Come si legge nel proemio, l'opera nacque dalla rielaborazione di un opuscolo dal titolo *Le cose meravigliose di Roma* di cui l'architetto era entrato casualmente in possesso. Palladio decise di rivedere, correggere e arricchire il testo grazie all'apporto della letteratura classica antica e dei più aggiornati testi antiquari editi al tempo a Roma, lo dichiara apertamente affermando: «mi sono ingegnato di raccorre il presente libro, con quanta più brevità ho potuto, da molti fedelissimi autori, antichi & moderni, che di ciò hanno diffusamente scritto, come da Dionisio Alicarnaseo, Titto Liurio, Plinio, Plutarco, Appiano Alesandrino, Valerio Massimo, Eutropio, dal Biedo, dal Fuluio, dal Fauno, dal Marliano, & molti altri»²⁰.

Alla luce di queste denunciate corrispondenze, non stupisce quindi che nelle *Antichità* di Palladio non si rintraccino, rispetto agli esemplari precedenti, sostanziali integrazioni per quel che riguarda la descrizione delle terme sul colle Oppio e della Domus Aurea.

La presenza delle rovine sotto la piazza delle terme ancora una volta non è segnalata. La descrizione della reggia neroniana è avulsa da qualsivoglia legame con le rovine al di sotto delle terme e ricalca pedissequamente quella dell'edizione italiana dell'opera di Fulvio (1543): vi si ritrova anche il riferimento alla 'macchina del mondo' per esemplificare il moto rotatorio della *coenatio* principale²¹. Unica differenza, le *coenationes* della Domus nella versione palladiana non sono descritte quale sale per banchetti, ma solo con il generico termine di 'sale', quindi anche la *coenatio rotunda* è indicata come la sala principale e rotonda della reggia senza il riferimento alla sua funzione di triclinio.

¹⁷ In quest'area sappiamo sia dalla *Forma Urbis* che dai ritrovamenti archeologici tardo novecenteschi che esisteva il Portico di Livia. È possibile che alcune rovine di questa costruzione fossero quindi visibili e venissero scambiate come resti delle terme traiane.

¹⁸ F. EHRLE, *Roma al tempo di Giulio III...* cit.

¹⁹ A. PALLADIO, *L'antichità di Roma di M. Andrea Palladio. Raccolta brevemente da gli Autori antichi e moderni, nuovamente posta in luce*, Venezia 1554.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Si veda il capitolo 2, paragrafo 2.3.3.

Un palazzo di ‘Vespasiano, et Tito’ vicino a San Pietro in Vincoli è menzionato da Palladio tra le residenze imperiali enumerate nel testo²² e al di sotto delle rovine del suddetto palazzo sarebbe stato rinvenuto il gruppo scultoreo del Laocoonte. Infine, in merito alle terme, Palladio accoglie la distinzione e la localizzazione descritta in precedenza per le Terme di Tito, le Terme di Traiano e le Terme di Filippo²³. Questa diversificazione si ritrova anche nelle serie di disegni e schizzi degli impianti termali romani che Palladio elaborò negli anni successivi in vista del progetto di pubblicazione - rimasto inatteso - del *Libro delle Terme*. I disegni della collezione a noi noti includono infatti piante e alzati sia delle Terme di Tito che di quelle di Traiano. Tra i fogli che oggi sappiamo ritrarre le Terme di Tito se ne conserva uno, con schizzi a mano libera e note delle misure prese in sito, ritraente alcune delle strutture appartenute all’edificio centrale delle terme (1550 ca.)²⁴. Il soggetto della rappresentazione è stato riconosciuto rapportando tali schizzi ai disegni ricostruttivi elaborati alcuni anni dopo dallo stesso Palladio - pianta, sezioni e alzati (post 1565, post 1570)²⁵ – in cui l’architetto ha apposto l’iscrizione «Terme di Vespasiano poste a la radice del monte esquilino p[er] mezzo il colixeo»²⁶. Il confronto tra gli schizzi palladiani e i pochissimi resti noti delle Terme di Tito una volta rinvenuti nel corso delle campagne di scavo del XX secolo, ha permesso di chiarire che l’immagine proposta da Palladio di queste ‘Terme di Vespasiano’ fosse di fatto stata elaborata dall’architetto vicentino a partire dallo studio di strutture superstiti delle Terme di Tito.

Coerentemente a quanto descritto nel testo delle *Antichità* invece la costruzione che Palladio interpretava come «Terme di Tito che sono a san Pietro in vincola a Roma sul monte esquilino» corrispondeva all’impianto traiano sito al di sopra della Domus Aurea. Per queste terme non si hanno tra i disegni palladiani schizzi a mano libera ma solo la pianta (in due esemplari successivi) e gli alzati dell’ipotesi ricostruttiva di cui si è già fatta menzione²⁷. In nessuno di questi elaborati appare disegnato o tantomeno segnalato il livello inferiore delle terme e quindi il padiglione neroniano. In pianta la quota rappresentata è quella della terrazza superiore dove, in corrispondenza delle due esedre minori, lungo il margine meridionale, sono inserite delle scale provenienti dal piano interrato. In sezione, invece, uno stralcio del livello inferiore è rappresentato solo in corrispondenza della grande esedra meridionale.

Ancora sulla scia tracciata dalle pubblicazioni di Fulvio, Marliani e Fauno si inserisce il volume intitolato *Antichità della città di Roma* dato alle stampe nel 1556²⁸. Del resto sotto lo pseudonimo di Lucio Mauro, che

²² A. PALLADIO, *L’antichità di Roma...* cit., p. 14r. Trascrizione in *Appendice testi*, 3.1.

²³ A. PALLADIO, *L’antichità di Roma...* cit., pp. 7v - 8v.

²⁴ A. Palladio, *Schizzi delle rovine delle Terme di Tito*, ante 1550. (London, RIBA, Palladio, vol. VIII, fol. 12v). Questo foglio, ritenuto in larga misura frutto di rilievi compiuti dal vero, è considerato un documento importantissimo per la storia delle Terme di Tito, perché documenta lo stato delle rovine dell’impianto (o almeno di una parte) alla metà del secolo XVI. Alla luce della carenza di altri documenti simili, anche di epoca successiva, e della scarsità dei resti materiali del complesso noti sino ad oggi, ha fornito un contributo essenziale per individuare il reale sito delle terme sulle pendici del colle verso il Colosseo.

²⁵ A. Palladio, *Prospetto del cd. calidarium delle Terme di Tito*, post 1565 (London, RIBA, Palladio, vol. II, fol. 6r); *Pianta del cd. calidarium delle Terme di Tito*, ante 1570 (London, RIBA, Palladio, vol. I, fol. 2r); *Pianta, alzato e sezioni delle Terme di Tito*, post 1570 (London, RIBA, Palladio, vol. II, foll. 1r (pianta) 2r (sezioni e alzati)).

²⁶ London, RIBA, Palladio, vol. II, fol. 2r.

²⁷ A. Palladio, *Pianta, alzato e sezioni delle Terme di Traiano*, post 1570 (London, RIBA, Palladio, vol. IV, foll. 2r (pianta) 3r (sezioni e alzati)).

²⁸ L. MAURO, *Le Antichità de la città di Roma...*, Venezia 1556.

firma l'opera, si nasconde Giovanni Tarcagnota che era già stato autore delle edizioni *Delle Antichità* edite sotto il nome di Lucio Fauno²⁹. Anche nel testo del 1556 non emergono dati inediti né circa i complessi termali né tantomeno per la Domus Aurea. L'edizione a stampa dell'opera includeva anche l'opuscolo dedicato alle collezioni delle sculture antiche romane redatto del naturalista e antiquario bolognese Ulisse Aldrovandi dopo il suo soggiorno romano, condotto tra il 1549 e 1550³⁰. Nel descrivere le sculture esposte in Vaticano, Aldrovandi nel testo riferisce del ritrovamento del Laocoonte avvenuto «su le Carine, là dove dicono à Sette Sale» in seguito al quale «si crede che ivi fosse il palagio di questo Principe [Tito]»³¹. Inoltre, si ritrova nelle descrizioni di Aldrovandi anche menzione della vigna di Nicolò Stagni presso le Sette Sale, ovvero quella vigna De Staglis che, come si è visto dal quadro dei lotti esistenti sul colle Oppio definito in precedenza, venne a costituirsi a partire dal 1531³².

La pianta di Bufalini e le pubblicazioni di Palladio³³ e Tarcagnota, così strettamente legate agli esemplari precedenti dedicati al medesimo soggetto, offrono esempi significativi di una continuità nella trasmissione delle conoscenze antiquarie nel corso del Cinquecento, le cui radici vanno ricercate in quella prima tradizione umanistica operante tra la metà del XV secolo e prima del sacco di Roma del 1527, i cui rappresentanti più illustri furono Pomponio Leto, Biondo Flavio, Francesco Albertini e Andrea Fulvio. Nel corso della seconda metà del Cinquecento si distingue per una diversa lettura e interpretazione dei resti sul colle Oppio Pirro Ligorio, uno dei pochi a distinguere e localizzare correttamente i due impianti termali di Tito e Traiano.

La distinzione è lampante nelle raffigurazioni dei monumenti antichi che Ligorio elabora per le sue piante di Roma, sia moderna che antica, ed è chiarificata nei brani compilati in vista della pubblicazione dei volumi delle *Antichità di Roma*, impresa editoriale rimasta incompiuta di cui però ci resta testimonianza della progressiva evoluzione grazie alle diverse copie manoscritte dell'opera³⁴.

In uno dei fogli dei sei libri del lacunoso codice di Oxford (ultimato entro il 1549), alla descrizione della cisterna delle Sette Sale, Ligorio accenna alla questione della controversa identificazione dei resti delle

²⁹ L. FAUNO, *Delle Antichità della Città di Roma...*, Venezia 1548.

³⁰ U. ALDROVANDI, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono. Di Messer Ulisse Aldrovandi* in L. MAURO, *Le Antichità de la città di Roma...*, Venezia 1556.

³¹ U. ALDROVANDI, *Di tutte le statue antiche...* cit., p. 119

³² U. ALDROVANDI, *Di tutte le statue antiche...* cit., p. 251. Sulla localizzazione della vigna e i suoi confini si veda quanto detto nel capitolo 2, paragrafo 2.4.2.

³³ Si trova una fugace menzione alle Terme di Tito anche in A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, I, p. 54 in cui si legge: «[...] I volti tondi si fanno nelle sta[n]ze in quadro: & il modo di farli e tale. Si lasciano ne gli angoli della sta[n]za alcuni smussi, che tolgiono fuso il mezo to[n]do del uolto: ilquale nel mezo uiene ad essere a remenato; e quanto piu s'approssima a gli angoli; ta[n]to piu diuenta ritondo. Di questa sorte n'e vno in Roma nelle Terme di Tito, e quando io lo vidi era in parte ruinato[...].»

³⁴ Abbreviazioni adoperate nelle note: P. LIGORIO, Oxford = Oxford, Bodleian Library, Cod. Canon. Ital. 138 (ante 1550); Parigi = Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. it. 1129 (post 1553); Napoli, voll. 1-10 = Napoli, Biblioteca Nazionale, mss. XIII B1 - XIII. B10 (1555-1566 ca.); Torino, voll. 1-30 = Torino, Archivio di Stato, mss. a. III.3 - a. III.15 (voll. 1-13); mss. a. II.1 - a. II.17 (voll. 14-30) (1567-1583 ca.). Per un profilo biografico su Pirro Ligorio si veda D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian, with a Checklist of Drawings*, Princeton 2004. Sulle diverse redazioni dell'opera manoscritta di Ligorio si veda C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma (da Costantino all'Umanesimo)*, Pisa 2007. La produzione manoscritta di Ligorio è in corso di pubblicazione a cura dell'Edizione Nazionale delle Opere di Pirro Ligorio. Salvo diversa indicazione le citazioni riportate in seguito sono tratte dell'archivio digitale desunto dalle redazioni manoscritte di Oxford, Parigi, Napoli e Torino della enciclopedia antiquaria consultabile dal sito internet www.sns.it.

Terme di Tito e Traiano. A favore dell'attribuzione a Traiano riferisce del rinvenimento in zona, avvenuto nel corso di alcuni scavi, dei resti di una canalizzazione in piombo recante una iscrizione che cita l'imperatore flavio³⁵.

Già nella primitiva redazione delle cosiddette *Paradosse* però - comparse in appendice al *Libro dei Circhi* edito nel 1553 dell'editore Michele Tramezzino - si rintraccia qualche sporadico riferimento alle Terme di Traiano, che sono identificate con le rovine visibili nell'orto di San Pietro in Vincoli³⁶.

Le *Paradosse*, che saranno successivamente ritoccate e arricchite divenendo il primo libro di uno stadio più avanzato dell'enciclopedia ligoriana³⁷, nacquero proprio dall'intento di confutare alcune delle più comuni opinioni sopra diversi luoghi della città. Sono un prodotto concreto di quel dibattito polemico innescatosi intorno alla metà del XVI secolo su questioni di topografia romana, che vide Ligorio tra i fautori e sostenitori di un rinnovato approccio archeologico, contrapposto al fecondo filone dell'archeologia cosiddetta umanistica, di cui le opere di Marliano, Tarcagnota e Palladio rappresentavano i prodotti più aggiornati. Antiquari e letterati del tempo furono in più occasioni bersaglio polemico di Ligorio che mosse loro accuse di false identificazioni dei monumenti di Roma antica, frutto a suo dire di un'errata e fraudolenta interpretazione delle fonti antiche e/o di una maldestra lettura delle evidenze archeologiche. Ligorio invece tentò di costruire tutta la sua opera topografica e cartografica con l'ausilio di documentazione archeologica derivata da scavi e scoperte registrate sul campo, impiegata in misura complementare rispetto alle fonti tradizionali. Dal canto suo egli fu criticato e screditato per la sua formazione specificatamente artistica, di pittore e architetto, piuttosto che letteraria e umanistica³⁸.

L'atteggiamento polemico e spesso decisamente ostile di Ligorio non è sempre giustificato. Alcune sue ricostruzioni risultano evidentemente errate: si veda, ad esempio, la presunta ubicazione per la Suburra oppure quella proposta per le *carinae* (di cui già si legge nel testo a stampa delle *Paradosse*), che lo indurrà in errore anche per la collocazione delle Domus Titi. Per altri casi topografici invece le posizioni si ribaltano e, come avviene per la distinzione tra le Terme di Traiano e quelle di Tito, sono le tesi difese da Ligorio a dimostrarsi veritiere. Il contrapporsi di queste diverse correnti di pensiero spiega il coesistere di tesi

³⁵ P. LIGORIO, Oxford, fol. 81v. Consultato nella riproduzione digitale in <http://www.census.de> (CENSUS ID 10163325). Trascrizione in *Appendice testi*, 3.2.

³⁶ P. LIGORIO, *Libro di m. Pyrrho Ligorio napolitano, delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' Circhi, Theatri, & Anfiteatri. Con le paradosse del medesimo autore...*, Venezia 1553, p. 25. Ligorio cita queste terme parlando del sito della Curia Vecchia (p. 43r), da ricercarsi secondo lui sul Palatino piuttosto che nei pressi di San Pietro in Vincoli, dove sorgevano le suddette terme come era sostenuto da altri. Ancora, parlando della funzione e del nome da attribuire alle cisterne antiche Ligorio menziona invece la cisterna delle Sette Sale e la descrive come struttura a servizio del complesso termale traiano (p. 47r). In un'altra pagina corregge l'errore, che si deve far risalire a Biondo Flavio e che fu poi da molti ripetuto, di identificare i resti della Torre Mesa nell'orto Colonna ai Santi Apostoli con le rovine della Torre di Mecenate che, invece secondo Ligorio erano sull'Esquilino (p. 43v). Risulta inoltre evidente nell'opuscolo uno dei più lampanti errori commessi da Ligorio, il quale situava le *carinae* non in corrispondenza delle pendici esquiline ma piuttosto solo verso il Palatino (p. 34r). Falsa identificazione che influenzerà l'architetto anche nella localizzazione della Domus di Tito, come si vede bene nella sua pianta di Roma del 1552.

³⁷ Questo stadio avanzato, ancora *in fieri*, ci è documentato dal codice autografo della Biblioteca Nazionale di Parigi (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. it. 1129).

³⁸ C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma* cit. e si veda anche F. RAUSA, *Pomponio Leto, Pirro Ligorio e la querelle sull'edificio decagono dell'Esquilino*, in *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale*, Atti del convegno internazionale (Teggiano, 3-5 ottobre 2008), a cura di A. Modigliani et alii, Roma 2011, pp. 199-217.

attributive diverse abbinata ai monumenti esquilini di nostro interesse e il mancato attestarsi delle corrette deduzioni cui era giunto Ligorio.

Sia nel manoscritto di Napoli (che si data 1555-1566)³⁹ che nella successiva stesura Torinese (1567-1583)⁴⁰ dell'opera enciclopedica ligoriana è possibile rintracciare le descrizioni dei due impianti termali di Tito e Traiano. Tra le pagine dell'esemplare napoletano Ligorio spiegava in questi termini il diffuso equivoco circa l'identità delle Terme di Traiano e di Tito:

«De le terme di Traiano, capo [vacat]. I moderni scrittori han sempre tenuto che le terme di Tito siano quelle ove ora è la vigna de' frati di San Pietro in Vincola, la qual cosa non è vera, perché oltre la forma de l'edificio, il quale varia assai da quello, in modo che si può facilmente comprendere questa esser un'altra fabrica diversa da quella di Tito, la quale è più verso lo anfiteatro, e queste se ne discostano molto. E vi sono state trovate ora cavandovi due base di due statue, che tutte due sono d'un tenore istesso, et hanno lettere greche e latine per le quali chiaramente conosciamo che quelle sono le terme di Traiano, il che ancora conferma un canale di piombo ritrovato pochi giorni avanti [...]»⁴¹.

Nel manoscritto di Torino che, come è noto, rappresenta lo stato più avanzato dell'elaborazione *Delle Antichità* a noi noto, la descrizione degli impianti termali si trova nelle pagine dedicate agli edifici della *Regio III*. Questi brani sono anche gli unici in cui è fatta menzione del progetto della Domus Aurea. Nei manoscritti ligoriani della reggia di Nerone non è altresì offerta alcuna descrizione, il palazzo è solo citato nei brani dedicati ai monumenti che ne avevano occupato l'area: l'Anfiteatro e le Terme di Tito.

Le informazioni impiegate nella stesura di Torino per la descrizione delle Terme di Traiano ripetono quanto appare nel passo citato in precedenza, con l'aggiunta di poche righe dedicate alla cisterna delle Sette Sale, costruzione ritenuta parte integrante del complesso.

Delle Terme di Tito o *Titiane* Ligorio scriveva invece:

«erano opera di Tito Flavio Vespasiano poste nella istessa Regione vicine all'Amphitheatro. et vicine all'altre cose come al portico di Claudio et alle gran sale della Casa [Flavia], (...) furono fatte nei luoghi edificati della Casa di Nerone, et l'Amphitheatro, nell'agiri superbi di quello doppio che furono dannate le sue sceleratezze. (...) Vicino a' queste erano le Therme Traiane quattro volte maggiore, se bene le Titiane erano grandi, non dimeno, in esse non erano tra li bagni le schuole, come haveano le Traiane fatte aguisa di Gymnasio, per l'uso Gymnastico. Et nel Atrio d'esse Titiane Therme erano le imagini di Laocoonta con li duoi figliuoli d'una pietra sole lavorate come dice Plinio»⁴².

³⁹ P. LIGORIO, Napoli, Biblioteca Nazionale, mss. XIII B1 - XIII. B10. Rappresenta il terzo (o quarto) stadio delle diverse stesure delle *Antichità* di Ligorio, rimasto in diverse parti incompiuto, fu l'esito di una netta e assidua rielaborazione intrapresa negli anni dell'assidua attività romana. Sono state individuate diverse fasi redazionali sovrapposte: vi risultano inglobate fasi molto antiche, non segnalate da adeguati rinvii cronologici e quindi difficilmente riconoscibili; mentre tra le aggiunte più tarde si trovano riferimenti all'anno 1566, che è quindi preso come termine ultimo di redazione di questa versione.

⁴⁰ P. LIGORIO, [Antichità romane], Torino, Archivio di Stato, mss. a. III.3 - a. III.15 (voll. 1-13); mss. a. II.1 - a. II.17 (voll. 14-30). Questo manoscritto risale all'ultimo periodo della attività ligoriana, corrispondente al soggiorno ferrarese presso il duca Alfonso II d'Este. La novità rispetto alle precedenti versioni è l'ordinamento secondo una struttura alfabetica, indispensabile per la gestione dei libri tematici delle precedenti redazioni.

⁴¹ P. LIGORIO, Napoli, vol. 7, c. 69v. Trascrizione in *Appendice testi*, 3.3.

⁴² P. LIGORIO, Torino, vol. 15, c. 181v. Trascrizione in *Appendice testi*, 3.4.

Il brano citato dà conto anche dell'affermarsi all'epoca di un'altra credenza suffragata da Ligorio, quella che il Laocoonte vaticano non fosse lo stesso che Plinio aveva visto nella Casa di Tito⁴³. Da notare inoltre che Ligorio offre una diversa interpretazione del brano di Plinio sul Laocoonte, perché scrive che la scultura era esposta non nella Domus Titi ma nell'atrio delle Terme. Ciò porterebbe a pensare che egli ritenesse le due costruzioni parte del medesimo complesso, supposizione che però è smentita dalle piante ligoriane in cui il Palazzo di Tito è segnalato da un apposito toponimo ubicato accanto alla Torre dei Conti, dove l'architetto ubicava le *carinae*.

Secondo Pirro Ligorio alcuni frammenti del Laocoonte menzionato da Plinio erano stati rinvenuti fra i resti delle Terme di Tito, mentre l'esemplare esposto in Vaticano doveva ritenersi solo una copia che era stata ritrovata in corrispondenza delle Terme di Filippo⁴⁴. Questo terzo complesso termale, già menzionato dalle fonti precedenti, è descritto da Ligorio nei suoi manoscritti e rappresentato nelle piante della città sul versante più settentrionale del colle Oppio, accanto alle Terme di Traiano. Ne scriveva in questi termini:

« THERME DI PHILIPPO, sono quelle che Philippo Imperatore fece allato et vicino alla parte orientale delle Therme Thraiane [sic!] anchor esse superbe, poste sopra al colmo dell'Esquilie alquanto pui alte che non erano situate le Traiane: in cui furono le imagini dell'Laocoonte et de suoi figliuoli di marmo locate hora nel Vaticano nelluogo chiamato Belvedere, nelle dilitie degli giardini delli Sommi et Santi Pontefici, opera bellissima, et confinano, colla Via nuova trale Traiane Therme et quella di San Matthaeo in Merulana (...)»⁴⁵.

La sequenza dei tre impianti termali dalle pendici meridionali del colle Oppio sino al punto più alto è ben illustrata nelle piante di Roma messe a punto da Ligorio. Sono rappresentati sia nella pianta di Roma moderna, edita nel 1552, che nelle successive piante di Roma antica: la carta 'piccola' del 1553 e la 'grande' del 1561⁴⁶.

Pur sfruttando la base geometrica della pianta Bufalini, di cui sono riprese orientamento e orografia, la Roma moderna di Ligorio non ha particolare valore in quanto ritratto della città nel XVI secolo. Questo perché Ligorio elabora una visione della città decisamente irrealista dove la rappresentazione del tessuto cittadino è viziata dall'inserimento, tra edifici e toponimi moderni, delle ricostruzioni dei monumenti antichi che stava elaborando per la sua carta archeologica. Ciò spiega come mai possano riconoscersi allineati sul pendio del colle Oppio gli impianti termali di Tito, 'Traiano Augusto' e 'Filippo Augusto'.

Salta all'occhio la rappresentazione delle Terme Traiane, non tanto per l'architettura scelta per rappresentare il complesso, quanto per il fatto che esse sono disegnate al di sopra di una faglia, in cui si distinguono alcune arcate che denunciano la presenza di un piano interrato. Si tratta evidentemente di una rappresentazione, estremamente semplificata, del perimetro delle costruzioni della terrazza termale emergenti sul declivio meridionale del colle; la scelta di non escludere tali strutture dalla rappresentazione può essere sintomo di

⁴³ Ligorio infatti, come altri dopo di lui, riteneva che l'esemplare esposto al Belvedere non essendo stato scolpito da un unico blocco marmoreo, non poteva essere riconosciuto come quello descritto da Plinio che aveva elogiato la scultura, tra l'altro, per essere stata scolpita *ex uno lapide*.

⁴⁴ Si veda S. SETTIS, *Laocoonte* cit., pp. 19-22 e sua appendice pp. 208-209.

⁴⁵ P. LIGORIO, Torino, vol. 15, c. 181v. Trascrizione in *Appendice testi*, 3.4.

⁴⁶ Si vedano le riproduzioni in *Apparati*, paragrafo 7.2, schede P05, P06, P10.

valore attribuito a quelle rovine anche in virtù della presenza delle camere neroniane ivi contenute e, come si è visto, all'epoca ancora esplorate. Si può osservare però che l'esistenza della Domus Aurea non è segnalata neppure da un semplice toponimo, come invece avviene per la Domus Titi ubicata di fianco alla Torre dei Conti.

La rappresentazione del medesimo settore cittadino nella pianta archeologica 'piccola' (1553) è trascurabile. La raffigurazione estremamente sintetica lascia spazio sul colle alle sole Terme di Traiano (in quanto impianto maggiore dei tre) mentre gli altri monumenti sono segnalati solo attraverso i toponimi.

Tutto un altro registro ha invece la figurazione delle architetture antiche ricostruite nella celebre pianta archeologica 'grande' del 1561. L'elaborato è una di quelle ricostruzioni artistiche della Roma imperiale, al pari delle successive omologhe che saranno elaborate da Étienne Dupérac (1573, 1574) e Mario Cartaro (1579). È stato disquisito di come a questi esemplari non vada riconosciuto valore archeologico o topografico ma vi si possano rintracciare felici intuizioni derivate dai testi antichi o dall'osservazione diretta dei monumenti antichi. Ebbene, tralasciano le grandiose ricostruzioni proposte per i tre impianti termali esaminate finora, salta all'occhio nella compagine edilizia, tra il fianco nordoccidentale dell'anfiteatro e il prospetto orientale delle Terme di Tito, un piccolo edificio a pianta centrale che possiamo riconoscere come quello rappresentato sul dupondio neroniano della serie MAC AUG. Alla luce del fatto che già nella pianta di Roma imperiale di Fabio Calvo la Domus Aurea è rappresentata con le fattezze dell'architettura che si vede nella medaglia, sembra lecito sostenere che anche Ligorio scelga di raffigurare la reggia neroniana con l'unica immagine che fino ad allora era stata, seppure impropriamente, abbinata al complesso.

Coesistono quindi nelle illustrazioni della città elaborate da Ligorio, da un lato la rappresentazione (seppur poco realistica) dello stato materiale di sovrapposizione tra le strutture neroniane e quelle traiane; d'altro canto l'aspetto della rappresentazione ideale e fantastica attribuita alla Domus Aurea, sino ad allora collegata solo alla presunta immagine riconosciuta nella medaglia neroniana.

Anche da questo punto di vista il caso di Ligorio rimane isolato. Nelle successive ricostruzioni di Roma antica di Dupérac e Cartaro, che in parte ricalcano l'esemplare di Ligorio, la rappresentazione della Domus Aurea con le fattezze desunte dal dupondio è eliminata, sullo stesso punto si vedono rappresentate solo le strutture della Porta Aurea e della Meta Aurea⁴⁷.

Nella topografia di Roma moderna, le piante elaborate e stampate dopo quelle di Bufalini e Ligorio si attengono a una rappresentazione più fedele dello stato dei luoghi. Tra i diversi esemplari che si susseguono nel corso della seconda metà del XVI secolo alcune piante ci restituiscono un quadro dello stato delle rovine sul colle Oppio che rimane piuttosto schematico. Dai toponimi abbinati al disegno risulta evidente quanto detto finora sul consolidarsi delle nozioni antiquarie formulate in epoca precedente: le rovine sul colle Oppio dietro San Pietro in Vincoli (quando rappresentate) sono sempre indicate quali resti delle Terme di Tito.

⁴⁷ *Piante di Roma di Étienne Dupérac*, pianta piccola 1573 (FRUTAZ, XXI, tav. 36) e pianta grande 1574 (FRUTAZ, XXII, tav. 37). *Pianta di Roma antica di Mario Cartaro*, 1579 (FRUTAZ, XXIII, tav. 53). Si vedano le riproduzioni in *Apparati*, paragrafo 7.2, schede P11 e P15.

Non si evincono da queste piante della città rinascimentale dati utili a una identificazione delle camere esquiline neroniane, possono solo segnalarsi gli esemplari in cui nella raffigurazione dell'impianto termale sono disegnate anche le sostruzioni della terrazza (come visto per la pianta di Roma moderna di Ligorio) oltre ai resti visibili fuori terra. Ad esempio, la pianta pubblicata nel 1555 da Ugo Pinard⁴⁸ ci restituisce per l'altura dell'Oppio e per il monte Esquilino quella immagine assimilabile a un panorama di aperta campagna, in cui si riconoscono solo alcune costruzioni isolate (San Pietro in Vincoli; un casino da vigna) e i resti antichi delle 'Th. Titiana vulgo le sette Sale' (indicate in legenda al n. 34). La rappresentazione delle Terme è talmente essenziale che permette di muovere solo limitate osservazioni: sembra di poter distinguere la mole delle sostruzioni, con le arcate perimetrali che bucano la massa muraria e, al livello superiore, una struttura verticale, forse una delle esedre del corpo centrale delle terme⁴⁹.

Tra gli esemplari successivi che recepiscono il nuovo tipo di rappresentazione inaugurato dalla pianta Pinard, nel 1557 si hanno le due piante, analoghe per rappresentazione e orientamento, realizzate da Niccolò Beatrizet e Ugo del Re⁵⁰. La rappresentazione sia del colle Oppio che delle rovine appare standardizzata. Il diverso tipo di orientamento, con il nord in alto a destra, ci offre una visuale completa del colle che però nasconde alla vista le pendici sudorientali verso l'anfiteatro. Si riconoscono i tracciati stradali che delimitano l'area di nostro interesse ovvero: la via dal Colosseo alla chiesa dei Santi Pietro e Marcellino, la via detta delle Sette Sale (ma la cisterna non è disegnata) sulla quale si riconosce la chiesa di San Matteo, poi sul versante settentrionale la via che da San Pietro in Vincoli conduceva all'arco di San Vito. Sull'altura del colle Oppio sono disegnati in alzato solo i resti delle 'Therme di Tito'. La rappresentazione degli edifici ecclesiastici è decisamente schematica, quella delle rovine termali appare appena più dettagliata, se non altro da un'idea di massima delle strutture superstiti, non sono rappresentate però né la terrazza termale né tanto meno le sostruzioni che la sostengono.

Una pianta coeva sempre legata al tipo di Ugo Pinard, ma con caratteristiche tutte proprie, è quella di Francesco Paciotti⁵¹. Ci offre ben poche informazioni rispetto allo stato delle rovine, si può notare però che pur nell'estrema semplificazione del disegno si distingue sulle pendici de colle verso via Labicana il perimetro delle sostruzioni della terrazza termale.

La pianta anonima edita nel 1562⁵² ripropone lo stesso scenario delle mappe Beatrizet e del Re: la rappresentazione delle rovine varia lievemente e c'è un accenno anche delle strutture della cisterna delle

⁴⁸ *Pianta di Roma di Ugo Pinard*, 1555 (FRUTAZ CXII, tav. 223 e vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, schede P07).

In questa pianta risulta particolarmente curato rispetto al passato l'alzato degli edifici, per favorirne la rappresentazione ed evitarne la sovrapposizione è stata alterata la dimensione degli assi stradali. La massa edilizia dei singoli isolati è comunque rappresentata schematicamente, ma i monumenti di maggiore importanza sono resi riconoscibili cfr. FRUTAZ, vol. I, p. 23.

⁴⁹ Analoga per orientamento e tipo di rappresentazione è la pianta che sarà elaborata da Giovanni Antonio Dosio nel 1561 (FRUTAZ CXVIII, tav. 229). Anche qui la rappresentazione dell'impianto termale è essenziale, le strutture in alzato però hanno un aspetto appena più realistico perché tentano di ricalcare il perimetro del recinto termale con le rispettive esedre.

⁵⁰ *Roma detta della 'Guerra di Napoli' di Niccolò Beatrizet*, 1557 (FRUTAZ, CXIII, tav. 224 e vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P08) e *Roma di Ugo del Re* (FRUTAZ, CXIV, tav. 225).

⁵¹ *Roma di Francesco Paciotti*, 1557 (Frutaz, CXVI, tav. 228 e vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P09)

⁵² *Roma di Anonimo, attribuita a Giovan Antonio Dosio* (FRUTAZ, CXVIII, tav. 230).

Sette Sale; il rilievo della rete stradale è più realistico rispetto agli esemplari precedenti ed appare ispirato alla pianta Bufalini.

L'esemplare di maggior utilità e valore tra le rappresentazioni che ripropongono tale configurazione e orientamento è certamente la mappa disegnata da Étienne Dupérac e pubblicata da Antoine Lafréry nel 1577⁵³. Sia gli edifici moderni che le rovine antiche sono ritratti in misura più veritiera grazie all'impiego della proiezione verticale, inoltre la rappresentazione risulta decisamente arricchita grazie alla cura con cui sono restituite l'orografia del terreno, il piano stradale e la toponomastica. Le rovine delle terme sono ritratte in misura più estesa, il dislivello tra la terrazza delle terme e le pendici meridionali del colle è ben rimarcato e alcune rovine sono segnalate anche al livello più basso: si vedano ad esempio le 'grotte' rappresentate di fronte all'isola di San Giacomo. La cisterna delle Sette Sale è rappresentata come volume isolato, con il relativo vicolo di accesso. Tra la cisterna e la piazza delle Terme 'di Tito' è segnato, solamente per mezzo di un toponimo, il presunto sito delle terme traiane.

Un ritratto più ravvicinato e dettagliato dei luoghi di nostro interesse può rintracciarsi nella fiorente produzione di vedute della città. È nota ad esempio una veduta delle colle Oppio tra le stampe edite dal fiammingo Hieronymus Cock - datata tra il 1552-1561 - in cui le rovine delle terme sono scambiate per quelle palatine del Palazzo dei Cesari⁵⁴. L'analisi del paesaggio e delle strutture disegnate e il confronto con altre rappresentazioni coeve - quali ad esempio la veduta da angolazione analoga che si deve ad Étienne Dupérac - hanno permesso facilmente di riconoscere nella stampa le rovine delle Terme Traiane, rappresentate imponenti e isolate al di sopra del livello di sostruzione emergente dal pendio. Si noti che tre personaggi (due astanti e uno seduto) sono ritratti in prossimità degli accessi al livello seminterrato corrispondete a quello della Domus Aurea.

Le tavole disegnate da Dupérac che hanno per soggetto il colle Oppio e le sue rovine sono due, entrambe incise e incluse nel volume de *I vestigi dell'antichità di Roma* edito nel 1575⁵⁵. Dupérac ritrae le rovine da punti di vista opposti (sud-est e sud-ovest). Le sue vedute delineano, per la prima volta, un quadro altamente rappresentativo dello stato dei luoghi e delle rovine termali. Oltre alla rappresentazione delle rovine, che è stata analizzata da Maximilian Schich che ha distinto le strutture rapportandole alle parti note dell'impianto termale⁵⁶, le didascalie aggiunte a corredo delle due tavole forniscono preziose informazioni sia per la storia degli scavi sull'area che per l'identificazione delle rovine della Domus Aurea.

Nella nota alla veduta da meridione (tav. 17) si legge:

«Vestigij delle Therme di Tito dalla parte che risguardano il Mezzogiorno et sirocco, donde e il monte celio, quali furono edificate nelle carina sopra parte della casa aurea di Nerone, nella qual ruina cauandasi al tempo di papa Pio .V. ui furono trouate colonne, base, et capitelli di marmoro bellissimo d'ordine composito et molti altri fragmenti».

⁵³ *Roma di Étienne Dupérac*, 1577 (FRUTAZ, CXXVII, tav. 247 e vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P14).

⁵⁴ Hieronymus Cock, *veduta da sud delle rovine antiche sul colle Oppio*. Chicago, Univ. Libr., *Speculum Romanae Magnificentiae*, no. B 242 (Census ID 246585, si vedano anche le copie ID 10003651, ID 10003929). Sulla veduta, in alto a destra vi è apposta la nota «Palatii maioris ruine».

⁵⁵ É. DUPÉRAC, *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in prospettiva...*, Roma 1575, tavv. 17-18.

⁵⁶ M. SCHICH, *L'immagine delle Terme...* cit., p. 347 fig. 20.

Siamo di fronte all'ennesimo esempio da cui risulta evidente il consolidarsi delle nozioni antiquarie trasmesse e diffuse fino ad allora. È esplicitamente dichiarata l'esistenza delle rovine della Domus Aurea al di sotto del complesso termale, che sono meglio descritte nella didascalia della seconda veduta (tav. 18) che recita:

«Vi sono ancho sotto terra bellissime stantiae a uolte con uariate pitture grotteschi et stucchi indorati, dalle quali si puo far giuditio dello luogho esser stato d'ineestimabile bellezza uogliono alcuni cha a dette terme ui fussono congiunte quelle di Traiano, del che non se ne puo far giuditio quale fussero per essere dette fabriche molto ruinate, come nel disegno si puo uedere».

La descrizione delle 'bellissime' sale interratoe richiama quella delle pagine di Vasari nella Vita di Giovanni da Udine, la cui nuova edizione a stampa era in commercio dal 1568⁵⁷. Dalle parole di Dupérac traspare anche il riflesso del dibattito antiquario cui si è precedentemente fatto cenno, infatti si dà conto anche dell'ipotesi alternativa di interpretare le rovine quali Terme di Traiano.

Si noti che Dupérac è molto cauto nella attribuzione dei resti, riporta le tesi in voga all'epoca ma non muove alcuna ipotesi circa la possibile destinazione delle sale, neppure la più scontata associazione con il Palazzo di Tito il quale, anzi, non è affatto citato. Le tavole di Dupérac ritraggono lo stato reale dei resti e, con l'aggiunta dei brani descrittivi, offrono un altro compendio circa lo stato delle conoscenze relative ai complessi monumentali stratificati sul colle Oppio. Soprattutto attestano in maniera inequivocabile che le sale della Domus Aurea erano allora certamente note e in qualche misura frequentate; dato che trova corrispondenza, come si è discusso nel paragrafo di apertura, nelle fonti materiali e grafiche che documentano di sopralluoghi almeno fino agli anni Settanta del XVI secolo.

Un'altra fonte in cui le sale della Domus Aurea sono esplicitamente riconosciute come tali è costituita da alcuni disegni inclusi nei codici dell'architetto e scultore Alberto Alberti custoditi presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe⁵⁸. In più fogli di questa serie sono ritratti nel dettaglio alcuni frammenti architettonici (per lo più capitelli e basi di colonne) che Alberti descrive come frutto di ritrovamenti nella vigna dei canonici di San Pietro in Vincoli⁵⁹. Dalle note che corredano i disegni, che hanno consentito il riconoscimento dei soggetti rappresentati, si possono così dedurre notizie (seppur generiche) in merito a scavi alla ricerca di antichità compiuti sul colle Oppio, nella vigna dei canonici e quindi presumibilmente anche nella zona della cosiddetta Piazza delle Terme che occupava la maggior parte della vigna. Le note rivelano inoltre anche le interpretazioni di Alberti rispetto alla provenienza dei resti ritrovati. In due dei fogli menzionati l'architetto appunta chiaramente che le rovine oggetto di spoliatura, tra cui un pregiato capitello ionico, appartenevano alle «ruine deil palazzo di nerone»⁶⁰. Alla luce di ciò, i disegni di Alberto Alberti

⁵⁷ G. VASARI, *Le vite...* cit., Firenze 1568, vol. V, p. 448.

⁵⁸ Alberto Alberti, *Capitelli ritrovati alle Terme 'di Tito'*, post 1546 e ante 1599. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GNS, voll. 2501 A (*alias* codex A), 2501 B (*alias* codex B), 2502 (*alias* codex C), 2504 (*alias* codex D). Si rimanda a G. M. FORNI, *Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti*, Roma, 1991.

⁵⁹ A. Alberti, codex A foll. 2v, 3, 3v-4, 38; codex C, foll. 8, 47v-48 e codex D, foll. 4 e 18v-19.

⁶⁰ A. Alberti, codex C fol. 8. L'altra nota è apposta ai foll. 47v-48, dove si legge «... ditta caua fu nella uignia di mezo che si caua i[n] piu luogi / che anco o trouato altre facende e queste sono dille ruine /di nerone (...)». Il testo intero della nota è trascritto in *Appendice testi*, 3.6 e 3.7.

attestano che l'estesa area della vigna di San Pietro in Vincoli fu nella seconda metà del secolo luogo di ingenti ritrovamenti e, in aggiunta, si propongono come ulteriore testimone in favore della teoria per cui la memoria della Domus Aurea era viva e saldamente vincolata a quella delle terme sull'altura del colle Oppio. A quali dati cronologici possano essere riferiti i ritrovamenti di cui Alberti dà conto non è certo. I codici si datano convenzionalmente post 1546 e ante 1599 sulla base dei dati noti dalla biografia dell'architetto. Solamente in uno dei fogli che ritraggono i frammenti rinvenuti nella vigna di San Pietro in Vincoli (nel codex D) è annotata anche una data: quella dell'anno 1585. Non si hanno però le prerogative per poter estendere tale data anche agli altri disegni, i ritrovamenti in essi segnalati potrebbero riferirsi infatti a tempi e campagne di scavo differenti. Ad esempio, il capitello ionico ritratto da Alberto Alberti ai ff. 47-48 del suo codex C, si riconosce anche in un disegno dello scultore francese Pierre Jacques nel quale si legge la nota 'A termyny dy Tito' e la data del 1576⁶¹.

Una testimonianza inattesa di esplorazioni compiute alla metà del secolo nella Domus Aurea si rintraccia in uno scambio di corrispondenza tra il cardinale Gabriele Paleotti e l'antiquario Ulisse Aldrovandi, condotto tra dicembre 1580 e novembre 1581. All'epoca il cardinale Paleotti, impegnato nella redazione del suo trattato sulle immagini, stava conducendo un'inchiesta tra antiquari ed eruditi sulla pittura a grottesche, con la finalità di raccogliere dati e opinioni utili all'analisi del genere che avrebbe poi elaborato per il suo trattato⁶². Tra le lettere ricevute figurano anche quelle inviate da Aldrovandi il quale, in una delle missive raccontava al prelado di come durante il suo soggiorno romano (alla metà del Cinquecento) aveva avuto modo di esaminare personalmente le decorazioni a grottesca delle camere sotterranee della Domus Aurea. Scriveva Aldrovandi:

«Nel monte Esquilino dove è S. Pietro in vincola, sotto le vigne sono molte grotte grandissime et alte dove si vedono infinite belle pitture fatte al vivo et anco delle grottesche, sì come già trenta anni ho veduto con gli occhi proprij, havendo havuto lume con noi et spago per non perdersi in quelle; et che altro erano queste grotte se non le reliquie della Casa d'Oro di Nerone che, come testifica Svetonio, era di tanta grandezza che occupava quanto è il colle Palatino et il Celio, estendendosi nelle Esquilie, giungeva insino a gli Horti di Mecenate, di mode che era a guisa d'una gran città? [...]»

Nel 1582 Paleotti pubblica a Bologna il suo trattato con il titolo di *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, che include un lungo brano di analisi della pittura a grottesche e delle motivazioni per le quali essa doveva essere condannata senza appello. Tra gli esempi del genere cita, parlando al presente, anche quelli che «dicono vedersi nelle grotte di S. Pietro in Vincula»⁶³.

Pochi anni dopo Giovanni Battista Armenini nel suo *De' veri precetti della pittura*⁶⁴ riporta l'episodio della scoperta da parte di Giovanni da Udine delle pitture antiche, rinvenute all'inizio del secolo «vicino a S. Pietro in Vincola fra le ruine del Palazzo di Tito». Il brano attinge, evidentemente, dalla biografia vasariana

⁶¹ S. REINACH, *L'album de Pierre Jacques. Sculpteur de Reims. Dessiné à Rome de 1572 à 1577. Reproduit intégralement et commenté avec une introduction et une traduction des « Statue » d'Aldroandi*, Paris 1902, p. 120 e tav. 24 bis; un altro dei capitelli ritratti (tav. 25) è pure segnalato come visto alle 'Terme di Tito' nel 1576.

⁶² V. FARINELLA, *The Domus Aurea Book* cit., pp. 234-237.

⁶³ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna 1582.

⁶⁴ G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* Ravenna 1587.

dell'artista e non apporta contributi significativi in merito all'identificazione delle rovine. Piuttosto, così come l'influente trattato di Paleotti, testimonia del vivo dibattito in corso circa la dignità del genere pittorico a grottesche. Questo tipo di decorazione, i loro significati, il valore e le forme di impiego furono infatti oggetto nel corso del Cinquecento di un vivo e continuo confronto critico. A minarne il folgorante successo di inizio secolo pesava il giudizio lasciato da Vitruvio nel *De architectura*, che aveva deprecato il diffondersi del gusto per tali motivi ornamentali 'mostruosi' ritenendoli specchio dell'impoverimento dell'arte del suo tempo⁶⁵. L'opinione di Vitruvio in epoca rinascimentale fu ravvivata e diffusa dai classicisti più rigorosi come Daniele Barbaro⁶⁶. Tra i sostenitori del rifiorire del genere nel Cinquecento vi fu invece Giorgio Vasari che leggeva nelle licenziosità delle grottesche il modello antico in grado di attestare la legittima libertà espressiva spettante agli artisti⁶⁷. A pesare poi sulla fama di tali modelli antichi fu anche l'influenza delle idee della Controriforma, a seguito della quale le grottesche furono tollerate solo se impiegate come decorazioni sussidiarie e declinate nel rispetto di determinati canoni di moderazione e razionalità. Come conseguenza di tali prerogative a partire dalla fine del Cinquecento la moda per le grottesche e l'interesse per i dipinti antichi rinvenuti nelle 'grotte' di Roma inizia indubbiamente ad affievolirsi. Nella produzione pittorica degli artisti del tardo XVI secolo le decorazioni all'antica non sono del tutto rimosse ma vengono sempre più banalizzate e rilette in posizioni marginali⁶⁸. Negli studi che hanno analizzato l'importanza della scoperta degli affreschi antichi in rapporto all'evolversi della produzione pittorica e degli orientamenti degli artisti cinquecenteschi, il netto calo delle esplorazioni all'interno del padiglione esquilino fino alla totale scarsità che si registra sul finire del secolo è stato rapportato, e spesso giustificato, proprio alla luce del comprovato affievolirsi della popolarità riscossa dal genere delle 'grottesche'⁶⁹. Qualunque siano state le ragioni che causarono il progressivo disinteresse nei confronti dei ruderi del padiglione neroniano sotto le Terme di Tito, è assodato che la frequenza delle esplorazioni vide un drastico calo sul finire del secolo. Si ritiene però che ciò non celi un vero e proprio oblio né dell'esistenza delle rovine della Domus né, quanto mai, del ricordo del progetto neroniano. La presenza dei resti neroniani sul colle Oppio appare piuttosto un dato acquisito, seppure nella costante misinterpretazione dei resti.

⁶⁵ VITRUVIO, *De architectura libro VII, cap. V*.

⁶⁶ *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio Tradutte et Commentate da Monsignor Barbaro*, Venezia 1556, p. 188.

⁶⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1868, pp. 193-194. Vasari affida la difesa delle grottesche alle parole di Michelangelo nel terzo dialogo all'interno della vita di Francisco de Holanda.

⁶⁸ V. FARINELLA, *The Domus Aurea Book* cit., pp. 233-245.

⁶⁹ Tra i numerosi studi che hanno trattato il tema essenziali sono le ricerche di Nicole Dacos, in rapporto al complesso della Domus Aurea nello specifico si vedano N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et de la formation des grotesques à la Renaissance*, London e Leiden 1969; sull'impiego dei modelli antichi nei palazzi Vaticani: ID., *Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977; ID., *Le logge di Raffaello: l'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Roma 2008. A questo si aggiungono anche ID., *La Loggetta du Cardinal Bibbiena: Décor à l'antique et rôle de l'atelier, in Raffaello a Roma*, Roma 1986, pp. 225-236. Sulla fortuna, diffusione e critica delle grottesche: P. MOREL, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento, in Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del cinquecento*, a cura di M. FAGIOLO, Roma 1985, pp. 149-178; H. JOYCE, *Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome*, in "The Art Bulletin", vol. 74, n. 2, giugno 1992, pp. 219-246; G. P. MEYBOOM, E. M. MOORMANN., *Le decorazioni dipinte e marmoree della domus aurea di Nerone a Roma*, Leuven 2013; V. FARINELLA, *The Domus Aurea Book* cit.; *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra (Roma, marzo 2020-gennaio 2021), a cura di V. Farinella, S. Borghini, A. D'Alessio, Roma 2020 (in corso di pubblicazione).

Per gli ultimi tre decenni del Cinquecento scarseggiano le testimonianze di nuove visite ed esplorazioni. Non solo non si conservano documenti grafici che ne diano notizia, ma anche dalle opere a stampa o manoscritte non si traggono elementi utili a comprovare una conoscenza diretta delle rovine del padiglione esquilino.

In occasione dell'Anno Santo straordinario indetto da Sisto V nel 1588 furono date alle stampe dall'editore Girolamo Franzini edizioni rinnovate delle opere di Fulvio, Marliano e Palladio che ebbero grande successo e svariate ristampe. Tra queste, l'edizione che univa *Le Cose Maravigliose dell'Alma città di Roma* e il testo delle *Antichità di Roma* di Andrea Palladio⁷⁰ fu riedito una prima volta già nel 1595 e poi di nuovo, in veste ancora rivista nel 1600⁷¹. Il testo delle opere riedite da Franzini, almeno per i complessi antichi del colle Oppio non presenta alcuna innovazione né aggiunte significative.

Tra le testimonianze di fine secolo in cui è fatta menzione del progetto della Domus Aurea vanno annoverate le *Memorie* dello scultore Flaminio Vacca, composte intorno al 1594. Queste memorie furono compilate da Vacca sotto forma di lettera indirizzata al suo protettore, Anastasio Simonetti di Perugia, il quale stava preparando un trattato sulle antichità romane. Fino alla pubblicazione, avvenuta solo nel XVIII secolo, ebbero larga diffusione in forma manoscritta già nel corso del Seicento⁷².

La Domus Aurea è menzionata in tre brani, vi confluiscono di fatto informazioni e dati noti e già presenti nella produzione a stampa coeva. In una delle memorie Vacca riporta, ad esempio, la credenza per cui si riteneva che le statue equestri dinanzi al Quirinale fossero originariamente state poste davanti l'ingresso della Domus Aurea⁷³. La reggia di Nerone è poi citata in un secondo passo, nel quale Vacca descrive alcuni frammenti marmorei - dei capitelli e una antica vasca segnata da visibili tracce di combustione - che erano stati ritrovati in una vigna sul Celio, tra il Colosseo e la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. La menzione è interessante perché è rimarcata l'estensione della Domus sino al monte Celio anche in virtù dei citati ritrovamenti⁷⁴.

La terza memoria è la testimonianza più pertinente e interessante, soprattutto per quanto riguarda la storia degli scavi sull'area. Sarà per questo presa in considerazione più avanti tra le fonti che documentano le attività di scavo condotte tra le rovine delle terme traiane⁷⁵. Quello che interessa qui sottolineare è che le rovine sotterranee rinvenute nel corso degli scavi, secondo Vacca, dimostravano «che innanzi alle Terme di

⁷⁰ FRA SANTI SOLINORI (o di S. Agostino), *Le Cose Maravigliose dell'Alma città di Roma...* [a c. 105 altro front.] *L'Antichità di Roma di M. Andrea Palladio...*, Venezia 1588. L'edizione del 1595 è stampata con commento di Flaminio Primo da Colle.

⁷¹ vd. *infra*.

⁷² Le lettere di Vacca circolarono sotto forma di manoscritto, le si trova ad esempio citate nella *Roma ricercata* di F. Martinelli (Roma 1644), prima perciò della loro stampa avvenuta nel 1704 in appendice alla seconda edizione della *Roma antica* di Nardini cfr. A. CLARIDGE, *Archaeologies, antiquaries and the memorie of sixteenth- and seventeenth-century Rome*, in I. BIGNAMINI, *Archives & excavations: essays on the history of archaeological excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*, London 2004, pp. 33-53.

⁷³ F. VACCA, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, in F. Nardini, *Roma Antica*, a cura di Antonio Nibby, IV, Roma 1820, memoria n. 10, pp. 8-9 (*Appendice testi*, 3.8). Il frontespizio di Nerone è menzionato anche nella memoria n. 78.

⁷⁴ F. VACCA, *Memorie...* cit., n. 22, p. 13. Si veda la trascrizione in *Appendice testi*, 3.8.

⁷⁵ Si veda il paragrafo 3.3.

Tito vi fosse un'altro [sic] edificio molto magnifico» che secondo il giudizio dello scultore avrebbe potuto «essere detto edificio parte della Casa Aurea di Nerone»⁷⁶.

Un'altra fonte di fine secolo è costituita dai volumi della *Romanae Urbis Topographiae et Antiquitatum* di Jean Jacques Boissard, edita a Francoforte nel 1597 ma frutto di rielaborazione delle note raccolte dall'autore durante il soggiorno romano condotto tra il 1553 e 1559. Anche in questo caso nel descrivere i monumenti antichi sul colle Oppio è fatta esplicita ammissione dell'esistenza della Domus Aurea il cui progetto, spiegava Boissard, aveva preceduto quello delle terme e i cui resti si riconoscevano tra le 'volte antiche' disseminate nei giardini dei Padri di San Pietro in Vincoli⁷⁷.

3.3 Notizie di scavi alle Terme di Traiano nella seconda metà del Cinquecento

Ulteriori dati in merito all'identità attribuita ai resti, alla loro interpretazione e allo stato dei luoghi si possono dedurre dalle notizie di scavi e ricerche di materiali e opere d'arte antica condotti nell'area anticamente occupata dalla Domus Aurea, dalle Terme di Tito e dalle Terme di Traiano.

Nel capitolo precedente si è dato conto di come all'inizio del secolo sia la meraviglia provocata dalla scoperta delle sale affrescate della Domus Aurea, che il clamore suscitato dal rinvenimento del gruppo scultoreo del Laocoonte, produssero un'eco tale da spingere a esplorare tutta la zona nelle adiacenze delle rovine antiche. Non solo artisti ma anche antiquari, collezionisti d'arte e semplici cavaatori si aggiravano tra le rovine degli impianti termali e le cosiddette grotte, alla ricerca di ulteriori tesori (pitture, sculture, marmi, frammenti architettonici, oggetti antichi) o anche di semplice materiale da costruzione da poter reimpiegare. Nelle opere a stampa della seconda metà del Cinquecento vengono sempre citate, in abbinamento alle descrizioni dei luoghi, le scoperte più illustri avvenute nel corso degli anni precedenti. Nello specifico, oltre ovviamente al Laocoonte, per l'area delle cosiddette Terme di Tito e delle Sette Sale sono sempre menzionati: i frammenti di un'Ara di Giove rinvenuti nel 1509⁷⁸; le due statue ritenute di Antinoo che Leone X aveva fatto trasportare in Vaticano e la cui notizia del ritrovamento compare citata sin dalla *Antiquaria Urbis* di Fulvio (1513); la scultura ormai nota come Adone o Meleagro Vaticano, anch'essa poi entrata nelle collezioni papali ed esposta nel cortile del Belvedere, la cui scoperta suscitò un clamore quasi paragonabile a quello prodotto dal Laocoonte.

Nel dar conto dell'avvicinarsi dei diversi proprietari nelle vigne esistenti sul colle Oppio nei primi decenni del Cinquecento si è fatto riferimento, nel capitolo precedente, alle poche licenze di scavo attestanti di operazioni condotte sull'area, nella vigna di San Pietro in Vincoli e nella confinante proprietà alle Sette Sale

⁷⁶ F. VACCA, *Memorie...* cit., n. 115, p. 55. La citazione completa del brano è riportata in chiusura al paragrafo 3.3 e in Appendice testi, 3.8.

⁷⁷ J. J. BOISSARD, *Romanae Urbis Topographiae et Antiquitatum*, Francoforte 1597, I pars, pp. 13-14 e II pars, tavola alla carta 4M. Boissard dà notizia del ritrovamento del Laocoonte nei pressi della cisterna delle Sette Sale che riconduce all'impianto termale di Tito. Dalla descrizione dei resti termali sull'Oppio è evidente che interpreta come resti delle Terme di Tito i ruderi delle Terme di Traiano. Li descrive disseminati su una vasta area, da San Martino ai Monti sino ai giardini di San Pietro in Vincoli. La menzione della Domus Aurea compare quando Boissard riassume le vicende costruttive delle Terme di Tito.

⁷⁸ CIL VI, n. 369. Il ritrovamento è menzionato da BARTOLOMEO MARLIANO, *Urbis Romae Topographia*, p. 109. La data del ritrovamento, 8 gennaio 1509, è nota dalla testimonianza di Battista Brunelleschi (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms. A 78.I, f. 67).

che era stata del sarto Pietro Valterini e fu poi venduta a Giovanni Nicola De Staglis (licenza di scavo del 1526).

Altre licenze si trovano menzionate tra i documenti che impiegati da Rita Volpe e Antonella Parisi per individuare con esattezza l'ubicazione della vigna di Felice De Fredis nel cui sottosuolo fu ritrovato il Laocoonte. Si è pertanto a conoscenza anche di alcuni scavi per i quali fu rilasciata licenza nel 1518, condotti all'interno della vigna del notaio Gualderoni, sita al di là del vicolo delle Sette Sale. Tra le proprietà confinanti con questa vigna e il lotto De Fredis, Volpe e Parisi hanno potuto individuare anche la vigna Fusconi in cui, stando alle fonti, fu ritrovato prima del 1550 il Meleagro Vaticano⁷⁹.

Riferimenti ad azioni di ricerca e cava si possono evincere anche dalle fonti letterarie e grafiche. Il racconto vasariano della discesa di Giovanni da Udine, che come si è detto si può datare intorno al 1515, ad esempio inquadra l'episodio in concomitanza di operazioni di scavo in corso nella vigna di San Pietro in Vincoli. Sino alla istituzione dell'ufficio del commissario delle Antichità nel 1534, la tutela dei monumenti antichi e la regolamentazione delle attività di scavo spettavano all'ufficio del camerlengo, il più importante della Camera Apostolica. Come risultato delle decisioni legislative attuate nel corso del XV secolo, le operazioni di sorveglianza e regolamentazione delle attività di scavo e intervento su resti antichi erano vincolate all'esercizio sia dei Conservatori capitolini che dei Maestri di Strada⁸⁰. Ai Conservatori (ovvero magistrati capitolini seppur comunque subordinati al pontefice) era demandata tradizionalmente la custodia ufficiale dei resti della città antica, mentre i Maestri di Strada erano stati investiti dell'autorità di sorvegliare, regolare, e restaurare tutto l'ambiente costruito della città nel 1425 con la bolla *Etsi de cunctarum* di Martino V. Seppur originariamente appartenenti alle fila dell'amministrazione capitolina, dopo questo provvedimento i Maestri divennero a tutti gli effetti dipendenti della amministrazione pontificia. Si instaurò da allora un dualismo nella gestione delle attività di sorveglianza che proseguì anche nei secoli successivi.

Con i pontificati di Eugenio IV e Nicolò V fu maggiormente rafforzata la politica relativa alla conservazione dei resti. Lo statuto dei Maestri di Strada venne aggiornato nel 1452 da Niccolò V: l'autorità dei Maestri ne risultò circoscritta. Con la nuova disposizione venne revocata ai Maestri la facoltà di autorizzare scavi sul suolo pubblico e solo alti ufficiali dell'amministrazione papale potevano concedere tali licenze. Poco dopo, le licenze di scavo furono definitivamente subordinate all'approvazione del camerlengo. Queste restrizioni derivarono anche dall'interesse del pontefice di esercitare un certo monopolio sui cantieri cittadini e sugli scavi, al fine di reperire materiali da costruzione per le nuove opere in corso di edificazione.

Le licenze avevano l'intento di garantire misure restrittive di intervento onde evitare che la concessione desse adito a una attività di incontrollata spoliazione. In parallelo all'attività della Camera Apostolica, quella

⁷⁹ Si veda l'assetto delle proprietà al di là del vicolo delle Sette Sale riportato nella Tavola 01.

⁸⁰ Per le notizie che seguono sulla storia degli scavi di antichità e l'evoluzione della normativa a tutela del patrimonio edilizio e artistico a Roma si rimanda a: F. CERASOLI, *Usi e regolamenti per gli scavi di antichità in Roma nei secoli XV e XVI*, in «Studi e documenti di storia e diritto», 18, 1897, pp.133-150; T. R. RIDLEY, *To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)*, in «Xenia Antiqua», I, 1992, pp. 117-154; I. BIGNAMINI, *Archives & excavations: essays on the history of archaeological excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*, London, 2004; D. E. KAROMON, *The ruin of the Eternal City: antiquity and preservation in Renaissance Rome*, Oxford 2011; I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012.

dei Conservatori capitolini di monitoraggio sulle attività di scavo non fu inibita, garantendo un ulteriore livello di controllo.

Dalle licenze conservate nei fondi dell'Archivio Segreto Vaticano risulta evidente che gli intenti delle campagne di scavo fossero principalmente due: contribuire ai cantieri papali reperendo (con azioni di spolio) materiale da costruzione; dall'altro lato, garantire che gli elementi architettonici caratteristici delle costruzioni antiche fossero mantenuti e non danneggiati dall'estrazione dei materiali da costruzione. Nella seconda metà del XV secolo si susseguirono ulteriori decreti atti a rafforzare il controllo sulla preservazione dei monumenti antichi e la regolamentazione delle operazioni di cava. La bolla *Cum aliam nostram Urbem* (28 aprile 1462) di Pio II rivestì un tassello fondamentale, che impose di conservare e rispettare le rovine, non solo i monumenti antichi. Estese inoltre il divieto a tutti, salvo che al pontefice, di autorizzare la distruzione di rovine antiche e ribadì il ruolo dei Conservatori nella attività di difesa dei resti antichi. Nel 1471 la fondazione dei Musei Capitolini - dopo che Sisto IV donò alcune sculture ai Conservatori con l'indicazione di tenerle nel loro palazzo in maniera permanente - segnò il definitivo subordinamento dell'autorità municipale a quella papale, trasformando la sede dell'amministrazione municipale in un museo. Ciò ad ogni modo non sembra aver ridotto il ruolo dei Conservatori quali dignitari delle Antichità di Roma. Infatti, nei nuovi Statuti della città compilati nel 1494 da Alessandro VI fu ribadita come qualifica preminente dei Conservatori quella di preservare le testimonianze antiche. Ad essi era affidata la sorveglianza e la protezione di tutti gli edifici e i lavori pubblici. Erano inoltre tenuti ad azioni di vigilanza e sanzione severa nei confronti di tutti coloro che distruggevano reperti antichi o rimuovevano e/o danneggiavano, pietre o ornamenti di qualsiasi tempio o chiesa. Infine, i Conservatori provvedevano a controlli severi anche in materia di esportazioni delle antichità al di fuori della città.

La continua attività di scavo in città divenne nel corso XVI secolo più vigorosa, guidata dall'urgente bisogno di nuove fonti di pietra da costruzione, a fronte della immensa e continua attività edilizia legata ai grandi cantieri pontifici e privati. A Roma operavano veri e propri cacciatori di tesori e si moltiplicarono le richieste di licenze di scavo, che risultano infatti in gran numero, sia tra quelle rilasciate dalle autorità papali che da quelle civiche. Si possono ricondurre in questo quadro le numerose notizie di ritrovamenti di opere antiche e materiali pregiati sull'altura del colle Oppio cui si è fatto precedentemente riferimento.

Con la crescente richiesta crebbe anche l'urgenza di preservare il patrimonio artistico antico. Dalla famosa lettera a Leone X di Raffaello e Bernardo Castiglione (1519 ca.) emergono i temi di discussione in atto. La missiva si suddivide infatti in due parti: la prima è una supplica al pontefice per la difesa dei resti antichi e una rinnovata vigilanza; la seconda costituisce una proposta più tecnica, per la redazione di una pianta che documentasse i resti antichi ancora esistenti. Sin dal 1515 Raffaello, in qualità di architetto responsabile della Fabbrica di San Pietro, aveva ottenuto da Leone X l'autorizzazione a raccogliere materiali utili alla realizzazione della basilica per un raggio di 10 miglia su Roma. Di conseguenza poté operare una selezione dei resti antichi che gli permise accesso eccezionale a una vasta quantità di artefatti, inclusi quelli in fase di estrazione.

Dagli anni Venti si attuano provvedimenti più restrittivi ed è evidente dai documenti l'entrata in uso di un vocabolario molto più dettagliato, preciso e scrupoloso. Le licenze risultano molto più prescrittive e, rispetto al passato, decisamente più specifiche. È stato notato che apparentemente i Conservatori operassero in termini più restrittivi rispetto all'amministrazione pontificia.

Lo scenario di devastazione seguito al Sacco del 1527 servì a porre in nuova luce il problema della salvaguardia e sopravvivenza delle testimonianze del passato.

All'alba degli anni Trenta le testimonianze edilizie del passato versavano in pessime condizioni. Sin dall'epoca tardo antica la città era stata vessata da un prolungato periodo di devastazioni, dovute a disastri naturali (inondazioni, terremoti), guerre civili, invasioni straniere e sacchi, ultimo e più devastante dei quali quello inflitto dalle truppe imperiali di Carlo V. Molti monumenti erano stati oggetto di riconfigurazioni o asportazioni significative già in epoca tardo imperiale (ad esempio il Tempio di Venere e Roma e il Pantheon) ma, paradossalmente, nonostante i tentativi di preservazione favoriti dalla legislazione mantenuta in atto, fu proprio nel corso del Rinascimento che si operò il maggior saccheggio dei monumenti romani. È risaputo che l'immane programma edilizio che portò alla costruzione di chiese e palazzi attinse ai resti e ai monumenti classici in misura massiccia. Il Colosseo e il Foro furono tra i complessi che ne soffrirono maggiormente, ma anche i resti termali e gli archi di trionfo non furono da meno.

Nel 1534 Paolo III Farnese (1534-1549), appena un mese dopo la sua elezione, istituì la carica di Commissario delle Antichità⁸¹ sancendo la nascita di un nuovo ufficio nell'amministrazione papale, per chiarire e semplificare il complesso sistema esistente. La tutela delle Antichità, almeno in teoria, diventava così competenza di un unico ufficio. La nomina del commissario fu una incursione rispetto all'autorità dei Conservatori, il cui compito non fu però revocato ma di fatto rimodulato. La nomina del primo commissario avvenne l'8 novembre 1534, fu incaricato Latino Giovenale Manetti (1486-1553) che aveva servito il pontefice come segretario personale prima dell'elezione.

Come si legge dalla bolla di nomina, il commissario fu investito di pieni poteri sopra i 'monumenti, archi, templi, trofei, teatri, anfiteatri, circhi, naumachie, portici, colonne, tombe, epitaffi, elogi, strutture, acquedotti, statue, pitture, tavole, pietre, marmi – qualsiasi cosa possa descriversi come antichità o monumento'⁸². Il commissario era eletto per nomina papale ma rispondeva del suo operato direttamente al camerlengo. Tra i suoi doveri rientravano la custodia dei monumenti classici (e dei relativi resti), la supervisione degli scavi (diretta o per delega del camerlengo), il controllo delle esportazioni di antichità (azione precedentemente affidata al solo camerlengo). Quando necessario il commissario fungeva poi da principale consigliere del camerlengo in materia di Antichità e in caso di visite di personalità eminenti faceva da guida ufficiale della città⁸³.

La programmata venuta di Carlo V per il 1536, al rientro dalla conquista di Tunisi, fu colta come opportunità per avviare importanti e ingenti interventi sulla città. Nonostante l'astio della popolazione, memore delle

⁸¹ Bolla *Inter ceteras Roma Pontificis curas*, 8 novembre 1534.

⁸² Traduzione dal testo della Bolla di Paolo III *Inter ceteras Roma Pontificis curas*, 8 novembre 1534 cfr. B. JESTAT, *L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 75, 2, 1963. p. 424, n. 4.

⁸³ T. R. RIDLEY, *To protect the Monuments...* cit., pp. 118-119.

devastazioni del Sacco, Paolo III sfruttò la visita come occasione politica per mettere in mostra lo splendore di Roma. Nell'attuazione di questo programma Manetti ebbe un ruolo centrale e, su volontà del pontefice, operò ingenti pressioni sui Maestri di Strada per l'esecuzione dei lavori di isolamento dei resti antichi. Furono avviate operazioni di liberazione dei monumenti per porli in risalto: ne risultò completamente trasformato soprattutto il Campo Vaccino, dove furono demolite le costruzioni medievali per esaltare i resti imperiali antichi (ad esempio a ridosso di monumenti quali il Settinzonio, l'Arco di Costantino, l'Arco di Settimio Severo). La trasformazione del Campo Vaccino ebbe per riflesso l'attribuzione di nuovo valore a tutta l'area meridionale della città, grazie ai lavori riconnessa alla rete urbana Rinascimentale in espansione diretta verso il Vaticano. Fu inoltre favorito l'accesso alla città anche da sud e non solo dalla porta del Popolo, a nord, come in passato⁸⁴. Forse proprio in relazione a questo rinnovato assetto, anche nel corso della seconda metà del secolo tutta l'altura dell'Oppio continua a essere sottoposta a un incessante attività di cava, mirata alla spoliazione dei manufatti antichi oltre che alla ricerca di preziose testimonianze artistiche. Molte delle notizie di scavi riferibili a tale arco cronologico - come avviene anche per l'inizio del successivo XVII secolo - si ancorano a sole testimonianze o fonti letterarie che non sempre trovano riscontro nei documenti di archivio. Del resto, le licenze, sia di scavo che di esportazione, conservate tra le carte vaticane riconducibili agli anni 1534-1545 sono davvero rare e quelle per il biennio successivo, 1546-1547, sono limitate e riferite in prevalenza a opere contemporanee destinante al commercio fuori Roma⁸⁵. Si può notare che le fonti documentarie che attestano di attività di scavo tra il XVI e il XVII secolo riferite all'area di nostro interesse, pur non essendo esigue, raramente consentono di trovare riscontri puntuali perché nella maggioranza dei casi i riferimenti topografici presenti negli atti sono difficilmente localizzabili, oppure risultano in uso per ampi settori di cui è impossibile tracciare i confini. Finora anche l'incerta identificazione e ubicazione delle proprietà citate nei contratti ha reso piuttosto ostica l'operazione di riconoscimento delle aree interessate da scavi e ruberie. In questo senso l'operazione di ricostruzione del quadro delle proprietà terriere succedutesi sul colle nelle diverse epoche - pur nell'impossibilità di stabilire con esattezza il perimetro dei lotti - ha fornito nuovi dati che si sono potuti rapportare con quanto noto o desumibile dalle notizie di ritrovamenti, scavi o attività di spoliazione. Dall'incrocio dei dati emersi dalle notizie di scavo con le informazioni scaturite dalle vicende di costituzione delle vigne e degli orti sorti sul colle sono emersi un interessante quadro di relazioni personali e un intreccio di interessi collezionistici che vedono legati tra loro alcuni dei personaggi mandanti delle operazioni di scavo (quali ad esempio i cardinali Agostino Trivulzio e Jean Du Bellay) e i proprietari o tenutari delle vigne, in particolare i membri della famiglia Gualterio e più avanti, nel corso del Seicento, la famiglia Pamphili.

⁸⁴ D. E. KARMON, *The ruin of the Eternal City...* cit., pp. 99-113. Con un altro Breve (del 22 luglio 1540) Paolo III per i lavori di costruzione della Basilica Vaticana concesse ai deputati della Fabbrica di San Pietro l'autorizzazione a usare tutti i materiali emersi da operazioni di scavo sul territorio romano.

⁸⁵ Si contano solo 9 licenze in dieci anni dall'entrata in vigore della Bolla del 1534. B. Jestat ha osservato che se non fosse per le missive e le notizie in cui rimane traccia dell'indignazione sollevata all'indomani del divieto di esportazione tra gli amatori (per lo più stranieri) che compravano o facevano acquistare oggetti antichi da intermediari inviati in città, si potrebbe dubitare dell'effettiva entrata in vigore del provvedimento, tanto appaiono labili i controlli operati cfr. B. JESTAT, *L'exportation des marbres...* cit., pp. 425-429.

Dalle fonti grafiche e manoscritte e in quelle a stampa interrogate sino a ora alla ricerca delle ipotesi identificative attribuite alle rovine neroniane e traiane si evincono, come si è visto, alcuni riferimenti a interventi di scavo o spoliazione. Si pensi alle tavole di Dupérac che menzionano esplicitamente scavi in atto durante il pontificato di Pio V (1566-1572) oppure ai bei disegni del codice di Alberto Alberti, forse riferibili a operazioni analoghe svolte nel corso del regno di papa Gregorio XIII (1572-1585).

Esistono anche altre fonti, che attestano di campagne di scavo precedenti, condotte già a partire dalla metà del secolo. La notizia più antica riferisce di alcuni presunti scavi eseguiti su commissione del cardinale Agostino Trivulzio tra l'area delle Terme di Traiano e la cisterna delle Sette Sale, intorno al 1547 circa. Se ne legge in uno dei manoscritti di Ligorio e poi l'informazione si trova ripetuta, con l'aggiunta di significative precisazioni, in una delle *Memorie* di Pietro Sante Bartoli (quindi una fonte indiretta e di epoca successiva⁸⁶). La veridicità di tali notizie resta controversa perché difficilmente comprovabile.

Innanzitutto, va notato che Ligorio menziona questi scavi su commissione del cardinale Trivulzio solo in uno dei fogli del manoscritto di Oxford e non ripete l'informazione nelle stesure successive della sua opera, più dettagliate e precise, che ci sono note attraverso le copie manoscritte conservate a Parigi, Napoli e Torino. Nel brano del codice di Oxford Ligorio narra di aver stabilito la corretta identificazione delle rovine delle Terme di Traiano proprio sulla base di alcuni resti di canalizzazioni in piombo, recanti il nome dell'imperatore di Traiano, che erano stati rinvenuti nel corso dei suddetti scavi. Esattamente Ligorio ha scritto: «una delle ragioni che [le Terme] sian di Traiano è che hoggidi havendosi fatto cavare il cardinal Trivulzi vi furono trovati certo aquedotti di piombo scritti (...)»⁸⁷. L'indicazione temporale «hoggidi» porta a datare tali scavi non più tardi della fine degli anni quaranta, coerentemente con la cronologia assegnata al manoscritto di Oxford che si ritiene concluso al più tardi nel 1549. Di conseguenza il cardinale Trivulzio mandante degli scavi dovrebbe riconoscersi in Agostino Trivulzio, nipote del cardinale Antonio (m. 1508) e lontano parente del cardinale Scaramuccia (m. 1527). Agostino Trivulzio morì nel marzo 1548, perciò gli scavi menzionati da Ligorio non possono ritenersi successivi a tale data.

⁸⁶ Queste memorie attribuite a P. S. Bartoli, sono uno strano insieme di informazioni di prima e seconda mano, derivate per lo più da Biondo e Aldrovandi o basate su altri testi a stampa. Molte evidenze sembrano suggerire che non tutte fossero opera di Bartoli, ed è stata valutata la possibilità di rintracciarvi diversi autori, tra cui anche G. P. Bellori. La redazione finale del suo testo è datata 1682, ma le notizie contenute riferiscono di episodi e scoperte degli anni precedenti, a partire dal pontificato di Urbano VIII. Salvo i casi, come quello riferito a Trivulzio qui analizzato, in cui si riportano episodi ancora precedenti cfr. A. CLARIDGE, *Archaeologies, antiquaries and the memorie of sixteenth- and seventeenth-century Rome*, in I. BIGNAMINI, *Archives & excavations: essays on the history of archaeological excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*, London 2004, pp. 33-53. Le memorie di Bartoli entrarono in possesso del marchese Frangipane, sottoforma di note disordinate. F. Nardini ebbe occasione di consultarle e decise di pubblicare, così come le aveva trovate, nella terza edizione della sua *Roma Antica* (1741) insieme alla ristampa delle memorie di Flaminio Vacca (già incluse nell'edizione del 1704). Vi incluse alcune aggiunte, elaborate in forma di finte memorie, per lo più estratte da Ulisse Aldovrandini (*Raccolta delle statue di Roma*, 1556) e dall'opera dell'antiquario F. Ficononi che era stata da poco pubblicata (*Memorie* 1730). Le memorie di Bartoli furono nuovamente ristampate, riordinate e numerate da C. Fea che le incluse nella sua *Miscellanea Filologica* (P. S. BARTOLI, *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbani vivente Pietro Sante Bartoli*, in C. FEA, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, I, Roma 1790). Da questa edizione sono tratti i brani e le citazioni proposte in seguito.

⁸⁷ P. LIGORIO, Oxford, f. 81v. Trascrizione in *Appendice testi*, 3.2.

Come si è anticipato, anche in una delle memorie di Bartoli sono citati scavi finanziati dal cardinale Trivulzio sul colle Oppio. Si legge nello specifico:

«Nel 1547 fu fatto cavare alla vigna delle Sette sale ad istanza del cardinal Trivulzio, ove furono trovate da venticinque statue, tutte intiere, di maravigliosa conservazione, e bellezza, oltre moltissime colonne, e marmi di gran pregio»⁸⁸.

L'entità dei ritrovamenti elencati da Bartoli è di ben altro tenore rispetto alla notizia segnalata da Ligorio, ma la corrispondenza delle date e del sito di scavo porta a ritenere che le due fonti vadano riferite alle medesime operazioni di scavo. Resta comunque dubbia la veridicità di entrambe le notizie.

I dati noti in merito all'attività di Agostino Trivulzio come collezionista di antichità sono limitati agli ultimi mesi della sua vita. È risaputo che il cardinale possedesse una ricca collezione di oggetti antichi che teneva esposta nella sua residenza romana in Palazzo Fieschi. Gerolamo Volpi poté ammirarla personalmente durante il suo soggiorno romano nell'estate del 1547, quando il cardinale era ancora in vita⁸⁹. Dopo la morte del prelado, in mancanza di un testamento valido, i suoi beni furono requisiti dalla Camera Apostolica⁹⁰. Per l'occasione fu redatto un dettagliato inventario dei beni appartenuti a Trivulzio, inclusa la raccolta di oggetti e marmi antichi. Sulla base di questo documento è nota la consistenza della collezione Trivulzio e molti dei pezzi che ne facevano parte sono stati identificati e rintracciati nelle raccolte in cui confluirono dopo la dispersione della collezione⁹¹. Nonostante la dettagliata descrizione offerta dall'inventario risulta impossibile rintracciare negli esemplari elencati le 25 sculture che sarebbero state rinvenute nel corso dei menzionati scavi del 1547 nella vigna delle Sette Sale.

Come si è detto, la notizia degli scavi Trivulzio non è ripetuta da Ligorio nelle successive redazioni della sua enciclopedia. Infatti, sia nel manoscritto di Napoli che in quello di Torino, Ligorio riferisce del ritrovamento dell'iscrizioni sul canale plumbeo allo scopo di legittimare la sua identificazione delle Terme di Traiano ma non fa più menzione degli scavi Trivulzio. Nella redazione torinese dell'opera, che sappiamo essere la più tarda, Ligorio cita piuttosto ulteriori scavi condotti in corrispondenza della cisterna delle Sette Sale, questa volta però «alle spese del reverendissimo monsignore Ioanne Bellaio cardinale di Parisi» e ben più fruttuosi rispetto a quelli attribuiti a Trivulzio, dato che Ligorio scrive che erano stati portati in luce «... ornamenti e

⁸⁸ P. S. BARTOLI, *Memorie...* cit., mem. 21, p. 227.

⁸⁹ A. BONAVIDA, *How Cardinal Agostino Trivulzio's collection of statues entered the Farnese collection*, in "The Burlington Magazine", CLVIII, 1354, gennaio 2006, pp. 4-9.

⁹⁰ Il cardinale aveva ottenuto da papa Paolo III Farnese la licenza di redigere le sue volontà testamentarie cfr. B. MCCLUG HALLMAN, *Italian Cardinals, Reform, and the Church as Property*, Berkeley, Los Angeles, London 1985, p. 82.

⁹¹ Alcuni dei pezzi più pregiati confluirono nella raccolta della famiglia Farnese. Ulisse Aldrovandi poté ammirarle e descriverle tra gli oggetti della collezione visti nel 'Palagio nuovo del Reverendiss. Farnese, che stà fra Campo di Fiore, e'l Tevere' (U. ALDROVANDI, *Delle statue antiche...* cit. 1556, pp. 145-159). Tra queste Aldrovandi descrive due pregevoli sculture che erano appartenute a Trivulzio. La migrazione di alcuni esemplari nella collezione Farnese è comprovata da un documento del marzo 1548, dal quale si apprende che la Camera Apostolica fu costretta a cedere al portiere del guardaroba del papa 25 esemplari della collezione Trivulzio, tra cui teste, torsi e statue marmoree. Gli stessi possono essere rintracciati nel primo inventario noto della raccolta Farnese risalente al 1566. Si spiega in questo modo come mai un gruppo di statue appartenute a Trivulzio si trovi adesso nel museo Archeologico Nazionale di Napoli, dove fu trasferita la collezione Farnese nel tardo XVIII secolo (A. BONAVIDA, *How Cardinal Agostino Trivulzio's collection...* cit.).

fodri di marmo sontuosi che avea [la cisterna delle Sette Sale], ove i vari intagli, le colonne del marmo gialle macchiate di vene rosse l'avemo viste fracassate in parte, perché per altri tempi erano state spogliate, et alcune reliquie v'erano rimaste sepolte [...]»⁹².

Il cardinale indicato quale committente di questi scavi è Jean Du Bellay che fu titolare della Basilica di San Pietro in Vincoli tra ottobre 1547 e aprile 1548, data in cui assunse la titolarità della diaconia di San Adriano al Foro proprio in sostituzione del defunto Agostino Trivulzio. Gli scavi menzionati da Ligorio nella località delle Sette Sale - in cui ricadeva anche una porzione della vigna dei canonici di San Pietro in Vincoli - devono certamente rapportarsi a questo incarico.

La passione per le antichità di Du Bellay è ben nota e documentata, così come è celebre la nutrita collezione messa insieme dal cardinale nei cosiddetti *horti belliani*, i giardini della sua villa alle Terme di Diocleziano. Negli studi dedicati all'influente e colto cardinale è stato evidenziato come dal momento del suo rientro a Roma nel 1547, dopo l'ennesima missione diplomatica, Du Bellay sfruttò i successivi incarichi cardinalizi per assicurarsi i tesori più diversi, facendosi fautore di scavi giudicati intempestivi e anche molto dannosi, intorno alle antiche chiese e ai monumenti romani⁹³. Resta traccia di alcune delle licenze di esportazione concesse al cardinale Du Bellay tra il 1548 e il 1550 per il trasporto in Francia di marmi, colonne e oggetti d'arte raccolti a Roma⁹⁴.

Sorge il dubbio che le due notizie riferite da Ligorio, degli scavi Trivulzio e poi di quelli Du Bellay, vadano rapportate a operazioni di cava in qualche modo connesse, perché promosse nella medesima area e, presumibilmente, nello stesso periodo. Va notato inoltre che entrambe i cardinali erano legati ai canonici regolari di San Pietro in Vincoli: Jean Du Bellay in quanto cardinale titolare della basilica e Agostino Trivulzio in veste di cardinale protettore dell'ordine, incarico di cui fu investito nel 1542 e che mantenne sino alla sua morte⁹⁵. Per giunta i due erano certamente legati da rapporti di amicizia e collaborazione, facendo entrambe parte della cerchia dei cardinali sostenitori presso la Curia romana degli interessi del regno di Francia⁹⁶. Tra gli altri alti prelati vicino ai due vanno annoverati anche il cardinale Rodolfo Pio da Carpi e i due fratelli Gaddi, Giovanni e soprattutto Niccolò, molto vicino a Du Bellay.

⁹² P. LIGORIO, Torino, vol. 14, c. 8v. Trascrizione in *Appendice testi*, 3.5.

⁹³ C. OCCHIPINTI, *Il cardinale Jean du Bellay visto da Pirro Ligorio. Statuaria antica e architettura moderna tra Roma e Parigi*, in *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, p. 132. In più occasioni proprio Pirro Ligorio non mancò di criticare la scellerata attività di spoliazione e ruberia promossa dal cardinale. I cardinali francesi a metà del XVI secolo furono tra i più attivi nell'esportare antichità rinvenute a Roma. Sono numerosi i passaggi in cui Ligorio denuncia le tragiche conseguenze del commercio di antichità e il suo giudizio appare particolarmente critico nei confronti del cardinale Du Bellay. Sembra quasi che Ligorio ne faccia l'emblema del comportamento predatorio dei cardinali francesi residenti a Roma, accusati di spogliare la città delle sue antichità per ornare le loro residenze ed i palazzi in Francia. Cfr. B. FURLOTTI, *Le cardinal Jean Du Bellay et le marché des antiquités à Rome au milieu du XVIIe siècle*, in *Le cardinal Jean Du Bellay : Diplomatie et culture dans l'Europe de la Renaissance*, a cura di C. Michon, L. Petris, Tours 2013, pp. 245-256 e n.e. [online]. Disponibile su Internet: <<http://books.openedition.org/pufr/7974>>.

⁹⁴ ASV, *Diversa Cameralia*, vol. 156, fol. 53; vol. 161, fol. 105 e vol. 165, fol. 37v. Le licenze sono menzionate e in parte citate in B. JESTAT, *L'exportation des marbres...*, p. 454, licenze 21, 25, 26.

⁹⁵ Nelle note di pagamento della vigna di Alfonso Gualtieri per il 1546, primo anno della locazione, Trivulzio è chiamato dai canonici "nostro protettore" cfr. ASPiV, cat. D, c. 88.

⁹⁶ B. FURLOTTI, *Le cardinal Jean Du Bellay...* cit., pp. 245-256; G. REBECCHINI, *Les débuts de Jean Du Bellay à Rome, la cour d'Hippolyte de Médicis et le rôle de Giovan Francesco Valier in Le cardinal Jean Du Bellay...* cit. n.e. [online]. Della cerchia dei cardinali filofrancesi facevano parte anche Francesco Pisani, Marino Grimani, Nicolò Gaddi. Tra i documenti che attestano dell'amicizia tra Trivulzio e Du Bellay si conserva una lettera del primo al francese, di

Giovanni Gaddi, come si è avuto modo di illustrare nel precedente capitolo, fu proprietario di una delle vigne sul colle Oppio direttamente insistente sui resti della Domus Aurea, non lontano dalla cisterna delle Sette Sale, ma sita in una località indicata dal toponimo 'Corte Vecchia'⁹⁷. La vigna rimase in possesso degli eredi Gaddi fino al 1548, quando fu venduta a tale Francesco Benze e poi nel 1550 fu acquistata da Sebastiano Gualterio. Quest'ultimo si era formato e cresciuto sotto la protezione del cardinale Agostino Trivulzio, lo aveva servito negli ultimi anni della sua vita come segretario personale e ne ereditò l'incarico di nunzio in Francia nel 1548. Investito inoltre della diocesi viterbese nel 1551, Gualterio costruì una fortunata e remunerativa carriera diplomatica che lo portò a prolungati soggiorni in Francia. Ciò non gli impedì di adoperarsi per l'ampliamento dei suoi possedimenti sul colle Oppio e l'arricchimento della sua collezione di antichità, che riuniva, stando a quanto è stato ricostruito, sculture antiche, medaglie, frammenti marmorei e gemme⁹⁸.

Il vescovo Gualterio è menzionato in più occasioni da Ligorio come mandante di scavi in diverse zone del territorio romano, anche al di là dei confini delle mura cittadine. In particolare, ci interessano qui le notizie che attestano di esemplari ritrovati «cavando circa alle Terme di Traiano», poi inclusi nella collezione Gualterio. Si tratta nello specifico di due sculture raffiguranti la dea Venere, l'una con ai piedi un delfino e l'altra con un piccolo Amore, entrambe confluite poi nella collezione Medici e oggi esposte agli Uffizi. Ed anche un pannello con iscrizione di dedica a Ercole Conservatore che è stato dimostrato essere un falso. Oltre all'indicazione vaga del sito di ritrovamento, Ligorio non aggiunge altro che consenta di datare le scoperte o dedurre ulteriori conclusioni, si può solo osservare che Gualterio è sempre indicato con il titolo vescovile perciò, anche in rapporto alle vicende di acquisto della vigna, si può supporre che le iniziative di scavo da lui patrocinate e citate da Ligorio furono condotte tra il 1551 e il 1566, anno della sua morte⁹⁹. Oltre ai ritrovamenti di cui beneficiò Sebastiano Gualterio, Ligorio menziona anche altri oggetti antichi rinvenuti 'alle Terme di Traiano' e poi aggiunti alle collezioni di illustri prelati o cittadini romani, quali ad esempio Giovanni Gaddi, il cardinale Rodolfo Pio da Carpi, il cardinale Giovanni Du Bellay, Bindo Altoviti, Stefano Del Bufalo¹⁰⁰. Queste notizie, anche quando prive di riscontro documentario, suggeriscono di un'intensa attività di scavo e spoliazione cui erano sottoposte le rovine antiche e il sottosuolo del colle Oppio, che pertanto deve immaginarsi nel corso del Cinquecento quale sito privilegiato di cava e scenario di ricerche particolarmente remunerative.

congratulazioni per la sua nomina a cardinale avvenuta nel 1535. La missiva è pubblicata in T. SCHEURER, *La correspondance du Cardinal Jean du Bellay*, Paris 1969, 1973, vol. I, p. 488 e cfr. pp. 387, 486.

⁹⁷ Si veda il capitolo 2, paragrafo 2.4.2.

⁹⁸ Per un profilo biografico di Sebastiano Gualterio e per le vicende relative alla formazione della sua vigna sul colle Oppio si rimanda al paragrafo 3.6 in questo capitolo.

⁹⁹ I brani in cui si trova citato Sebastiano Gualterio sono P. LIGORIO, Napoli, vol. 3, cc. 170r, 171r e Torino, vol. 5, c. 24v; vol. 14, c. 181v; vol. 15, c. 117r; vol. 26, c. 199r. La citazione che menziona le Terme di Traiano è tratta da Napoli, vol. 3, c. 171r.

¹⁰⁰ Riferite ai personaggi citati: Giovanni Gaddi (Torino, vol. 7, c. 47r), Rodolfo Pio da Carpi (Torino, vol. 7, c. 47r), Giovanni Du Bellay (Torino, vol. 14, c. 8v), Bindo Altoviti (Torino, vol. 7, c. 3r), Stefano Del Bufalo (Torino, vol. 17, c. 130r e vol. 26, c. 176r). Notizie di scavi o oggetti provenienti dalle Terme di Traiano (Torino, vol. 7, c. 104v; vol. 15, c. 181r).

Inoltre, se ancora una volta si allarga l'area territoriale presa in esame al di là dei limiti imposti dal tracciato del vicolo delle Sette Sale e si prende in analisi il quadro delle proprietà esistenti a est della cisterna traiana che è stato delineato da Volpe e Parisi, non si può fare a meno di notare che tra i tenutari dei terreni ivi esistenti attestati intorno alla metà del Cinquecento vi erano i proprietari di alcune tra le più celebri ed estese collezioni romane di antichità, quali ad esempio Ottavo e Federico Cesi e gli esponenti della famiglia Fusconi.

Né Trivulzio né Du Bellay compaiono tra i proprietari terrieri censiti sul colle Oppio né nelle vicinanze, per questo si suppone che l'area interessata dagli scavi patrocinati dai due sia da ricercare all'interno del perimetro della vigna di San Pietro in Vincoli o, eventualmente, in una delle vigne private esistenti in prossimità dei resti della cisterna delle Sette Sale.

Già dal 1546, quando Trivulzio era ancora in vita, risulta che una porzione della vigna del monastero fosse stata concessa in locazione ad Alfonso Gualterio, fratello di Sebastiano allora ancora segretario di Trivulzio, il quale si fece carico del pagamento del canone di affitto in vece del fratello, come risulta dalle note contabili del catasto di San Pietro in Vincoli¹⁰¹.

Infine, si è già ricordato che si legge di sculture rinvenute nella vigna alle Sette Sale di Nicola De Staglis (o Nicolò Stagni) nel *Delle statue antiche* di Ulisse Aldrovandi¹⁰². È noto che Aldrovandi si trattene a Roma tra il 1549 e il 1550 e si è dato conto di come De Staglis fosse entrato in possesso della prima vigna 'alle Sette Sale' nel 1531, aggiungendovi una seconda proprietà confinante nel 1550. Perciò sembra plausibile che la scoperta delle due sculture debba ricondursi agli anni compresi in questo arco temporale.

Le prescrizioni per la salvaguardia dei monumenti antichi e la regolamentazione delle attività di scavo e di esportazione dopo l'istituzione dell'ufficio del commissario e la bolla del 1534 di Paolo III continuarono a essere rinnovati da successivi provvedimenti legislativi, ma le numerose notizie di scavi, compravendite ed esportazioni oltre i confini dello Stato attestano che l'effettiva applicazione delle norme e delle sanzioni restò debole e aleatoria¹⁰³. Tra gli Sessanta e Settanta il moltiplicarsi delle licenze sembra documentare attività di controllo più efficaci, specie a partire dalla nomina a camerlengo di Vitellozzo Vitellio (1564) e, in misura più stringente, durante l'incarico del successore Michelle Bonelli (in carica dal 1568 al 1570)¹⁰⁴. Nel maggio 1572 il cardinale camerlengo Luigi Cornaro, dopo la ratifica dell'incarico a Pietro Tedellini come commissario avvenuta l'anno precedente¹⁰⁵, promulgò l'ennesimo bando in cui erano ribadite tutte le misure

¹⁰¹ Si rimanda al paragrafo 3.6.

¹⁰² U. ALDROVANDI, *Delle statue antiche...* cit. p. 251 e vd. sopra.

¹⁰³ Tra gli ultimi anni del pontificato di Paolo III e i successivi sotto il regno di Giulio III (1550-1555) prevale una certa indulgenza, le citate licenze di esportazione concesse a Du Bellay, ad esempio, lo confermano. Il 20 dicembre 1556 Paolo IV (1555-1559) con un motu proprio nomina nuovo commissario Mario Frangipani (in carica 1556-1569?) e ribadisce il bando delle esportazioni e le misure di salvaguardia. La situazione doveva ad ogni modo essere disastrosa, tanto che nel dicembre 1560 il Consiglio comunale di Roma invia un appello al pontefice per sollecitare maggiori controlli. In risposta il pontefice emana ulteriore motu proprio l'11 luglio 1562. Il breve pontificato di Paolo IV rese inefficace l'applicazione dei provvedimenti attuati.

¹⁰⁴ L'incremento del numero delle licenze attesta di una attività di contrabbando meno attiva, conseguenza della politica poco restrittiva di Pio V, durante il cui pontificato le autorizzazioni sembrano essere concesse con facilità maggiore rispetto al passato.

¹⁰⁵ Il cardinale Cornaro già nel marzo 1570 aveva investito Pietro Tedellini dell'incarico di *conservatorem antiquitatum, ac bullarum et bannimentorum hujusmodi defensorem specialem ac commissarium*, rispondendo alla richiesta dei

tradizionali per la conservazione dei monumenti, il divieto a guastare, trasportare e vendere fuori Roma oggetti e frammenti antichi sia marmorei che metallici, le ammende e le misure restrittive da applicare per la lotta alle frodi¹⁰⁶.

Ulteriori menzioni di scavi sul colle Oppio si leggono nelle descrizioni delle tavole di Étienne Dupérac che ritraggono le rovine delle terme traiane, dove l'artista fa riferimento a scavi condotti in loco nel corso del pontificato di Pio V (1566-1572)¹⁰⁷. Possono forse ricollegarsi a tale notizia le campagne di scavo che furono condotte nell'orto dei canonici di San Pietro in Vincoli da due privati cavatori, Bernardo Acciaiuoli e Mario Spiriti, tra il 1567 e 1569. Ne siamo a conoscenza perché si conservano gli atti delle convenzioni stipulate tra i due e il priore di San Pietro in Vincoli per «cavare nella vigna di detti Reverendi padri di S. Pietro in Vincula et nell'anticaglie che vi sono, contigua al loro monastero»¹⁰⁸. La convenzione per l'anno 1567 (poi rinnovata) stabiliva che «Di tutto quello si trovasse, sia statue colonne oro argento piombo o qualunque altra sorte di metallo gioie medaglie vasi di qualsivoglia sorte, la metà ne aspetti et sia de detti padri et l'altra metà delli detti M. Bernardo e M. Mario a partire tra loro da veri gentilhomini et boncompagni»¹⁰⁹.

Nel corso della seconda campagna di scavi, avviata nel 1569¹¹⁰, furono ritrovati i resti del noto gruppo di iscrizioni in greco e latino che si riferiscono alla *iera xystiché synodos* delle terme traiane. Tali iscrizioni si trovano ancora oggi spesso riferite a una fantomatica 'Curia Athletarum', citata nell'unica iscrizione in latino del gruppo con un nome che è poi rimasto nella tradizione degli studi¹¹¹. Le recenti campagne di indagine e scavo condotte nelle Terme di Traiano, intorno ai resti della esedra sudoccidentale del recinto termale, hanno chiarito che il luogo di ritrovamento di tali iscrizioni deve identificarsi proprio in prossimità della suddetta esedra ed era perciò incluso nell'area concessa per gli scavi Acciaiuoli-Spiriti¹¹². Forse la campagna fu

Conservatori capitolini che si erano dichiarati incapaci di adempiere da soli ai compiti tradizionalmente legati al loro incarico. La nomina di Tedellini si tradusse nell'investitura a commissario delle Antichità solo nel febbraio 1571, con motu proprio di Pio V. Tra il 1570 e il 1571, quando Tedellini non risulta ancora ufficialmente incaricato risulta la ratifica di numerosi permessi e licenze cfr. T. R. RIDLEY, *To protect the Monuments...* cit., pp. 122-123 e D. E. KARMON, *The ruin of the Eternal City...* cit., pp. 431-435.

¹⁰⁶ *Bannum super antiquitatibus Urbis*, 28 maggio 1572. Fu uno dei primi editti seguiti all'istituzione del commissariato del 1534, molte clausole si trovano ripetute e ribadite nei successivi aggiornamenti.

¹⁰⁷ É. DUPÉRAC, *I vestigi...* cit., tavv. 17-18.

¹⁰⁸ ASR, not. Fabrizio Galletti, prot. 3414, c. 81 cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, II, 1990, pp. 225-226.

¹⁰⁹ *Ibidem*. La prima convenzione stabiliva l'avvio dei lavori nella Pasqua 1567, fu poi rinnovata nella Pasqua 1569.

¹¹⁰ La campagna fu ulteriormente estesa, come attesta la richiesta avanzata al commissario delle cave Pier Tedellini in data 29 giugno 1570 in ASV, Diversa Cameralia, vol. 237, c. 134.

¹¹¹ Si tratta di tre piedistalli con iscrizioni in lingua greca: IG XIV 1054 = IGUR 235 (base con dedica ad Adriano), IG XIV 1055 = IGUR 236 (base con dedica ad Antonino Pio) e IG XIV 1102 = IGUR 240. Tutti e tre gli esemplari furono poi acquistati dal cardinale Farnese e si trovano oggi al Museo di Napoli. L'unica iscrizione in latino è la CIL VI 10154, p. 3906 in cui è nominata una '*acletarum curia*'. Fu sulla base di tale menzione che si ritenne di poter riconoscere nelle rovine tra le quali erano stati rinvenuti i frammenti iscritti i ruderi di una Curia Athletarum. Questa dizione si trova in uso come toponimo indipendente (nonostante non compaia nei Cataloghi Regionari antichi) dalla fine dell'Ottocento, sulla scorta delle indicazioni di Rodolfo Lanciani cfr. S. RICCI, *La ζυστιχή σύνδοδος e la Curia Athletarum presso S. Pietro in Vincoli*, in "Bullettino della Commissione Archeologica, 1891, pp. 185-209. e R. A. LANCIANI, *FUR*, tav. 23. La prima a rianalizzare le iscrizioni e riferirle alla *iera xystiché synodos* è stata Maria Letizia Caldelli per cui si veda M. L. CALDELLI, '*Curia athletarum, iera xystike synodos e organizzazione delle terme a Roma*', in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 93, 1992, pp. 75-87. Tutta la questione è ripresa e ampiamente discussa in R. VOLPE, *Le Terme di Traiano e la ζυστιχή σύνδοδος*, in *Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, Roma 2007, pp. 427-437.

¹¹² Si veda R. VOLPE, *Le Terme di Traiano e la ζυστιχή σύνδοδος...* cit., pp. 432 e sgg. Il sito di ritrovamento è stato identificato grazie all'analisi di un'altra licenza di scavo dell'anno 1660: licenza concessa l'8 marzo 1660 a Pasquale

ulteriormente prorogata proprio alla luce dei fruttuosi ritrovamenti, come risulta attestato da una lettera patente del giugno 1570 in cui è fatta richiesta di nuova licenza al commissario Pier Tedellini¹¹³.

Si ritiene che possa associarsi a questi scavi anche quanto riferito da Ligorio in merito al ritrovamento di diverse iscrizioni in lingua greca rinvenute «cavandosi molti anni sono nella regione terza nel luogo del ludomagno posto allato de le Therme Traiane over ora è l'horto di sanpietro in Vincolo»¹¹⁴.

Ancora, tra le scoperte avvenute alle Terme di Traiano è menzionata da Ligorio quella di un marmo raffigurante una figura maschile alata, ritenuta immagine di Aesculapio¹¹⁵.

Nel volume *Illustrium virorum ut extant in urbe expressi vultus* di Achille Stazio, edito per i tipi di Antoine Lafréry nel 1569, è invece raffigurato un busto in bronzo, identificato come Euripide, che la legenda denota come esposto «apud Rodolfu. Pium Card. Carpense e thermarum Titi ruinis ut ferunt erutum»¹¹⁶.

Tra le licenze di esportazione nei fondi Vaticani si segnala una licenza rilasciata nell'ottobre 1571 a Giulio Gualterio, figlio ed erede del vescovo Sebastiano, per estrarre e condurre a Viterbo una colonna, una lapide, parti di una scultura e alcuni frammenti marmorei di una cornice. La licenza è finalizzata al rilascio dell'autorizzazione per l'esportazione dei materiali e non è citato il luogo di ritrovamento degli oggetti menzionati, si potrebbe supporre che questi fossero stati rinvenuti in uno dei terreni del colle Oppio che Giulio aveva ricevuto per eredità familiare¹¹⁷.

Ulteriori scavi nella vigna dei Padri di San Pietro in Vincoli che portarono a ingenti scoperte sono quelli attestati dalle note che Alberto Alberti aggiunge ai suoi disegni di alcuni dei frammenti rinvenuti. La più esplicativa tra esse recita:

«Nella uignia di Sa[n]to pietro i[n] uincola si feci una caua / nella quale sotto assai circa palmi 40 si trouo stanze / bilissime lauorate di stucho le uolti con un poco di pittura / dorato alquanto e i[n]torno di fora di molte colone / di marmo mischio co[n] capitelli asai et altre cose ruinate / (...) ditta caua fu nella uignia di mezo che si caua i[n] piu luogi che anco o trouato altre facende e queste sono dille ruine di nerone p[er] quanto sie trouato pitafi di gra[n]disime lettere / trouate sotto il coliseo i[n] una caua gra[n]disimo pitafi i[n] una / uignia uoliano dire fusse sopra una i[n]trata dil suo apartame[n]to /co[n] molte altre facende»¹¹⁸.

Costantino e ai compagni cavatori di scavare nell'orto dei Padri di San Pietro in Vincoli (cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 208) che portò alla scoperta di un'ulteriore iscrizione riferita alla *synodos*, pubblicata in O. Falconieri, *Inscriptiones athleticae nuper repertae Romae*, 1668 ma che oggi risulta perduta.

¹¹³ 1570, 29 giugno. ASV, Diversa Cameralia, vol. 237, fol. 134. «Litterae patentes effondendi in alma Urbe in pertinentiis et iurisdictionibus Monasterii s. Petri in Vincula cum interventu et scientia D. Petri de Thedalinis ad id per nos deputati». La licenza è citata in F. CERASOLI, *Usi e regolamenti per gli scavi di antichità in Roma nei secoli XV e XVI*, in "Studi e documenti di storia e diritto", 18, 1897, pp.133-150 e R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, II, 1990, pp. 226-227.

¹¹⁴ P. LIGORIO, Torino, vol. 15, c. 92r. Nel brano Ligorio fa espresso riferimento a una iscrizione non inclusa tra quelle menzionate in precedenza: è la IG XIC 1104=IGUR 239 riportante dedica a *M. Aurelius Demetrius* il quale ricopriva incarichi di prestigio e responsabilità nella gestione dell'impianto termale traiano.

¹¹⁵ P. LIGORIO, Napoli, vol. 7, c. 205v; Torino, vol. I, c. 96v. Uno schizzo di Ligorio che ritrae la scultura si trova in BAV, *Codex Ursinianus*, fol. 145 r. Ne esiste una copia di mano di É. Dupérac (Paris, Louvre, Cabinet des dessins, I, III, inv. 26446).

¹¹⁶ Cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, II, 1990, p. 227.

¹¹⁷ La licenza è del 6 ottobre 1571, si trova in ASV, Diversa Cameralia, vol. 247, fol. 136 ed è tra quelle elencate da B. JESTAT, *L'exportation des marbres...* cit., p. 464, n. 96. Sulle vicende fondiari dei lotti Gualterio si veda il paragrafo 3.6.

¹¹⁸ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GNS, 2502, foll. 47v-48.

Come si è già detto non si conosce la data esatta di esecuzione dei disegni, supposta approssimativamente tra il 1546 e il 1599. Solo su uno dei fogli si legge la data '1585'. Questa nota, più la corrispondenza tra uno dei capitelli rappresentati da Alberti e i disegni del francese Pierre Jacques (datati 1575) hanno suggerito di ricondurre tali scoperte e le relative operazioni di scavo al pontificato di Gregorio XIII (1572-1585).

L'enorme programma edilizio del pontefice accrebbe le ricerche di materiali e le campagne di scavo. Nel maggio 1580 i Conservatori promossero una petizione da sottoporre al pontefice in cui denunciavano le difficoltà nell'esercizio dei loro compiti di sorveglianza, chiedevano all'amministrazione papale maggiore supporto e proponevano la revoca di tutte le licenze di scavo concesse. Nel 1582 vennero riemanate tutte le principali legislazioni già varate al fine di promuoverne l'applicazione. Negli anni successivi, durante il pontificato di Sisto V (1585-1590), si tentò di applicare azioni più incisive. Il commissario Orazio Boario (incarico 1585-1601) fu nominato nel 1587 *commissarius super foveis*, incarico che poté svolgere solo un anno visto che nel 1588 il camerlengo Enrico Gaetano (incarico 1587-1599) bandì un secondo importante editto nel tentativo di contrastare la frenesia degli scavi e impose il ritiro di tutte le licenze e la chiusura di tutti i siti di scavo entro 6 giorni¹¹⁹.

Per gli anni successivi, durante tutto il commissariato di Boario, le carte del fondo Camerale I dell'Archivio di Stato di Roma documentano di scavi nelle aree limitrofe al colle Oppio, ad esempio: nella piazza di San Pietro in Vincoli e vicino Santa Maria Maggiore (1588)¹²⁰, nei dintorni del Colosseo (1590, 1602)¹²¹, nel giardino Colonna (1596, 1602)¹²², vicino San Clemente andando verso il Laterano (1600, 1601)¹²³.

Un ricordo di fine secolo dei continui scavi sull'area - in cui come si è detto si può forse cogliere un accenno anche alla presenza delle sale interrate della reggia neroniana - si rintraccia in una delle celebri memorie di Flaminio Vacca (1594), in cui lo scultore raccontava:

«mi ricordo più volte aver visto cavare nelle Terme di Tito, dove ora è il monastero di s. Pietro in Vincoli, molte figure di marmo ed infiniti ornamenti di quadro. Chi volesse narrarli tutti, entrebbe in un gran pelago di discorso: ma si è fatta al presente una cava molto profonda, la quale dimostra che innanzi alle Terme di Tito vi fosse un altro edificio molto magnifico; e adesso hanno cavato bellissimi cornicioni, i quali sono stati condotti alla chiesa del Gesti per ornare una cappella. Potrebbe essere detto edificio parte della Casa Aurea di Nerone»¹²⁴.

Tutte le testimonianze elencate attestano dell'incessante attività di scavo condotta sul colle Oppio e, di conseguenza, di una alta frequentazione di quei luoghi, occasioni in cui appare più che plausibile supporre che anche le sale della Domus Aurea fossero esplorate.

¹¹⁹ Editto del gennaio 1588. Camerale, I, vol. 392, c. 49 cfr. T. R. RIDLEY, *To protect the Monuments...* cit., pp. 123-27.

¹²⁰ ASR, Camerale I, vol. 392, c. 177.

¹²¹ ASR, Camerale I, vol. 398, c. 54 e vol. 399, c. 114; vol. 429, cc. 163 e 173.

¹²² ASR, Camerale I, vol. 417, c. 135; vol. 429, c. 173.

¹²³ ASR, Camerale I, vol. 426, c. 162; vol. 429, c. 19.

¹²⁴ F. VACCA, *Memorie...*, n. 115, p. 55. Sull'edizione delle *Memorie* di Vacca si rimanda alla n. 72.

3.4 Indizi di esplorazioni nel padiglione esquilino all'inizio del XVII secolo: la scoperta della scena di Ettore e Andromaca nella volta degli stucchi della sala 129

Nonostante le evidenze materiali di nuove esplorazioni siano carenti è comunque plausibile supporre che le sale della Domus Aurea rimasero accessibili anche nel corso del XVII secolo.

A fronte dei numerosi disegni e schizzi prodotti dagli artisti che avevano esplorato le sale nella prima metà del Cinquecento, si è dato conto di come le testimonianze grafiche di nuove esplorazioni nei decenni successivi vadano progressivamente diminuendo, divenendo esigue a partire dagli anni Sessanta e pressoché nulle nel Seicento. Apparentemente infatti non sono note fonti grafiche, né tanto meno documentarie, che attestino di visite nel padiglione del colle Oppio nel corso di tutta la prima metà del Seicento.

Altrettanto può dirsi per le firme apposte sulle volte delle sale dai visitatori. Tra le iscrizioni reperite sulle superfici voltate sono solo nove quelle che possono riferirsi al XVII secolo. La maggior parte si ritrovano disseminate lungo la volta del criptoportico 92 e tra queste tre sono corredate di data (1614, 1668 e 1695). Le restanti sono state ricondotte al XVII secolo in base all'analisi dei pigmenti e del mezzo grafico con il quale sono state tracciate e, soprattutto, in rapporto alla presunta identità degli autori. Oltre che nella galleria 92, tra le camere del settore occidentale vi era una firma di datazione compatibile sulla volta gialla (31) - censita da Fritz Weege ma ormai non più rintracciabile - e una seconda, ancora riconoscibile ma di identificazione incerta, apposta sulla superficie della volta nera (32)¹²⁵.

Queste firme, poche paragonate alle dozzine di iscrizioni dei decenni precedenti che affollano le superfici voltate delle sale del padiglione, attestano comunque di sporadiche esplorazioni e visite condotte lungo tutto il secolo. Incursioni condotte con maggiore frequenza negli ultimi quattro decenni del secolo e che si ritiene vadano correlate (visto la corrispondenza di alcune date) con le nuove campagne di scavo e scoperte archeologiche condotte a partire dagli anni Sessanta del XVII secolo.

Non avendo testimonianze dirette di esplorazioni è difficile stabilire quale fosse lo stato degli ambienti a poco più di un secolo dalla loro riscoperta. Le frequenti visite operate da artisti e curiosi nel corso del Cinquecento, nonostante l'ammirazione e lo stupore dimostrato dai visitatori, non promossero alcun intervento di preservazione né indussero a cautela nei confronti delle superfici affrescate, accelerandone piuttosto il processo di deterioramento, dato che le superfici visibili furono ricoperte dalle iscrizioni lasciate dai visitatori e ingentemente danneggiate dal fumo delle loro torce. È verosimile pertanto che già agli inizi del Seicento la lettura degli affreschi dovesse risultare in parte compromessa.

¹²⁵ N. DACOS, *La découverte...* cit., 1969, pp. 143-160. Di seguito si riportano i nomi e le presunte identificazioni avanzate da N. Dacos. Nei riquadri più orientali della galleria 92 si leggono i nomi: «Cappitelli», presumibilmente Bernardino Capitelli, pittore e incisore senese dal 1626 al servizio di Cassiano dal Pozzo; «Trovisani», forse il pittore Francesco Trevisani (1656-1746); e una iscrizione senza nome ma datata «an 1695». Nei quadranti occidentali le firme non identificate sono: «clemente 1614» e «W Benikerze 1668». Sulla parete della sala della volta gialla (31) si legge: «Willem van Nuelandt», riconosciuto come Guglielmo Terranova (1584-1635 o 1636), la cui presenza a Roma è attestata nel 1626 tra i membri della Accademia di San Luca. Infine, tra le firme censite da Weege all'inizio del Novecento, ma non più rintracciate da Dacos, si avevano un «Cappettelli», che si presuppone medesimo autore della firma «Cappitelli» del criptoportico e un «Domenico da Bologna» che Weege aveva pensato di identificare con Domenichino (1581-1641) autore forse anche dell'iscrizione «Domenico da Bo...» vista invece da Dacos nella sala della volta nera.

La produzione secentesca di guide e testi descrittivi della città conferma la tendenza dei decenni precedenti e prosegue senza grandi innovazioni: ne traspare un generale disinteresse nei confronti delle strutture della Domus Aurea, o meglio dei complessi termali sul colle Oppio, in merito ai quali non si aggiunge alcuna nuova informazione. Confluiscono nelle guide del XVII secolo, nozioni e interpretazioni consolidate nel corso dei secoli precedenti. Ciò non stupisce dato che le guide cittadine e i testi antiquari più diffusi nei primi anni del Seicento furono sostanzialmente riedizioni di testi già comparsi alla fine del XVI secolo. Ebbero infatti grande fortuna e larga diffusione le riedizioni Franzini dei testi di Fulvio, Marliano e Palladio edite nel 1588. Nel 1600 fu stampata l'ennesima edizione, in veste rinnovata, de *Le Cose Maravigliose dell'Alma città di Roma* (che includeva anche le *Antichità di Roma* di Andrea Palladio) e raccolse larghissimo successo¹²⁶. Come nelle versioni precedenti, non vi sono aggiunte significative per i monumenti di nostro interesse, le cui descrizioni sono sostanzialmente invariate¹²⁷. Il brano che descrive la Domus Aurea presente nelle varie edizioni della guida è infatti lo stesso che già Palladio aveva desunto dall'edizione italiana delle *Antichità di Roma* di Andrea Fulvio (1543)¹²⁸.

Sempre nel 1600 Ottavio Panciroli pubblicò il volume dedicato alle chiese romane dal titolo *Tesori nascosti di Roma*¹²⁹. Nel paragrafo dedicato a San Pietro in Vincoli ricordava che la basilica era stata costruita sulle rovine della Curia Vecchia e delle Terme di Tito di cui, scriveva, si vedevano ancora le rovine e le cisterne. A fronte di questa stasi, un diverso fenomeno prende piede nel corso del Seicento che avrà tra le sue conseguenze quella di contribuire a risvegliare gli interessi artistici, letterari e antiquari nei confronti del settore cittadino dell'Esquilino e dei resti antichi sul colle Oppio.

Nel corso del XVII secolo si manifesta un rinnovato interesse nei confronti della pittura romana antica da parte non solo di artisti ma anche di studiosi e collezionisti. Attenzione che ha connotati e risultati diversi rispetto a quanto avvenuto in passato. Se è evidente il valore assunto per la cerchia di colti amatori e antiquari romani dai numerosi reperti di affreschi e pitture antiche che saranno rinvenuti e studiati nel corso del secolo, Hetty Joyce ha sottolineato come, rispetto al secolo precedente, l'influenza di questi interessi sull'arte contemporanea risulti difficile da comprovare e si limiti all'attività di artisti con interessi antiquari quali ad esempio Poussin e Rubens¹³⁰.

¹²⁶ (FRA SANTI)-P. PARISIO, *Le Cose Maravigliose dell'alma città di Roma...* Roma 1600.

¹²⁷ Già l'edizione del 1588 era stata particolarmente apprezzata tanto da essere replicata in una seconda stampa nel 1595 (vd. sopra n.74). La nuova versione del 1600 fu pubblicata da Antonio Franzini con commento di Prospero Parisio. Il merito di questa edizione è quello di aver raccolto in un unico volume le xilografie dei monumenti di Roma che nel 1588 Franzini aveva pubblicato separatamente: quelle relative alle chiese e ai monumenti di Roma moderna nel volume de *Le cose meravigliose*; quelle riguardanti la Roma antica invece solo nelle riedizioni (sempre del 1588) delle *Antichità di Roma* di Andrea Fulvio e della *Topographia* di Bartolomeo Marliano. Per la ristampa delle xilografie nell'edizione del 1600 furono impiegati gli stessi legni delle edizioni precedenti e nessuna nuova illustrazione venne aggiunta a corredo del testo. Nessuna xilografia ritrae le terme di Tito o quelle di Traiano né tanto meno la Domus Aurea.

¹²⁸ A. FULVIO, *Delle antichità della città di Roma*, Venezia 1543 ed. tradotta in italiano con aggiunte di Paolo dal Rosso delle *Antiquitates Urbis* pubblicate da Fulvio nel 1527. Si tratta della stessa edizione (in italiano) di cui Franzini aveva pubblicato la riedizione nel 1588.

¹²⁹ O. PANCIROLI, *I tesori nascosti nell'Alma Città di Roma, e posti in luce per opera d'Ottavio Panciroli Teologo da Reggio. in Roma, Appresso Luigi Zannetti, M.DC.*, Roma 1600.

¹³⁰ H. JOYCE, *Grasping at Shadows...* cit., 1992.

L'interesse nei confronti della pittura antica non si concentrò più esclusivamente sull'apparato decorativo nel suo complesso. Al centro dell'attenzione furono poste piuttosto le scene figurate che si scoprirono poste a ornamento di soffitti e pareti di alcuni edifici antichi: a cominciare dalle camere delle 'Terme di Tito', come pure all'interno di sepolcri, ninfei e altre costruzioni che saranno rinvenute nel corso del Seicento a Roma e nel suo suburbio¹³¹.

La scoperta nel 1601 dell'affresco noto come *Nozze Aldobrandini* contribuì sensibilmente a ravvivare tale interesse. L'affresco fu ritrovato nel corso di alcuni scavi in cerca di antichità, condotti da ordinari cavatori su commissione del cardinale Pietro Aldobrandini, nell'orto dei padri carmini di San Giuliano all'Esquilino che si estendevano in corrispondenza di una porzione degli antichi *Horti Lamiani*. Il rinvenimento di alcuni frammenti antichi indusse i cavatori ad approfondire le ricerche e ne emerse un ambiente antico, fino ad allora inesplorato, che celava al suo interno la grande pittura parietale. Il dipinto meravigliò i contemporanei per l'estensione e lo stato di conservazione, ma soprattutto per il soggetto: una scena corale che sin da subito fu interpretata come uno spozalizio. Si trattò di uno dei primi esempi rinvenuti di pittura antica che non fosse di decorazione a grottesche. Proprio per l'iconografia si differenziava quindi dagli affreschi della Domus Aurea allora noti, almeno per fama, da più di un secolo. Dopo il ritrovamento l'affresco delle *Nozze* fu distaccato dalla parete originaria in *opus reticolatum*, sottoposto a trattamenti conservativi di cui fu nominato responsabile il pittore Federico Zuccari¹³², e trasferito in un padiglione della villa a Magnanopoli del cardinale Pietro Aldobrandini, entrando così a far parte della sua collezione di antichità¹³³.

La data del 1601 per il ritrovamento è attestata da due fonti coeve: un avviso papale del 24 gennaio 1601 e due pagamenti di marzo e giugno dello stesso anno, segnati nel libro mastro del cardinale Pietro Aldobrandini, corrisposti a messer Gerardo Bolina per gli scavi e per le opere di distacco¹³⁴.

Una lettera di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc a Lorenzo Pigoria¹³⁵, che si data al medesimo anno, attesta che la scoperta dell'affresco fu resa immediatamente nota. Tuttavia, nei decenni immediatamente successivi l'affresco non sembra aver raccolto molto interesse, né da parte di studiosi e antiquari né da parte di artisti. L'opera divenne oggetto di studio privilegiato nella cerchia degli artisti radunati intorno a Cassiano dal Pozzo e acquisì notevole fama solamente a partire dal 1626. Cassiano pubblicò nell'anno successivo la prima

¹³¹ L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 26 marzo – 26 giugno 2000), a cura di Evelina Borea e Carlo Gaspari, II vol., Roma 2000, pp. 625 - 636.

¹³² Come spiega lo stesso artista in F. ZUCCARO, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, Torino 1607, lib. II, p. 37.

¹³³ L. DE LACHENAL, *Nozze Aldobrandini* in *L'Idée del Bello...*, cit., II, scheda 1, pp. 637- 638. Si vedano anche: F. CAPPELLETTI, C. VOLPI, *New Documents concerning the Discovery and Early History of the Nozze Aldobrandini*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 56, 1993, pp. 274-280; G. FUSCONI, *La fortuna delle 'Nozze Aldobrandini'. Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994; I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, XXVIII), München 1999.

¹³⁴ Due pagamenti a Geronimo Bolina datati marzo e giugno 1601 per lo scavo e l'asportazione dell'affresco compaiono nel libro mastro del cardinale Pietro Aldobrandini (1599-1603) al fol. 196 (libro conservato presso l'Archivio Aldobrandini a Frascati, se ne dà notizia in F. CAPPELLETTI, C. VOLPI, *New Documents...* cit., 1993, p. 275).

L'avviso papale del 24 gennaio 1601 è in BAV, MS Cod. Urbin. Lat. 1069, fols 49B-50, è stato pubblicato in J. A. F. ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920, I, p. 131r.

¹³⁵ Parigi, Biblioteca Nazionale, Nouvelle acquisitions française, MS 5172, fol. 100r. Trascritta in F. CAPPELLETTI, C. VOLPI, *New Documents...* cit., 1993, p. 277.

incisione ritraente per intero l'affresco¹³⁶ in occasione del matrimonio di Taddeo Barberini con Anna Colonna (1627). L'incisione era stata realizzata da Bernardino Cappitelli sulla base di un acquerello eseguito per Cassiano da Pietro da Cortona tra il 1623-1624.

È a seguito dell'opera di divulgazione di Cassiano dal Pozzo e dei suoi associati che l'affresco raggiunse il massimo della fama e fu qualificato come prototipo della pittura classica antica¹³⁷. L'interesse mosso in ambito antiquario - insieme alla risonanza di altre scoperte, come quella del cosiddetto 'ninfeo Barberini' durante la costruzione del palazzo alle Quattro Fontane (1623-1624) - fu tale da promuovere una serie di nuovi scavi, condotti a partire dalla fine degli anni Venti sul colle Esquilino e nelle aree limitrofe, che porteranno a nuove importanti scoperte in campo pittorico.

Prima ancora degli anni Venti però, una conseguenza della scoperta delle *Nozze* potrebbe forse leggersi nel ritrovamento di un altro quadro affrescato, rinvenuto nella volta degli stucchi all'interno della sala 129 del padiglione della Domus Aurea tra il 1604 e il 1605. Si tratta nello specifico della scena raffigurata nel riquadro centrale della banda perimetrale sinistra della volta, fiancheggiato da due pannelli a stucco. Nella scena compaiono quattro figure di cui tre femminili e una maschile in armatura, rappresentata in atto di congedo. L'affresco è noto come *Addio di Ettore e Andromaca alle porte Scee*, secondo l'interpretazione in chiave ellenistica proposta da Winckelmann¹³⁸ che rimane ancora oggi la più accreditata. Fino ad allora si era ritenuto che la scena rappresentasse Marco Coriolano con la madre Veturia e la moglie Volumnia.

L'affresco non raggiunse la fama delle *Nozze Aldobrandini* ma raccolse notevole ammirazione ed ebbe dal punto di vista degli studi una sorte simile: rinvenuto nei primi anni del secolo non fu tenuto in considerazione se non molti anni dopo, con un ritardo ben maggiore rispetto a quello occorso nello studio dell'affresco Aldobrandini.

A differenza del quadro delle *Nozze* non esistono fonti coeve che attestino il ritrovamento della scena di Ettore e Andromaca. La datazione della scoperta si ricava indirettamente dal testo dei *Vestigi* di Giovanni Pietro Bellori che è la prima pubblicazione a darne conto nel 1664¹³⁹. L'autore dichiara nel testo che la pittura era stata ritrovata sessanta anni prima tra le rovine delle Terme di Tito e che era stata ritratta in un disegno da Annibale Carracci del quale egli era in possesso. Il disegno aveva fatto parte della collezione di Francesco Angeloni che Bellori aveva ereditato nel 1652.

¹³⁶ Una prima parziale riproduzione (oggi presso il castello di Praga) era stata realizzata dal giovane Domenico Fetti e si data convenzionalmente al 1611. Alcuni studi sulle pose e atteggiamenti dei personaggi nell'affresco appaiono tra le pagine del taccuino italiano di Van Dyck che si data al 1622-1623 (British Museum, Anton van Dyck, *Italian Sketchbook*, foll. 50v e 51r) cfr. F. CAPPELLETTI, C. VOLPI, *New Documents...* cit., 1993, p. 277 e H. JOYCE, *Grasping at Shadows...* cit., 1992, pp. 224-227, figg. 6-8.

¹³⁷ Cassiano dal Pozzo sollecitò lo studio dell'affresco spingendo gli artisti Girolamo Aleardo e Lorenzo Pignoria a scriverne delle note descrittive. Pignoria pubblicò la sua interpretazione del soggetto iconografico, non approvata da Cassiano dal Pozzo, in L. PIGNORIA, *Antiquissimae picturae quae Romae visitur typus a L. Pignorio ... explicatus*, Padova 1630.

¹³⁸ J. J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, Roma 1821 (I ed. 1767), p. XXIII.

¹³⁹ G. P. BELLORI, *Delli vestigi delle pitture antiche del buon secolo de' Romani*, in ID. *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664.

Quanto spiegato da Bellori trova riscontro tra le carte personali di Angeloni custodite nella Biblioteca Marciana tra le quali si legge la seguente nota:

«il disegno dell'Annibale Carracci fatto a penna che è appresso di me fu cavato da lui da un pezzo d'istoria antica dipinta, trovata sotto le rovine delle Terme di Tito in una stanza in tempo di Clemente Ottavo»¹⁴⁰.

L'informazione che la scoperta fosse avvenuta durante il pontificato di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) è compatibile con la datazione desumibile dal testo di Bellori¹⁴¹. Si può osservare che anche Angeloni confonde le sale delle Domus Aurea con quelle delle Terme di Tito e nell'annotare la scoperta non offre alcuna descrizione o osservazione della stanza in cui l'affresco era stato rinvenuto.

Rispetto a quanto avvenuto per le *Nozze Aldobrandini* l'affresco non venne distaccato (è ancora visibile sulla volta) ed è probabile che Angeloni fece eseguire la copia a Carracci con finalità documentarie, nel timore di un compromettente futuro deperimento. La notizia della scoperta attesta che la sala 129 era tra gli ambienti della Domus sicuramente esplorati all'inizio del secolo. La permanenza dell'affresco nella sala e le descrizioni successive a noi note che suggeriscono un'osservazione *in situ* da parte di Bellori, Bartoli e altri, rivelano che per lo meno la sala della volta degli stucchi era accessibile e venne frequentata nel corso anche della seconda metà del XVII secolo¹⁴².

Si ha notizia di un solo esemplare del disegno di Annibale Carracci, quello che rimase nella collezione di Francesco Angeloni sino alla sua morte. Si suppone pertanto che l'antiquario possa esserne stato il diretto committente oppure un intermediario molto vicino ad esso. Francesco Angeloni, di origine umbra, risulta presente a Roma a partire dal 1602-1603. Introdotto da Erminio Valenti, si era guadagnato la fiducia di monsignor Girolamo Agucchi il quale aveva sostituito Valenti nell'incarico di maggiordomo degli affari di Stato del cardinale Pietro Aldobrandini. Al servizio di Agucchi, Angeloni fu inizialmente impiegato come scrivano negli uffici del cardinale Aldobrandini. Il prelado, nipote del pontefice Clemente VIII, al momento della scoperta del quadro di Ettore e Andromaca (1604-1605) rivestiva la carica di camerlengo che mantenne sino al 1621. Il commissario delle Antichità era invece Mario Arconio che fu a capo dell'ufficio dal 1601 al 1620¹⁴³.

Nel giugno 1604 Girolamo Agucchi fu nominato cardinale e ottenne il titolo cardinalizio di San Pietro in Vincoli. A seguito della nomina cardinalizia di Girolamo, Angeloni passò al servizio del fratello minore Giovanni Battista Agucchi. Fu al suo servizio che Francesco Angeloni iniziò a maturare un nuovo interesse

¹⁴⁰ Venezia, BNM, Mss. Ital., cl. 11, cod. 111, coll. 7410, c. 74 estratto pubblicato in J. M. FLETCHER, *Francesco Angeloni and Annibale Carracci's 'Silenus Gathering Grapes'*, in "The Burlington Magazine", vol. 116, n. 860, novembre 1974, pp. 664-666; H. JOYCE, *From darkness to light: Annibale Carracci, Bellori, and ancient painting*, in *Art history in the age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, a cura di J. C. BELL, Th. WILLETE, Cambridge 2002, p. 341, n. 28; e riportato in M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica tra sei e settecento attraverso gli acquerelli di Pietro Sante e Francesco Bartoli*, tesi di dottorato, a.a. 2013-2014, relatrice Maura Medri, p. 136.

¹⁴¹ Hetty Joyce ha anche sottolineato che la presenza di Annibale Carracci a Roma è attestata a partire dal 1595 e le sue condizioni di salute portano a escludere che egli abbia potuto ritrarre la scena dal vero dopo il 1605 cfr. H. JOYCE, *Grasping at Shadows...* cit., 1992, p. 228, n. 59.

¹⁴² Si rimanda a quanto esposto nel capitolo 4.

¹⁴³ Sull'attività di M. Arconio come commissario delle Antichità di veda T. R. RIDLEY, *To protect the Monuments...* cit., pp. 127-128.

per la pittura, con ammirazione particolare per le opere dei Carracci, oltre che la passione per il collezionismo e la scienza antiquaria. Francesco Angeloni si trovò pienamente inserito nella cerchia degli Agucchi (di origine bolognese) alla corte degli Aldobrandini e al centro dell'azione promozionale di Giovanni Battista Agucchi. Strinse una forte amicizia con l'artista Domenichino che dal 1604 al 1608 abitò con Angeloni nella casa di Agucchi¹⁴⁴.

Data la mancanza di licenze di scavo, avvisi o altri documenti relativi alla scoperta, è impossibile stabilire chi fu il mandatario delle ricerche che portarono al ritrovamento dell'affresco di Ettore e Andromaca all'interno della Domus Aurea. Né tanto meno se Angeloni lo vide personalmente, come si è tentati di supporre.

Alla luce dei rapporti di cui si è dato conto e della relativa vicinanza dei siti di scavo, sembra legittimo porre in connessione il ritrovamento del quadro affrescato di Ettore e Andromaca con quello delle *Nozze Aldobrandini*. In tal senso si intende suggerire che il rinvenimento dell'affresco Aldobrandini potrebbe aver avuto un ruolo cardine, paragonabile a quello svolto nel Cinquecento dalla scoperta del Laocoonte, nel porre in nuova luce agli occhi di amatori e antiquari i resti delle strutture antiche sul colle Esquilino.

A conclusione del quadro tracciato sin ora va anche tenuto conto che Angeloni conosceva sicuramente l'affresco rinvenuto negli orti di San Giuliano, dato che è noto dalle sue carte che lo aveva potuto ammirare nella villa Aldobrandini a Magnanapoli¹⁴⁵. Inoltre Bernardino Capitelli, che come si è detto fu autore della prima incisione raffigurante l'affresco, sembra essere tra i pochi artisti secenteschi di cui si osserva la firma autografa tra quelle del criptoportico 92, dei quali forse aveva fatto parte anche Domenichino¹⁴⁶.

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del XVII secolo, in risposta alla crescente fama attribuita all'affresco delle *Nozze Aldobrandini* grazie agli studi promossi da Cassiano del Pozzo, si avviano frenetiche campagne di scavo che interessano diverse aree intorno al colle Oppio e che porteranno alla scoperta di ulteriori importanti frammenti pittorici. Di queste scoperte è data notizia da alcune fonti coeve, tra cui gli scritti dedicati allo studio e analisi della pittura antica che si diffondono nel corso degli anni¹⁴⁷. Ad eccezione del trattato di Giulio Mancini, che sarà esaminato più avanti, nessun autore sembra però prendere in considerazione il quadro di Ettore e Andromaca né altri affreschi all'interno del complesso della Domus Aurea fino alle pubblicazioni di Bellori nella seconda metà del secolo.

¹⁴⁴ A. BUIATTI, *Angeloni* Francesco in DBI, vol. 3 (1961); P. DE ANGELIS, *La vita e le opere di Francesco Angeloni ternano ed europeo*, in *Francesco Angeloni nella cultura del Seicento*, atti del convegno (Terni 22 novembre 2006), a cura di Pompeo De Angelis, Arrone (TR) 2007, pp. 5-34.

¹⁴⁵ In una delle sue carte Angeloni lo aveva descritto come «di una maestra mano l'avesse frettolosamente poco più che bozzato». Nota in Venezia, BNM, MS. Ital. Cl. XI Cod. 282 (7116) fol. 10 citata da J. M. FLETCHER, *Francesco Angeloni...* cit., 1974, p. 665.

¹⁴⁶ Per le firme ritrovate nella Domus risalenti al XVII secolo vd. sopra n. 126.

¹⁴⁷ L. PIGNORIA, *Antiquissimae picturae...* cit., 1630; *Discorso di Ottavio Falconieri intorno alla piramide di C. Cestio*, [1665] in F. NARDINI, *Roma antica*, Roma 1703 (II ed.), pp. 559-583.

3.5 La prima ricostruzione della Domus Aurea nell'*Antiquae Urbis splendor* di Giacomo Lauro (1612) e le successive descrizioni della reggia neroniana

Le importanti scoperte dei due affreschi delle *Nozze Aldobrandini* e dell'*Addio di Ettore e Andromaca* di cui si è dato conto non producono negli anni immediatamente successivi nessuna nuova iniziativa dal punto di vista archeologico nei confronti delle strutture all'interno delle quali le pitture erano state rinvenute. Di conseguenza la produzione di guide e testi descrittivi della città prosegue senza innovazioni.

Negli anni a seguire una delle guide secentesche di maggior successo e diffusione fu il *Trattato nuovo dell'alma città di Roma* pubblicato nel 1610 da Pietro Martire Felini¹⁴⁸. Una ennesima edizione, fortemente ampliata e aggiornata de *Le cose meravigliose*. Nella guida compaiono alcune aggiunte per le terme e la Domus Aurea ma si tratta di precisazioni più che di vere novità. Le Sette Sale sono indicate vicino alle Terme di Traiano ma restano attribuite alle Terme di Tito. I due complessi termali sono ritenuti vicini, secondo indicazioni e locazioni esposte già nelle versioni precedenti del testo. Felini specifica poi che le Terme di Tito, di cui ancora si vedevano ingenti rovine, avevano occupato tutto l'area della vigna di San Pietro in Vincoli e aggiunge che esse erano state costruite nel sito appartenuto alla Casa Aurea di Nerone. È evidente che si tratta di una informazione desunta dalle guide precedenti che citano il brano di Marziale e non dai risultati di nuove deduzioni. Nel paragrafo dedicato al Palazzo di Tito e Vespasiano, Felini conferma la localizzazione «vicino San Pietro in vincoli» e aggiunge che nella vigna dei canonici vi erano «ruine infinite» di quel palazzo. L'aggettivo 'infinite' potrebbe alludere al reticolo di concamerazioni interrato sotto la terrazza delle terme, le quali - visti la parziale accessibilità e il quasi completo interrimento - dovevano sembrare estendersi senza fine.

Felini dà notizia inoltre della credenza popolare che identificava come 'Frontespizio di Nerone' – ovvero la torre da cui Nerone avrebbe assistito all'incendio della città – alcuni resti esistenti nella vigna dei Colonna sul Quirinale; identificazione che può farsi risalire alla descrizione della Domus Aurea di Biondo Flavio¹⁴⁹. Il cosiddetto Frontespizio di Nerone è ritratto anche in una delle xilografie di Franzini che illustrano il testo, ma l'ipotesi identificativa viene smentita dalle parole di Felini stesso, il quale presenta la 'muraglia' come parte del Tempio del Sole fatto costruire da Aureliano sul Quirinale. Interessa qui sottolineare come la diffusione di tale credenza, ancora nel Seicento, offra una misura dell'idea che si aveva all'epoca dell'estensione del complesso neroniano.

Tra le illustrazioni al testo Felini pubblica anche la xilografia di Girolamo Franzini ritraente la cosiddetta Casa dei Flavi all'Esquilino. L'immagine era stata esclusa dall'edizione del 1600 ma era già apparsa nelle

¹⁴⁸ P. M. FELINI, *Trattato nuovo dell'alma città di Roma...*, Roma 1610.

¹⁴⁹ I giardini Colonna appartenevano al palazzo della famiglia in piazza Santi Apostoli e sorgevano alle pendici del Quirinale. Nella proprietà era inclusa la Torre Mesa, che andò addossandosi ad alcuni resti antichi oggi identificati come Tempio di Serapide. Questi resti furono identificati come 'frontespizio di Nerone' a seguito della pubblicazione della *Roma Istanturata* di Biondo Flavio (1446), in cui l'autore affermava che la Torre Mesa fosse la torre degli *horti* di Mecenate, parte della Domus Aurea. Si veda quanto esposto in merito nel capitolo 2, paragrafo 2.3.2.

riedizioni Franzini per l'anno 1588 delle *Antichità di Roma* di Fulvio¹⁵⁰ e della *Topographia* di Marliano¹⁵¹. In queste due riedizioni la descrizione dell'edificio è molto precisa: stando al testo si trattava della casa dei Flavi dove nacque Domiziano che era collocata nella regione Alta Semita, quindi un complesso distinto dal palazzo imperiale di Tito e posto su un versante diverso del colle. La descrizione della Casa Flavia nell'edizione di Felini del 1610 rimane molto più vaga rispetto all'identificazione dell'edificio, si legge infatti solamente «casa detta Flavia molto superbamente edificata e splendidissimamente ornata nel monte Esquilino». Lo stato delle rovine come rappresentate nella xilografia, con la sovrapposizione di due livelli, uno di rovine emergenti fuori terra e l'altro di sostruzioni semi-interrate, potrebbe rappresentare le rovine delle Terme di Traiano sovrapposte alla Domus Aurea.

Anche le piante di Roma antica, così come testi e guide del primo Seicento, rispecchiano lo stato delle conoscenze illustrato finora. Particolare rilievo assumono gli esemplari opera di Giacomo Lauro, perché abbinati alle tavole dell'album *Antiquae Urbis splendor* all'interno del quale appare, per la prima volta in assoluto, una ricostruzione della Domus Aurea¹⁵².

Lauro nelle sue due piante disegna sul colle Oppio le presunte ricostruzioni dei due complessi termali di Tito e Traiano. La pianta piccola (1612), posta in apertura del volume *Antiquae urbis splendor*, rappresenta sul colle la sequenza dei tre impianti termali di Tito, Traiano e Filippo. Simile è la rappresentazione del colle anche nella pianta grande (1612/1677) in cui però la legenda segnala tra gli edifici sull'Esquilino (al n. 95) una *Domus Neronis* che di fatto non viene rappresentata nella pianta.

Alla ricostruzione della Domus Aurea Lauro dedica una delle tavole dell'*Antiquae urbis splendor* (la tav. 101). L'incisione è intitolata «DOMUS AUREA NERONIS AD AEDE S. IO. ET PAULI COLOSSEU VERSUS AD HORTO MACENA» ed è corredata da una didascalia in latino. Come avverte lo stesso Lauro il testo corrisponde, salvo poche variazioni, alla descrizione della Domus presente nella *Topographia* di Bartolomeo Marliano¹⁵³. Si noti però che il brano di Marliano non è trascritto per intero, con il risultato che la *coenatio rotunda*, che pure sembrerebbe rappresentata all'interno del volume a pianta ottagonale posto al centro della composizione, non è nominata nella descrizione abbinata all'immagine.

La ricostruzione offerta da Lauro non tenta alcuna associazione con i resti antichi esistenti sul colle Oppio o sul Celio. La Domus Aurea delineata dall'incisore è una libera interpretazione desunta dalle descrizioni delle fonti letterarie, che tenta di declinare la reggia imperiale antica come fosse un edificio dal linguaggio

¹⁵⁰ ANDREA FULVIO, *L'Antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano di nuovo con ogni diligenza corretta & ampliata, con gli adornamenti di disegni de gli edifici Antichi & Moderni; con le aggiuntioni di Girolamo Ferrucci Romano... IN VENETIA, Per Girolamo Francini Libraro in Roma all'insegna del Fonte. M D LXXXVIII*, Venezia 1588.

¹⁵¹ BARTOLOMEO MARLIANO, *Bartholomaei Marliani Urbis Romae Topographia... Cui accessere Hieronymi Ferrutij Romani quamplures additiones ex his primum celebri in Urbe erecta & aucta sunt... VENETIIS, Apud Heronymum Francinum, Bibliopolam in Urbe ad signum Fontis. M D LXXXVIII*, Venezia 1588.

¹⁵² GIACOMO LAURO, *Antiquae urbis splendor, hoc est praecipua eiusdem templa, amphitheatra, theatra, circi, naumachiae ... item triumphalis et colossearum imaginum descriptio, opera & industria Iacobi Lauri romani in aes incisa atque in lucem edita...*, *Romae Anno S. H. MDCXII*, Roma 1612, tav. 101. Si veda trascrizione in *Appendice testi*, 3.10.

¹⁵³ Cfr. BARTOLOMEO MARLIANO, *Urbis Romae Topographia...* Roma 1544, p. 79. Nella edizione della *Antiquae Urbis splendor* del 1641 (con aggiunte e traduzione dei testi ad opera di Hans Gross) la didascalia di commento coincide con la descrizione della Domus Aurea derivata dalle *Antichità* di Palladio (1554) e ripetuta nelle successive edizioni de *Le cose meravigliose* (FRANZINI 1588, 1595, 1600, FELINI 1610). Si veda trascrizione in *Appendice testi*, 3.11.

architettonico moderno, paragonabile a quello dei palazzi romani che lo stesso autore andava delineando nelle incisioni della sua raccolta *Palazzi diversi nell'Alma Città di Roma* pubblicata nel 1638¹⁵⁴. Daniela Del Pesco ha sottolineato quanto il progetto immaginato da Lauro sia espressione di una morfologia tardo cinquecentesca, e ha ascritto a questa influenza: la scelta di rappresentare ordini sovrapposti della stessa altezza su tutti i piani, l'articolazione volumetrica del palazzo, l'emergenza della parte centrale, l'idea compositiva dei loggiati, la tipologia e la disposizione delle aperture (sia portali che finestre)¹⁵⁵.

Nell'incisione Lauro rappresenta in primo piano il palazzo principale della residenza imperiale e sullo sfondo i giardini con varie strutture annesse. La rappresentazione del corpo di fabbrica principale e quella delle strutture disseminate per i giardini non è coerente. Il palazzo è rappresentato frontalmente e le dimensioni delle parti non sono attuate seguendo la regola prospettica. Le strutture secondarie dei giardini invece, sono tracciate seguendo coordinate differenti: il tipo di rappresentazione non risponde a alcuna norma di costruzione prospettica, rassomiglia più a una visione assonometrica¹⁵⁶.

La reggia, in primo piano, è raffigurata come un volume imponente a quattro livelli, con sviluppo prevalentemente longitudinale. Vi sono tre avancorpi: due laterali che apparentemente si estendono oltre i limiti del foglio; e il maggiore centrale, a pianta poligonale e coronato da un tiburio con lanterna. Sette campate scandiscono il fronte del volume poligonale sul lato maggiore, solo due se ne intravedono lungo i lati obliqui. Le due ali longitudinali ai lati del volume poligonale presentano ciascuna otto campate. Dei due avancorpi laterali sono visibili solo due campate sulle facciate minori, perpendicolari al corpo di fabbrica principale, mentre dei prospetti maggiori si intravedono solo due campate.

Dei quattro livelli il piano basamentale sembra avere interpiano lievemente maggiore rispetto ai tre superiori ed è scandito da una sequenza di portali con archi a bugne inquadriati da un ordine di colonne o lesene. Ai piani superiori la facciata è scandita da una sequenza di ordini sovrapposti a inquadrare le numerose finestre. Al primo livello le modanature delle finestre hanno coronamento con timpano arcuato, mentre in corrispondenza del terzo livello le finestre presentano timpani alternati.

Nell'avancorpo poligonale la sequenza degli ordini è interrotta dai due portali sovrapposti nella campata centrale, con un balcone al terzo livello e poi una loggia tripartita ad arcate in corrispondenza dell'ultimo piano. La presenza del balcone al terzo piano suggerisce l'esistenza di un salone e contribuisce ad indentificare tale livello come il piano nobile dell'edificio. La copertura con tiburio e lanterna potrebbe inoltre suggerire un ambiente voltato o cupolato. Sembra plausibile supporre che in esso Lauro immagini la *coenatio rotunda* descritta da Svetonio.

Al di là dell'edificio principale si scorgono i grandi giardini, che in accordo con le descrizioni note della Domus appaiono punteggiati da una serie di piccole costruzioni: padiglioni, voliere, fontane. Nel piccolo

¹⁵⁴ GIOVANNI BATTISTA DE ROSSI, *Palazzi diversi nell'Alma Città di Roma et altre. Ad istanza di Giombattista de Rossi in piazza Nauon con licenza delli Superiori. M.D.C.XXXVIII.*, Roma 1638. In merito si veda D. DEL PESCO, *La Roma antica di Giacomo Lauro*, in *Francesco Borromini*, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-15 gennaio 2000), a cura di Christoph Luitpold Frommel e Elisabeth Sladek, Milano 2000, pp. 284-286.

¹⁵⁵ D. DEL PESCO, *Una fonte per gli architetti del barocco romano: L'Antiquae Urbis Splendor* di Giacomo Lauro in *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, vol. I, Napoli 1984, p. 423.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

tempio rotondo cupolato, nell'angolo in alto a sinistra dell'incisione, potrebbe riconoscersi il tempio della Fortuna Primigenia che, stando alle fonti classiche, era stato ricostruito da Nerone e inglobato nella Domus Aurea. Sul lato destro la geometria controllata del *paradeisos* a crociera lascia spazio a un paesaggio dall'aspetto più selvaggio e boschivo. Lauro vi inserisce un bacino ovale adibito a peschiera, popolato in acqua e sulle sponde da alcune figure animali. Su un tratto della riva Lauro disegna delle strutture (un portico?) contro terra, potrebbe trattarsi di un tentativo di traduzione grafica dei portici descritti da Svetonio. È stata notata la forte somiglianza tra la topografia del complesso delineato da Lauro e quella tracciata dallo stesso autore per i giardini Vaticani intorno al casino di Pio IV: con il palazzo di Nerone analogo all'ala occidentale del Cortile del Belvedere, il lago-peschiera in corrispondenza del casino di Pio IV e il *paradeisos* come il giardino segreto di Paolo III¹⁵⁷.

Rispetto alle descrizioni della Domus desunte dalle fonti letterarie risulta difficile rintracciare in questa ricostruzione il grande atrio di accesso al complesso e il colosso. Se si interpreta la tavola di Lauro come ritratto solo di una parte del progetto neroniano, come sembra suggerito dalle ali laterali del corpo di fabbrica principale che sembrano poter proseguire al di là dei margini del foglio, può supporre che l'atrio porticato avrebbe potuto trovarsi dinanzi alla facciata e che sia rimasto escluso dalla vista rappresentata nell'incisione. Ma si tratta di pure congetture. Viene da domandarsi se le due sculture poste dinanzi il prospetto potrebbero assimilarsi a due colossi, seppure di altezza decisamente inferiore rispetto a quella di oltre 30 metri attribuita al colosso neroniano dalle fonti antiche¹⁵⁸.

Questa ricostruzione della Domus Aurea elaborata da Lauro non sembra a ogni modo aver prodotto riverberi sulle rappresentazioni e descrizioni successive della Domus.

All'incirca coevo alla prima edizione dell'*Antiquae urbis splendor* di Lauro è il seguente brano tratto da *L'idea dell'architettura universale* di Vincenzo Scamozzi (edito nel 1615), in cui la Domus è descritta in questi termini¹⁵⁹:

«Fra tutte le altre cose fu, come raccontano gli scrittori antichi, ammirando il palazzo di Nerone Imperatore, e per grandezza, perché teneva più di un miglio di paese, e per l'entrata, ove capiva un colosso alto cento e dieci piedi romani, come attesta Plinio, fatto da Zenodoro, e per le sale, fra le quali ne fu una versatile, dove giravano le sfere celesti, e si vedevano i pianeti, e per la numerosità delle stanze, e dei bagni, e per li portici, chiamati Miliarici, per la loro lunghezza, e per fonti e per rivi, e per stagni, e per selve da cacciagioni, e per infinite altre cose mirabili: onde a ragione fu chiamata la casa Aurea; e noi abbiamo una tegola con tali parole Aurea Neronis; intanto che furono fatti quei versi, come riferisce Cornelio Tacito O Quiriti andate ad abitare a Veio; perché Roma diviene una casa sola; e pure che ella con la sua grandezza non occupi anco fino a Veio».

Il brano citato attinge dai testi classici antichi e sicuramente anche dalla descrizione ormai canonica della Domus Aurea derivata dall'*Antichità* di Palladio ripetuta nelle guide. Una differenza significativa sta nella descrizione della *coenatio rotunda* che non è definita come 'rotante a guisa della macchina del mondo' ma

¹⁵⁷ GIACOMO LAURO, *Antiquae urbis splendor...* cit., tav. 158 cfr. M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico*, in "Storia dell'arte", 15/16, 1972, p. 42. Gli autori hanno anche suggerito che il bacino con il portico derivi dal tipo della naumachia.

¹⁵⁸ Rapportando le due sculture alla retrostante architettura, si può supporre un'altezza di circa 6/7 metri.

¹⁵⁹ VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, libro I, p. 62.

invece ‘versatile, dove giravano le sfere celesti, e si vedevano i pianeti’ con allusione quindi a una presunta decorazione astronomica della sala. Nel secondo capitolo di questa tesi si è avuto modo di illustrare come l’ipotesi di una decorazione di questo tipo si sia affermata all’inizio del Quattrocento, a partire dal *Tractatus* dell’Anonimo Magliabechiano in cui appariva, come eredità dei Mirabilia medioevali, una commistione tra la descrizione del Colosseo-Tempio del Sole e quella della Domus Aurea¹⁶⁰. Evidentemente non ebbe larga fortuna in seguito dato che la si trova riproposta da Scamozzi per la prima volta in questo brano dopo lungo tempo.

Nelle piante di Roma antica prevale sempre la rappresentazione degli impianti termali di epoca Flavia piuttosto che quella della Domus, mentre nelle piante della città moderna si possono rintracciare, quando rappresentati, solamente i ruderi delle strutture antiche fuori terra.

Le piante di Roma moderna di Matteo Greuter (1618)¹⁶¹ e Francesco De Paoli (1623)¹⁶² offrono una panoramica dello stato delle rovine sul colle Oppio emergenti tra le vigne e gli orti esistenti sui lotti. Le rovine tornano a essere rappresentate sul colle, una differenza rispetto alla pianta di Roma di Antonio Tempesta, dove l’orografia è particolarmente curata ma i resti antichi non sono affatto ritratti. Nelle mappe Greuter e De Paoli nessuna novità si riscontra nella identificazione delle rovine. Nella pianta di Greuter si distinguono bene alcune costruzioni moderne e sembra possibile dedurre anche una divisione dei lotti tra i proprietari. La pianta di De Paoli è molto più sommaria: il colle appare disabitato salvo per un casino in angolo all’incrocio di via delle Sette Sale con la strada verso San Giovanni. Si noti che sulle pendici sud-orientali del colle, all’angolo verso l’anfiteatro si riconoscono alcune grotte e al di sopra, si legge il toponimo indicante le Terme di Traiano, ubicazione insolita rispetto al passato. Per il resto emergono i soli resti antichi isolati, quelli attribuiti alle Terme di Tito e la cisterna delle Sette Sale¹⁶³.

La pianta disegnata dal pittore Giovanni Maggi e edita da Maupin nel 1625¹⁶⁴ offre ancora una diversa rappresentazione. La carta si rivela più utile per una distinzione delle proprietà terriere sull’area che per quella delle rovine antiche, tra queste infatti sono ritratte solo le Sette Sale, mentre le rovine termali non sono distinguibili. Maggi fu autore anche del disegno alla base della pianta di Roma antica pubblicata da Goffredo van Schaych nel 1630¹⁶⁵. La carta ripropone sul colle Oppio la sequenza dei tre impianti termali, colloca poi con il n. 35, in prossimità del Colosseo, la *Domus Titi*, mentre al n. 38 corrisponde in legenda la Domus Aurea, la quale però non è rappresentata tra gli edifici nella zona.

Nuovi dati in merito alle esplorazioni e alla conoscenza del complesso possono desumersi per gli anni successivi da fonti diverse da guide e carte topografiche. Sulla scia del rinnovato interesse che si stava

¹⁶⁰ Si rimanda al capitolo 2, paragrafo 2.3.1.

¹⁶¹ FRUTAZ CXLV, 3 tav. 288 e vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P18.

¹⁶² FRUTAZ CXLVI, 7 tav. 301 e vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P19.

¹⁶³ La rappresentazione è simile a quella della pianta di É. Dupérac del 1577. I resti indicati sono le Terme di Traiano a sud, verso il Colosseo; i resti maggiori in cui si riconoscono le due grandi esedre sono indicati come Terme di Tito, più a est appare la cisterna delle Sette Sale fiancheggiata da un vialetto di accesso proveniente dalla strada omonima.

¹⁶⁴ FRUTAZ CXLVII 4, tavv. 307 e 311 vd. *Apparati*, paragrafo 7.2, scheda P20.

¹⁶⁵ FRUTAZ CXLVIII, tavv. 323 e 326.

manifestando nei confronti dell'arte pittorica antica compaiono, a partire dagli anni Venti, delle nuove pubblicazioni a carattere specialistico, consacrate allo studio e all'analisi della pittura romana antica¹⁶⁶. Gli affreschi della Casa Aurea di Nerone o delle Terme di Tito raccolgono l'interesse degli autori di queste opere.

Un primo esempio può riconoscersi nei manoscritti del medico e amatore d'arte Giulio Mancini¹⁶⁷:

Considerazioni sulla pittura, redatto tra il 1617 e il 1621 (ma continuamente aggiornato fino al 1630)¹⁶⁸ e il *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano* scritto tra il 1623 e il 1624¹⁶⁹.

In entrambe i testi Mancini menziona le pitture della Domus Aurea e si evince che egli conoscesse quanto meno la sala 129: è chiaro infatti che si riferisca alla scena di Ettore e Andromaca quando cita la pittura «nel corridoio di questo palazzo [di Tito] nella vigna del vescovo di Viterbo [Gualterio]», la cui «maniera» giudicava molto simile alle Nozze Aldobrandini¹⁷⁰. In un altro brano parlando al plurale troviamo ulteriore menzione di «quelle pitture che si vedono sotto S. Pietro in Vincola nel palazzo già di Tito et hora vigna detta già del vescovo di Viterbo»¹⁷¹.

Si apprende da queste parole che egli interpretava le sale esquiline come parte della residenza di Tito, mentre da altre affermazioni appare chiaro che egli identificava come resti della Domus Aurea - i cui affreschi sapeva essere stati copiati e studiati in epoca rinascimentale - altre rovine che erano vicino alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo al Celio¹⁷². Mancini riportava anche, senza dargli credito, il maligno pettegolezzo secondo il quale gli artisti che per primi avevano veduto quelle meravigliose pitture le avevano volute distruggere per celare le fonti delle loro invenzioni e appropriarsene¹⁷³.

Tali dichiarazioni portano a escludere che egli conoscesse le sale del settore ovest della Domus¹⁷⁴: la sua conoscenza del padiglione doveva limitarsi alla sala 129 e forse anche ad alcuni vani limitrofi dell'ala est. Non è possibile stabilire quali altri ambienti del padiglione neroniano avesse visto ma, come sembra

¹⁶⁶ H. WREDE, *L'antico nel Seicento*, in *L'Idea del Bello...*, cit., I, pp. 7-15.

¹⁶⁷ Giulio Mancini (Siena, 21 febbraio 1559 – Roma, 22 agosto 1630) medico, collezionista e amatore d'arte e scrittore, archiatra di Urbano VIII. Si rimanda a S. De Renzi, D. L. Sparti, *Giulio Mancini*, DBI, vol. 68, 2007 (edizione online).

¹⁶⁸ Edizione a stampa: G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucci e L. Salerno, Roma 1956. I passi analizzati in seguito sono tutti trascritti in *Appendice testi*, 3.12.

Nonostante la mancata pubblicazione, il testo delle *Considerazioni* ebbe notevole diffusione in forma manoscritta e anticipò in parte l'opera di Bellori di censimento degli antichi dipinti presenti a Roma e nel suo suburbio. Risulta noto a Boschini, Baldinucci, Baglione e Malvasia. Cassiano dal Pozzo possedeva una copia del manoscritto delle *Considerazioni* e anche Bellori lo aveva letto attentamente cfr. L. FAEDO, *Percorsi seicenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto* e L. BARROERO, *La Roma di Bellori: un 'Natural ritratto della magnificenza antica'* entrambe in *L'Idea del Bello...* cit., I, pp. 111-120 e pp. 1-6.

¹⁶⁹ Edizione a stampa: G. MANCINI, *Viaggio per Roma*, a cura di L. Schudt, Leipzig 1923. Una riedizione è stata inclusa in G. MANCINI, *Considerazioni*, 1956. Mancini cita gli affreschi della Domus Aurea anche in questo manoscritto (*Viaggio per Roma*, 1923, p. 72). Trascrizione dei brani citati in *Appendice testi*, 3.13.

¹⁷⁰ G. Mancini, *Considerazioni...* cit., 1956, I, p. 46.

¹⁷¹ G. MANCINI, *Considerazioni...* cit., 1956, vol. I, p. 45 (f. 23).

¹⁷² G. MANCINI, *Considerazioni...* cit., 1956, vol. I, p. 43 (f. 22). Come si è visto era nozione condivisa e diffusa che l'estensione della Domus arrivasse sino al Celio. Già Flaminio Vacca in una delle sue memorie (F. VACCA, *Memorie...*, n. 22, p. 13) aveva messo in relazione con la Domus Aurea alcuni reperti archeologici rinvenuti sulle pendici del Celio (vd. sopra paragrafo 3.2).

¹⁷³ G. MANCINI, *Considerazioni...* cit., 1956, vol. I, p. 102 (f. 52). Tale falsa notizia si trova ripetuta anche nei secoli successivi e aveva avuto diffusione apparentemente per spiegare la mancata rintracciabilità di quegli affreschi.

¹⁷⁴ Anche se, come si è dedotto dal censimento delle firme dei visitatori, non è da escludere che all'epoca tali sale fossero accessibili.

suggerire il plurale sempre usato nel rivolgersi a queste pitture nella vigna Gualterio, appare plausibile che fosse penetrato in più ambienti diversi. A suffragio di tale ipotesi va notato che in un altro passo delle *Considerazioni* Mancini aggiunge che tali pitture erano “in portici bellissimi”¹⁷⁵, descrizione che potrebbe interpretarsi come riferimento alla architettura dipinta che adorna superfici di ambienti come il criptoportico, la sala 114, o la galleria 131 che corre proprio ad ovest della camera della volta degli stucchi¹⁷⁶.

Un'opzione, decisamente meno probabile, è quella che il riferimento ai suddetti ‘portici’ non stesse ad indicare i partiti architettonici dipinti, ma debba piuttosto accogliersi quale testimonianza di resti di strutture porticate incluse nel padiglione neroniano di cui non ci è rimasta traccia, oppure possa riferirsi ad altri resti, magari nei dintorni. Non si ha notizia di ritrovamenti di strutture porticate nell’area delle terme, salvo le informazioni riportate da Ligorio in merito alla scoperta delle numerose colonne in marmo numidico emerse durante gli scavi di metà Cinquecento promossi da Du Bellay intorno alle Sette Sale. Proprio la testimonianza ligoriana porta però a pensare che tali colonne fossero state rimosse dal sito di ritrovamento e reimpiagate, perciò Mancini non potrebbe averle viste. Data l’ampia estensione della vigna dei canonici, Mancini potrebbe piuttosto riferirsi ad altri resti antichi esistenti sull’altura del colle Oppio, ma lascia interdetti il riferimento alla presenza di pitture nei menzionati portici, che non trova riscontro in nessuna delle strutture antiche a noi note. Tra le fonti di epoca successiva, in una delle memorie di Bartoli è fatta menzione del ritrovamento di «portici di colonne nobilissime, parte nel proprio essere, ed altre per terra, e rotte; diverse di giallo, verde, ed africano», in un’area di scavo descritta come ‘contigua’ all’orto Gualterio, nel vicolo di San Clemente¹⁷⁷. I resti di tali colonne insieme alle sculture rinvenute nella medesima occasione, stando a Bartoli, entrarono a far parte della collezione del cardinale Camillo Massimo. La notizia è priva di qualsiasi riferimento cronologico¹⁷⁸, quindi l’abbinamento con la descrizione offerta da Mancini resta debole e puramente ipotetico, tuttavia vista la corrispondenza si è ritenuto di segnalarlo.

Infine, nel manoscritto delle *Considerazioni* di Mancini l’identificazione delle sale della Domus Aurea sepolte sotto la vigna Gualterio come parte del Palazzo di Tito, porta l’autore ad abbinare a questo sito la scoperta del Laocoonte piuttosto che all’area delle Sette Sale¹⁷⁹. Mancini non fu l’unico ad operare tale confusione visto che nelle pubblicazioni della seconda metà del secolo, a partire da quelle curate da Bellori, si ripeterà costantemente questa falsa notizia fino a che non sarà prassi consolidata indentificare il luogo di

¹⁷⁵ G. Mancini, *Considerazioni...* cit., 1956, I, p. 45.

¹⁷⁶ Si vedano le figg. 1.82-1.89.

¹⁷⁷ P. S. BARTOLI, *Memorie*, in C. FEA, *Miscellanea*, mem. 4, p. 223: « 4. Contiguo all’orto de’ Gualtieri, nel vicolo di s. Clemente, fu cavato da un tal Valerio, allora affittuario, ove trovò portici di colonne nobilissime, parte nel proprio essere, ed altre per terra, e rotte; diverse di giallo, verde, ed africano, un Ercole, un Meleagro, e la moglie di Settimio Severo, quali tutte ebbe il card. de’ Massimi».

¹⁷⁸ Un buon numero di note tra le memorie di Bartoli sono state ricondotte agli anni del pontificato di Urbano VIII (vd. CLARIDGE, *Archaeologies, antiquaries...* cit., p. 49), ma è anche vero che sono altrettanto numerose le notizie e licenze di scavo che documentano di una frenetica attività di cava sul colle Oppio, proprio nella vigna Gualterio e adiacenze, tra gli anni Cinquanta e Settanta del XVII secolo, per la trattazione delle quali si rimanda al capitolo 4, paragrafo 4.1.

¹⁷⁹ Sembra una deduzione formulata dallo stesso Mancini, in quanto egli come fonte per il racconto del rinvenimento del Laocoonte cita esplicitamente il brano de ‘il Volterrano’, ovvero Raffaele Maffei, in cui si legge chiaramente che il Laocoonte era stato scoperto presso le Terme di Tito, nel luogo allora chiamato le Capocce; e a seguire è citato il passo di Plinio dedicato alla scultura e al Palazzo di Tito. Il brano citato da Mancini è R. MAFFEI (detto il Volterrano), *Commentarium Urbanorum... octo et triginta libri*, libro VI, col 161 cfr. Settis, pp. 152-153.

ritrovamento della prestigiosa scultura con la stessa sala in cui era conservato l'affresco di Ettore e Andromaca¹⁸⁰.

La testimonianza di Mancini - in un testo di materia diversa da quella topografica - si aggiunge ai dati illustrati in apertura a questo capitolo e si pone a ulteriore conferma che alcuni ambienti della Domus Aurea, seppure creduti del Palazzo di Tito, continuavano a essere esplorati. A muovere tali visite erano però interessi di carattere prettamente antiquario e collezionistico, una lettura architettonica del complesso non sembra fino ad allora essere stata intrapresa in alcuna occasione. L'unica ipotesi ricostruttiva del complesso è quella offerta da Giacomo Lauro, che però non tiene affatto conto dell'esistenza delle rovine del padiglione e, di conseguenza, è modellata come rappresentazione del tutto fantastica e anacronistica della reggia.

3.6. La formazione delle grandi proprietà sull'area: le vigne Gualterio e Pamphili

Protagonisti indiscussi delle vicende fondiarie sul colle Oppio nel settore a ridosso della valle del Colosseo furono i membri della famiglia Gualterio o Gualtieri¹⁸¹. Nel corso della metà del Cinquecento, attraverso una serie di acquisti e annessioni progressive, i Gualterio riuscirono a raggruppare le proprietà preesistenti sul colle Oppio, nell'area delle Terme e della Domus Aurea, gettando le basi per la costituzione di una grande vigna di famiglia che già all'inizio del Seicento raggiunse un'estensione seconda solo alla vigna appartenente ai canonici di San Pietro in Vincoli. La proprietà si costituì a seguito di acquisti e annessioni successive operate tra il 1550 e il 1630 circa. Come si dimostrerà, la configurazione attestata all'incirca alla metà del XVII secolo rimase invariata nei secoli successivi, così che la raffigurazione della vigna Gualterio che si ritrova nella pianta del Nolli del 1748 è da considerarsi attendibile anche per i decenni precedenti.

I Gualterio erano una nobile e illustre famiglia originaria di Orvieto, trasferitasi poi in parte a Bagnoregio e con un ramo familiare a Viterbo. Tra i membri del ramo viterbese giunse a Roma Sebastiano Gualterio, primogenito dei dodici figli di Raffaele Gualterio e Giulia del Nebbia. Sebastiano fu avviato da giovanissimo, forse per ragioni economiche, alla carriera ecclesiastica sotto la protezione del cardinale Agostino Trivulzio. Fu accolto e cappellano pontificio di Clemente VII (1523-1534) e nel 1532 fu investito dell'arcivescovato di Orvieto. Al seguito di Trivulzio, impegnato come nunzio in Francia, Gualterio si recò oltralpe nel 1531 e nel 1536, dove ottenne dal re Francesco I la concessione di poter accettare benefici e amministrare beni sul territorio francese. Nel 1546 Paolo III (1534-1549) gli concesse una rendita di cento scudi della chiesa di Santa Maria della Maddalena in Brescia. L'abilità diplomatica dimostrata da Sebastiano e le relazioni intessute durante gli anni al servizio del cardinale Trivulzio gli valsero la nomina di nunzio a Parigi dopo la morte del protettore nel marzo 1548. Il periodo di maggiore influenza all'interno della corte romana si inaugura per Gualterio con l'elezione al soglio pontificio di Giulio III (1550-1555), al quale era

¹⁸⁰ Notizia che negli anni successivi acquisterà crescente credibilità perché sarà ripresa e divulgata nelle pubblicazioni di G. P. Bellori.

¹⁸¹ Il nome familiare nella dizione corrente è Gualterio, nei documenti antichi si trova citato quasi sempre nella dizione Gualtieri. Anche nella mappa di Roma di Nolli la vigna sul colle Oppio della famiglia è indicata con questo nome. Sulla famiglia Gualterio si veda M. SIGNORELLI, *Le famiglie nobili viterbesi nella storia*, Genova 1968, pp. 82-85; N. ANGELI, *Famiglie Viterbesi. Storia e Cronaca. Genealogia e stemmi*, Viterbo 2003, pp. 260-262 e albero genealogico alle pp. 730-732.

legato da un doppio legame di parentela oltre che da rapporti di fiducia e reciproca stima¹⁸². Subito dopo l'elezione, Gualterio fu impegnato come cameriere segreto del nuovo pontefice e nel gennaio 1551 ottenne la nomina a vescovo di Viterbo. Sembra che il pontefice lo avesse designato a suo successore, ma nonostante la carriera costellata di successi e riconoscimenti grazie alla destrezza diplomatica e le doti di mediatore, Gualterio non ottenne mai la porpora, si crede anche come conseguenza del fatto che in gioventù avesse avuto due figli, Giulio e Camillo¹⁸³. Negli anni a seguire Gualterio si distinse per i successi nell'attività diplomatica. Durante il suo incarico di nunzio in Francia ebbe un ruolo cruciale, insieme al cardinale Pole, nel dirimere la questione di Siena che aveva messo a rischio i rapporti tra Francia e Impero, fu infatti tra i promotori della tregua di Vaucelles (5 febbraio 1556).

Durante il pontificato di Paolo IV (1555-1559) la nunziatura gli fu revocata ed ebbe un ruolo più marginale nella curia pontificia. Godette di rinnovati favori con l'elezione di Pio IV (1559-1565): gli fu nuovamente assegnato l'incarico di nunzio e fece ritorno in Francia a partire dal marzo 1560. Fu costretto a rientrare in Italia perché sospettato di tradimento nei confronti di Filippo II e fu quindi inviato dal pontefice a Trento, dove ebbe un ruolo di primo piano durante il Concilio, svolgendo da mediatore tra le posizioni della curia romana e quelle del cardinale di Lorena. Rientrò infine a Roma nel 1563, in agosto, lasciando l'incarico di nunzio in Francia al cardinale Gambara. Nell'Urbe Sebastiano Gualterio morì il 26 settembre 1566.

Le prime notizie rispetto all'insediamento della famiglia Gualterio sul colle Oppio risalgono al 1546 e riguardano non direttamente Sebastiano ma uno dei suoi fratelli, Alfonso Gualterio. Dalle carte dell'Archivio di San Pietro in Vincoli risulta infatti che in quell'anno Alfonso stipulò con i canonici della basilica eudossiana un contratto di locazione di una vigna, di 3 pezze, «posta dentro de Roma de la dal nostro boschetto verso la vigna de Gaddi fiorentino nostro responsario, nel luocho dove vulgarmente se dice che sia stata la piazza delle Terme»¹⁸⁴. Pur risultando Alfonso intestatario della locazione, dalla lista dei pagamenti segnati nel libro catastale è evidente che a impegnarsi nel pagamento del canone annuo in barili di vino fu il fratello Sebastiano. Quest'ultimo allora era segretario del cardinale Trivulzio che in quella data, come si è detto, rivestiva l'incarico di protettore dell'ordine ecclesiastico cui appartenevano i canonici regolari di San Pietro in Vincoli¹⁸⁵. La nota nel catasto dei canonici che segnala la locazione indica anche i confini della vigna:

«Da capo è una tribuna antica; verso il nostro monasterio e il nostro boschetto; con una tribuna verso piedi e lo vicolo quale parte ditta vigna o quella, del Gaddi, o con il medesimo vicolo seguitando confina anchora dalla banda verso S. Giovanni Laterano».

¹⁸² Il fratello di Giulio III Baldovino Del Monte aveva sposato Giulia Mancini, cugina di Sebastiano Gualtieri (nata da Orsella Gualtieri, una delle sorelle di Raffaele padre di Sebastiano). Inoltre, la madre di Sebastiano, Giulia del Nebbia, era cognata di Vincenzo Nobili, famiglia cui apparteneva il marito di una sorella del papa cfr. N. AVANZINI, *Sebastiano Gualtieri*, DBI, vol. 60, 2003 (edizione online).

¹⁸³ M. SIGNORELLI, *Le famiglie nobili viterbesi...* cit. e N. ANGELI, *Famiglie Viterbesi...* cit.; M. TUENA, *Un episodio del collezionismo artistico del '500. La dispersione della raccolta del Vescovo Gualterio*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 33, 1, 1989, p. 86.

¹⁸⁴ ASPiV, *Catasto dei beni D 1544-72*, cc. 87v. Trascrizione nel *Regesto documentario*.

¹⁸⁵ *Ibidem*, c. 88. Per i primi tre anni (1547-1549) la locazione stabiliva un canone in denaro di 42 giuli. Dal terzo anno in poi prevedeva invece il pagamento con cadenza annuale di 7 barili di vino che si impegnò a versare Sebastiano Gualtieri. Sebastiano risulta di fatto l'autore di tutti i pagamenti dal 1547 al 1554. Tra le note di pagamento si legge

Una planimetria estremamente schematica tracciata nella medesima pagina non lascia dubbi circa la localizzazione della vigna che si estendeva a partire dall'essedra nord-orientale del recinto termale traiano costeggiando il perimetro orientale della terrazza delle terme, giungendo sul confine meridionale fino a un sentiero che sembra coincidere con quello che secoli più tardi troviamo rappresentato nella pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli.

L'individuazione di questa vigna - nonostante essa nel 1576 rientrò in possesso dei canonici e non fece mai parte stabilmente della proprietà Gualterio - è risultata estremamente utile come riferimento per definire estensione e confini dei terreni limitrofi successivamente acquistati dai Gualterio, per i quali non esiste alcun documento grafico paragonabile alla piccola planimetria relativa alla vigna locata da Alfonso. È grazie a questo schizzo che si è potuto individuare il sito della vigna Gaddi, che nel contratto di locazione tra Alfonso Gualterio e canonici è citata tra le proprietà confinanti lungo il confine meridionale, quindi in corrispondenza delle pendici del colle Oppio verso la via Labicana¹⁸⁶.

Il nucleo originario della proprietà Gualterio deve rintracciarsi proprio nella vigna appartenuta a Giovanni Gaddi. Il canonico ne conservò la proprietà sino alla sua morte nel 1542, dopo di che la vigna passò ai suoi eredi che la vendettero nel 1548 al fiorentino Francesco Benze¹⁸⁷ da cui la acquistò due anni dopo Sebastiano Gualterio¹⁸⁸. L'acquisto avvenne nell'agosto 1550 come notificato negli atti del notaio Luca Antonio da Pescia¹⁸⁹. Estensione e confini della vigna ci sono noti dal contratto di enfiteusi perpetua della vigna che Gaddi aveva stipulato con i canonici di San Pietro in Vincoli nel 1538. La proprietà sorgeva nella località detta 'Corte Vecchia', aveva un'estensione di tre pezze e confinava a nord e ovest con i beni del monastero di San Pietro in Vincoli (la grande vigna e un canneto), a nord con la vigna che era appartenuta a Giovanni Maria Romagnuolo e che dal 1546 fu locata a Alfonso Gualterio, a sud con la via che dal Colosseo conduceva a San Clemente. Al di sotto della vigna Gaddi nella nota catastale del 1538 si segnalava l'esistenza di alcune grotte, alle quali si aveva accesso dalla proprietà stessa. Si è già discusso della possibilità di riconoscere in queste grotte alcuni locali delle sostruzioni traianee o del padiglione esquilino della Domus Aurea¹⁹⁰.

Quando nel 1550 Sebastiano Gualterio procede all'acquisto della vigna un tempo appartenuta a Gaddi, il fratello Alfonso risulta ancora intestatario della locazione della confinante vigna alla 'Piazza delle Terme'. Nell'unione di queste due proprietà può così individuarsi il primo nucleo dell'espansione della famiglia Gualterio sul colle Oppio.

Sui motivi che spinsero Sebastiano Gualterio a estendere la proprietà su quell'area cittadina si possono avanzare alcune ipotesi. Innanzitutto, si può notare la concomitanza di tali acquisizioni con alcuni importanti

«Messer Alfonso al incontro ha pagato per sua risposta per mano di messer Sebastaino suo fratello secretario ... de monsignor Reverendissimo Trivulzio nostro Protettore ...». Si veda la trascrizione nel *Regesto documentario*.

¹⁸⁶ Si veda quanto esposto circa la formazione della vigna Gaddi nel capitolo 2, paragrafo 2.4.2.

¹⁸⁷ ASPiV, *Catasto dei beni di SPV 1514-1560*, vol. C, c. 102 r. Trascrizione nel *Regesto documentario*.

¹⁸⁸ ASPiV, *Catasto dei beni D 1544-72*, c. 87v. Sebastiano Gualtieri ottiene in enfiteusi perpetua la vigna che era di proprietà del monastero di San Pietro in Vincoli, come già prima di lui Giovanni Gaddi.

¹⁸⁹ ASPiV, *Catasto dei beni D 1544-72*, vol. D, c. 87v. Trascrizione nel *Regesto documentario*.

¹⁹⁰ Si veda il capitolo 2, paragrafo 2.4.2.

eventi nella vita e nella carriera di Gualterio. Nell'anno dell'acquisto della vigna Sebastiano si trovava a Roma per il conclave che portò all'elezione di papa Giulio III¹⁹¹. La promozione a vescovo di Viterbo gli fu ratificata dal neo eletto pontefice nel gennaio 1551 ma l'incarico di fatto gli era già stato conferito officiosamente l'anno precedente, dato che il vescovo Ugolini, titolare della diocesi, era gravemente malato e si era reso necessario stabilire un'immediata successione. Gli impegni in curia trattennero Gualterio a Roma sino al giugno 1551 quando finalmente si insediò nella diocesi di Viterbo. Al momento dell'acquisto della vigna ex Gaddi, nell'agosto 1550, Sebastiano si trovava quindi ancora stabilmente a Roma e doveva essere già al corrente della sua prossima promozione. Non è da escludere pertanto che l'acquisto della proprietà derivi da una volontà di affermazione legata al nuovo rango.

La scelta di una vigna sul colle Oppio, in prossimità delle rovine termali, non deve essere stata casuale. Si può spiegare, oltre che per la vicinanza con la vigna presa in locazione dal fratello Alfonso, soprattutto in ragione degli interessi collezionistici del vescovo Gualterio che sappiamo essere stato proprietario di una collezione di oggetti d'arte, pregevole non tanto per il numero dei pezzi riuniti quanto per la loro qualità¹⁹². Le potenzialità dell'intera zona come cava di resti antichi dovevano essere ben note a Gualterio al momento dell'acquisto della prima vigna. L'area, come si è più volte ribadito, suscitò vivo interesse di cavaatori, speculatori e collezionisti nel corso di tutto il XVI secolo. Si è dimostrato che, nonostante le esplorazioni documentate all'interno del padiglione della Domus Aurea nel corso del secolo si fecero sempre meno frequenti, nelle vigne sovrastanti continuarono a susseguirsi attività di scavo alla ricerca di materiali da costruzione, opere d'arte e frammenti antichi. Lo dimostrano le citate licenze di scavi riferite a proprietà diverse esistenti nell'area tra le Terme di Traiano e la cisterna delle Sette Sale¹⁹³. Inoltre, si è dato conto dei presunti scavi promossi da Agostino Trivulzio nei pressi della medesima cisterna nel 1547, quando Gualterio era impiegato al suo servizio. Alla stessa data sembra poi potersi ricondurre la notizia, riferita da Ligorio, di scavi promossi intorno alla basilica di San Pietro in Vincoli finanziati dall'allora cardinale titolare Jean du Bellay, molto vicino a Trivulzio. E si ricordi che dalla descrizione della collezione di antichità di Nicolò Stagni (o De Staglis) offertaci da Ulisse Aldrovandi sono descritte due magnifiche statue provenienti dalla vigna esquilina del cittadino romano presso le Sette Sale¹⁹⁴.

Non si conosce molto dell'attività di Sebastiano Gualtieri come committente e collezionista d'arte. Il vescovo è ricordato in tal senso da Vasari solo con un breve accenno nella vita di Simone Mosca. L'artista, che aveva già decorato il palazzo paterno a Orvieto, fu incaricato da Sebastiano di realizzare un ornamento in marmo di quattro pezzi di cui egli fece dono al cardinale di Lorena.

La collezione Gualterio di oggetti d'arte, non solo antichi, è ben nota dalle vicende che ne portarono allo smembramento e alla vendita negli anni successivi alla morte del vescovo¹⁹⁵. Filippo Tuena che ne ha

¹⁹¹ Durante i lavori del conclave servì come assistente prima del cardinale Girolamo Recanati Capodiferno e poi del cardinale Ranuccio Farnese papa cfr. N. AVANZINI, *Sebastiano Gualtieri*, DBI, vol. 60, 2003 (edizione online).

¹⁹² M. TUENA, *Un episodio del collezionismo...* cit., p. 85.

¹⁹³ Si rimanda al paragrafo 3.3.

¹⁹⁴ U. ALDROVANDI, *Delle Statue...* cit., p. 251-252.

¹⁹⁵ Ancora prima della sua morte sembra che il vescovo Gualtieri avesse manifestato l'intenzione di alienare parte della sua raccolta nel 1565 con l'aiuto di Girolamo Garimberto (1506-1575). Tra gli acquirenti interessati vi furono Cesare

ricostruito la consistenza e rintracciato gli esemplari confluiti in diverse collezioni, l'ha definita paradigma della tipica raccolta romana di metà XVI secolo, che univa insieme opere antiche e moderne, cammei, sculture, tavole commesse, marmi pregiati e pietre dure.

I manoscritti dell'enciclopedia ligoriana sembrano essere l'unica fonte a testimonianza dei numerosi scavi patrocinati da Sebastiano Gualterio sul territorio romano, dentro e fuori le mura. Ligorio cita il vescovo come beneficiario di rinvenimenti di opere di valore sulla via Appia, nei pressi dell'orto di Santa Croce in Gerusalemme e alle Terme traiane¹⁹⁶. L'unico documento noto che descrive la collezione di antichità del vescovo, sulla base del quale si è tentato di appurare la veridicità delle notizie annotate da Ligorio, è l'inventario postumo dei beni appartenuti a Sebastiano, redatto dal figlio ed erede Giulio Gualterio all'indomani della scomparsa del padre nel 1566¹⁹⁷. È sulla base di questo documento che è stata ricostruita la consistenza della raccolta e si sono tracciate le successive vicende commerciali che portarono alla vendita e allo smembramento della stessa. Tra questi anche le due statue di Venere che, stando a Ligorio, erano state ritrovate alle Terme di Traiano¹⁹⁸.

Le vicende di costituzione e ampliamento della vigna Gualterio possono ricostruirsi anche per gli anni successivi al primo acquisto. Dopo la nomina episcopale Sebastiano continuò infatti ad ampliare la proprietà. Risulta dalle note catastali e dagli *instrumenta* dell'archivio di San Pietro in Vincoli che nel 1557 Sebastiano prese abusivamente possesso della vicina vigna alle Sette Sale che era appartenuta al defunto Nicola De Staglis¹⁹⁹. In seguito a questa annessione quindi la vigna Gualterio risulta estesa anche in direzione della cisterna traiana. Nel settembre 1566 Sebastiano Gualterio morì lasciando erede universale il figlio maggiore Giulio. Nel già menzionato inventario dei beni testamentari appartenuti al vescovo, redatto l'anno successivo, è inclusa tra le proprietà «la vigna che confina con san Pietro Vincula ha di risposta X [8?] barili di vino a san Pietro di Roma et una quarta d'uva e 7 barili alli Frati di san Pietro vincula et 30 carlini pure a

Gonzaga di Guastalla, Alfonso II d'Este e anche Cosimo de' Medici. Dopo la morte di Sebastiano, fu il figlio Giulio Gualtieri a adoperarsi per la vendita della collezione. La trattativa si concluse solo alla fine nel 1575 e i maggiori acquirenti furono Ferdinando e Francesco de' Medici. Le vicende commerciali riguardo la dispersione della raccolta sono riassunte in F. M. TUENA, *Un episodio del collezionismo...* cit., pp. 85-104.

¹⁹⁶ Tra le opere antiche rinvenute nel corso di scavi sono menzionati da Ligorio: una base con dedicazione a Costantino ed Helena e una con dedicazione a Flavia Julia Helena, entrambe riemerse nella Regio V nei pressi di Santa Croce in Gerusalemme, (Torino, vol. 15, c.117 r e vol. 26, c. 199r e vd. Census ID 216618); frammenti di monumenti funerari proveniente dalla via Appia (Torino, vol. 5, c. 24v e vol. 15, c. 89v; Napoli, vol. 8, c. 228r), uno dei quali dopo il passaggio nella collezione Gualtieri è ricordato nella vigna del cardinale Rodolfo Pio da Carpi (Census ID 208812); infine, tra i ritrovamenti alle Terme di Traiano un pannello con iscrizione di dedica a Ercole Conservatore da parte di M. Silvius Gratianus (poi rivelatosi un falso cfr. C.I.L. VI, 5, 332 e Census ID 222463).

¹⁹⁷ ASR, Notai A.C., prot. 3553, notaio Jacopo Gerardo, cc. 605-609. Parzialmente trascritto in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, II, p. 199 e p. 224 e in F. M. TUENA, *Un episodio del collezionismo...* cit., pp. 88-90.

¹⁹⁸ PIRRO LIGORIO, Torino, vol. 15, c. 181 e Napoli, vol. 3, fol. 170r e v. Si è supposto di poter riconoscere una delle due con la celebre Venere Medici (Census ID 158343). Si veda F. M. TUENA, *Un episodio del collezionismo...* cit.

¹⁹⁹ ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int. 2. Il fascicolo riporta gli atti relativi a una causa del 1576, tra Giulio Gualtieri e il rettore di Santa Agnese in Agone per il mancato pagamento del canone annuo dovuto alla chiesa per l'enfiteusi del terreno. Tale canone era stato imposto sulla vigna a seguito di un accordo stipulato da Nicola De Staglis nel maggio 1531. Dalla lettura degli atti prodotti per la causa del 1576, si evince che nel 1557 (dopo la morte di De Staglis) Sebastiano Gualtieri occupò abusivamente la vigna De Staglis annettendola alla vigna ex-Gaddi in suo possesso. Nel 1576 Giulio Gualtieri, in qualità di figlio ed erede del vescovo Sebastiano, fu condannato a risarcire Santa Agnese dei canonici decorsi e non corrisposti ottenendo di legittimare in tal modo il contratto di locazione del terreno.

detti Frati (...)»²⁰⁰. Si tratta della vigna regolarmente acquistata da Sebastiano nel 1550 (ex vigna Gaddi), infatti nel catasto di San Pietro in Vincoli è Giulio Gualterio a comparire come autore dei pagamenti ai canonici per gli anni successivi²⁰¹. Successivamente Giulio fu nominato erede anche dello zio Alfonso subentrando al suo posto nel contratto di locazione della vigna di 'Piazza delle Terme'. Risulta dal catasto di San Pietro in Vincoli che nel 1576 Giulio rimise ai canonici tale vigna, che da allora rientrò stabilmente nei possedimenti del monastero. Il confine orientale della proprietà dei canonici quindi già allora corrispondeva al perimetro della terrazza termale su quel fronte, in misura analoga a quanto si trova rappresentato nella successiva pianta di Nolli.

Nello stesso anno 1576 una sentenza obbligò Giulio Gualterio a prendere formalmente possesso della vigna alle Sette Sale (ex De Staglis) che era stata occupata dal padre, costringendolo a versare alla chiesa di Santa Agnese in Agone il saldo dovuto per i canoni non corrisposti durante gli anni di occupazione abusiva²⁰². A partire da quella data Giulio raggruppò formalmente in un'unica proprietà Gualterio le due vigne che aveva ricevuto per eredità paterna: la ex vigna Gaddi e quella alle Sette Sale che era appartenuta a De Staglis.

Nel corso della sua vita Giulio non ampliò ulteriormente i possedimenti di famiglia sull'Esquilino ma provvide al restauro e ampliamento del piccolo casino della vigna alle Sette Sale. Si trattava di una piccola costruzione preesistente, già ricordata come «domuncula in facta a vota» nell'atto di acquisto del terreno da parte di Nicola De Staglis del 1531²⁰³. Il primo nucleo dell'edificio era stato costruito sfruttando alcune murature antiche appartenute a locali di servizio delle terme. Resti di strutture antiche sono state infatti riconosciute nel piano seminterrato e in alcuni setti del nucleo centrale al primo livello dell'edificio. A questi si affiancano alcune murature di epoca medievale rintracciabili per tutta l'altezza del primo livello fuori terra²⁰⁴. Nella pianta di Roma di Mario Cartaro del 1576 si possono riconoscere, addossate all'essedra orientale delle terme, alcune strutture che potrebbero proprio rappresentare questo primo nucleo del casino da vigna. L'edificio è tuttora esistente e si trova isolato sul perimetro del parco del Colle Oppio²⁰⁵. A memoria degli interventi cinquecenteschi operati da Giulio Gualterio rimane l'epigrafe riportante il suo nome, posta in corrispondenza dell'ingresso principale del casino, oltre all'evidenza delle murature cinquecentesche che rappresentano la maggioranza delle strutture nei due livelli fuori terra.

Stando alla supposta ricostruzione delle fasi costruttive del casino, gli interventi promossi da Giulio Gualterio implicarono l'ampliamento e l'innalzamento della costruzione, con conseguente regolarizzazione dei prospetti.

²⁰⁰ ASR, Notai A.C., prot. 3553, notaio Jacopo Gerardo, cc. 605-609. Si veda il *Regesto documentario*.

²⁰¹ Come si è visto nel paragrafo 3.3, Giulio è menzionato nel 1571 come concessionario di una licenza di esportazione di oggetti antichi. All'epoca deteneva le due vigne ereditate dal padre e quella che era stata locata dallo zio Alfonso. Gli oggetti antichi che si intendevano trasportare a Viterbo potrebbero essere stati trovati in uno dei terreni di sua proprietà.

²⁰² La vigna era soggetta al pagamento di un canone annuo di 4 barili di mosto da corrispondere alla chiesa di Santa Agnese in Agone, come risultato di un accordo di permuta tra la signora Porzia Orsini di Aragona e Giovanni Nicola De Staglis (ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int. 2 e copia della sentenza in ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 18r).

²⁰³ ASPiV, *Instrumenta 1433-1665 Liber signatus R*, cc. 437-440 una copia semplice del documento è conservata anche in ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, subint. 1. Si veda il *Regesto documentario*.

²⁰⁴ Uno studio sul manufatto, teso a individuarne le differenti fasi di costruzione è stato condotto dagli studenti del Laboratorio di Restauro del Dipartimento di Architettura di Roma Tre, AA. 2012/2013, sotto la guida del prof. Michele Zampilli. Del casino è trattato in BENOCCI C., *Insedimenti cinquecenteschi sulla Via Papale a Roma: la Casina Gualtieri sul Colle Oppio nella documentazione moderna*, in "Il tesoro delle città", VII, 2011/12, 2013, pp. 57-74.

²⁰⁵ È attualmente sede dell'Ufficio Culturale dell'Ambasciata d'Egitto a Roma (via delle Terme di Traiano, 13).

Sul fronte sudorientale l'ingresso principale, posto al piano nobile e raggiungibile da una rampa esterna di scale, fu dotato di portale marmoreo con un architrave sostenuto da eleganti mensole che inquadrano il fregio con l'iscrizione 'IULIUS GUALTERIUS'. I restanti prospetti furono resi più regolari inserendo un'orditura di finestre rettangolari su entrambe i livelli²⁰⁶.

Alla luce dei dati in nostro possesso è plausibile ritenere che il restauro del casino sia avvenuto in seguito alla ratificazione del possesso della vigna da parte di Giulio Gualterio, comunque prima della sua morte nel 1612. È possibile che questa moderna riqualificazione architettonica, apparentemente atta a trasformare un semplice casino da vigna in una piccola residenza, sia riferibile agli incarichi di rilievo rivestiti da Giulio Gualterio a partire dal 1587²⁰⁷.

Nella pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593 si riconosce alle spalle di San Pietro in Vincoli una costruzione a due livelli che potrebbe identificarsi con il casino Gualterio già restaurato. Nella successiva pianta di Matteo Greuter (1618) esso è sicuramente riconoscibile nell'edificio che compare immediatamente più a sud dell'essedra delle terme e della cisterna delle Sette Sale.

Paolo Gualterio²⁰⁸, primogenito di Giulio e Giulia Gherardi, nel 1596 acquistò una vigna confinante con quelle paterne che gli fu venduta da messer Giovanni Ginesio. Dalle notizie delle precedenti compravendite è stato possibile stabilire che si trattava della seconda vigna alle Sette Sale che era appartenuta a De Staglis e alla moglie Giuliana De Verbani²⁰⁹. Nel testamento di Giulio Gualterio, redatto nel novembre 1607 e aperto nel febbraio 1612, entrambi gli orti sono citati senza alcun riferimento al casino²¹⁰. Giulio aveva nominato erede universale Paolo non tralasciando di stabilire precisi lasciti anche per gli altri figli ancora in vita (Francesco, Vittoria e Lavinia) oltre che per il nipote Gualtiero, figlio di Paolo e naturale continuatore della discendenza mascolina di famiglia. I due orti romani erano stati destinati alla moglie Giulia Gherardi affinché attraverso la riscossione degli affitti potesse ripagare il padre delle spese dotali e di alcuni prestiti che aveva concesso in diverse occasioni a Giulio. Le due vigne sono chiaramente riconoscibili nel testamento, in cui si legge:

«Item [lascio] à Giulia Gherardi mia moglie li due horti miei di carciofi che ho nella vigna di Roma, cioè quello da baso verso san Clemente affittato per scudi cento l'anno per tredici anni et l'altro di sopra appresso li frati di San Pietro à vincola affittato per scudi ottanta l'ano che tutti doi imporano sc. 180 di moneta (...)»²¹¹.

²⁰⁶ C. BENOCCI, *Insedimenti cinquecenteschi sulla Via Papale A Roma: la Casina Gualtieri sul Colle Oppio nella documentazione moderna*, in *Il tesoro delle città*, VII, 2011/2012, pp. 57-74.

²⁰⁷ Giulio Gualtieri nel 1587 compare tra i Conservatori di Roma; tra il 1585 e il 1589 fu castellano della Rocca di Viterbo; dal 1585 al 1610 (salvo alcune interruzioni) fu commissario del sussidio triennale; dal 1588 al 1611 fu tesoriere generale della Provincia del Patrimonio e dal 1605 anche doganiere. Le notizie più aggiornate riguardo alla biografia di G. Gualtieri, comprovate dal riscontro con le carte dell'ASVit e dell'ASR si ritrovano in N. ANGELI, *Famiglie Viterbesi...* cit.

²⁰⁸ Paolo Gualtieri fu commissario dell'Annona di Viterbo e di Montefiascone, dei beni della Teverina, della città di Orte, di Sutri e di Nepi. Dal 1611 fu tesoriere, nel 1615 vice esattore e tesoriere della Camera Apostolica per la Provincia del Patrimonio. Nel 1622 ottenne in affitto dalla Camera Apostolica il castello di Mugnano; nel 1626 dovendo partire in battaglia contro i turchi fece testamento ma ne tornò incolume morendo dieci anni più tardi cfr. N. ANGELI, *Famiglie Viterbesi...* cit. e M. SIGNORELLI, *Le famiglie nobili...*cit.

²⁰⁹ Notizie relative ai passaggi di proprietà che hanno per oggetto questa vigna possono desumersi da alcune note in ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 24 e soprattutto in ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int.1, [fogli privi di numerazione]. Si vedano le trascrizioni nel *Regesto documentario*.

²¹⁰ ASVit, Not. Vit., Rosino Pennacchi, prot. 1836, cc. 92-101.

²¹¹ ASVit, Not. Vit., Rosino Pennacchi, prot. 1836, cc. 95r - 96v. Trascrizione nel *Regesto documentario*.

Anni prima della scomparsa del padre, Paolo Gualterio aveva sposato Antonina Pamphili, una delle figlie di Camillo Pamphili e Flaminia Del Bufalo, sorella minore di Pamphilio e Giovanni Battista Pamphili (futuro papa Innocenzo X)²¹². Il rapporto di parentela spiega in parte la presenza di Giovanni Battista tra gli esecutori testamentari di Giulio Gualterio al momento della redazione dell'atto nel 1607. All'epoca Giulio Gualterio era tesoriere generale e doganiere della Provincia del Patrimonio mentre Giovanni Battista Pamphili era auditore di Rota, incarico in cui era succeduto al cardinale Girolamo Pamphili suo zio, colui che aveva celebrato le nozze tra Antonina e Paolo Gualterio²¹³. Dal matrimonio tra i due nacque Gualtiero, designato per primogenitura erede della famiglia Gualterio.

Nel 1605 Paolo Gualterio rimasto vedovo contrasse nuovo matrimonio con Vittoria Chigi (figlia di Francesco) e i due ebbero tre figli: Giulio (1614-1661), Flaminia (m. 1619) e Porzia (n. post 1607).

Dopo la morte del padre Giulio nel 1612, Paolo Gualterio per circa un decennio poté godere delle proprietà paterne sul colle Oppio²¹⁴ con l'aggiunta della vigna alle Sette Sale che egli stesso aveva acquistato nel 1596. Questa rimase in possesso di Paolo sino al 1621 quando fu costretto a cederla alla sorella Vittoria per porre termine a un contenzioso sorto tra i due in merito all'eredità materna. Giulia Gherardi aveva lasciato la sua dote in eredità alla figlia Vittoria Gualterio e alla nipote Flaminia (figlia di Paolo) ponendo la condizione che qualora una delle due fosse deceduta senza figli l'altra avrebbe potuto rivalersi dell'intera dote²¹⁵.

Flaminia scomparve precocemente nel 1619 senza discendenti pertanto è facile supporre che il contenzioso tra Paolo e Vittoria Gualterio abbia avuto per oggetto proprio la restituzione della dote appartenuta a Flaminia. Come indennizzo della lite Paolo fu costretto a cedere alla sorella la vigna che aveva acquistato nel 1596; Vittoria ne rimase proprietaria per tutta la sua vita. Vittoria Gualterio aveva preso in marito il capitano Sforza Maildachini²¹⁶ avendone come prima figlia Olimpia²¹⁷, la quale nel 1612 aveva sposato in seconde

²¹² Non si è riusciti a reperire la data delle nozze tra i due, che furono certamente celebrate dal cardinale Girolamo Pamphili zio dello sposo. In ADP si conservano alcuni fascicoli di corrispondenza relativi alle trattative matrimoniali che contengono missive datate tra il 1594 e il 1599. Benedetta Borello nella biografia di Girolamo Pamphili afferma che il cardinale nel settembre 1598 non si fece coinvolgere dal fratello nelle trattative prematrimoniali per il matrimonio della figlia Antonia cfr. B. BORELLO, *Girolamo Pamphili* in DBI, vol. 80, 2014 (edizione online).

²¹³ B. BORELLO, *Girolamo Pamphili...* cit.

²¹⁴ Nel catasto di SPiV Paolo Gualtieri compare come autore dei pagamenti annui dovuti ai canonici a partire dal 1618. Negli anni precedenti (1615-1617) risulta pagante il fratello Francesco, mentre fino al 1614 i pagamenti sono segnati ancora a nome del padre Giulio cfr. ASR, Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873), In S. Pietro in Vincoli, b. 40 (1596-1624), Catasto di S. Pietro in Vincoli, Catasto F, cc. 67r-68v. Trascrizione nel *Regesto documentario*.

²¹⁵ Della donna non ci è nota la data di morte né è stato possibile reperire l'atto testamentario. Ragionevolmente la data del decesso va ricercata dopo il 1612 (visto che beneficia dell'eredità del marito) e prima del 1619, anno della lite tra i figli Paolo e Vittoria. Si è venuto a conoscenza delle informazioni relative alla sua eredità perché ripetute in più note relative alla vigna alle Sette Sale vincolata a canone in favore della chiesa di Santa Agnese in Agone presenti in ADP.

²¹⁶ Sforza Maildachini, di Andrea di Acquapendente cavaliere gerosolimitano e appaltatore delle Dogane pontificie. Era stato nel 1591 castellano in Civita Castellana. Nel 1592 fu cassiere del Tesoriere del Patrimonio (che era allora Giulio Gualterio) e sorvegliante della zecca. Nel 1593 fu commissario per la tratta dei grani. Con chirografo pontificio del 22 dicembre 1595 ebbe l'appalto della gabella sulle carni che nel 1603 cedette a Giulio Gualterio. Nel 1611 ebbe la cittadinanza viterbese dopo aver comprato il palazzo Monaldeschi in contrada San Niccolò delle Vascelle (poi Macchi) e diversi fondi del territorio. Morì nel 1623. Cfr. M. Signorelli, *Le famiglie nobili...* cit., II, pp. 348-349 e G. SIMONETTA, L. GIGLI, G. MARCHETTI, *Sant'Agnese in Agone a piazza Navona: Bellezza proporzione armonia nelle fabbriche Pamphili*, Roma 2003 p. 40, n. 31.

²¹⁷ Sforza Maildachini aveva avuto un figlio dal suo primo matrimonio, il capitano Andrea Maildachini. Dalle nozze con Vittoria oltre a Olimpia (n. 1592) nacquero anche Ortensia e Vittoria (nate nel 1560), che furono entrambe monache presso il monastero di San Domenico di Viterbo con i nomi di suor Orsola e suor Maria Vittoria.

nozze Pamphilio Pamphili grazie all'intercessione dello zio Paolo Gualterio²¹⁸. A seguito di queste relazioni di parentela il terreno un tempo appartenuto a De Staglis, poi acquistato da Paolo Gualterio e ceduto alla sorella Vittoria, nel 1631 giunse come eredità materna a Olimpia Maildachini Pamphili²¹⁹ divenendo parte della vigna Pamphili sul colle Oppio.

Prima di tale acquisizione risulta da una serie di *taxae viarum* che Giovanni Battista Pamphili fosse già in possesso di una piccola proprietà sul colle, nei pressi di quella dei Gualterio. Non è chiaro se tale terreno negli anni successivi fu incluso nel perimetro della vigna Pamphili oppure ceduto ai Gualterio e annesso alle loro vigne.

Una serie di tasse stradali, riferite per lo più a lavori di manutenzione stradale o di approvvigionamento idrico²²⁰, forniscono alcuni dati utili a ricostruire l'assetto delle proprietà sul colle Oppio nei primi decenni del Seicento e si possono porre a confronto con alcune piante della città coeve, a partire da quella di Matteo Greuter del 1618.

Nella «Tassa fatta al infrascritti padroni di siti, orti, vigne et altri beni per l'accomodamento delle strade di Campo Vaccino et Coliseo in occasione del possesso di Nostro Signore papa Gregorio XV» del 2 giugno 1621, sono elencati tra i proprietari chiamati a versare il contributo:

«22 "Signora Lucrezia de Nobili alla Madonna dei Monti dove si fa la cava tiene Ferrante cavatore palmi 700 di facciata a baiocchi 50 la canna ... sc. 35; 23 Signor Paolo Gualterio et Gio. Vincenzo di Monterone fruttaroli in campo di fiore pezze 4 a baiocchi 50 la pezza sc. 2; 24 Monsignor Pamphilio per il giardinetto sc. 0.75; 25 Signori Serlupi al Gesù pezze 3 sc.1,50»

Seguono lungo la via delle Sette Sale:

«26 Giulio Barisello fruttarolo all'apolinnare pezze 6 sc. 1,50; 27 Monsignor Fucini sotto al Gesù tiene Cesaretto cavatore accapo le case pezze 10 per mità sc. 2,50; 28 Signor Paolo Gualterio tiene Cesaretto cavatore pezze 7, sc. 1,75; 29 Vigna di S. Pietro in vincola p. 15 la mità sc. 3,75 (...).»

²¹⁸ Olimpia dopo essersi rifiutata di prendere i voti come le sorelle riuscì a ottenere un matrimonio vantaggioso con il facoltoso nobile viterbese Paolo Nini. Le nozze furono celebrate nel 1608 e ne nacque Nino Nini. Dopo soli tre anni Olimpia perse sia il marito che il figlio rimanendo unica erede del ricco patrimonio della famiglia Nini. Pochi anni dopo cedette alle pressioni dello zio Paolo Gualterio e accettò il matrimonio con Pamphilio Pamphili (n. 1563) molto più anziano.

²¹⁹ A seguito della morte di Vittoria Gualterio senza testamento nacque un contenzioso per la divisione dell'eredità tra Olimpia, il fratello maggiore Andrea (figlio del primo matrimonio di Sforza Maildachini) e le due sorelle minori, Ortensia e Vittoria, entrambe monache presso il monastero di San Domenico di Viterbo. Olimpia ottenne per sé l'eredità materna, inclusa la vigna alle Sette Sale, e corrispose in cambio ai fratelli cospicui vitalizzi. Notizie in merito alla lite e più copie dell'atto di concordia del 30 maggio 1631 (rogato dal notaio di Viterbo Tommaso Malvicini) si trovano in ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 20 e ADP, scaf. 59, b. 5 (si veda il *Regesto documentario*). Si trova riferimento alla causa anche nel testamento di Olimpia in ASR, notai A.C., *Jacobus Simoncellus*, 1653-1658, vol. 31.

²²⁰ ASR, Presidenza delle Strade, *Taxae Viarum*, voll. 445, 445bis, 446, 447 e 448. Nello specifico si farà riferimento alle tasse del 2 giugno 1621 (vol. 445 bis); 8 ottobre 1631, 12 febbraio 1632, 10 febbraio 1634, 30 luglio 1635, 18 agosto 1636 (vol. 446); 3 febbraio 1642 e 18 ottobre 1642 (vol. 447); 27 aprile 1655 (vol. 448). Trascrizioni nel *Regesto documentario*.

La proprietà De Nobili corrispondeva al lotto che nella mappa del Nolli è indicato come vigna Sinibaldi, tra la villa Mattei²²¹ e il fronte nord del Colosseo²²². Il giardino con orto di carciofi passò negli anni successivi da Lucrezia ai figli Federico e Michelangelo De Nobili²²³.

Al di là del vicolo che conduceva a San Pietro in Vincoli dall'Anfiteatro sono segnate le proprietà attestate lungo la via verso San Giovanni. La vigna di Vincenzo Monterone e Paolo Gualterio deve riconoscersi come la proprietà ereditata da Paolo Gualterio con l'aggiunta del lotto posto in angolo tra la via principale e il vicolo verso la basilica Eudossiana. Il fruttarolo Vincenzo è citato anche nella successiva tassa del 10 febbraio 1634 come tenentario dell'«Horto che fa cantone al vicolo passato il Coliseo», posto accanto a un secondo tenuto da «Francesco fruttarolo di porta Settigniana», appare plausibile che quest'ultimo detenesse in affitto l'orto dei Gualterio²²⁴.

Paolo Gualterio morì nel 1636, lasciando erede il figlio secondogenito Giulio visto che il primogenito Gualtiero era morto in battaglia nel 1634. Nello stesso anno 1636 una tassa stradale attesta che Giovanni Battista Pamphili, ormai cardinale, deteneva non più un giardinetto ma due *horti* concessi in affitto l'uno a Antonio 'della Rotonda', l'altro a Ceccarello 'della Rotonda'. Si potrebbe supporre che uno dei due fosse quello che aveva ereditato Olimpia Pamphili dalla madre nel 1631.

La vigna dei 'signori Serlupi' occupava il lotto posto in angolo tra via delle Sette Sale e la strada di San Giovanni²²⁵. Nella tassa del 1632 ne è indicato come proprietario Francesco Serlupi, ovvero il figlio di Giovanni Battista Serlupi e Maria Sallustia Crescenzi che alla morte della madre successe per surrogazione alla casa Crescenzi²²⁶ acquisendone il cognome. Come i Gualterio anche i Serlupi grazie a vincoli matrimoniali erano direttamente imparentati con i Pamphili: Flaminia Del Bufalo, madre di Giovanni Battista e Pamphilio Pamphili, era figlia di Antonina Serlupi²²⁷.

Svoltando lungo la via delle Sette Sale tra le proprietà elencate ritroviamo, già a partire dalla tassa del 1621, la seconda vigna dei Gualterio certamente riconoscibile con quella nei pressi delle Sette Sale e dotata di casino, come rappresentato sia nella pianta di Greuter che in quella di Giovanni Maggi del 1625.

²²¹ Anche il lotto della villa Mattei, poco più a nord, compare già citato in tutte le tasse secentesche esaminate.

²²² P. S. Bartoli cita tra le sue memorie alcuni scavi «nell'orto di una tal signora de'Nobili, nella parte settentrionale del Coliseo» cfr. P.S. BARTOLI, *Memorie*, in C. FEA, *Miscellanea*, mem. 3, pp. 222-223.

²²³ Cfr. le tasse del 8 ottobre 1631, 12 febbraio 1632, 10 febbraio 1634 in ASR, Presidenza delle Strade, *Taxae Viarum*, vol. 446. Lucrezia e i figli sono citati anche nel catasto di SPiV (voll. F e G) in qualità di locatari di una casa in Monti di proprietà dei Canonici. I pagamenti per l'affitto sono segnati dal 1609 al 1664, ne furono autori prima Lucrezia, poi il figlio Federico e dopo la sua scomparsa nel 1656 il suo erede (nome non indicato). Cfr. ASR, Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873), In S. Pietro in Vincoli, b. 40 (1596-1624). pp. 79r e 80 e b. 41, p. 98r e 99v.

²²⁴ Tassa del 10 febbraio 1634 e si veda anche la precedente tassa del 12 febbraio 1632 in cui compaiono l'«horto che tiene Francesco fruttarolo a porta Settigniana» e subito dopo l'«Horto e vigna del signore Francesco Serlupi» in ASR, Presidenza delle Strade, *Taxae viarum*, vol. 446, c. 306 r e c. 111 r. Si veda il *Regesto documentario*.

²²⁵ Oltre che nelle tasse del 1621 e 1634, la proprietà è segnata anche nella tassa dell'12 febbraio 1632. L'esatta collocazione è descritta nell'atto di vendita della vigna del 1646, per cui si veda *infra*.

²²⁶ Breve papale di Urbano VIII del 15 aprile 1642.

²²⁷ Flaminia Del Bufalo che aveva sposato Camillo Pamphili, era figlia di Antonina Serlupi (di Gregorio e Giulia Mattei) e Fulvio Del Bufalo. Innocenzo X con la Bolla *In supremae* del 13 marzo 1648 riconobbe come suoi parenti i membri delle famiglie Serlupi, Del Bufalo, Mattei e Massimo; concesse pure a Gregorio Serlupi, maestro di Strada, il titolo di marchese di Vacone.

Non è chiaro se le due proprietà confinanti di ‘monsignor Fucini’ e ‘Giulio Barisello fruttarolo’ citate nella tassa del 1621 debbano collocarsi sull’altro lato della via oppure tra la vigna Gualterio e quella di San Pietro in Vincoli nominata subito dopo²²⁸.

La grande vigna dei canonici di San Pietro in Vincoli era di fatto frazionata in lotti minori, orti o vigne, che venivano concessi in locazione, come risulta sia dal catasto della basilica che dall’esame delle tasse stradali. L’orto al di là del vicolo delle Sette Sale, che comprendeva i resti della cisterna antica, risulta locato dal 1625 a Giacomo Belloro (o Belloni) che troviamo citato tra i proprietari contribuenti anche nelle tasse stradali dal 1634 al 1642²²⁹. Altre porzioni della grande vigna dei canonici sul margine nord lungo la via delle Sette Sale erano concesse in affitto: l’orto di fronte al convento di Santa Maria della Purificazione era locato dallo scalpellino Stefano Longhi (almeno dal 1635) e quello confinante a est, verso la basilica, da un ortolano di nome Ortensio. L’isolato dall’altro lato della strada comprendeva gli orti e i giardini appartenenti agli istituti religiosi di Santa Lucia in Selci, Santa Maria della Purificazione e San Martino ai Monti, oltre che a piccoli proprietari privati, per lo più ‘ortolani’ o ‘fruttaroli’²³⁰. La vigna in angolo tra il vicolo di San Martino e quello delle Sette Sale, prospiciente la proprietà in affitto a Giacomo Belloro, risulta in possesso della famiglia Pighini almeno dal 1635 al 1640²³¹.

La tassa per l’accomodamento della strada verso San Giovanni risalente al 3 febbraio 1642 ci restituisce un quadro delle proprietà piuttosto stabile: dopo le proprietà Mattei e De Nobili, superato il Colosseo lungo la «Strada che dal Culiseo va a SS. Pietro e Marcellino» si fiancheggiavano: il lotto d’angolo con la via che saliva a San Pietro in Vincoli di cui non è indicato il proprietario (6 pezze), tre *horti* dei Gualterio (10 pezze) e poi gli «Horti in cima al vicolo delle Sette Sale della Illustrissima Signora Olimpia Pamfilia pezze 3». Seguivano, superato l’incrocio della via delle Sette Sale, l’*horto* di Hippolito de Amici (pezze 6), la vigna e il giardino dei Cicolini (pezze 10) e, continuando verso San Giovanni, le vigne e giardini del marchese di

²²⁸ In tal caso una delle due potrebbe essere la vigna che detenne Vittoria Gualtieri tra aprile 1621 e maggio 1631, prima del passaggio a Olimpia Pamphili.

²²⁹ Tra il 1616 e il 1625 risulta in affitto a Giovanni Battista Ardicci. Giacomo Belloro rileva la locazione a partire dal 1625. La vigna resterà locata a lui e poi ai suoi discendenti, Giovanni Pietro e il figlio Giacomo, fino al 1696. I Belloro subaffittarono a loro volta – non è detto da che anno - la vigna al signor Marcello Amici che subentrò nel contratto di affitto con i canonici dal 1696. I figli di Marcello detennero la proprietà almeno fino al 1704. Si veda ASR, Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873), In S. Pietro in Vincoli, b. 40 (1596-1624), Catasto di S. Pietro in Vincoli, *Catasto F*, cc. 113v-114r, 174v-175v e b. 41, *Catasto G*, cc. 143v-144r; e poi ASPiV, *Catasto H* 1702-11, cc. 42v-43r e 177v-178r (vd. *Regesto documentario*). Diversi membri della famiglia Amici risultano proprietari o locatari di vigne e orti in tutta la zona. La vigna di Hippolito Amici è citata sia nella tassa del 1621 che in quella del febbraio 1642, si ipotizza sorgesse di fronte quella dei Serlupi sul vicolo delle Sette Sale. Almeno altri due orti nell’isola di San Martino e Santa Lucia in Selce risultavano locati a Pietro Amici e figli già dal 1636 vd. ASR, Presidenza delle Strade, *Taxae viarum*, voll. 445bis e 446, tasse citate.

²³⁰ Cfr. tasse del 30 luglio 1635 e 18 agosto 1636 entrambe in ASR, Presidenza delle Strade, *Taxae viarum*, vol. 446 (vd. *Regesto documentario*).

²³¹ Dovrebbe trattarsi (in tutto o in parte) della vigna che Nolli assegnava alla Casa Professa dei Gesuiti. Si propone di identificare la famiglia ‘Pichino’ con i Pighini la cui villa sull’Esquilino è rappresentata da Nolli in un’area immediatamente a sud, divisa in due dal tracciato di via Merulana. Nella tassa del 30 luglio 1635 compare l’«Orto del sig. Cesare Pichino»; in quella del 28 novembre 1640 si legge dell’«Orto del sig. Alessandro Pichino» ed è specificato che stava di fronte a quello di San Pietro in Vincoli locato a Giacomo Belloro (ASR, Presidenza delle Strade, *Taxae viarum*, vol. 446). La vigna Pighini era in precedenza appartenuta alla famiglia Fusconi, le vicende che portarono alla costituzione della vigna nel XVI secolo sono riassunte in R. VOLPE, A. PARISI, *Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in “Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, vol. 110 (2009), p. 95, nn. 56-59.

Palombara (pezze 30) e quelle del marchese Giustiniani (pezze 8)²³². La tassa non interessa le proprietà sul margine settentrionale dell'area di nostro interesse il cui assetto può ritenersi con buona probabilità attinente a quanto descritto in precedenza e derivato dalle tasse del 1634, 1636 e 1640.

Stranamente né la tassa del febbraio 1642, né la successiva 'aggiunta' dell'ottobre dello stesso anno, nominano la proprietà dei Serlupi. Un atto di vendita dell'aprile 1646 attesta che la vigna di 4 pezze dei fratelli Francesco e Diego Antonio Crescenzi Serlupi fu acquistata da Olimpia Pamphili, ormai cognata del pontefice regnante, al costo di 600 scudi. L'atto descrive la vigna come:

«posta dentro le mura di Roma, da capo vicino li beni della principessa D. Olimpia, da una parte verso il colosseo li beni dei Gualterio dall'altro lato il vicolo che porta alle Sette Sale e da piede verso la strada pubblica in faccia alla chiesa di S. Clemente»²³³.

Tre anni più tardi, tra luglio e aprile 1649, Olimpia ottenne per la vigna l'affrancamento del canone annuo dovuto alla basilica di San Clemente²³⁴. Con l'acquisto della vigna appartenuta ai Serlupi, che andò a unirsi a quella contigua che Olimpia già possedeva nei pressi delle Sette Sale, la proprietà dei Pamphili raggiunse la sua massima estensione, corrispondente a quanto rappresentato nella pianta del Nolli e ancora più tardi nella mappa del Catasto Gregoriano.

Anche la tenuta dei Gualterio sembrerebbe aver raggiunto in quegli anni la configurazione in seguito ritratta dal Nolli. Dopo la morte di Paolo Gualterio nel 1651 a ereditare la proprietà fu Giulio Gualterio, che aveva intrapreso la carriera ecclesiastica e fu arcidiacono della cattedrale di Viterbo. Nel 1661 morendo senza figli, Giulio lasciò in eredità i suoi beni al cardinale Carlo Gualterio, suo nipote discendente del ramo Orvietano della famiglia e molto vicino alla famiglia Pamphili²³⁵. A questo personaggio devono riferirsi le notizie

²³² Tassa del 3 febbraio 1642 e *Aggiunta* alla suddetta tassa del 18 ottobre 1642 in ASR, Presidenza delle Strade, *Taxae viarum*, vol. 447, cc. 542 r – 544 v, 569 r – 571 v, e cc. 635-643 (vd. *Regesto documentario*).

²³³ Atto di vendita del 20 aprile 1646 rogato dal notaio Domenico Fonthia, conservato in copia autentica in ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 17r-v. Al momento dell'acquisto la vigna risultava locata al signor Paolo Cardinale.

²³⁴ Se ne ha notizia in ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 28 e int. 2, subint. 4 con riferimento agli atti del 6 luglio 1649 (not. Lancioni, notaio A.C.) e del 22 ottobre 1649 (not. Giacomo Simoncelli, notaio A.C.).

²³⁵ Carlo Gualterio (1613-1673), grazie alla protezione di Giovanni Battista Pamphili, aveva ricevuto un'istruzione giuridica e al termine degli studi la nomina ad avvocato concistoriale e avvocato dei poveri. Dopo l'elezione di Pamphili al soglio pontificio gli fu affidata la cura degli affari intrattenuti da casa Pamphili con la Camera Apostolica. Insieme a Diego Azzolini fu molto vicino a Olimpia Pamphili ed ebbe un ruolo cardine nell'allontanamento di Camillo Astalli nel 1654. Il 2 marzo 1654 ottenne il cappello cardinalizio con il titolo di San Pancrazio fuori le mura, precedentemente appartenuto a Francesco Maildachini (nipote di Olimpia Pamphili) che fu scelto come nuovo cardinal nepote in sostituzione di Astalli. Nello stesso anno Carlo Gualterio fu eletto anche Arcivescovo di Fermo. Dopo la rinuncia all'incarico di cardinal nepote di Camillo Pamphili per contrarre matrimonio e il successivo esilio di Astalli, Carlo Gualterio rimase il membro della famiglia più vicino alla corte pontificia. Prima della morte di Innocenzo X fu nominato cardinale protettore di Santa Agnese in Agone che consacrò il giorno dell'inaugurazione il 17 gennaio 1672. Nel conclave del 1655 fu nel collegio dei cardinali che sostennero fortemente l'elezione di Alessandro VII. Il nuovo pontefice dopo l'elezione lo incaricò di redigere l'inventario dei beni appartenuti a Innocenzo X e condurre l'indagine sulle presunte indebite appropriazioni condotte da Olimpia Pamphili. Durante il pontificato di Alessandro VII si curò prevalentemente della diocesi Fermana. Durante il conclave del 1667 fu nuovamente tra i sostenitori del pontefice eletto, Clemente IX (Giulio Rospigliosi). Affidò l'arcidiocesi Fermana al nipote Giannotto Gualterio e rientrò a Roma assumendo il titolo di Sant'Angelo in Peschiera (1667-1668), poi di Santa Maria in Cosmedin (1668-1669) e infine di Sant'Eusebio (1669-1673); nel 1672 fu eletto camerlengo del Collegio cardinalizio, morì il 1 gennaio dell'anno successivo.

trasmesse da Bartoli nelle sue memorie riguardanti alcuni scavi nell'orto dei Gualterio sul colle Oppio nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo.

3.7. La Domus Aurea come riferimento progettuale alla metà del Seicento

Negli anni Quaranta del Seicento la Domus Aurea è coinvolta in un importante episodio progettuale che ha per promotrice la famiglia del neoeletto papa Innocenzo X Pamphili (1644-1655). Si tratta del progetto della villa Pamphili fuori Porta San Pancrazio sul Gianicolo, per il quale è nota da tempo l'ipotesi progettuale attribuita a Francesco Borromini che prese la Domus Aurea come modello di riferimento per alcune delle soluzioni progettuali proposte. Il legame tra il progetto e il complesso neroniano è attestato dall'esistenza di alcuni appunti autografi di Borromini riguardanti la Domus che furono certamente impiegati nella stesura del programma di progetto, conosciuto attraverso una lettera dell'oratoriano Virgilio Spada al cardinale Camillo Pamphili committente dell'opera.

La scelta di riferirsi alla Domus Aurea per il progetto di una grande residenza di delizie alle porte di Roma da parte della famiglia Pamphili appare estremamente interessante se si tiene conto di quanto esposto finora. I Pamphili, negli anni di ideazione del progetto della villa a San Pancrazio, non solo possedevano una vigna sul colle Oppio in prossimità dei resti della Domus Aurea e delle Terme di Traiano, ma erano anche strettamente imparentati con i Gualterio, tra i maggiori proprietari terrieri sull'area, in possesso di vigne e orti che, insieme a quelle dei canonici di San Pietro in Vincoli, insistevano direttamente sui resti della Casa Aurea di Nerone.

Le tracce materiali lasciate dai visitatori sulle pareti del criptoportico 92 e le notizie rintracciabili in merito alla scoperta dell'affresco di Ettore e Andromaca nella sala 129 forniscono gli indizi più concreti per supporre che quanto meno questi ambienti fossero stati esplorati nei primi due decenni del Seicento. Non si hanno abbastanza dati per ricostruire gli itinerari di esplorazione ma si può notare che, trattandosi di sale del settore orientale del padiglione, le vie più dirette di accesso dovevano necessariamente sfruttare ingressi, più o meno fortuiti, attraverso i terreni Gualterio, presumibilmente analoghi a quelli che furono impiegati nel XVIII secolo. In qualche modo quindi i Gualterio, e forse anche i Pamphili e gli altri proprietari dei terreni confinanti, potevano essere a conoscenza delle esplorazioni e presumibilmente anche delle scoperte artistiche derivatene.

Ulteriori contingenze pongono in relazione i progetti per la villa Pamphili con i resti della Domus Aurea sul colle Oppio. Francesco Angeloni che, sulla base di quanto discusso in apertura a questo capitolo, si ritiene possa aver visitato personalmente la sala 129, sarà tra gli artisti e letterati patrocinati dalla famiglia Pamphili e insieme all'allievo Giovanni Pietro Bellori rivestirà un ruolo di primo piano nell'ideazione del progetto definitivo del casino del Bel Respiro a villa Pamphili, coadiuvando lo scultore Alessandro Algardi, responsabile dei lavori, nell'ideazione del programma decorativo impregnato di riferimenti antiquari con valenza altamente simbolica per la famiglia committente.

L'analisi di tutti i documenti noti riguardanti l'iniziale ipotesi progettuale avanzata da Borromini non sembra attestare da parte dei soggetti coinvolti nell'ideazione della proposta -Virgilio Spada, Borromini o lo stesso

Camillo Pamphili - una conoscenza diretta dei resti della Domus sul colle Oppio. I riferimenti al complesso neroniano appaiono esplicitamente ed esclusivamente desunti dalle descrizioni della Domus Aurea trascritte negli appunti redatti da Borromini. È possibile però tentare di ricostruire l'interpretazione della reggia neroniana dedotta da tali descrizioni rintracciando quali aspetti o elementi antichi, tra quelli descritti, ispirarono l'ipotesi progettuale e in che modo essi furono trasposti in forma moderna e in ottica di una possibile realizzazione.

Dato che nelle vicende progettuali di villa Pamphili l'interesse per la Domus Aurea sembra essere attestato solo in relazione a questo primo progetto poi scartato, si è inteso verificare se tracce di riferimenti al modello neroniano possano ritrovarsi anche nel progetto effettivamente realizzato.

L'impianto della villa a San Pancrazio dimostra stretta attinenza con un altro complesso imperiale: quello della villa Adriana a Tivoli che all'epoca della costruzione di villa Pamphili era altrettanto celebre ma, a differenza della Domus Aurea, decisamente più accessibile e di conseguenza maggiormente studiato ed esplorato. Per di più la villa Adriana fu oggetto di rinnovati scavi e indagini avviati negli anni che precedono il progetto della villa Pamphili. Se il riferimento alla villa Adriana è innegabile, per le evidenti analogie e perché attestato da fonti coeve, alla luce di quanto detto in merito alle possibili esplorazioni della Domus Aurea di inizio XVII secolo e al coinvolgimento dei medesimi personaggi in quelle visite e nel cantiere della villa Pamphili, potrebbe allora supporre che alcune delle soluzioni poste in opera nella villa a San Pancrazio per le quali è attestata la derivazione dal modello della villa tiburtina possano in qualche modo essere spia di una conoscenza diretta anche delle rovine della Domus Aurea.

3.7.1. Il progetto di villa Pamphili – premesse

Il progetto di una grande tenuta familiare alle porte di Roma era nelle intenzioni della famiglia Pamphili ancora prima dell'elezione di Innocenzo X. Il primo nucleo della vasta villa Pamphili infatti fu acquistato da Pamphilio Pamphili nel 1630, pochi mesi dopo la nomina a cardinale del fratello Giovanni Battista. La proprietà acquistata sulla via Aurelia Antica era essenzialmente un sito agricolo con un dignitoso casino, posta in una posizione molto felice dal punto di vista orografico e altimetrico, con concrete potenzialità di espansione. Negli anni immediatamente successivi al primo acquisto non furono previsti lavori di rinnovamento del casino preesistente, la cosiddetta 'Villa Vecchia'. La vigna veniva regolarmente frequentata dai membri della famiglia che la impiegavano per brevi soggiorni e ricevimenti²³⁶. Nel 1633 il cardinale Pamphili ottenne da Urbano VIII la concessione di alcune onces di Acqua Paola e furono predisposti lavori idraulici che prevedevano, tra l'altro, la realizzazione di due fontane²³⁷. Anche se le due

²³⁶ Per la ricostruzione delle vicende che portarono alla formazione della proprietà Pamphili fuori Porta S. Pancrazio e poi alla costruzione della Villa si rimanda ai numerosi contributi di Carla Benocci, per lo più confluiti nelle due monografie omonime C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj*, Roma 1996 e Roma 2005. ID., *Camillo Pamphilj e la grande villa barocca: le componenti culturali*, in *Le Virtù e i piaceri in Villa. Per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, catalogo della mostra (Roma, Villa Vecchia, 2 ottobre – 6 dicembre 1998), a cura di Carla Benocci, Milano 1998, pp. 36-51.

²³⁷ C. BENOCCI, *L'acquedotto Traiano Paolo elemento vincolante e fattore generatore della Villa Doria Pamphilj*, in *Il trionfo dell'acqua*, Roma 1989, pp. 231-235.

fonti saranno realizzate solo nel 1650, tali lavori sembrano tenere già in conto la possibilità di una futura trasformazione della proprietà in una grande tenuta aristocratica²³⁸.

In una tassa stradale del 1636 il cardinale Giovanni Battista risulta proprietario della vigna i cui confini appaiono estesi in direzione dell'Arco di Tiradiavoli. Il settore periurbano lungo la via Aurelia Antica e a ridosso delle mura cittadine nel corso degli anni Trenta del Seicento si andò qualificando come luogo di soggiorno privilegiato da parte di importanti famiglie della nobiltà romana, alcune delle quali legate da rapporti di clientela con il cardinale Pamphili e la sua famiglia. Sin dal principio la scelta dei due fratelli Pamphili di insediarsi sull'area sembra rispondere a un progetto legato a precise strategie di affermazione familiare, decisamente connesse alla promettente carriera ecclesiastica di Giovanni Battista.

Dopo la morte di Pamphilio nel 1639 sarà il figlio Camillo a proseguire l'opera di espansione della proprietà. Con un nuovo acquisto nel 1640 si rese disponibile l'intera area su cui sarà predisposta la costruzione del casino di rappresentanza, avviata subito dopo l'elezione al soglio pontificio di Giovanni Battista come papa Innocenzo X. Lavori di generale trasformazione della proprietà risulta fossero già in corso prima dell'apertura del conclave, tra aprile e maggio 1644; alcuni pagamenti per trasporto di materiali destinati al rinnovo della Villa Vecchia risalgono a soli pochi giorni prima dell'elezione²³⁹. La nomina di Innocenzo X permise una revisione dei lavori in una prospettiva decisamente ampliata: il progetto poteva contare su rinnovate e ingenti risorse ed era chiamato a rispondere a esigenze di magnificenza commisurate al nuovo status familiare. A farsi carico del progetto fu Camillo Pamphili che fu nominato cardinal nepote nel novembre 1644, solo un mese dopo l'inizio del pontificato di Innocenzo X. Il pontefice negli anni successivi continuò a dimostrare la sua predilezione per la tenuta favorendone i lavori, ad esempio attraverso ripetuti e ingenti donativi per garantire un approvvigionamento idrico adeguato al complesso in corso di realizzazione. I lavori di costruzione del casino chiamato 'del Bel Respiro' e degli annessi giardini furono avviati nel 1645 e terminati nel 1648. I documenti di cantiere hanno consentito una dettagliata ricostruzione delle opere di realizzazione, mentre veramente poco è noto della fase di elaborazione del progetto. Si stima che venne ideato nell'arco compreso tra il novembre del 1644, subito dopo la nomina di Camillo a cardinale, e il febbraio 1645, data di avvio dei lavori di scavo e fondazione per la costruzione del casino.

Un altro utile riferimento cronologico si desume da una nota ritrovata tra i documenti dell'Archivio Pamphili che attesta che il 6 gennaio 1645 Gian Lorenzo Bernini visitò il sito di costruzione accompagnato da Camillo Pamphili «per pigliare il disegno del casino che Sua Eminenza vi vuol fare, et delle altre delizie con le quali pensa di adornar la medesima villa»²⁴⁰. Se ne deduce che a quella data il progetto non fosse ancora stato definito in tutte le sue parti.

²³⁸ S. RUSSELL, *Antiquarianism and the Villa Pamphili on the Janiculum hill in Rome*, in "Papers of the British School at Rome", 82, 2014, pp. 237-264.

²³⁹ Carla Benocci cita un documento di pagamento per il trasporto di materiali destinati al rinnovamento della villa risalente al 10 settembre 1644, perciò solo cinque giorni prima dell'elezione di Innocenzo X cfr. C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphili...* cit., 2005, p. 66.

²⁴⁰ La notizia della visita di Bernini al sito si desume da una nota in ADP, Archiviolo b. 198, n. 432 cfr. C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphili...* cit., 1996, p. 74. Paolo Portoghesi ha suggerito che il parere di Bernini potrebbe essere stato alla base dell'abbandono della prima ipotesi progetto ideata da Francesco Borromini cfr. P. PORTOGHESI, *Rivisitando i disegni* 192

3.7.2. Il progetto Borromini – Spada ‘per il cardinal Pamphilio’

La proposta progettuale attribuita a Francesco Borromini con la collaborazione di Virgilio Spada, rientrando nelle ipotesi vagliate prima dell’approvazione del progetto costruito, dovrebbe risalire anch’essa all’arco temporale compreso tra novembre 1644 e febbraio 1645.

Il progetto irrealizzato per il casino della villa Pamphili è attestato da una serie di documenti di varia natura e provenienza. Nei due fascicoli di carte appartenute a Virgilio Spada, ora custoditi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana²⁴¹, si trovano gli unici due disegni geometrici noti raffiguranti il progetto: una pianta e un alzato con due varianti di prospetto attribuiti a Francesco Borromini²⁴². A questi si aggiunge una minuta di lettera indirizzata al cardinale Pamphili²⁴³, committente dell’opera, con allegato un primo schizzo di pianta fortificata, di mano di Virgilio Spada²⁴⁴, e tre pagine di appunti riportanti notizie sulla Domus Aurea desunte da fonti antiquarie²⁴⁵. Questi appunti sono certamente autografi di Borromini e la loro pertinenza con il progetto è stata accertata sulla base del confronto con il testo della lettera al cardinale. Non si conosce l’autore di questa minuta ma si ritiene che le postille aggiunte a margine siano riconducibili a Virgilio Spada così come lo schizzo di pianta²⁴⁶. La lettera intendeva illustrare al cardinale un progetto di massima per il villino fuori Porta San Pancrazio, concepito sulla base di principi matematico-scientifici e basato sul modello della Domus Aurea di Nerone. Nell’intento di stupire gli avventori l’autore della lettera proponeva una fabbrica concepita come «uno studio di matematica pratica», con la messa in opera di tutta una serie di raffinate applicazioni ottiche, gnomiche, astronomiche, acustiche e magnetiche²⁴⁷. Nel testo sono facilmente individuabili alcune dirette suggestioni dalle notizie sulla Domus Aurea riportate negli appunti di Borromini e inoltre, una tra le soluzioni progettuali proposte cita esplicitamente come riferimento la sala rotonda della

della villa Pamphilj in *Francesco Borromini*, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-15 gennaio 2000), a cura di Christoph Luitpold Frommel e Elisabeth Sladek, Milano 2000, p. 129.

²⁴¹ BAV, Vat.Lat. 11257 e 11258.

²⁴² BAV, Vat.Lat. 11257, ff. 201 (prospetto) e 202 (pianta). Paolo Portoghesi è stato il primo a rendere noto il progetto e attribuirlo a Borromini nell’articolo P. PORTOGHESI, *Intorno a una irrealizzata immagine borrominiana*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 6, 1954, pp. 12-28. Heinrich Thelen nel catalogo della mostra dedicata ai disegni di Borromini del 1967 citava i disegni attribuendoli a Girolamo Rainaldi cfr. H. THELEN, *Francesco Borromini. Mostra di disegni e documenti Vaticani*, catalogo della mostra (Biblioteca Apostolica Vaticana, ottobre 1967), Città del Vaticano 1967, p. 10.

²⁴³ BAV, Vat.Lat. 11258, ff. 14r-16r (minuta della lettera al cardinale Pamphili). Si veda la trascrizione nel *Regesto documentario*, paragrafo 7.4.2. Già Dagobert Frey aveva richiamato l’attenzione su questa minuta vd. D. FREY, *Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 17, 1924, pp. 5-113 e cfr. M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano: ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze 1977, p. 271. Il testo della lettera è stato pubblicato in P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Roma 1982, pp. 283-291.

²⁴⁴ È stata Minna Heimbürger Ravalli ad attribuire lo schizzo a V. Spada in M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Alessandro Algardi architetto?*, "Analecta Romana Instituti Danici", p. 201 e n. 17 e più approfonditamente in ID., *Architettura, scultura e arti minori...*, 1977, p. 271. Inizialmente Portoghesi aveva immaginato fosse uno schizzo preparatorio di Borromini per la pianta grande del cod. Vat.Lat.11257, f. 202.

²⁴⁵ BAV, Vat.Lat. 11257, ff. 199r-200v (appunti sulla Domus Aurea). Trascrizione nel *Regesto documentario*, paragrafo 7.4.2.

²⁴⁶ Sulle ipotesi per la definizione della paternità della lettera si sono rivelati cruciali i documenti rinvenuti nel fondo Spada Veralli in ASR, per cui si veda *infra*.

²⁴⁷ F. CAMEROTA, *Le bizzarie dell'ingegno: architettura e scienza per villa Pamphilj*, in *Francesco Borromini*, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-15 gennaio 2000), a cura di Christoph Luitpold Frommel e Elisabeth Sladek, Milano 2000. pp. 297 - 311.

reggia neroniana. Paolo Portoghesi, che indica Borromini come autore anche della missiva oltre che del progetto, ritiene che tali appunti potrebbero aver accompagnato la lettera di modo che il riferimento all'antica e illustre residenza avrebbe potuto avvalorare e in un certo senso giustificare una raccolta così fantasiosa di «spropositi»²⁴⁸. Una copia degli appunti è in effetti conservata nell'Archivio Doria Pamphili tra le carte personali di Camillo Pamphili, pertanto è probabile che fossero anch'essi allegati in copia alla lettera indirizzata al cardinale di cui non è stato possibile reperire l'originale²⁴⁹.

In più di sessanta anni di studi l'ipotesi progettuale è stata oggetto di ripetute analisi e frequenti dibattiti, tesi soprattutto a determinare la paternità dell'opera, questione ancora oggi non del tutto risolta. L'attribuzione del progetto a Borromini non è stata accettata in maniera unanime, ed è stata valutata anche la possibilità di riconoscerne come autore Girolamo Rainaldi, in virtù, tra l'altro, del suo presunto coinvolgimento anche nell'elaborazione del progetto del casino effettivamente costruito a villa Pamphili. Thelen ha sostenuto per primo che fosse Girolamo Rainaldi l'autore dei disegni di progetto ai ff. 201-202 del cod. Vat.Lat. 11257. La tesi fu poi accettata da Heimbürger Ravalli (1977) ed è citata da Connors nella monografia sull'Oratorio dei Filippini (1980). Si trova infine accolta e ripetuta nel catalogo della mostra dedicata ad Algardi (1999)²⁵⁰.

Ulteriori documenti riferibili al progetto sono presenti nell'archivio della famiglia Spada depositato presso l'Archivio di Stato di Roma. Tra le carte di Virgilio Spada in un primo momento sono stati reperiti un ulteriore schizzo di pianta per il progetto²⁵¹ - che sembra precedente a quello delle carte vaticane - e un programma edilizio più esteso e dettagliato dal titolo *Matematica per adornare il Giardino dell'Em.mo Sig.r Card.le Panfilio*²⁵². Il manoscritto è concepito in forma di promemoria e illustra in ventuno punti una serie di

²⁴⁸ P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, 1982. La citazione è tratta dalla minuta in cui si legge in chiusura: «Se suddette cose appariranno al perfetto giudizio di Vostra Eminenza spropositi, se ne incolpi se medesima in haver domandato parere ad uno spropositato, come son'io». Questa affermazione è stata impiegata da J. Connors a sostegno della tesi che fosse Virgilio Spada a scrivere la lettera, riferendo l'aggettivo 'spropositato' al fatto che Spada si era dimesso nel giugno 1645 dalla carica di Preposito dei Filippini cfr. J. CONNORS, *Borromini e l'oratorio romano: stile e società*, Torino 1989 (I ed. *Borromini and the Roman oratory: stule and society*, New York 1980).

²⁴⁹ Gli appunti si trovano in ADP, Archiviolo b. 117, c. 80r e v e c. 85r e v. Jennifer Montagu ne segnalava l'esistenza nella scheda n. 109 del catalogo *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio – 30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, Roma 1999, p. 318.

Il volume 117, che contiene il fascicolo con la copia degli appunti sulla Domus Aurea, ha natura miscellanea e nessuna delle altre carte presenti al suo interno sembra riferibile alle note né tanto meno al progetto per la villa Pamphili. Il fascicolo di appunti non è tra le voci elencate nell'indice manoscritto presente in apertura del volume che fa riferimento a un vecchio ordinamento delle carte. Inoltre, sulla prima pagina del fascicolo di appunti è visibile una vecchia numerazione estranea a quella visibile sugli altri documenti all'interno del volume. È probabile quindi che originariamente il foglio degli appunti occupasse un'altra posizione.

²⁵⁰ H. THELEN, *Francesco Borromini...* cit., 1967; M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori...* cit., 1977; J. CONNORS, *Borromini and the Roman oratory: stule and society*, New York 1980; *Algardi. L'altra faccia del barocco...* cit., 1999.

²⁵¹ Schizzo a matita attribuito a Virgilio Spada, tracciato sul retro di una lettera del fratello Giacomo Filippo Spada, non pertinente la vicenda cfr. M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori...* cit., 1977, pp. 271 – 274.

²⁵² Il manoscritto è conservato in due copie la prima alla posizione: ASR, Archivio Spada-Veralli, vol. 235, «Miscellanea de negotij passati per mani mie sub Innocentio PP X», cc. 631-634, *Matematica per adornare il Giardino dell'Em.mo Sig. Card.le Panfilio* (promemoria) e la seconda in ASR, Archivio Spada-Veralli, vol. 186, «Libro di scritture diverse fatte da me Virgilio Spada in diversi tempi, et occasioni distinte in quattro parti, cioè Spirituale, Economica, Architettonica, Varia», cc. 1083-1089, *Matematica... ecc.* (apparentemente una bella copia). Si veda la trascrizione dei punti di interesse nel *Regesto documentario*, paragrafo 7.4.2.

M. Heimbürger Ravalli ha per prima rintracciato il documento e lo ha analizzato ponendolo in relazione con la lettera al cardinale Pamphili; attribuiva entrambe i documenti a Virgilio Spada (M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura* 194

curiosi giochi matematici e scientifici che avrebbero potuto realizzarsi a ornamento del villino. Il confronto tra questo scritto e la lettera in Vaticano ha dimostrato che quest'ultima integrò e in una certa misura semplificò quanto descritto nel rigoroso promemoria scientifico. Ulteriori indagini hanno poi dimostrato che il programma non è un'opera originale di Virgilio Spada bensì semplicemente la copia tradotta del manoscritto in latino *Mathematica Pamphilianus hortos exornans* conservato anch'esso nel fondo Spada-Veralli²⁵³. Filippo Camerota ha dimostrato che l'autore di questo programma fu il frate minimo Emmanuel Maignan e ha messo in luce gli stretti rapporti tra lo scienziato e la famiglia Spada, adducendo pure alcune ipotesi in merito a possibili occasioni di incontro e collaborazione tra Maignan e Borromini²⁵⁴.

Il riconoscimento di Maignan come autore del programma scientifico ha aggiunto un importante tassello alla ricostruzione della vicenda, tuttavia non consente di identificare con certezza l'autore della lettera al cardinale Pamphili che potrebbe riconoscersi sia in Borromini che in Virgilio Spada, né è da escludere l'ipotesi di una collaborazione tra i due nella redazione del testo.

Appare superfluo in questa sede insistere su questioni attributive già ampiamente dibattute, si intende piuttosto a questo punto riportare l'attenzione sugli appunti di Borromini che hanno per oggetto la Domus Aurea rapportandoli al programma per il villino Pamphili, come descritto sia nella lettera che nel promemoria, per rilevare in che misura le descrizioni della Domus Aurea trascritte da Borromini nelle sue note possano aver influenzato l'ideazione del progetto.

3.7.3. *Gli appunti di Borromini sulla Domus Aurea nel cod. Vat.Lat. 11257: rapporti con il programma e i disegni di progetto per il villino Pamphili*

Gli appunti in matita autografi di Borromini formano un fascicolo dal titolo «Casa Aurea di Nerone Imperatore» inserito tra le carte del codice Vat.Lat. 11257²⁵⁵. Il fascicolo si compone di due fogli di carta velina ripiegati a libretto, la prima pagina riporta l'intestazione citata mentre sulle rimanenti tre facciate si sviluppano le note. Si tratta di tre descrizioni della Domus Aurea che Borromini trascrisse da altrettanti testi

e arti minori..., 1977, pp. 271 – 274). Il promemoria poi è stato pubblicato integralmente in K. GUTHLEIN, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock*, in “Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, XVIII, 1980, pp. 173-246 e XIX, 1981, pp. 173-244; di nuovo in G. FINOCCHIARO, *Il Museo di curiosità di Virgilio Spada. Una raccolta romana del Seicento*, Roma 1999, pp. 180-183.

²⁵³ ASR, Archivio Spada-Veralli, vol. 235, cc. 627-630. Il promemoria è stato trascritto per intero e analizzato, anche in rapporto alla copia in italiano, in F. CAMEROTA, *Architecture and science in baroque Rome. The mathematical ornaments of villa Pamphilj*, in “Nuncius, annali di storia della scienza”, 2, 2000, pp. 611-638 e ID. *Le bizzarrie dell'ingegno...* cit., 2000, pp. 297-311. Alessio Bortot nella sua tesi di Dottorato ne ha proposto una dettagliata analisi e una lettura comparata delle due versioni italiana e latina si veda A. BORTOT, *Emmanuel Maignan e Francesco Borromini. Il progetto di una villa scientifica nella Roma barocca del XVII secolo*, tesi di Dottorato, Università IUAV di Venezia, a.a. 2015 - 2016, relatore Agostino De Rosa, correlatore Filippo Camerota.

La trascrizione dei punti che citano la Domus è riportata nel *Regesto documentario*, paragrafo 7.4.2.

²⁵⁴ L'attribuzione del programma a E. Maignan è stata suggerita da P. Portoghesi e dimostrata da F. Camerota (vedi nota precedente); entrambi hanno ipotizzato quali potrebbero essere state le occasioni di possibile incontro e collaborazione tra Maignan e Borromini. Maignan era molto vicino alla famiglia Spada e negli stessi anni di elaborazione del progetto per Villa Pamphili era impiegato al servizio del cardinale Bernardino Spada, fratello di Virgilio, proprio nell'elaborazione di giochi scientifici per il palazzo di famiglia a piazza Capodiferro. Si rimanda ai già citati saggi di F. Camerota e P. Portoghesi in *Francesco Borromini...* cit., 2000.

²⁵⁵ BAV, Vat.Lat. 11257, ff. 199r-200v.

antiquari²⁵⁶. In apertura a ciascun brano l'architetto ha indicato autore e pagina della citazione, per cui è stato possibile riconoscere i testi consultati e individuare le edizioni impiegate²⁵⁷. Nello specifico, Borromini cita un brano dall'undicesimo capitolo delle *Antichità di Roma* di Andrea Fulvio nell'edizione del 1588²⁵⁸; la didascalia in lingua italiana della tavola di ricostruzione della Domus Aurea dall'edizione del 1641 de *l'Antiquae Urbis splendor* di Giacomo Lauro²⁵⁹; infine, un passo estratto dal primo libro de *L'idea dell'architettura universale* di Vincenzo Scamozzi (1615)²⁶⁰.

Si tratta di testi tardo cinquecenteschi e secenteschi che, come si è visto, erano estremamente noti e diffusi nella prima metà del Seicento. Le notizie riguardanti la Domus Aurea riportate in questi volumi non aggiungevano niente di nuovo alla conoscenza che si aveva all'epoca del complesso, a ulteriore testimonianza che essa rimaneva limitata a quanto desunto dalle fonti antiche e costantemente ripetuto dalla letteratura antiquaria²⁶¹.

Nei suoi appunti Borromini si limita alla sola trascrizione dei brani citati, non vi sono aggiunte di alcun tipo, elementi o annotazioni che possano far pensare né a una lettura diretta delle fonti classiche né tanto meno ad una osservazione materiale delle rovine del palazzo neroniano²⁶².

La descrizione ripresa dall'opera di Andrea Fulvio include citazioni dirette da Marziale e Tacito e, nella seconda parte, ricalca pedissequamente il brano in cui Svetonio descrive la Domus nella vita di Nerone. La didascalia ricopiata dalla tavola di Giacomo Lauro è più sintetica ma nei contenuti analoga al testo di Andrea Fulvio. Ciò si spiega perché il brano in italiano nelle edizioni multilingua dell'opera di Lauro corrisponde di fatto alla descrizione della Domus pubblicata da Palladio nel suo *Antichità di Roma* (1554), per la quale

²⁵⁶ L'importanza dei testi antiquari nella formazione di Borromini come strumento di studio e conoscenza dell'architettura classica è stata più volte sottolineata Cfr. J. CONNORS, *Borromini and the Roman oratory...*, 1980; P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, 1982, pp. 9-30; *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre – 28 febbraio 2000), a cura di Richard Bösel e Christoph L. Frommel, vol. I, Milano 1999 in particolare J. CONNORS, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, pp. 7-21 e M. RASPE, *Borromini e la cultura antiquaria*, pp. 83-93; D. DEL PESCO, *Borromini e la Roma antica di Giacomo Lauro*, in *Francesco Borromini...*, 2000, pp. 284 – 296.

²⁵⁷ P. PORTOGHESI, *Intorno a una irrealizzata immagine...*, 1954, p. 14 ; H. THELEN, *Francesco Borromini...*, 1967, p. 11; sull'edizione specifica dell'opera di Giacomo Lauro impiegata si veda D. DEL PESCO, *Una fonte per gli architetti del barocco romano: L'Antiquae Urbis Splendor di Giacomo Lauro*, in *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, vol. I, Napoli 1984, pp. 421-422 e Id., *Borromini e la Roma antica di Giacomo Lauro*, in *Francesco Borromini...*, 2000, p. 294, n. 2.

²⁵⁸ Andrea FULVIO, *L'Antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano di nuovo con ogni diligenza corretta & ampliata, con gli adornamenti di disegni de gli edificii Antichi & Moderni; con le aggiuntioni di Girolamo Ferrucci Romano... IN VENETIA, Per Girolamo Francini Libraro in Roma all'insegna del Fonte. M D LXXXVIII*, libro V, Venezia 1588, ff. 167r-168r.

²⁵⁹ Giacomo LAURO, *Splendore dell'antica e moderna Roma nel quale si rappresentano tutti i principali templi, teatri, anfiteatri, cerchi, naumachie, archi trionfali, obelischi, palagii, terme, curie, basiliche ; fatti delli rè, consoli, dittatori & imperadori Romani ... in quattro linguaggi Latino, Italiano, Tedesco e Francese ...Dato alle stampe da Giovanni Alto svizzero da Lucerna.. In Roma, Nella Stamperia di Andrea Fei, 1641* (edizione curata da Hans Gross), tav. 101.

²⁶⁰ V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, libro I, Venezia 1615, f. 62.

²⁶¹ Si rimanda alla discussione nel par. 3.2.

²⁶² Numerosi episodi attestano che Borromini si tenne informato in merito alle scoperte archeologiche a lui contemporanee e nutrì particolare entusiasmo per i rinvenimenti di strutture ed elementi antichi recandosi in loco per osservare i reperti emersi. Nel 1664 ad esempio insieme a Fioravante Martinelli visitò gli scavi del principe Maffei sul Palatino. A fronte di questo interessamento però non si conoscono più di due disegni dell'architetto che rappresentino rovine antiche. Cfr. M. RASPE, *Borromini e la cultura antiquaria...*, 2000, pp. 83-92, con i riferimenti alla bibliografia precedente.

l'architetto aveva impiegato come fonte principale proprio il brano di Andrea Fulvio²⁶³. Anche nel trattato di Scamozzi la descrizione della reggia neroniana appare sommaria e l'immagine della Domus che ne emerge è corrispondente a quella suggerita dagli altri brani trascritti da Borromini. Se ne differenzia però per la descrizione della *coenatio rotunda* in quanto Scamozzi è l'unico tra gli autori citati a descrivere sulla volta della grande sala una decorazione a tema astronomico, raffigurante stelle e pianeti.

Per il resto tutti i brani trascritti negli appunti vaticani concordano nell'esaltare l'ampiezza delle fabbriche che componevano la Domus Aurea, la ricchezza e lo sfarzo degli ambienti interni, l'articolazione e la natura dei diversi giardini e anche la varietà delle specie animali che li popolavano. Del vestibolo sono ricordate le dimensioni grandiose che vengono esaltate in rapporto alla altezza del Colosso che era nota (120 piedi). Tutti i brani citano anche gli attributi che permettono di desumere informazioni sulle dimensioni e sulla configurazione architettonica dei grandi portici del blocco vestibolo-stagno: Fulvio e Lauro riportano che il portico di ingresso «era triplicato e teneva un miglio per lunghezza» e analogamente Scamozzi descrive «portici chiamati Miliarici per la loro lunghezza», la fonte evidentemente resta Svetonio.

Le descrizioni trascritte concordano tutte nell'indicare quale elemento più spettacolare del complesso la *coenatio rotunda*. Si noti però che solo nel brano citato dalle *Antichità* di Fulvio si specifica che la sala era una *coenatio*²⁶⁴, mentre negli altri due testi tale precisazione è omessa e si fa riferimento solo ad una 'sala principale' rotonda e 'versatile'.

Echi diretti di queste notizie sulla architettura e la conformazione della Domus Aurea si possono rintracciare nei documenti che attestano delle diverse fasi di ideazione della proposta progettuale per Villa Pamphili.

Un primo parallelo può stabilirsi tra quanto descritto negli appunti in merito all'atrio della Domus e al maestoso Colosso (ad esempio da Fulvio: «Era l'andito di quella [casa Aurea] tanto grande, che in essa stava un Colosso cioè statua Gigantea») e la proposta, presente sia nel promemoria scientifico che nel programma della lettera al cardinale, di realizzare una grande statua di Innocenzo X «collocata in sito tale, che il Sole con un raggio alli 15 di settembre baciasse il piede della statua nella hora, che fu creato Papa»²⁶⁵.

Anche nelle idee avanzate dall'autore della lettera per i giardini della villa - che si suggeriva di rendere inondabili e navigabili²⁶⁶ - potrebbe cogliersi un diretto influsso di quanto desunto in merito al grande lago, ai giardini e ai parchi della Domus Aurea. Nel testo della lettera si legge:

²⁶³ Dall'edizione delle *Antichità di Roma* del 1543 (vd. par. 3.2). La didascalia della tavola sulla Domus Aurea nell'edizione originale dell'*Antiquitate Urbis splendor* (1612) era in latino, ripresa da Marliano (*Urbis Romae Topographia...*, 1544), come ammette lo stesso Lauro: «Prodigiousus ut in omni genere vitios fuit Nero ita ettanqua efusiss sugillatur ob ea domu precipue qua Romae edificavit que referent Marliano totu id spatium occupavit quod incipit ab aede nunc SS. Io: et Pauli recta eundo ad colosseu (...).»

²⁶⁴ «la principal Sala ove si cenava».

²⁶⁵ Lettera al cardinale Pamphili (ASV, vat.lat. 11258, f. 14v). La proposta costituisce il primo punto del promemoria scientifico di Maignan. Nella copia tradotta in italiano si legge «Nella sala principale del Palazzo dalla parte di mezzo giorno un raggio di Sole bacerà il piede della statua di N.ro Sig.re posta in luogo eminente ogn'anno nell'istesso giorno, et hora, che Sua S.tà fu eletto Sommo Pontefice» (ASR, Archivio Spada-Veralli, vol. 235, c. 631).

²⁶⁶ Portoghesi ha notato che un simile espediente non era del tutto originale, in quanto compare in misura abbastanza simile nella descrizione della villa di Poggioreale presente nel trattato di Sebastiano Serlio. S. SERLIO, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descriuono le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540, p. 150. e cfr. P. PORTOGHESI *Borromini nella cultura europea*, 1982, p. 320.

«Direi, che tutti li viali, e teatri del Giardino avessero li parapetti di muro, in maniera che dopo haver goduto il Giardino la mattina col passeggiarvi, mentre che con i Convitati si pranzasse, si potessero inondare tutti li detti Viali, e Teatri e le comodità e abbondanza delle acque dei vicini condotti, a segno che levatisi da tavola con piccole Barchette si potesse andare per tutto, dove poco prima s'andava a piede asciutto, il che riuscirebbe meraviglioso per la prestezza di inondare tanto paese, et alla Città porterebbe piccolissimo incomodo, non levandosi l'acqua che per un' hora ne mancherebbe anche modo di non levarla neanche per detta hora».

Il che richiama quanto trascritto da Borromini nelle sue note, ad esempio dal brano di Fulvio: «[la Casa Aurea] aveva un lago, il quale era come un mare attorniato di edifici a guisa di città. Erano oltre a ciò villaggi, colti, vigne, e pascoli, e selve con quantità grande di animali domestici, et selvatici di ciascuna sorte».

La lettera prosegue proponendo la costruzione di una ulteriore 'curiosità bizzarra' da aggiungere ai giardini, un grande padiglione di ricovero per gli animali a guisa di Arca di Noè:

«Direi, che si facesse un'Uccelliera, o luogo per Animali in forma dell'Arca di Noé, di macchina tanto grande che divisa in tre ordini, com'era dell'Arca, vi si potesse camminare per ciascun ordine per il mezzo di essa, con ritrovare dall'una, e dall'altra parte le Celle distinte per gli Animali, conforme si disegna detta arca dai Scritturali: e in dette Celle vorrei riporre gli Animali veri di quella sorte, che si potessero avere; e dipinti o di rilievo di quelli, che non si potessero avere».

La soluzione di ritrarre le specie animali irreperibili richiama ancora una volta la descrizione dei giardini neroniani citata in precedenza e si può riallacciare anche un altro passo tratto dagli appunti in cui si legge che, stando a Plinio, «ne solari della Casa Aurea di Nerone, con meraviglioso artificio erano scolpiti uccelli d'argento». Nel proporre questa grande 'uccelliera' per i giardini della villa del cardinale Pamphili il riferimento antico neroniano è stato sostituito dagli autori del programma edilizio con quello biblico dell'imbarcazione di Noè, suggerendo in tal modo un legame con la figura del pontefice e la sua famiglia, il cui stemma conteneva una colomba e il ramo d'ulivo²⁶⁷.

La connessione più diretta e inconfutabile tra il progetto del casino Pamphili e la Domus Aurea ha per oggetto la *coenatio rotunda* e compare oltre che nel promemoria scientifico e nella lettera al cardinale anche nei disegni di progetto.

Nel manoscritto del promemoria si può cogliere un riferimento al movimento e alla decorazione della sala rotonda neroniana in due punti diversi. Nel punto n. 7 in cui si proponeva la realizzazione in due dei baluardi del casino di volte decorare da un cielo stellato:

«7. La volta dell'uno, e l'altro baluardo posto à mezzo giorno potrà essere una mezza sfera concava, che si muova intorno à un cardine, come il polo, che sia nel zenith; ma questa sfera sarà come il concavo del Cielo che contiene le stelle, e i segni etc.».

²⁶⁷ *Algardi. L'altra faccia del barocco*, 1999, scheda 109, p. 318. F. Camerota ha riconosciuto in questa proposta una relazione con le collezioni naturalistiche diffuse all'epoca, di cui molti esemplari celebri erano presenti a Roma come la raccolta di Federico Cesi, il museo Kircheriano, e quello dello stesso Virgilio Spada. In tal senso ha interpretato la proposta della grande 'Arca' come luogo adibito alla catalogazione delle specie viventi cfr. F. CAMEROTA, *Le bizzarie dell'ingegno...*, 2000, pp. 307-308.

E poi al punto 19 dove la *coenatio rotunda* è esplicitamente citata come modello di riferimento:

«19. A imitatione della camera di Nerone, che si voltava, si potrà fare una camera, il pavimento della quale sia immobile, e intorno à quello, et à chi sarà in esso, si muova il globo, come fa il Cielo intorno alla terra, e nel concavo di quel globo siano dipinte le linee de' i circoli celesti, e tutte le figure delle stelle e l'istesse stelle rappresentate in un cristallo chiarissimo secondo la grandezza di ciascheduna illumineranno la camera con aggiungerci ancora il Sole, e la luna come finestre maggiori del mondo artificiale»²⁶⁸.

Nel promemoria la *coenatio* neroniana è assunta come esemplare di sala 'che ruota' ma anche di ambiente voltato arricchito da una decorazione a tema astronomico. È evidente la correlazione con gli appunti di Borromini, dove si legge che all'interno della Domus «(...) la principal sala, ove si cenava era ritonda, e continuamente di giorno e di notte, come la macchina del mondo, si girava intorno» (da Fulvio). Mentre la proposta di realizzare all'interno delle sale una sorta di 'planetario' richiama quanto descritto da Scamozzi per cui tra le sale della Casa Aurea «(...) ne fu una versatile, dove giravano le sfere celesti, e si vedevano i Pianeti»²⁶⁹. Il richiamo al modello antico neroniano sembra voler essere impiegato per tracciare la derivazione antica dei dispositivi proposti al fine di legittimarli e accrescerne il valore agli occhi del committente.

Le differenze esistenti tra i due programmi progettuali, quello desumibile dal promemoria e quello descritto nella lettera, dimostrano che essi sono da riferirsi a due diversi stadi dell'ideazione della proposta. Il programma della lettera recepisce e semplifica alcune delle soluzioni proposte da Maignan nel promemoria, allo stesso tempo aggiungendone ulteriori (l'ucelliera - arca). Il promemoria quindi dovrebbe essere stato compilato prima della minuta. Filippo Camerota ha notato che Maignan nel momento della stesura del testo sembra essere a conoscenza di una pianta del progetto, forse una versione preliminare raffrontabile a quella di uno dei due schizzi attribuiti a Spada, visto che localizza alcuni giochi in ambienti definiti e riconoscibili. Lo stesso Camerota ha evidenziato come nella pianta tracciata da Borromini invece non siano rintracciabili riferimenti alla matematica del promemoria, anzi in alcuni casi molti degli ambienti disegnati non sarebbero risultati idonei a ospitare i dispositivi descritti da Maignan né quelli confluiti nella lettera²⁷⁰.

L'architetto sembra aver ritenuto dell'originale programma solo il concetto del casino fortificato, richiesta apparentemente avanzata dallo stesso committente, visto che in una delle postille dello Spada alla lettera si legge: «senza che lui sapesse il mio disegno disse che l'avrebbe voluta in forma di fortezza». Oltre a questo, permangono, rispetto all'ipotesi preliminare, anche la scelta di impostare precisi punti di vista in rapporto ai baluardi e l'articolazione degli ambienti e delle aperture secondo precise proprietà geometriche²⁷¹.

L'elemento che Borromini sicuramente mantiene del programma e del primo abbozzo di progetto è il grande

²⁶⁸ ASR, Archivio Spada, b.186, c. 1088. Nell'originale in latino: "Ad imitationem camera versatilis Neronis fieri poterit camera cuius pavimentum stet immobile, et circa illud ac circa existentes in eo moveatur globus veluti coelum circa terram. In concavo autem illius globi lineae circulorum coelestium et figurae omnes astrorum depicta erunt, ipsae vero stellae secta limpidissima crystallo iuxta cuiusque magnitudinem repraesentatae lucem in cameram intromittent, additis etiam Sole et Luna tanquam maioribus mundi arte facti fenestris." (ASR, Archivio Spada, b. 235, c. 629)

²⁶⁹ Un'ipotesi ricostruttiva del dispositivo immaginato da Maignan per la sala descritta al punto 19 è stata avanzata nella tesi di A. BORTOT, *Emmanuel Maignan...*, a.a. 2015 – 2016.

²⁷⁰ F. CAMEROTA, *Le bizzarie dell'ingegno...*, 2000.

²⁷¹ *Algarði. L'altra faccia del barocco*, 1999, scheda 109.

salone centrale che, con la sua geometria ottagonale, è ciò che più esplicitamente richiama alla mente l'architettura della Domus Aurea.

3.7.4. Il salone ottagonale del progetto Borromini-Spada e la *coenatio rotunda* della Domus Aurea

L'idea per un ampio salone centrale, degno di quello menzionato nei brani sulla dimora neroniana, compare già nello schizzo di pianta allegato alla lettera e attribuito a Virgilio Spada, in forma di una sala a pianta ottagonale con nicchie sui lati obliqui²⁷². Il salone disegnato da Borromini nella sua pianta è un'elaborazione di quello schema; la scelta di variare l'orientamento della sala fa sì che la nuova pianta acquisti una doppia simmetria. La geometria ottagonale e l'articolazione delle pareti sono mantenute così come le quattro nicchie sui lati obliqui, due delle quali consentono l'accesso ad altrettanti ambienti minori ricavati all'interno della muratura in angolo. Su ciascuno dei restanti lati si apre un passaggio in corrispondenza degli assi mediani. Lungo l'asse trasversale i due portali pongono in collegamento la grande sala con le logge delle facciate nord e sud. Le aperture in corrispondenza dell'asse longitudinale est-ovest invece consentono l'accesso alle due sale minori disposte simmetricamente ai lati di quella centrale. La grande sala ottagonale risulta il perno dell'intera composizione planimetrica.

Lo sviluppo volumetrico della sala (in assenza di piante dei piani superiori) può desumersi dal raffronto tra la pianta del piano terreno e il disegno del prospetto. Se ne deduce che la grande sala ottagonale doveva essere a doppia altezza, probabilmente con un ballatoio al livello superiore che consentisse l'accesso alla terrazza attraverso le ampie aperture che sono disegnate in entrambe le varianti di prospetto proposte²⁷³. Nell'ipotesi rappresentata sulla sinistra del prospetto la sala principale appare coperta da una grande cupola impostata su un volume cilindrico che avrebbe caratterizzato il prospetto e la volumetria della villa. L'ipotesi alternativa prevedeva invece tre terrazze sovrapposte, con una seconda loggia al primo livello sovrapposta a quella che al piano terreno è compresa tra i due baluardi, e un torrino con orologio.

Alla luce di quanto noto oggi della Domus Aurea, in particolare del padiglione sul colle Oppio la cui sala ottagonale è a lungo stata identificata con la *coenatio rotunda* descritta da Svetonio²⁷⁴, la tentazione di rintracciare in questa proposta di progetto per la villa Pamphili un indizio della conoscenza della sala ottagonale già nel Seicento appare suggestiva ma è difficilmente accertabile.

Per quanto noto fin ora, la sala ottagonale (128) venne scoperta solo nel corso degli scavi condotti all'inizio del XX secolo nel settore orientale del padiglione e non esistono testimonianze, o indizi materiali, che attestino un'esplorazione dell'ambiente prima di quella data. Non è da escludere che il grande oculo al centro della volta possa essere stato impiegato come diretta via di accesso alle camere interrato, come avveniva per le alte finestre dei criptoportici o per le brecce sull'estradosso delle volte di altri locali. In tal caso il livello di interrimento della sala ottagonale, così come accaduto per il resto del padiglione, ne avrebbe alterato la lettura impedendo di riconoscerne la particolare conformazione. Alcuni degli ambienti che nel corso delle diverse

²⁷² BAV, Vat.Lat. 11258, f. 15.

²⁷³ P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea...* cit., 1982.

²⁷⁴ vd. *Premessa*, paragrafo I.

epoche risultano costantemente frequentati - su tutti il criptoportico 92 - sorgono nelle immediate vicinanze della grande sala e avrebbero potuto essere raggiunti anche attraverso l'oculo. Tra questi locali va annoverata anche la sala 129, la cui frequentazione, almeno nei primi anni del secolo, sembra attestata dalla scoperta dell'affresco di Ettore e Andromaca al suo interno. La sala 129 è tra gli ambienti adiacenti alla sala ottagonale e confina ancora oggi con una delle sale direttamente aperte sulla rotonda.

Gli elementi a disposizione non sono comunque sufficienti per sostenere che la suggestione di una sala a pianta ottagonale come corrispondente per la *coenatio* neroniana possa essere stata suggerita da una conoscenza diretta delle rovine sul colle Oppio. L'unica fonte sicuramente nota ai protagonisti implicati nell'ideazione del progetto per il casino Pamphili restano le descrizioni della reggia riportate dai testi antiquari. Nessuno elemento nei brani trascritti da Borromini nei suoi appunti, come in tutte le altre descrizioni note della Domus, fa riferimento a una pianta ottagonale per la sala principale, che è solitamente indicata come semplice sala 'rotonda'.

Tratto comune a tutte le descrizioni della Domus, si è visto, è l'enfasi riservata alla *coenatio* e alla sua volta 'rotante'. Si può supporre che la pianta ottagonale possa essere apparsa un coerente sviluppo planimetrico per una struttura con copertura a cupola (o simile) sulla base di alcuni noti modelli antichi, quali ad esempio gli ambienti termali.

La declinazione della *coenatio* neroniana in forma di aula ottagonale non avrebbe rappresentato una novità visto che già Lauro, anni prima, nella sua ricostruzione della Domus Aurea aveva inserito la sala principale all'interno di un volume a pianta ottagonale. Borromini che trascrive nelle sue note la didascalia della tavola di Lauro doveva certamente averne visto anche l'incisione.

Occorre a questo punto segnalare che nella copia degli appunti sulla Domus Aurea esistente nell'Archivio Doria Pamphili, subito sotto le note manoscritte, è tracciato sul retro del foglio con tratto leggero a matita lo schizzo di uno schema planimetrico: un grande ottagono posto al centro di quattro braccia ortogonali²⁷⁵.

L'esistenza di questo schizzo tra le carte personali di Camillo Pamphili, sul medesimo foglio dove sono trascritti in copia gli appunti che trattano del complesso neroniano, potrebbe costituire la testimonianza di un ragionamento *in itinere* sul progetto da realizzarsi, condotto a partire dagli spunti offerti dalle descrizioni della Domus Aurea. I protagonisti coinvolti in questo presunto dialogo potrebbero essere stati Camillo Pamphili e Virgilio Spada, impegnati nel tentativo di ricostruire una possibile immagine della grande sala neroniana e declinarla in funzione del progetto per la villa a San Pancrazio, servendosi magari di esempi noti forniti dalla trattatistica. Virgilio Spada esperto di architettura, con un'esperienza diretta maturata in gioventù al fianco del padre nelle numerose imprese edilizie da lui patrocinate, sicuramente conosceva e aveva studiato i più noti trattati architettonici²⁷⁶. La conoscenza di questi testi è confermata, oltre che dalla sua attività di consulente per le opere edilizie pontificie, dai documenti nell'archivio di famiglia in cui si

²⁷⁵ ADP, Archiviolo b. 117, c. 85v.

²⁷⁶ M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori...* cit., 1977; J. CONNORS, *Borromini and the Roman oratory...* cit., 1980; G. FINOCCHIARO, *Il Museo di curiosità di Virgilio Spada...* cit., 1999; M. TABARRINI, *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia nella Roma barocca*, Roma 2008; A. DI FALCO, *Francesco Borromini, Virgilio Spada e la costruzione della Casa dei Filippini. Contributi per la storia costruttiva dell'Oratorio a seguito dei lavori di restauro e di alcune fonti inedite*, Roma 2015.

ritrovano i suoi quaderni e appunti di studio come, ad esempio, delle «Annotazioni cavate dall'architettura di Sebastiano Serlio» e alcune note desunte dal Vitruvio con commento di Guglielmo Filandro oppure dalle pagine di Leon Battista Alberti²⁷⁷. Che Virgilio Spada possedesse copie di questi volumi è confermato dall'inventario della sua biblioteca conservato alla Vallicelliana, nel quale sono elencati oltre ai testi citati in precedenza anche i trattati di Scamozzi, Vignola e Theti²⁷⁸.

Della ricca biblioteca della famiglia Pamphili, originariamente messa insieme dal cardinale Girolamo e poi ampliata da Giovanni Battista durante gli anni del suo cardinalato, ci è pervenuto un inventario secentesco in cui sono numerosi i volumi dedicati all'arte, all'architettura e all'iconografia segnalati, tra i quali anche le *Vite* di Giorgio Vasari e di Giovanni Baglione e i trattati di Vitruvio, Serlio e Vignola²⁷⁹. Moltissimi erano i volumi dedicati alla storia, alla cultura e alla topografia romana annoverati dall'inventario suddetto, insieme a una nutrita collezione di testi classici in cui compaiono citati più volte sia Tacito, Marziale che Svetonio²⁸⁰. Tutti questi volumi avrebbero potuto costituire fonti di prima mano per raccogliere ulteriori informazioni in merito alla Domus Aurea.

La configurazione della pianta di villa-fortezza disegnata da Borromini richiama alla mente invenzioni simili rintracciabili in progetti di Francesco di Giorgio, Baldassarre Peruzzi e Sebastiano Serlio²⁸¹.

Portoghesi nella sua analisi del progetto, ha supposto che la proposta di rendere i giardini navigabili avanzata nella minuta al cardinale potrebbe essere stata suggerita dalla descrizione di Sebastiano Serlio della villa di Poggioreale progettata da Baldassarre Peruzzi per Alfonso di Aragona²⁸².

Lo schema planimetrico raffigurato nello schizzo delle carte Pamphili è direttamente confrontabile con alcuni esempi di 'case fuori della città' che Sebastiano Serlio aveva inserito nel settimo libro del suo trattato, quali ad esempio le abitazioni dei capitoli secondo e tredicesimo²⁸³. Proprio nel modello della 'seconda casa fuori della città' di Serlio è stato indicato un immediato riferimento per lo schema distributivo della pianta

²⁷⁷ ASR, Archivio Spada-Veralli, vol. 229, cc. 37- 52 (Serlio), c. 272 e sgg. (Vitruvio) e a seguire in alcuni fogli non numerati le note da L. B. Alberti.

²⁷⁸ Ne ha trattato G. Finocchiaro che avverte che l'inventario fu redatto frettolosamente da Virgilio poco prima della sua morte e che le voci elencate citano solo il cognome dell'autore e le parole chiave del titolo dei volumi (G. FINOCCHIARO, *Il Museo di curiosità di Virgilio Spada...* cit., 1999, pp. 28-29). Altri inventari dei libri e dei manoscritti appartenuti a Virgilio Spada si trovano in ASR, Archivio Spada-Veralli, vol. 494 e vol. 379.

²⁷⁹ Un inventario della 'Libreria' redatto tra il 1623 e 1681 si trova in ADP, Archiviolo, vol. 106. La biblioteca fu in seguito ereditata dal cardinale Benedetto Pamphili che contribuì a un costante accrescimento del patrimonio librario. Alcuni dei testi citati nell'inventario secentesco si ritrovano in un inventario successivo tra i volumi sottoposti a restauro e nuova rilegatura. Il documento è stato trascritto e analizzato in A. MERCANTINI, *'Fioriscono di splendore le due cospicue Librerie del signor cardinale Benedetto Pamfilio': studi e ricerche sugli Inventari inediti di una perdura Biblioteca*, in *The Pamphili and the Arts*, a cura di S. Leone, Roma 2011, pp. 211-230 e appendice pp. 231-301.

²⁸⁰ Nell'inventario i titoli delle singole opere, specie per gli autori classici, non sono sempre specificati. Sulla consistenza della biblioteca Pamphili secondo quanto attestato dall'inventario compilato nel Seicento vd. S. RUSSELL, *Antiquarianism and the Villa Pamphilj...* cit., 2014.

²⁸¹ S. FROMMEL, *Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliara, Vicenza 2005, pp. 333-352; H. BURNS, *Giuliano da Sangallo and the Renewal of Residential Architecture*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore, 2017, pp. 87-120.

²⁸² S. SERLIO, *Il terzo libro...*, Venezia 1540, p. 150 cfr. P. PORTOGHESI, *Intorno a una irrealizzata immagine...* cit., 1954 e ID., *Borromini nella cultura europea...* cit., 1982.

²⁸³ S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura*, Libro Settimo, Venezia 1584, pp. 4-5 e pp. 28-29 (nell'edizione Venezia 1619, le pagine corrispondono).

borrominiana, notando che nel progetto «è studiata una pianta dominata dal motivo centrale di una sala ottagonale con le pareti alternativamente scavate da nicchie e porte»²⁸⁴. Se nella pianta di Serlio si isola il motivo della sala ottagonale e delle quattro gallerie ortogonali impostate sui lati rettilinei emerge la corrispondenza con quanto rappresentato nello schizzo dell'Archivio Pamphili.

Il disegno può rapportarsi anche all'esempio della 'casa tredicesima', l'abitazione di campagna dalla pianta che Serlio definisce a 'mulino da vento', ideata come insolita soluzione planimetrica per una villa che volesse rendersi «piacevole a riguardanti da lontano». In questa pianta il grande ottagonale centrale non corrisponde a un salone ma ad un vasto cortile intorno al quale si articola l'intera dimora. La connessione con la pianta borrominiana per il villino Pamphili viene meno ma possono comunque cogliersi delle assonanze con quanto rappresentato nello schizzo delle carte Pamphili se si osserva il perimetro del cortile centrale e le sale che si impostano su quattro dei suoi lati, a imitazione delle pale di un mulino. Questa iconografia scelta da Serlio per la villa di campagna sottintende implicitamente un'idea di movimento o meglio di rotazione intorno a un cardine che nella traduzione grafica in pianta corrisponde al cortile ottagonale. Tale riferimento rende interessante l'associazione tra questo impianto che evoca soltanto un'azione di moto e la *coenatio rotunda* della Domus Aurea, effettivamente rotante.

Nello stesso libro Serlio pubblica tra gli esempi di architetture realizzate, pianta, alzato e sezione della casa di Alvise Cornaro a Padova²⁸⁵. Pur trattandosi di una dimora cittadina, la pianta dell'abitazione con il grande 'odeo' al centro richiama gli schemi planimetrici visti in precedenza, in particolare la villa seconda. L'alzato della sala ovale, che nell'abitazione padovana era destinata a sala da musica, può esemplare quello per il salone del villino Pamphili.

Da ultimo, va segnalata anche la vaga corrispondenza che può cogliersi tra lo schizzo anonimo delle carte Pamphili e le piante dei complessi termali rappresentati da Serlio nel suo terzo libro. Il confronto è obbligato specie con la pianta abbinata alla descrizione delle Terme 'di Tito'²⁸⁶. Si è discusso in precedenza di come tale planimetria debba più propriamente riconoscersi come rappresentazione planimetrica delle Terme di Costantino, ma anche di come la pubblicazione di tale immagine proprio nel trattato di Serlio abbia legittimato l'abbinamento, improprio, al complesso traiano. Non si riconoscono aule a pianta ottagonale, se non le due minori G. Al centro dell'impianto è inserita la sala principale H, un ambiente a pianta circolare, con nicchie semicircolari sui quattro angoli. Ci sono aperture e passaggi ritagliate al centro su tutti e quattro i lati e, lungo l'asse trasversale, si dipartono da queste porte delle gallerie che distribuiscono gli ambienti che fiancheggiano la grande sala. La geometria e la disposizione delle nicchie e delle porte richiama più la grande sala del casino effettivamente costruito a villa Pamphili che non il progetto Borromini-Spada o lo

²⁸⁴ P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea...* cit., 1982, p. 306.

²⁸⁵ S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura*, Libro Settimo, Venezia 1584, pp. 218-223. L'odeon di Alvise Cornaro a Padova fu realizzato tra il 1537 e 1539 su progetto di Giovanni Maria Falconetto e dello stesso Cornaro. La volta presenta delle decorazioni a grottesche ispirate a quelle della Domus Aurea. Il pittore Lambert Sustris che partecipò alla decorazione della sala fu tra gli artisti olandesi che visitarono la Domus Aurea tra il 1535 e il 1536 cfr. N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et de la formation des grottesques à la Renaissance*, London e Leiden 1969.

²⁸⁶ S. SERLIO, *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le Antiquità di Roma...*, Venezia 1540, pp. XCII.

schizzo anonimo. Tutta via nella distribuzione dei vani e organizzazione planimetrica del complesso può forse cogliersi un modello per i progetti di residenza inclusi nel settimo libro, si veda ad esempio il raffronto sia con l'odeon Cornaro che con 'seconda casa fuori della città'.

Per quello che riguarda l'influsso del modello neroniano su altri aspetti del progetto Borromini, tra le due varianti di facciata, quella rappresentata sulla sinistra sembrerebbe richiamare più direttamente la Domus Aurea per via della grande cupola posta a copertura della sala ottagonale.

Anche l'ipotesi alternativa potrebbe comunque leggersi come rimando alla Casa Aurea, se si tiene conto che un'altra immagine associata alla reggia, ancora nel Seicento, era quella dell'edificio raffigurato sul rovescio del dupondio di epoca neroniana con l'iscrizione 'MAC AUG'²⁸⁷. Confrontando il disegno di prospetto e la medaglia si notano alcune vaghe assonanze tra la sovrapposizione delle terrazze nel progetto, con in cima il torrino dell'orologio, e quella dei portici trabeati del monumento sul rovescio della moneta, con una cupola (interpretata come copertura della *coenatio*) che emerge in secondo piano in corrispondenza della campata centrale.

Che questa presunta immagine della Domus fosse nota agli estensori del progetto per il villino Pamphili è altamente probabile. Il valore degli esemplari monetali come termine di paragone per l'interpretazione dei resti antichi e strumento per lo studio del patrimonio artistico e architettonico romano si era andato affermando già a partire dalla prima metà del XVI secolo. Nel corso Seicento il ricorso ai tipi monetali come fonti iconografiche relative ai monumenti romani divenne parte integrante del metodo di indagine antiquaria. L'interesse per la numismatica andò crescendo e nella cerchia del cardinale Francesco Barberini, come pure nella scuola riunita intorno a Francesco Angeloni e al suo museo di curiosità, andò formandosi una folta schiera di collezionisti e antiquari, tra cui Cameli, Canini e Bellori, che determinarono gli indirizzi culturali della disciplina numismatica e diedero corpo a medaglieri di consistenza rilevante e pubblicazioni a carattere numismatico²⁸⁸.

A partire da una erronea interpretazione dell'iscrizione sulla medaglia neroniana suddetta, l'edificio neroniano rappresentato era stato identificato piuttosto che con il *macellum magnum* con la Domus Aurea per primo da Fabio Calvo nel suo *Simulachrum* (1527) e poi, rifacendosi a lui, da Pirro Ligorio nella pianta di Roma antica edita nel 1561. La corretta lettura della legenda come Mac[ellum] Aug[usti] fu proposta da Enea Vico sin dal 1555, ma non raccolse unanimi consensi così che l'errore continuò a essere perpetrato e rimase viva per alcuni studiosi la convinzione che la moneta rappresentasse la *coenatio* della Casa Aurea²⁸⁹.

Ne era fermamente convinto Francesco Angeloni che nella sua *Historia Augusta* (1641) presentava come tale la medaglia. Dopo una descrizione del palazzo neroniano del tutto analoga a quella proposta in altri testi antiquari, Angeloni descriveva la medaglia in questi termini:

²⁸⁷ Si rimanda al paragrafo 2.3.2.

²⁸⁸ G. BODON, *I monumenti antichi di Roma negli studi numismatici tra XV e XVI secolo*, in "Xenia Antiqua", V, 1996, pp. 107-142; M. C. MOLINARI, *Nota sull'antiquaria numismatica a Roma ai tempi del Bellori*, in *L'idea del bello...* cit., II, pp. 562-563.

²⁸⁹ E. VICO, *Discorsi sopra le medaglie antiche*, Venezia 1555, p. 55. Si rimanda al paragrafo 2.3.

«Si vede per mio credere cotal fabbrica [la Domus Aurea] entro la medaglia con testa, e lettere già dette, che sostenuta da due ordini di Colonne, dimostra nel bel mezzo una porta assai ornata; a cui si giunge per gradi: ma benchè per le parole scrittevi : MAC. AUG. S. C. sia sostenuto da molti, che non sia la Casa Aurea, ma un Macello cotal fabbrica rappresenti, io nondimeno fra'l dubitare de gli altri, non trovando Historico, che di un così sontuoso Macello faccia menzione, né medaglie, che rappresentino la Casa aurea suddetta, tanto celebrata dagli scrittori, porto opinione, che altro non dimostri simil fabbrica, che la Casa istessa di Nerone: raccogliendosi massimamente nella medaglia, che l'ultima lettera stimata un C, può essere un G e che perciò la prima parola dica: MAGNA, segua AUGUSTI, vi s'intenda DOMUS, per la casa istessa colà impressa, che tale si dimostra: perché, che importava il fare un macello, acui per gradi si salisse, e che oltre la nobiltà della struttura, e delle Colonne, e de' Cornicioni intagliati, e di altri ornamenti, che vi si vedono, fosse anche nella superiore parte arricchita di festoni, che di marmo, o di metallo dovevano essere? E se qualunque scrittore concorda, che nell'entrare la Porta della Casa Aurea, stava il Colosso di bronzo di Nerone di cento venti piedi d'altezza, e nella detta medaglia simile statua si scorge, non so come possa dirsi, che anche nel macello stesse riposta (...)»²⁹⁰»

Sia Virgilio Spada che Camillo potevano conoscere oltre che le raffigurazioni della Domus Aurea proposte da Calvo e Ligorio anche immagini o esemplari della medaglia. Nella libreria Pamphili erano presenti, oltre alla già ricordata copia del *Simulachrum* di Calvo, molti trattati di numismatica, tra cui le opere di Sebastiano Erizzo (1559)²⁹¹ e Francesco Angeloni (1641), sostenitori rispettivamente delle due opposte teorie identificative per il dupondio neroniano.

La celebre collezione di antichità di Camillo - di cui sarà data mostra proprio all'interno del casino poi costruito a villa Pamphili oltre che nelle altre residenze familiari - vantava anche una raccolta di monete antiche. Virgilio Spada nutrì un vivo interesse in campo numismatico ed è verosimile che conoscesse i trattati cinquecenteschi fondamentali dedicati all'argomento, come anche le opere a stampa più aggiornate a partire dal volume di Angeloni. L'oratoriano, tra le raccolte del suo museo di curiosità, custodiva un nutrito medagliere, messo insieme a fini di ricerca e studio, che al momento della sua morte includeva più di novecento esemplari tra cui alcune serie di medaglie imperiali. Per maggior completezza la raccolta era integrata anche da fac-simili in piombo e calchi in gesso di medaglie antiche e moderne²⁹². Anche Borromini

²⁹⁰ F. ANGELONI, *La Historia Augusta da Giulio Cesare insino a Costantini Magno, illustrata con la verità delle antiche medaglie da Francesco Angeloni alla Maestà Christianissima di Luigi XIII il giusto*, Roma 1641, p. 60.

²⁹¹ S. ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie antiche*, Venezia 1559, p. 117.

²⁹² G. FINOCCHIARO, *Il Museo di curiosità di Virgilio Spada...* cit., 1999. La collezione di medaglie fu lasciata in eredità da Virgilio Spada alla Congregazione oratoriana ma del medagliere se ne sono perse le tracce. La consistenza della raccolta è nota grazie a un inventario, che si ritiene compilato tra il 1738 e 1749, esistente nell'Archivio dei Padri della Congregazione Oratoriana di Roma. Non tutte le medaglie citate nel documento sono descritte pertanto non è possibile stabilire se tra esse vi fosse anche il dupondio 'MAC AUG'. La collezione di medaglie, presumibilmente ancora non nella sua composizione definitiva, compare già citata nel primo testamento di V. Spada (30 agosto 1644, notaio Nicolaus Rignanus). Spada intendeva lasciare alla Congregazione: «tutte le medaglie antiche e moderne di metallo, oro, argento, e piombo, intaglio, camei, monete antiche, et ogni altra curiosità antica, e moderna, che soglio tenere in camera mia, raccolti in dodici studioletti e tre libretti più o meno che siano, e fuori di essi in una credenza sopra il camino della mia camera, et in altri luoghi (...)». Il testamento è in ASR, Trenta Notai Capitolini, testamenti 1657-1667, notaio Nicolaus Rignanus, vol. 6, cc. 401r-404v.

possedeva una collezione di monete, della quale però non si conoscono altri esemplari se non quella di cui Fioravante Martinelli pubblicò una riproduzione nell'edizione del 1658 della *Roma ricercata nel suo sito*²⁹³. Messi in evidenza e discussi quali aspetti del progetto ideato da Virgilio Spada e Borromini potrebbero essere stati influenzati dal modello della Domus Aurea, resta da analizzare se alcune di queste soluzioni siano in qualche misura confluite nel progetto realizzato del casino del Bel Respiro, al fine di stabilire se in esso sia possibile rintracciare un'eco dell'interesse dimostrato nei confronti della reggia neroniana nel corso dell'ideazione di questa prima proposta progettuale rimasta incompiuta.

3.7.5. *Il casino del Bel Respiro. Echi della Domus Aurea nel progetto edificato*

Le vicende che portarono alla progettazione del casino di villa Pamphili, dei terrazzamenti e dei giardini che lo circondano, prima dell'avvio dei lavori nella primavera del 1645 non sono completamente note, tanto che il problema dell'attribuzione del progetto è stato definito «uno degli enigmi più affascinanti e dibattuti dalla critica»²⁹⁴. I numerosi studi dedicati alla villa²⁹⁵ e l'analisi dei documenti di cantiere hanno permesso di definire il ruolo dello scultore Alessandro Algardi e del pittore Giovanni Francesco Grimaldi, i due personaggi maggiormente presenti sul cantiere e per questo in passato comunemente indicati come autori del progetto. Algardi ebbe sicuramente un ruolo centrale in quanto fu soprintendente dei lavori, responsabile del cantiere e il referente privilegiato del principe Camillo Pamphili. In qualità di scultore fu anche l'autore del programma decorativo del casino e responsabile dell'esecuzione degli apparati sia degli interni che delle facciate esterne. Grimaldi lo affiancò nelle operazioni di gestione, operando in veste di incaricato degli aspetti esecutivi e amministrativi per la realizzazione delle fabbriche. È stato dimostrato che nessuno dei due però può essere riconosciuto come autore del progetto che si ritiene delineato, almeno nelle linee generali, da un architetto professionista la cui identità resta tuttora ignota²⁹⁶. Si è supposto possa trattarsi di Girolamo Rainaldi, sulla base di alcuni raffronti stilistici e tenendo conto del suo impiego come architetto della famiglia Pamphili, che giustificerebbe l'assenza tra i documenti di pagamenti in suo favore riferiti ai lavori nella Villa²⁹⁷. Tale tesi attributiva resta ipotetica in mancanza di conferme documentarie: la sua presenza sul cantiere infatti non è attestata in nessun caso; nelle carte l'architetto è citato una sola volta per questioni marginali e avulse dalla progettazione²⁹⁸.

La notizia della visita al cantiere della villa di Bernini con Camillo Pamphili nel gennaio 1645, circa un mese prima dell'avvio dei lavori, ha suggerito anche un suo possibile coinvolgimento nell'elaborazione del progetto, di cui poi Algardi avrebbe curato la realizzazione. Come nel caso di Rainaldi nessun altro

²⁹³ J. CONNORS, *Virtuoso architecture in Cassiano's Rome*, in *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, vol. II, Milano 1992, p. 24.

²⁹⁴ C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj...* cit., 2005, p.75.

²⁹⁵ Si veda la n. 237.

²⁹⁶ C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj...* cit., 2005, pp. 75-90.

²⁹⁷ G. Rainaldi è stato proposto come autore del progetto in M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori...* cit., 1977; tesi ripresa da M. BENEŠ, *Algardi a Villa Pamphilj*, in *Algardi. L'altra faccia del barocco...* cit., 1999, pp. 49-60 e poi da D. DEL PESCO, *Borromini e la Roma antica di Giacomo Lauro...* cit., 2000.

²⁹⁸ G. Rainaldi è citato in un documento del 14 ottobre 1645 relativo al pagamento di alcuni travertini trasportati dal Tevere cfr. C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj...* cit., 2005, p. 80.

documento, a parte la nota dal quale si è appreso del sopralluogo al cantiere, attesta una sua effettiva partecipazione all'opera, né permette di attribuirgli concretamente il progetto²⁹⁹.

Il progetto posto in opera recepisce solo alcuni aspetti della proposta Borromini-Spada. Minna Heimbürger Ravalli ha notato che esso potrebbe riconoscersi come realizzazione di quella prima proposta spogliata di tutti gli elementi bizzarri. Per quel che riguarda la concezione, la villa mantenne il ricorso a una decorazione ridondante pittorica e scultorea ma il programma matematico-scientifico fu rimpiazzato da un altro dalla veste fortemente simbolica e allegorica, teso a esaltare la romanità e le virtù del committente, del pontefice e della loro famiglia.

Il motivo della villa-fortezza venne messo da parte e fu costruito un corpo di fabbrica scatolare, pressoché cubico, più aderente alla tipologia di casino. L'edificio, che oggi appare isolato, originariamente doveva essere affiancato sul terrazzamento più alto da due ali laterali, sormontate alle estremità da due torri circolari, forse voliere, sul modello delle strutture degli *Horti Farnesiani* sul Palatino e della villa Borghese. La costruzione di questi due corpi di fabbrica però non fu mai intrapresa, si suppone per ragioni economiche e costruttive. Il casino nel suo complesso è raffigurato nelle incisioni che illustrano la residenza e le sue collezioni, commissionate da Camillo Pamphili a Domenico Barrière e Giovanni Battista Falda³⁰⁰ e date alle stampe nel 1670 all'interno del volume celebrativo *Villa Pamphilia*³⁰¹.

Il casino costruito sorge sul terrazzamento più alto dei giardini monumentali della Villa, per questo sul fronte settentrionale si sviluppa in altezza per soli due piani mentre sul versante opposto, verso il giardino segreto, si aggiunge un terzo livello seminterrato, integrato nel terrazzamento maggiore. Dal punto di vista planimetrico l'edificio ha un'impostazione centrale, con una sala circolare che si ripete su due piani, intorno alla quale sono articolate le altre camere. Le facciate maggiori sono scandite da due o tre ordini di paraste, sulle campate laterali si aprono delle finestre, mentre in quelle intermedie i campi murari delimitati dalle paraste sono arricchiti da una ridondante decorazione scultorea, con nicchie, statue, busti e bassorilievi, molti dei quali originali antichi e riadattati, provenienti dalla collezione di antichità di Camillo Pamphili. Le facciate sono concluse da un alto attico che funge da parapetto per il terrazzo di copertura al centro del quale vi è un'altana.

L'impianto planimetrico del casino del Bel Respiro è ritenuto una derivazione da schemi palladiani per via della sala centrale predominante e della doppia simmetria dell'impianto. Lo stesso Bellori descrivendo l'opera di Alessandro Algardi a villa Pamphili scrisse che egli aveva seguito «una pianta del Palladio, accomodata ottimamente al luogo aperto della villa»³⁰².

²⁹⁹ È stata C. Benocci (2005) ha proporre di riconoscere come autore dei perduti disegni di progetto del casino del Bel Respiro cfr. C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphij...* cit., 2005, p. 75-90.

³⁰⁰ In ADP sono conservati i pagamenti ai due artisti per l'esecuzione delle matrici a partire dal 1648 cfr. C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphij...* cit., 2005.

³⁰¹ *Villa Pamphilia eiusque palatium cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra, areolae, plantarum viarumque ordines, cum eiusdem villae absoluta delineatione. Romae Formis I. Iacobi de Rubeis, apud Templum S. Mariae de'Pace.*, Roma s.d. (altra edizione 1670). L'opera fu edita con i rami di Dominique Barrière e include una pianta generale delineata da Giovanni Battista Falda.

³⁰² G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672, (ed. Torino 1976, a cura di E. Borea, p. 407).

Echi del progetto Borromini-Spada possono cogliersi proprio nella pianta dell'edificio, con la sala rotonda posta a perno dell'impianto al pari della sala ottagonale nella proposta scartata. Se rapportato al progetto scartato lo schema planimetrico del casino può leggersi come rielaborazione di quella prima ipotesi per la quale, si è visto, è stata dimostrata la dipendenza dal medesimo tipo di villa con salone centrale, sulla base degli esempi proposti da Palladio e Serlio. Se si accetta tale connessione tra i due progetti, tenendo conto della plausibile derivazione della sala ottagonale del primo dal modello della *coenatio* neroniana di cui si è dato conto, si rafforza la tesi che il salone rotondo rappresenti anche nel progetto realizzato l'elemento più direttamente riferibile all'influsso del modello della Domus Aurea sul progetto.

Il principale riferimento antiquario per la villa Pamphili, soprattutto per quel che riguarda l'aspetto decorativo, è stato da sempre riconosciuto in villa Adriana. Già poco dopo il termine della costruzione, Bellori indicava tra i riferimenti culturali più rilevanti per le decorazioni degli ambienti interni, oltre alle opere di Raffaello e Giulio Romano, le antiche decorazioni del complesso adrianeo. Dopo aver lodato l'opera di Algardi nelle «volte divisate con sì rari ed esquisiti fregi e bassorilievi e d'intagli» Bellori ne individuava i modelli così scrivendo: «oltre li buoni esempi di Raffaele e di Giulio Romano, trasferissi a Tivoli a disegnare qualche reliquia della Villa Adriana tanto celebre; e si accomodò ad un rilievo leggero di stucchi, fregiando dolcemente la superficie con purità e simmetria degli spazi»³⁰³.

Più fonti documentano degli studi compiuti da Algardi nella villa tiburtina in occasione dell'incarico per la villa Pamphili, ad esempio tra le carte di cantiere molte ricevute attestano di ripetuti viaggi e soggiorni a Tivoli sia da parte di Algardi che di Grimaldi. Per quel che riguarda il retaggio di questi studi sul campo è stato osservato che nel casino le due gallerie al livello del giardino segreto, voltate a botte e illuminate dall'alto attraverso aperture a bocca di lupo, appaiono direttamente ispirate ai criptoportici e alle gallerie sotterranee della villa Adriana³⁰⁴. Proprio queste sezioni della villa erano oggetto negli stessi anni di nuove esplorazioni e dettagliati studi e rilievi condotti a opera di Francesco Contini.

Dopo le prime ricerche cinquecentesche che avevano raggiunto il culmine con l'attività di Pirro Ligorio e Palladio, nel XVII secolo nuovi scavi nella villa tiburtina erano stati condotti da Simplicio Bulgarini sotto il pontificato di Urbano VIII. Francesco Contini fu incaricato dal cardinale Francesco Barberini di eseguire un nuovo rilievo del complesso³⁰⁵. La sua attività nella villa è documentata negli anni tra il 1634 e il 1636, ma la pianta in dieci tavole corredata di testo descrittivo fu data alle stampe solo nel 1668³⁰⁶. Negli anni che precedono la stampa i materiali preparatori e i disegni di Contini erano però a disposizione degli studiosi

³⁰³ *Ibidem*, p. 407. La stessa notizia con toni meno elogiativi anche in G. B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772. Il giudizio è ripreso anche da Milizia che pubblicò piante e prospetto del casino: F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, II, Bologna 1827, p. 230.

³⁰⁴ O. RAGGIO, *Alessandro Algardi e gli stucchi di Villa Pamphili*, in "Paragone", n. 251, 1971, pp. 399-408; C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphij*... cit., 1996; M. BENEŠ, *Algardi a Villa Pamphij*... cit., 1999.

³⁰⁵ E. SALZA PRINA RICOTTI, *Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini*, ("Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie"), Roma 1973; W. L. MAC DONALD, J. A. PINTO, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997 (I ed. New-Haven-London 1995).

³⁰⁶ F. CONTINI, *Adriani Caesaris immanem in Tyburtino Villam*, Roma 1668, che includeva una pianta grande e una piccola accompagnate da un libretto esplicativo cfr. W. L. MAC DONALD, J. A. PINTO, *Villa Adriana*... cit., 1997.

nell'abitazione di Cassiano dal Pozzo, segretario del cardinale Barberini³⁰⁷. Ulteriori saggi si eseguirono poi per volontà di Innocenzo X, sotto la direzione di Giovanni Maria Baratta artista contemporaneamente attivo nella villa romana dei Pamphili³⁰⁸.

A villa Pamphili la traccia più evidente della conoscenza del complesso tiburtino da parte di Algardi è costituita dalle modulazioni delle partizioni in stucco sulle superfici voltate progettate dallo scultore. Furono le decorazioni delle architetture adrianee a captare il maggiore interesse da parte dell'artista in visita a Tivoli, mentre l'interpretazione architettonica del complesso risulta piuttosto modesta. Fatta eccezione per le menzionate gallerie, nel casino Pamphili le soluzioni spaziali di Villa Adriana sembrano essere state trasposte da Algardi in forma bidimensionale per dar vita alle ripartizioni delle superfici stuccate. In tal senso, ad esempio, è stata messa a confronto la decorazione a stucchi radiali della volta della Sala Tonda con la geometria della cupola a spicchi del serapeo di Villa Adriana³⁰⁹.

È stato suggerito che nel progetto della villa Pamphili possa derivare dal modello adrianeo anche l'attenzione posta al rapporto tra giardini artificiali e paesaggio. Lo studio della villa tiburtina potrebbe aver contribuito a sottolineare l'importanza di giardini progettati nel dettaglio e a carattere monumentale, presentandoli come elementi qualificanti della villa antica. Ciò potrebbe aver influito sulla scelta di articolare i giardini della villa Pamphili in tre settori di diversa destinazione e conformazione: una *pars urbana* che comprendeva il casino di rappresentanza e la sequenza dei giardini monumentali; una *pars fructuaria*, con la residenza per la famiglia (la Villa Vecchia), giardini coltivati a frutti e una serie di fontane; e infine una *pars rustica*, prettamente a produzione agricola, con un piccolo bacino d'acqua, strutture per il ricovero degli animali e altri manufatti destinati al servizio della caccia e delle coltivazioni agricole³¹⁰. La pianta secentesca della villa delineata da Falda e inclusa nel volume *Villa Pamphilia* mostra inoltre che il progetto dei giardini avrebbe previsto anche la costruzione di una piccola architettura sull'isoletta al centro del lago nella *pars fructuaria*, richiamando il cosiddetto teatro marittimo della villa Adriana³¹¹.

Le soluzioni architettoniche e decorative direttamente derivate dal complesso della villa Adriana a Tivoli che si ritrovano nel progetto edificato e l'interesse manifestato nei confronti della Domus Aurea nella fase di progetto preliminare, attestato dalla proposta Borromini-Spada, rivelano l'intenzione da parte della famiglia Pamphili di rifarsi ai più noti e celebrati impianti di residenza imperiale dell'antichità come modello per

³⁰⁷ J. CONNORS, *Virtuoso architecture...* cit., 1992, pp. 23-40; I. HERKLOTZ, *Cassiano Del Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999. Erano sicuramente a conoscenza del rilievo sia Virgilio Spada che Borromini cfr. F. BORROMINI, *Opus architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano 1998.

³⁰⁸ C. BENOCCI, *La fortuna della villa Adriana a Tivoli e della cultura classica nel Seicento: il caso della villa Doria Pamphilj a Roma*, in *Horti Romani*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 4-6 maggio 1995), a cura di Maddalena Cima e Eugenio La Rocca, Roma 1998, p. 453.

³⁰⁹ C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj...* cit., 1996, pp. 93-95 e ID., *La fortuna della villa Adriana...*, 1995.

³¹⁰ C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj...* cit., 1996, pp. 117-154.

³¹¹ S. RUSSELL, *Antiquarianism and the Villa Pamphilj...* cit., 2014; C. BENOCCI, *La fortuna della villa Adriana...* cit., 1995; M. BENEŠ, *Claude Lorrain's pendant landscapes of 1646-50 for Camillo Pamphilj, nephew of Pope Innocent X. Classicism, architecture, and gardens as contexts for the artist's Roman patronage*, in "Storia dell'Arte", n. 112 (n. s.12), settembre - dicembre 2005, pp. 37-90.

l'edificazione della loro villa di delizie. Tale scelta sottendeva precise motivazioni ideologiche e politiche che sono state ampiamente discusse negli studi dedicati alla villa³¹².

Al di là del richiamo costituito dal grande salone, appare difficile da stabilire cosa o quanto dell'iniziale riferimento alla Domus Aurea sia effettivamente confluito nel progetto realizzato per la villa Pamphili, pertanto si possono solo avanzare delle supposizioni.

L'articolazione dei giardini nella villa potrebbe leggersi, oltre che come declinazione del modello offerto dal sistema paesaggistico di villa Adriana, come interpretazione di quanto descritto dalle fonti classiche in merito ai giardini, ai parchi e allo stagno della Domus neroniana³¹³. Le descrizioni di Svetonio e Tacito, insistentemente ripetute dai testi antiquari e dalle guide, attestavano la compresenza all'interno del vasto sistema dei giardini neroniani di zone 'progettate' con piccole strutture (quali voliere e padiglioni) e aree a carattere più rustico, anche boschivo. Una diretta testimonianza della ricezione di tali informazioni si ritrova, si è visto, nella ricostruzione della Domus Aurea di Lauro in cui si possono osservare giardini di diversa natura³¹⁴. L'*Antiquitate* era una fonte certamente nota, oltre che agli estensori della prima proposta di progetto e al committente, anche ad Algardi e agli altri artisti ed eruditi riuniti intorno al cantiere del casino del Bel Respiro. Dalle tavole di Lauro derivano infatti le figurazioni fantastiche delle architetture di età romana che partecipano alla decorazione degli ambienti interni, come è evidente ad esempio nei riquadri stuccati della volta della galleria 'dei costumi romani'. Algardi declinò il programma di esaltazione delle glorie pubbliche della famiglia Pamphili attraverso le ricche decorazioni pittoriche e a stucco, attingendo a una selezione eclettica di fonti che includeva scene desunte da rilievi e monumenti antichi, fonti letterarie antiche, testi antiquari contemporanei, monete e anticaglie delle collezioni più celebri. I soggetti antiquari furono presumibilmente frutto di una selezione operata da Algardi con la collaborazione di personaggi coinvolti nella operazione progettuale, in primo luogo Giovanni Pietro Bellori e Francesco Angeloni³¹⁵. Intorno al cantiere della villa si riunì una vivace cerchia di eruditi e artisti impegnati nella definizione e realizzazione della decorazione 'all'antica' delle sale, tra i quali il già ricordato Grimaldi, il giovane Pietro Sante Bartoli (appena giunto a Roma) il pittore e disegnatore Giovan Angelo Canini, l'incisore Perrier e, indirettamente attraverso la frequentazione con Bellori, anche il pittore Nicolas Poussin³¹⁶.

I riferimenti all'antico impiegati nelle decorazioni del casino non furono direttamente copiati da Algardi e i suoi; lo scultore fece largo uso di repertori, sfruttando edizioni aggiornate o scritti di nuova pubblicazione. Tra le opere letterarie impiegate, oltre all'*Antiquae Urbis Splendor* di Giacomo Lauro, vi furono sicuramente testi classici, come il *De vita Caesarum* di Svetonio ripubblicato in più edizioni tra la fine del Cinquecento e

³¹² Si vedano i vari contributi sin qui citati, specie gli studi di C. Benocci e M. Beneš; per una bibliografia aggiornata sul tema il saggio di S. Russell (2014).

³¹³ M. BENEŠ, *Landscape and the villa in the social geography of the Roma territory, the location of landscapes of the Villa Pamphili, 1645-70*, in *Form, Modernism and History. Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, a cura di A. Von Hoffman, Cambridge – London, 1996, pp. 187-209 in cui l'autrice proponeva la Domus Aurea come modello per i Giardini della villa Pamphili.

³¹⁴ Si veda la descrizione nel paragrafo 3.5.

³¹⁵ C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphili...* cit., 1996.; M. BENEŠ, *Algardi a Villa Pamphili...* cit., 1999.

³¹⁶ L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in *L'idea del bello...* cit., II, pp. 626-627, che specifica anche che Poussin non sembra essere stato direttamente coinvolto nel progetto.

l'inizio del Seicento³¹⁷, e volumi a tema antiquario come *Icones et segmenta* di Francois Perrier e soprattutto, *La Historia Augusta* di Francesco Angeloni dalla quale sono riprese alcune delle immagini impiegate nei riquadri delle gallerie e della sala tonda.

Al trattato numismatico di Angeloni si è già fatto riferimento in precedenza perché tra le medaglie della sua collezione, raffigurate e commentate nell'opera, compariva anche un'edizione del dupondio di Nerone con l'iscrizione MAC AUG che Angeloni era fermamente convinto rappresentasse la Domus Aurea e non il Macello magno di Nerone. A differenza del progetto Borromini-Spada, in cui nella variante di prospetto destra si può cogliere una vaga suggestione dell'architettura rappresentata nella moneta, sui prospetti del corpo di fabbrica edificato a villa Pamphili non può riconoscersi una diretta influenza di questa creduta immagine della Domus Aurea. La medaglia non è neppure tra quelle riprese nelle scene che ornano le superfici a bassorilievo del casino.

È comunque interessante rilevare l'opinione di Francesco Angeloni rispetto alla Domus Aurea, tenendo conto del ruolo di consigliere che egli rivestì durante il progetto del casino del Bel Respiro e ricordando che il letterato era tra coloro sicuramente al corrente dell'esistenza di alcune rovine sul colle Oppio sotto le terme, nelle quali sapeva che Annibale Carracci aveva ritratto l'affresco di Ettore e Andromaca di cui possedeva il disegno originale³¹⁸. Lo schizzo era tra gli oggetti riuniti da Angeloni nel suo celebre museo di curiosità, allestito in quattro sale della sua abitazione in via della Purificazione. Angeloni consentiva generosamente a quanti ne facessero richiesta l'accesso alla sua collezione, così tra il 1620 e il 1650 numerosi artisti, eruditi e antiquari, sia italiani che stranieri, frequentarono la sua abitazione per studiare la raccolta di numismatica e antichità e le centinaia di disegni³¹⁹. È probabile quindi che la copia dell'affresco nella volta degli stucchi, e presumibilmente anche il luogo del ritrovamento dell'originale, fossero noti prima ancora che Bellori ne pubblicasse la descrizione nel 1664³²⁰.

Bellori certamente conosceva il disegno di Carracci e inoltre, alcuni dettagli aggiunti alla stampa che egli pubblicherà sembrano indizi del fatto che lui, o quanto meno Bartoli, avessero avuto modo di ammirare la scena in originale all'interno della sala della Domus, anche se non ci è possibile stabilire in che anni sarebbe avvenuta la visita³²¹. Questi dati si aggiungono a sostegno dell'ipotesi che alcuni ambienti del padiglione neroniano sul colle Oppio fossero ancora visitati nel Seicento.

³¹⁷ C. Benocci ha segnalato in particolare le due edizioni del 1595 e del 1610 per i tipi di Isacco Casaubono, illustrate con una tipologia dei ritratti dei Cesari cui si ispirano le teste di imperatori nella Galleria romana cfr. C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphij...* cit., 1996, p. 101.

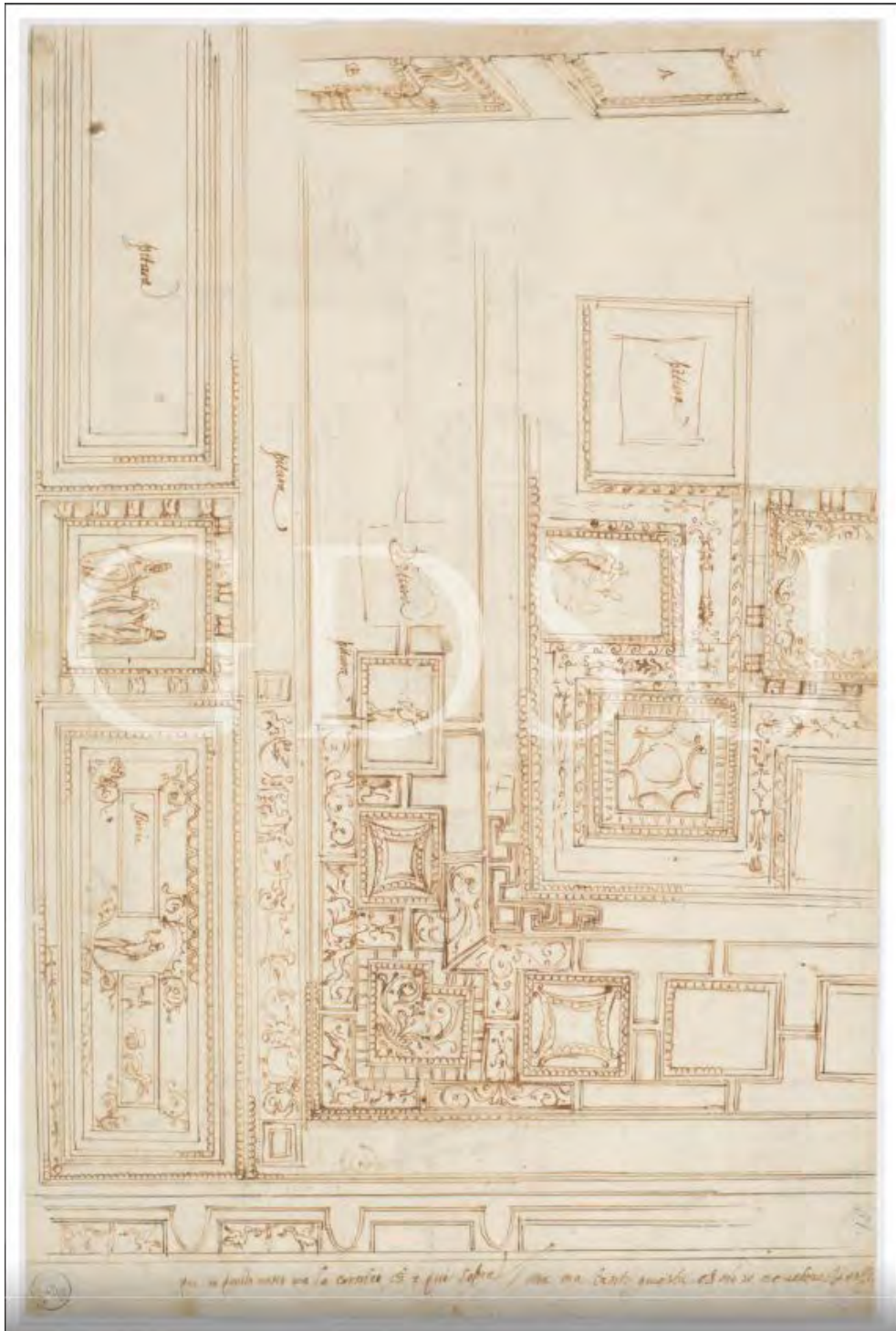
³¹⁸ Si veda quanto esposto nel par. 3.4.

³¹⁹ Cfr. C. CARPITA, *Tra Tasso e Galileo: l'idea bifronte del museo di Francesco Angeloni*, in "Storia dell'arte", n. 22/23, a. 122/123, gennaio – agosto 2009, pp. 93-117.

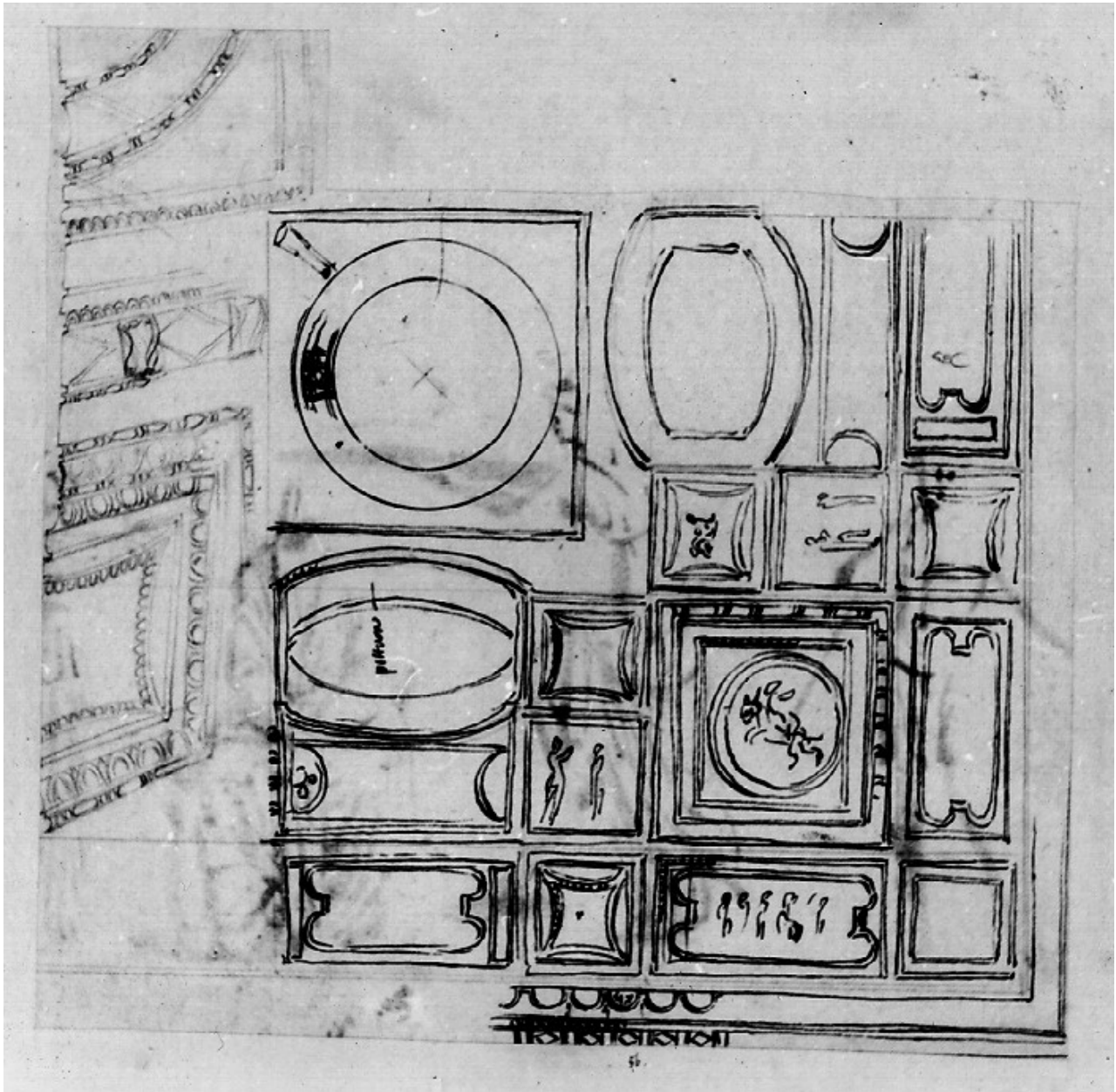
³²⁰ G. P. BELLORI, *Delli vestigi delle pitture antiche del buon secolo de' Romani*, in ID. *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664. Una stampa del disegno fu poi inserita nel volume *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam a Petro Sancti Bartolo delineata incisa in quibus plurima ac praeclarissima ad romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ob oculos ponuntur, notis Io. Petri Bellorii illustrata*, s.d. (1691) e ulteriore edizione 1693 per i tipi di Joanne Jacopo De Rubeis. La stampa è a p. 83.

³²¹ Si rimanda alla trattazione nel capitolo 4, paragrafo 4.2. Si tenga conto che Bartoli arrivò a Roma nel 1645 iniziando subito a lavorare nel cantiere della villa Pamphili cfr. L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica...* cit., 2000.

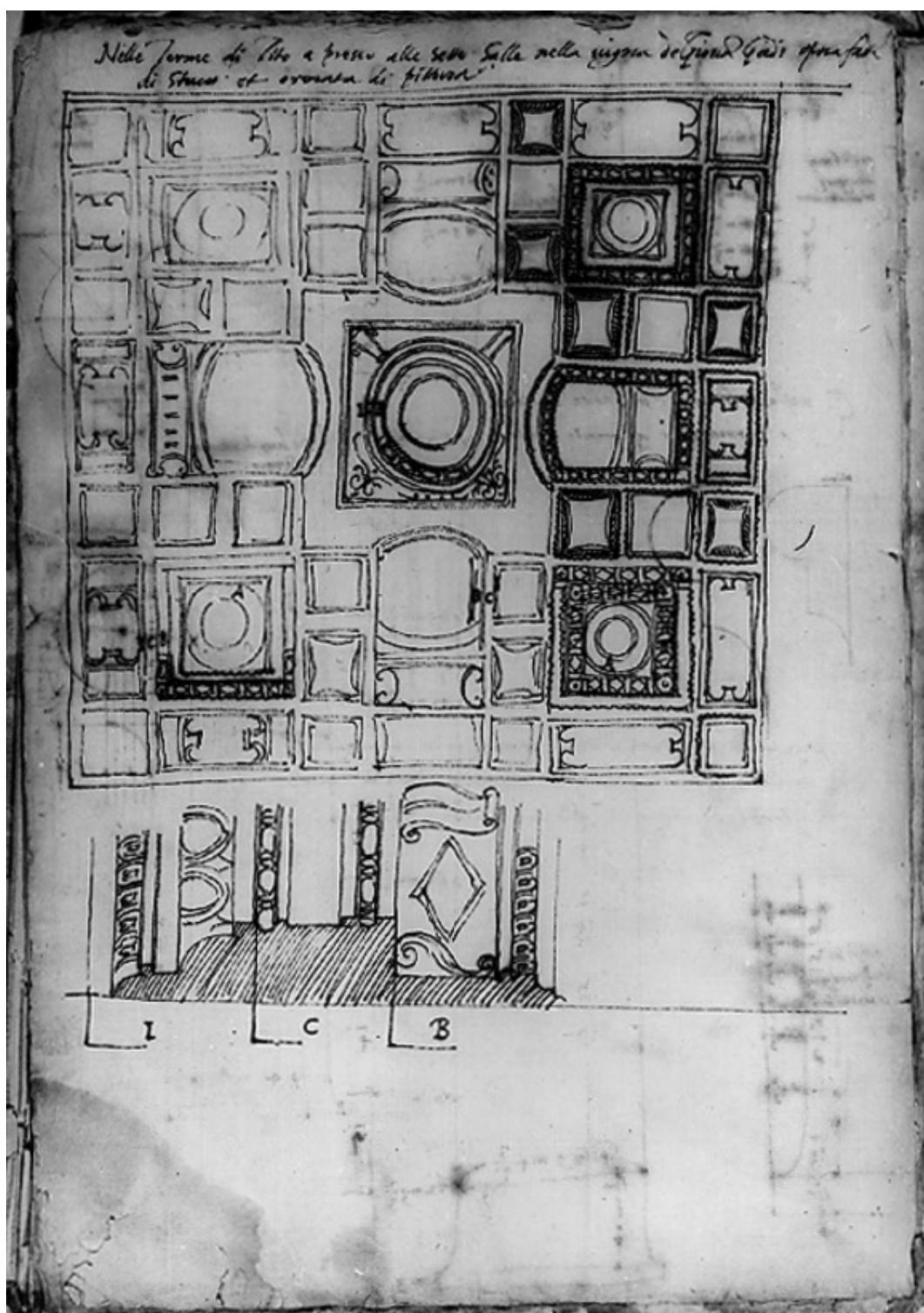
Gli elementi osservabili dai visitatori nelle sale di cui è accertata la conoscenza richiamano alcune delle soluzioni messe in opera nel casino del Bel Respiro. Il disegno di Carracci e la stampa di Bellori dimostrano che parte della volta nella sala 129, con le sue ricchissime modanature a stucco, doveva essere visibile; mentre nella galleria del criptoportico 92 i visitatori, alla stregua dei loro predecessori visto il livello invariato di interrimento, potevano osservare a distanza ravvicinata le grandi aperture a bocca di lupo. Si potrebbe supporre dunque che la scelta di porre in opera nel progetto di villa Pamphili determinate soluzioni decorative e architettoniche, sicuramente studiate anche a villa Adriana, possa essere stata rafforzata dalla conoscenza di altri esempi antichi, tra i quali anche gli ambienti della Domus Aurea sul colle Oppio. La circostanza per cui i terreni immediatamente insistenti sui resti neroniani fossero inclusi nella vasta proprietà Gualterio-Pamphili getta un ulteriore possibile legame tra l'esplorazione della Domus e il progetto per la villa Pamphili. Resta il dubbio di quale identità fosse attribuita a tali resti se veramente noti, se quella di ambienti termali oppure di camere del Palazzo di Tito. In questo ultimo caso, riconoscendovi le rovine di una residenza imperiale, soluzioni o partiti decorativi ammirati negli ambienti avrebbero offerto un modello pertinente per il progetto in corso di attuazione.



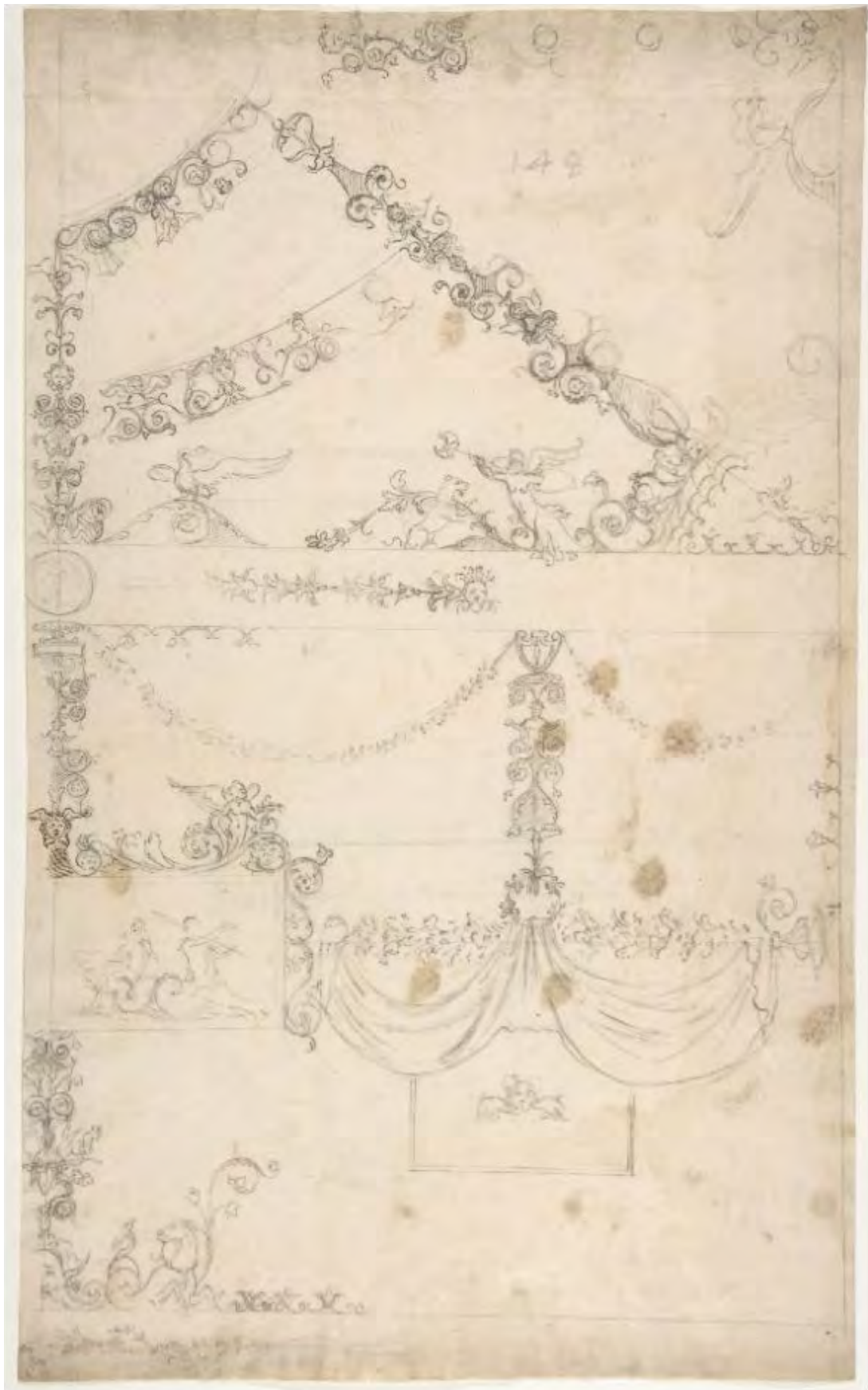
3.1_Giorgio Vasari (maniera), Studio della volta degli stucchi della Domus Aurea, II metà del XVI sec.
(Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 51 O)



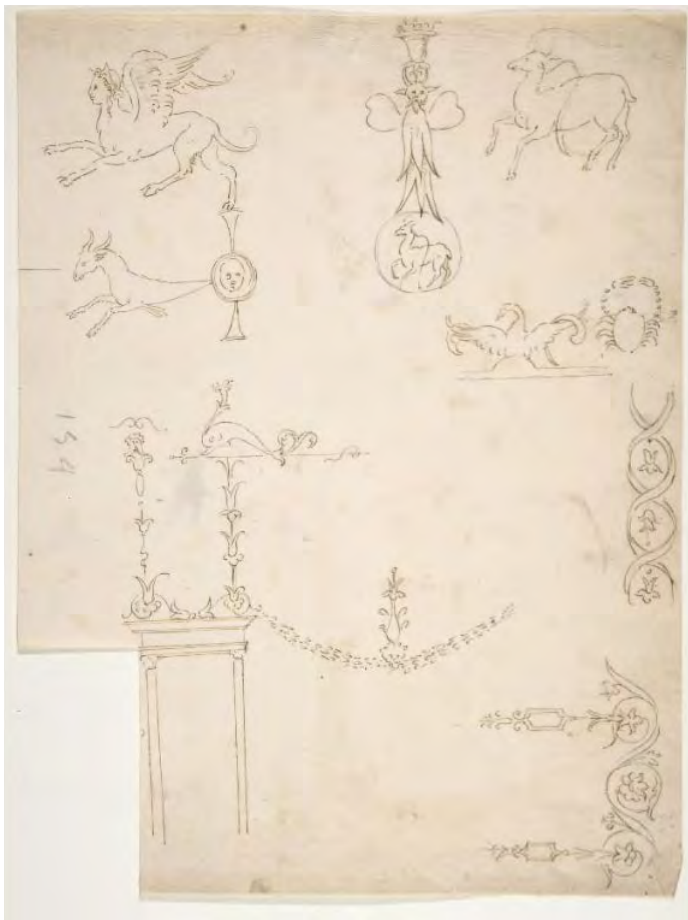
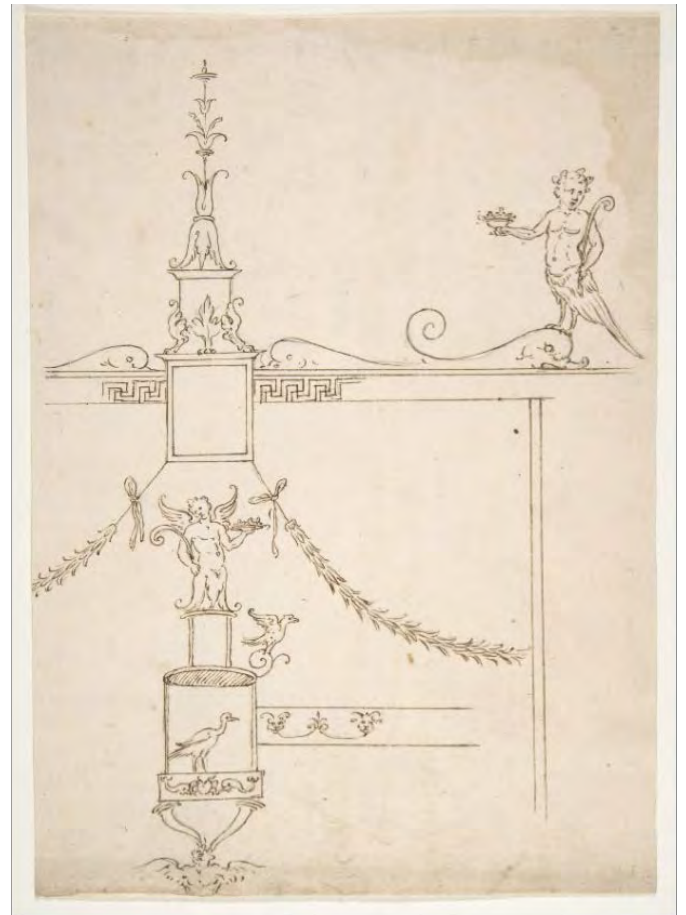
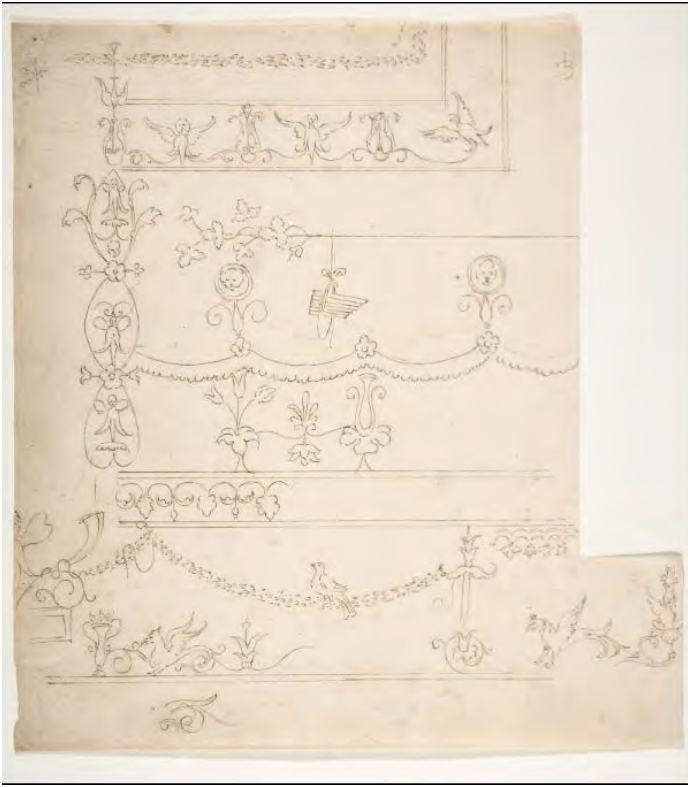
3.2_ Giovannantonio Dosio. studio della volta dorata della Domus Aurea, della volta dorata (sala 80).
(Berlino, SMBPK, Kupferstichkabinett, Codex Berolinensis, fol. 31v)



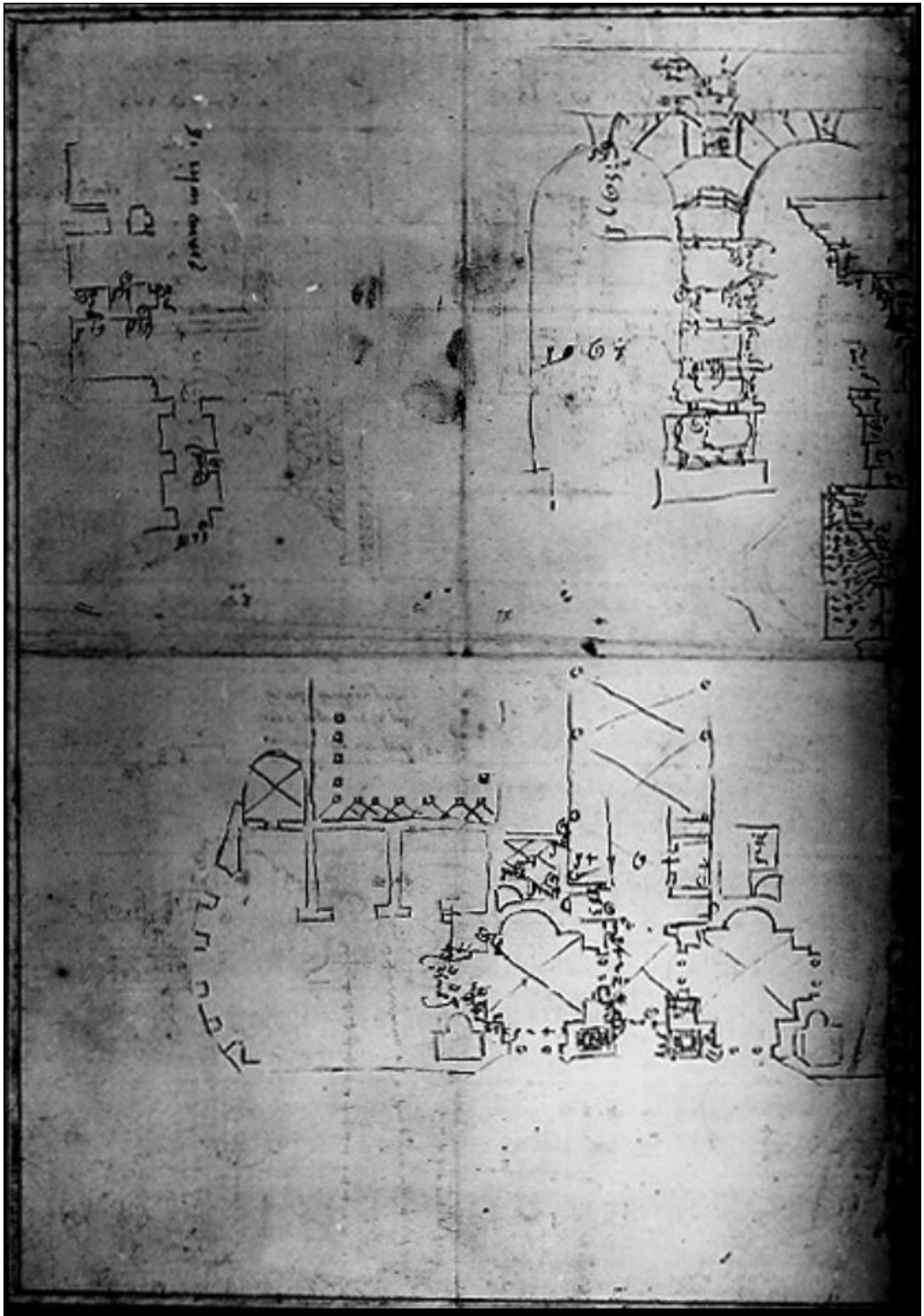
3.3_ Vincenzo Scamozzi (attribuito a), studio della volta dorata della Domus Aurea, post 1559-ante 1589.
(Venezia, Bibl. Marciana, Ms. it. cl. IV 149, f. 06v)



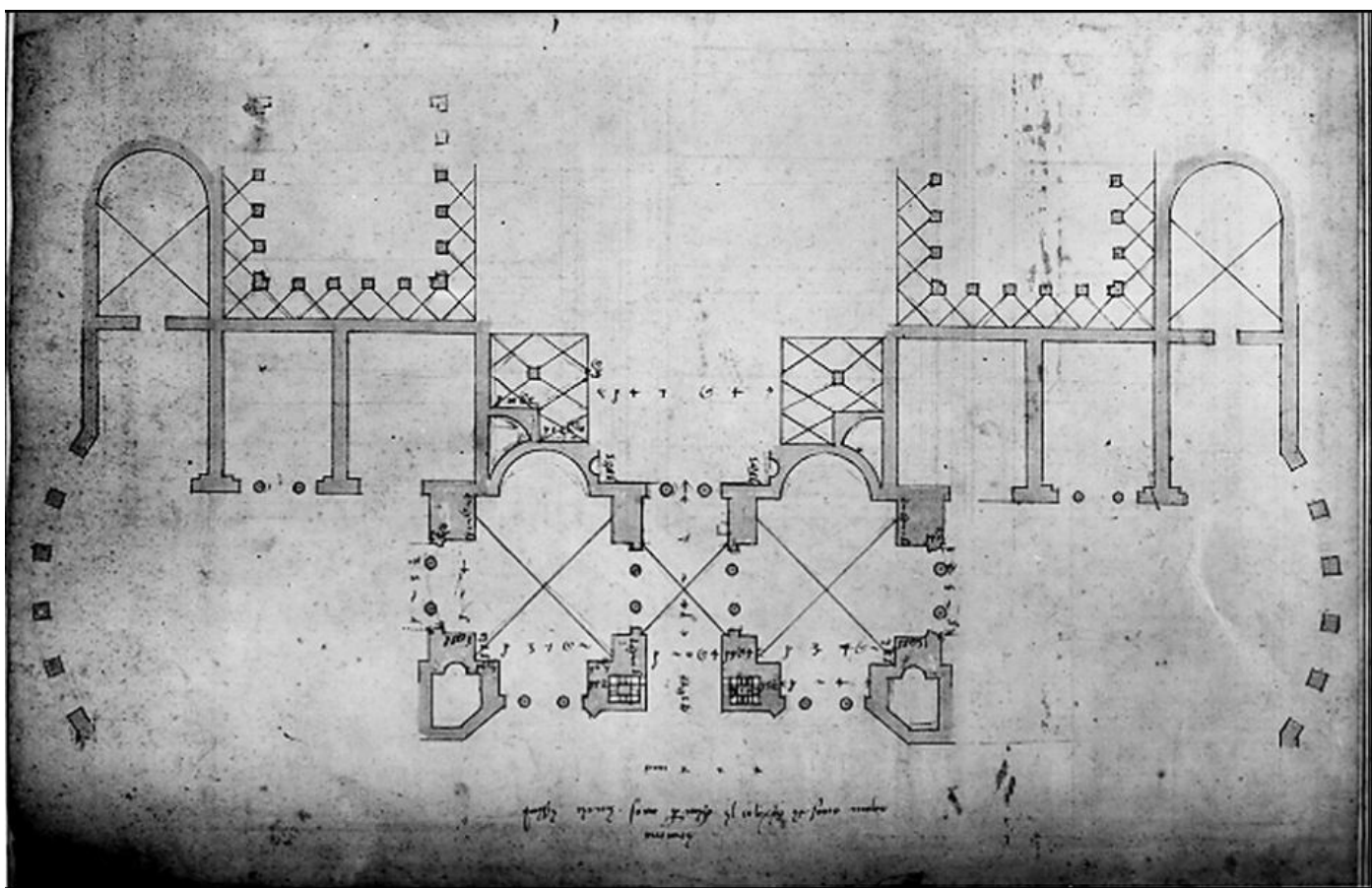
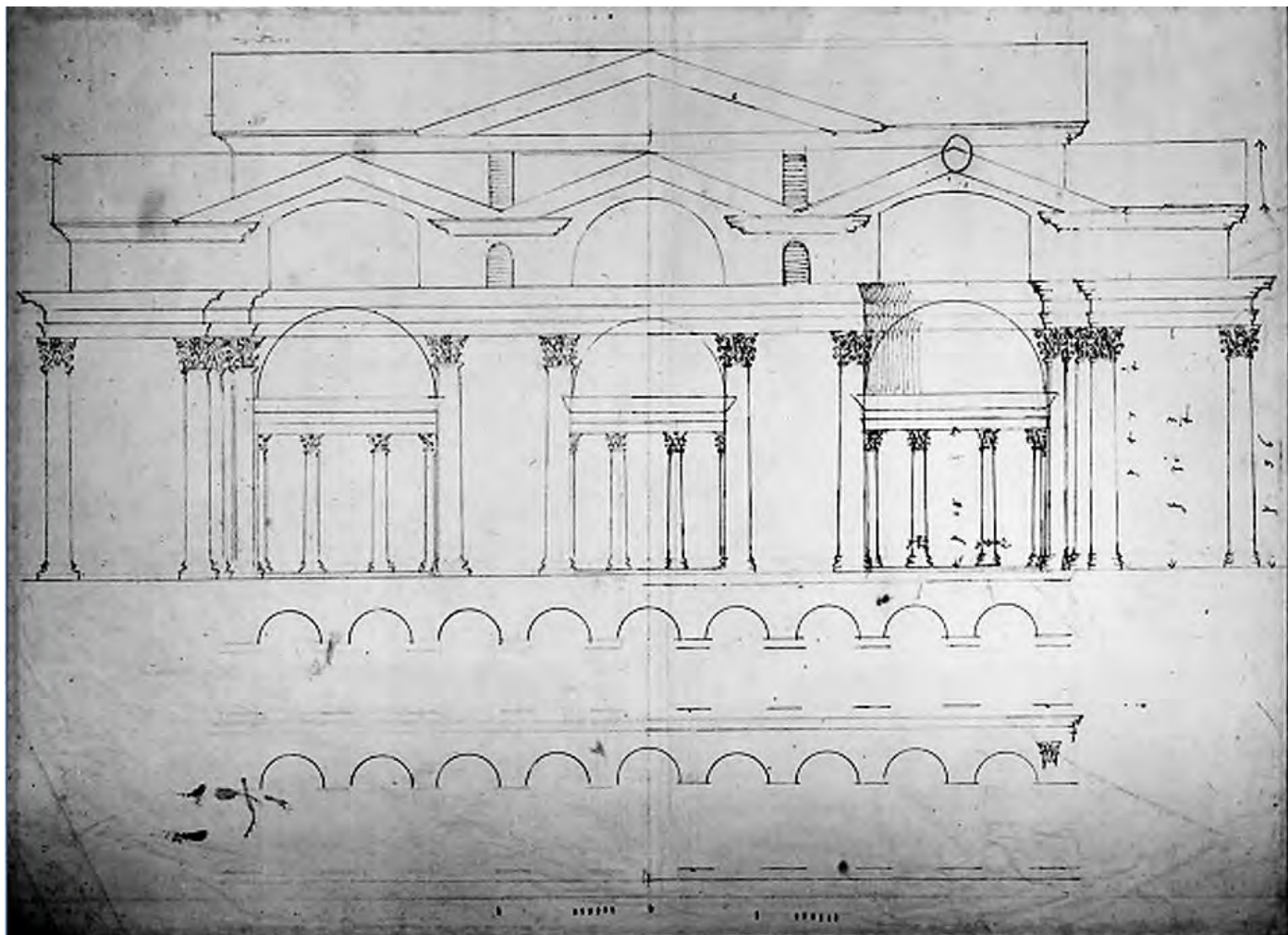
3.4_Anonymous French Draughtsman N of the Goldschmidt Scrapbook, motivi a grottesche copiati dalle decorazioni della Domus Aurea, 1555-1578. (New York, MET, P&D, Goldschmidt Scrapbook, fol. 148r)



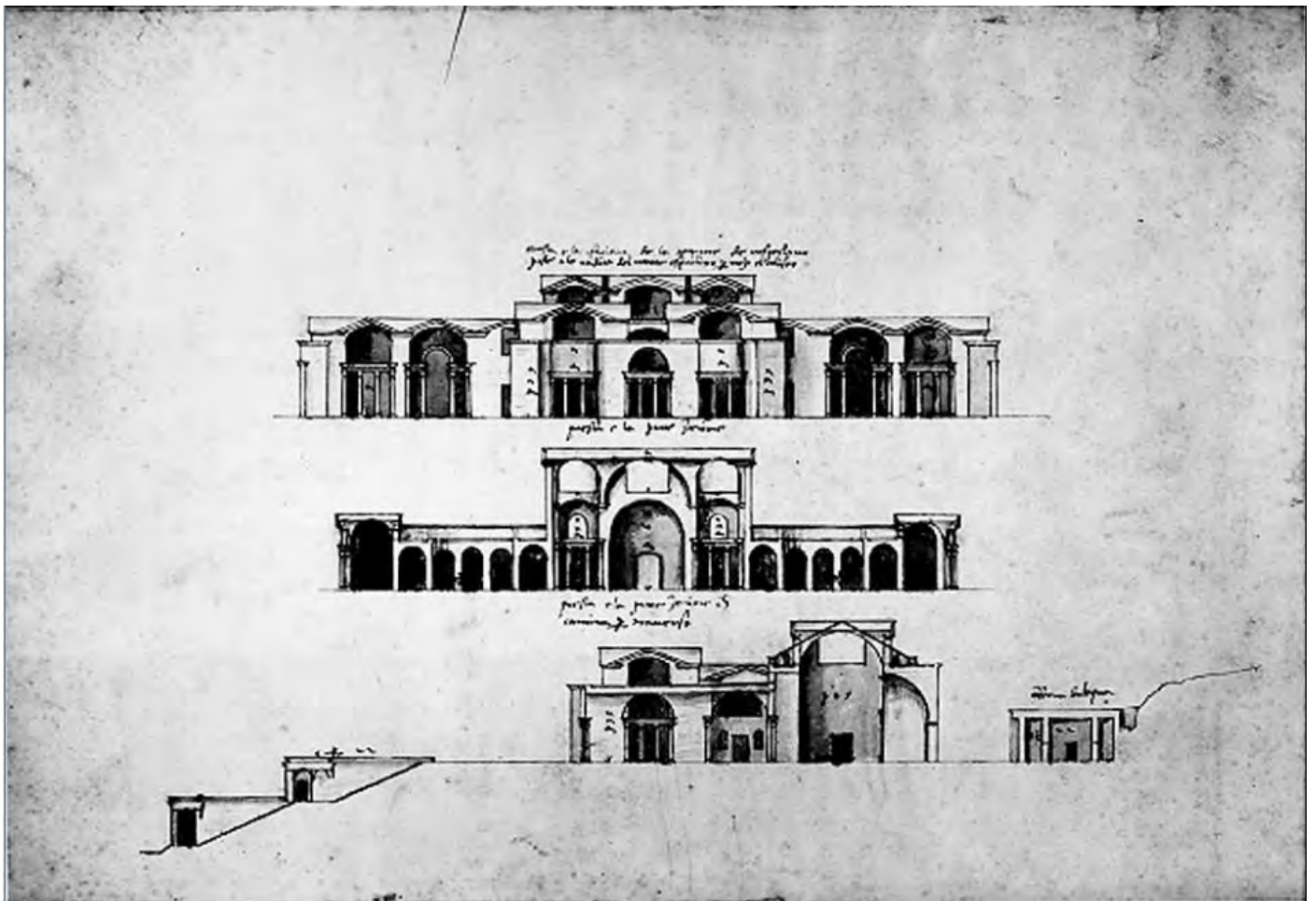
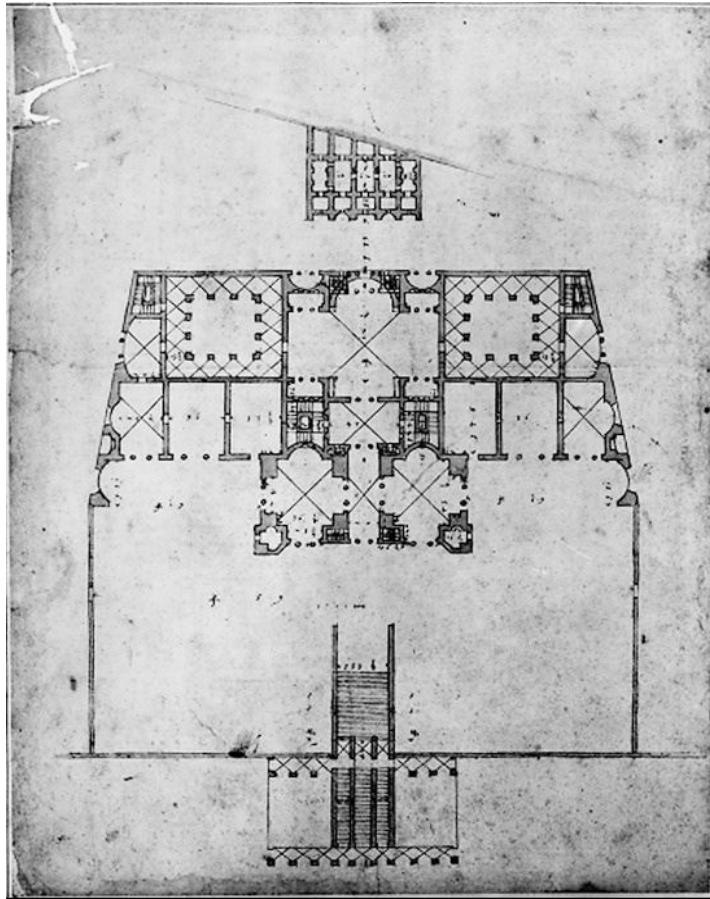
3.5-7 Anonymous French Draughtsman N of the Goldschmidt Scrapbook, motivi a grottesche copiati dalle decorazioni della Domus Aurea, 1555-1578. (New York, MET, P&D, Goldschmidt Scrapbook, fol. 154 d, e, f)



3.8_A. Palladio, Schizzi delle rovine delle Terme di Tito, ante 1550.
(London, RIBA, Palladio, vol. VIII, fol. 12v)

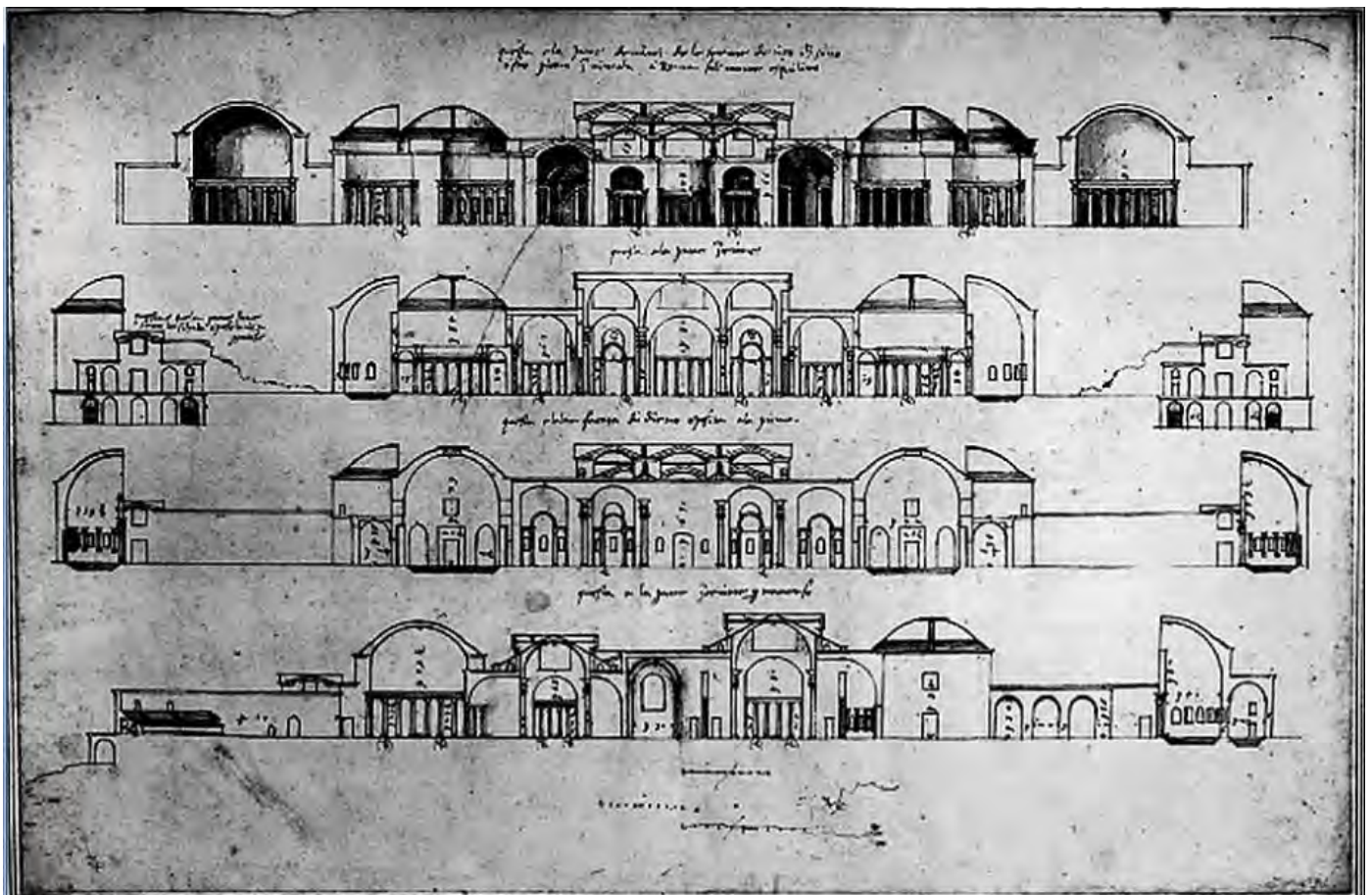
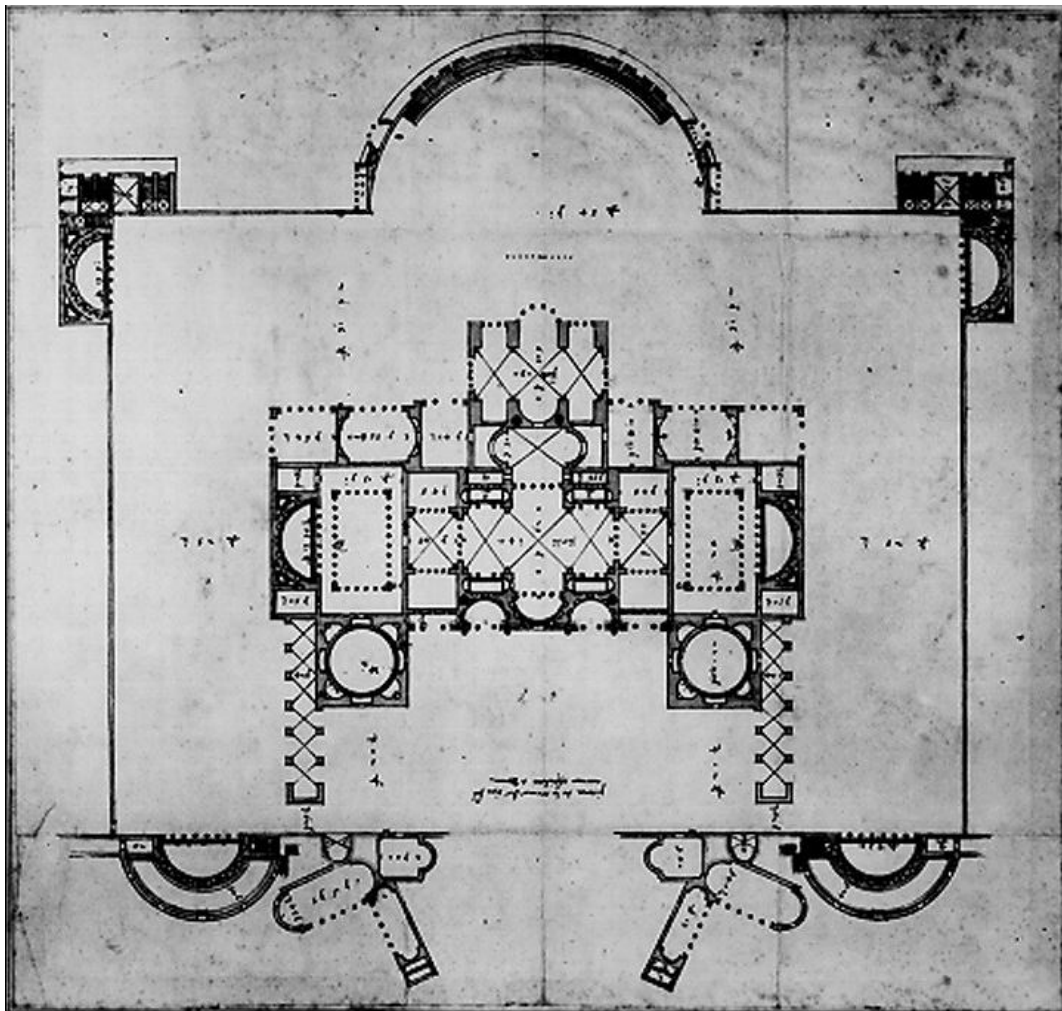


3.9_A. Palladio, Prospetto del cd. caldarium delle Terme di Tito, post 1565. (London, RIBA, Palladio, vol. II, fol. 6r)
 3.10_A. Palladio, Pianta del cd. caldarium delle Terme di Tito, ante 1570. (London, RIBA, Palladio, vol. I, fol. 2r)



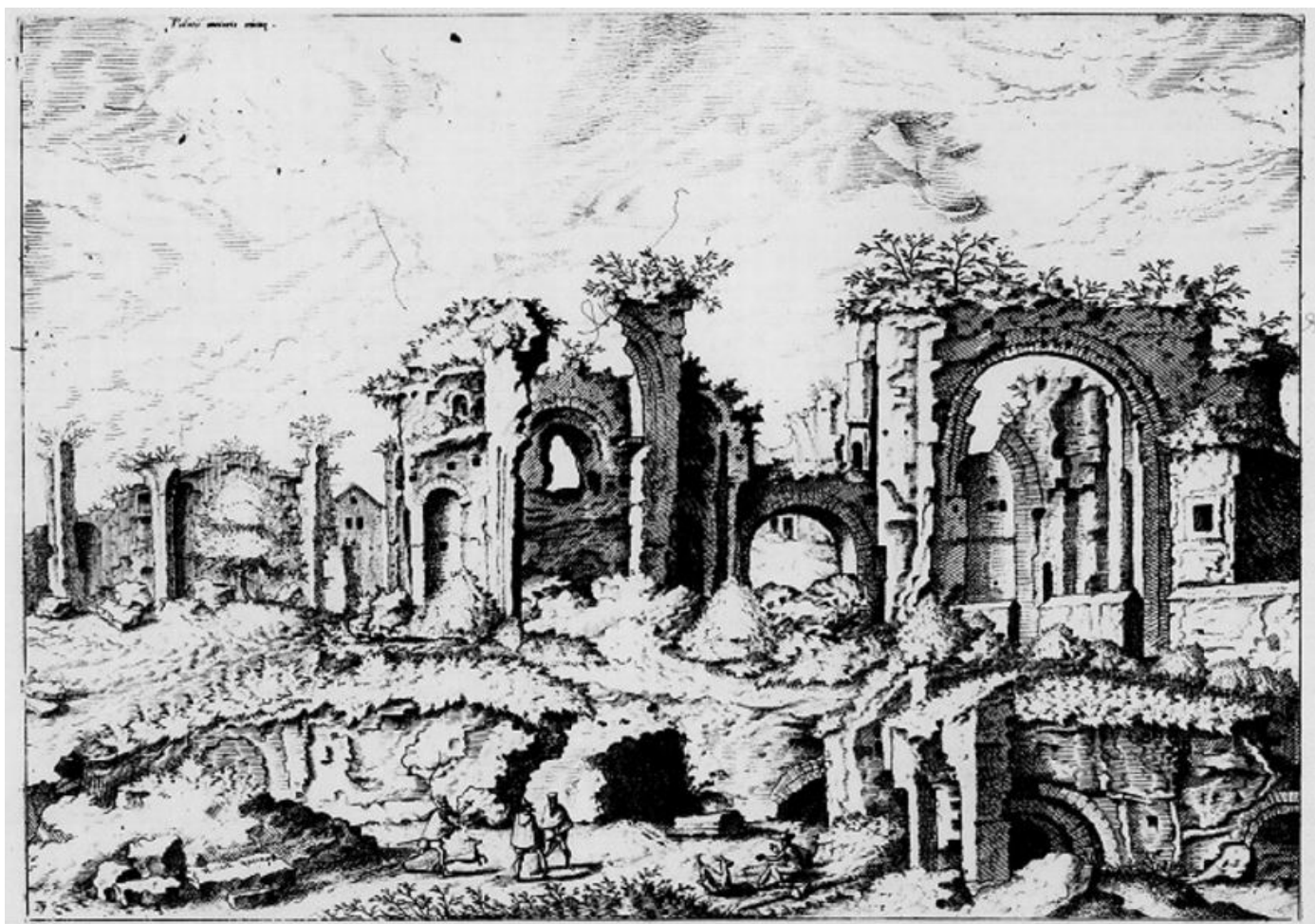
3.11_A.Palladio, Pianta, alzato e sezioni delle Terme di Tito, post 1570. (London, RIBA, Palladio, vol. II, fol. 1r)

3.12_A.Palladio, Alzato e sezioni delle Terme di Tito, post 1570. (London, RIBA, Palladio, vol. II, fol. 2r)



3.13_A.Palladio, Pianta delle Terme di Traiano, post 1570. (London, RIBA, Palladio, vol. I , fol. 2r)

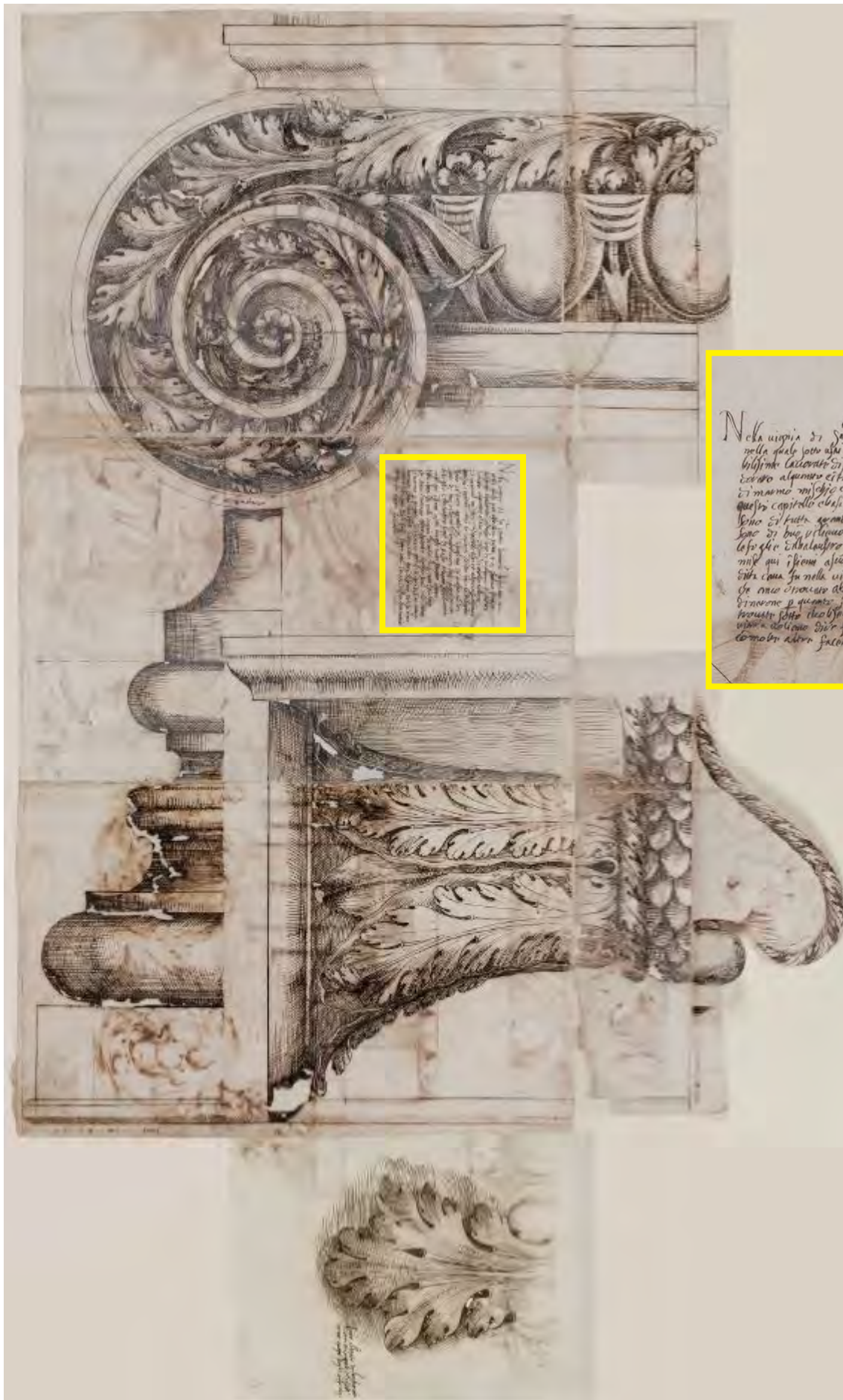
3.14_A.Palladio, Pianta, alzato e sezioni delle Terme di Traiano, post 1570. (London, RIBA, Palladio, vol. I , fol. 3r)



3.15_Hieronymus Cock, veduta da sud delle rovine antiche sul colle Oppio.
(Chicago, Univ. Libr., Speculum Romanae Magnificentiae, no. B 242)

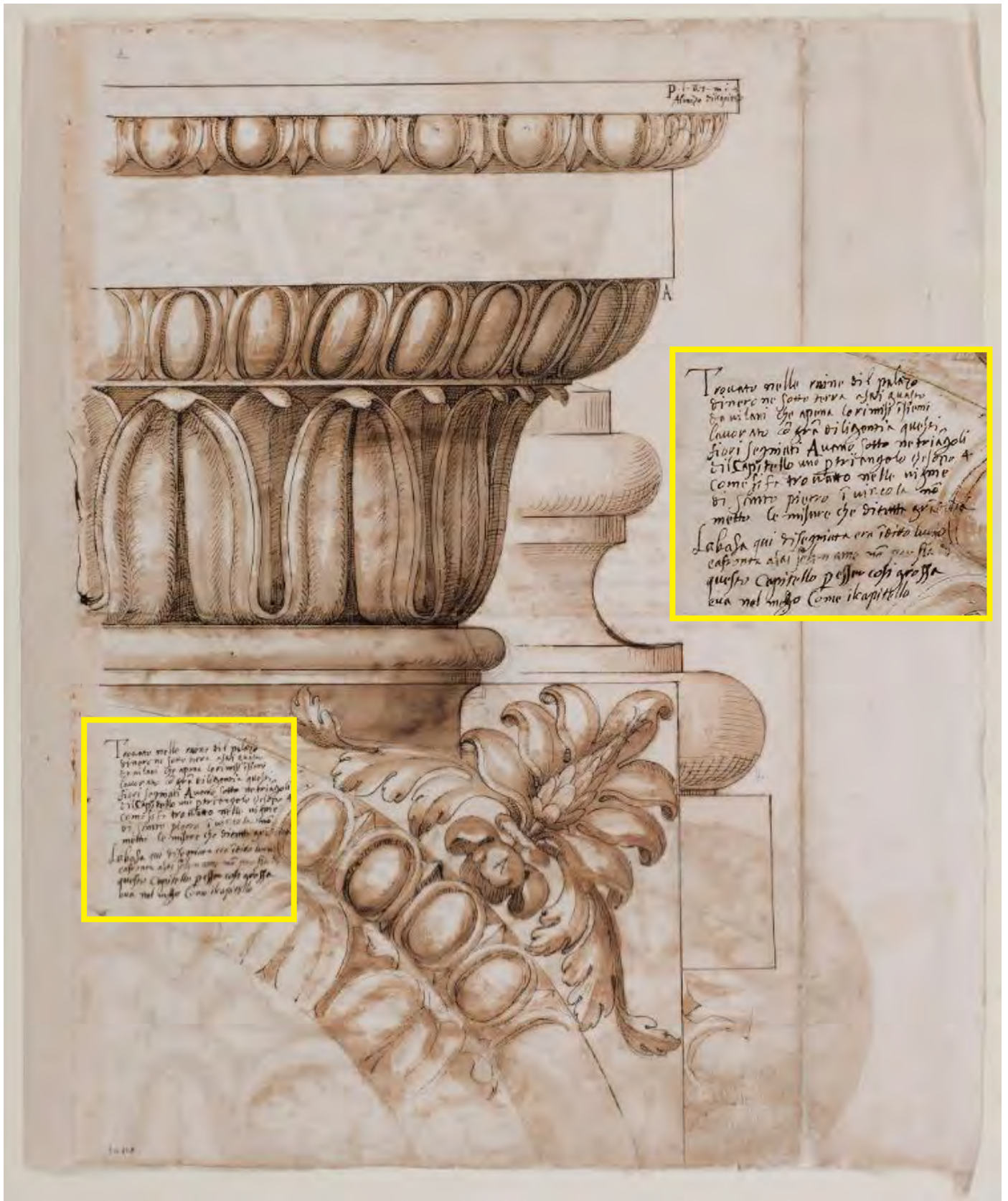


3.16-17_É. Dupérac, I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in prospettiva..., Roma 1575, tav . 17-18.

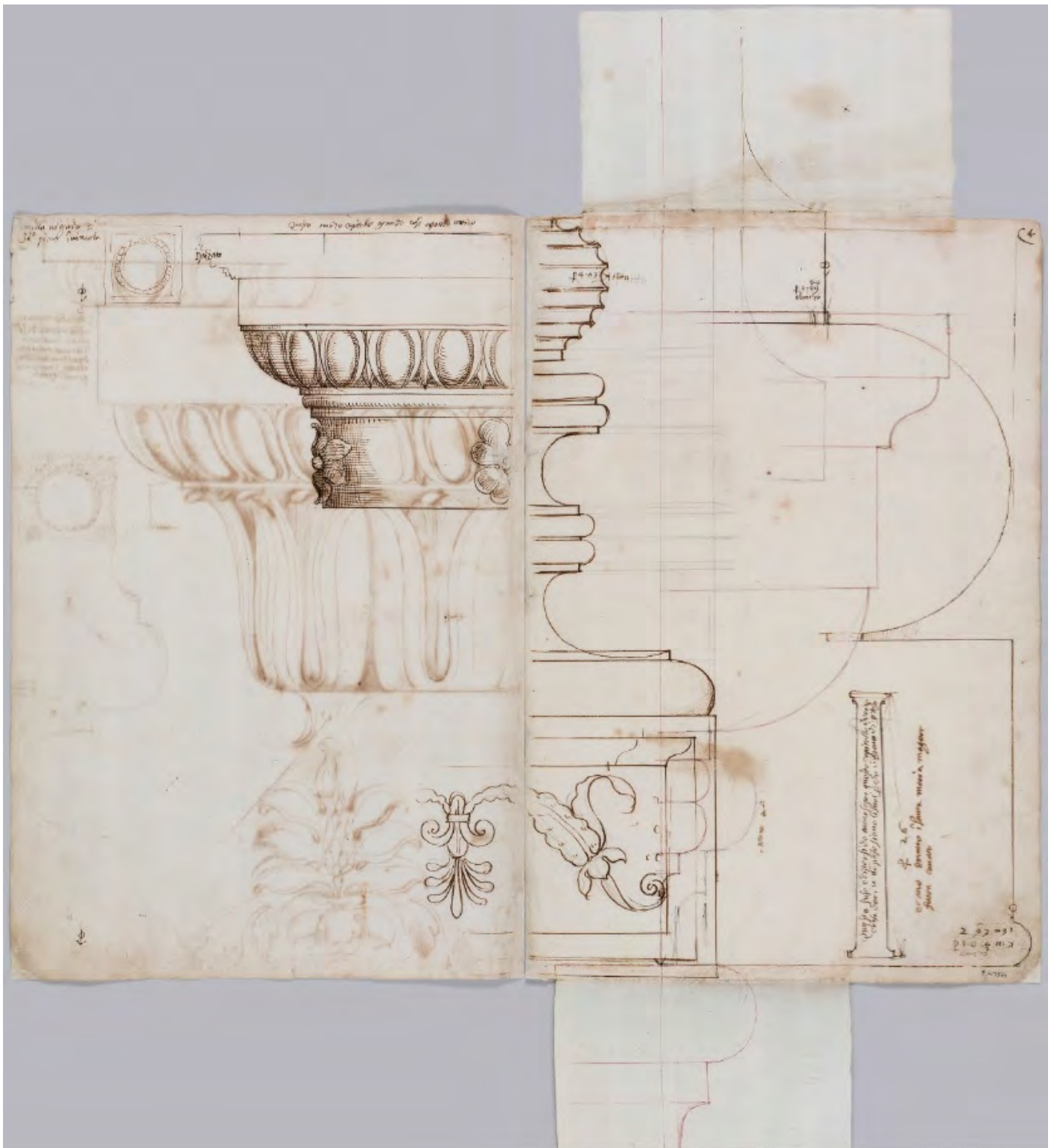


Nella vigna di S^{to} Pietro in uincula si trova una
 nella quale sono stati circa palmi 40. In questo spazio
 babilonia l'edificato in tempo di re Nabucodonosor
 e sono alcuni et non sono in molto colore
 di marmo mischio coccinello azzurro et altri cose rarissime
 questo capitello che si chiama detto la corona
 sono di fatto arabica. Et questa di questa via l'ora
 sono di due uolte di babilonia sono di fatto
 lafo che è babilonia sono di fatto di fatto non hanno
 mai qui si sono a suoi luoghi come si sono sopra
 in la casa fu nella vigna di mario in la casa di mario
 che sono i trocisi altera di fatto di fatto di fatto
 di marmo di questo si trovano in fatto di fatto di fatto
 trovato sotto il capo di fatto di fatto di fatto
 videro di fatto di fatto sopra una strada di fatto di fatto
 come in altri facende

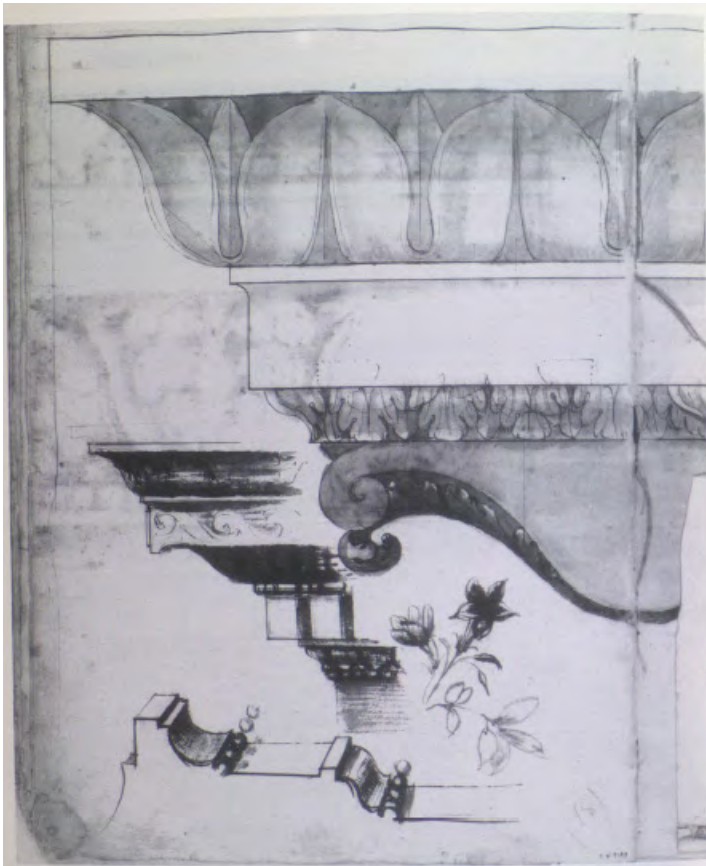
3.18_Alberto Alberti, *Capitelli ritrovati alle Terme 'di Tito'*, post 1546 e ante 1599.
 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2502, codex C, fol. 47v-48)



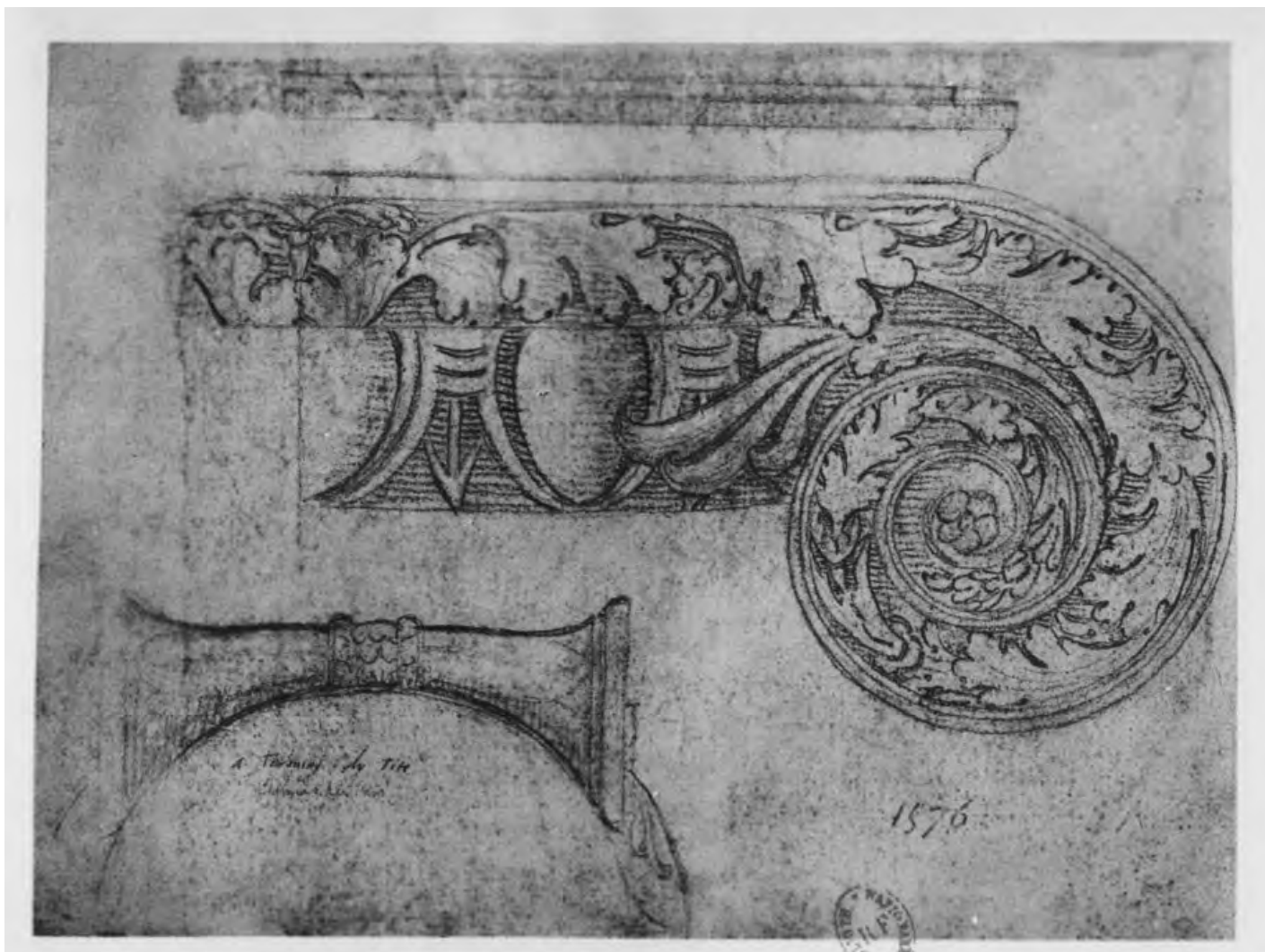
3.19_ Alberto Alberti, *Capitelli ritrovati alle Terme 'di Tito'*, post 1546 e ante 1599.
 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2502, codex C, fol.)



3.21_ Alberto Alberti, *Capitelli ritrovati alle Terme 'di Tito'*, post 1546 e ante 1599.
(Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2501 A, codex A fol. 3v - 4r)



3.23_ Alberto Alberti, *Capitelli ritrovati alle Terme 'di Tito'*, post 1546 e ante 1599.
(Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2504, codex D, foll. 18v-19)

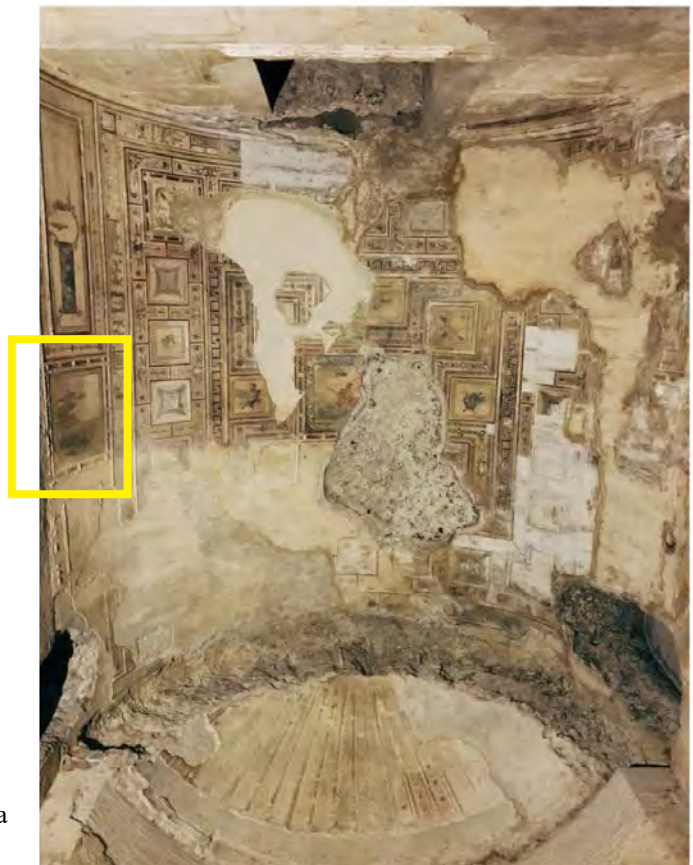
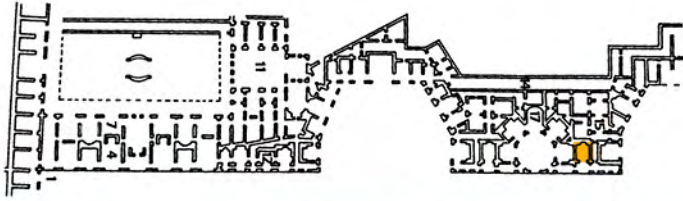


3.24_P. Jacques, capitello ritratto alle Terme 'di Tito', 1575

(da S. REINACH, *L'album de Pierre Jacques. Sculpteur de Reims. Dessiné à Rome de 1572 à 1577*, Paris 1902, tav. 24 bis)



3.25_Affresco detto delle Nozze Aldobrandini. Da Roma, Esquilino, presso la chiesa di S. Giuliano (piazza Vittorio), scavi del 1601. Età augustea. Affresco staccato, altezza 95 cm, la ghezza 255 cm.



3.26-27_Domus Aurea, padiglione esquilino, sala della volta degli stucchi (129). Dettaglio del riquadro con la scena dell'Addio di Ettore a Andromaca e veduta generale della volta con inquadramento del suddetto riquadro.

Dell' Antichità

be in Roma nella sua casa colonne forastiere. Quella di Scauro che era presso all'Arco di Tito nella Ichiena del Palatino, nella loggia della quale vi erano colonne di marmo alte 24. piedi. Quella di Mamurra che era nel monte Celio, & fu il primo, che incrostasse in Roma di marmi tutta la sua casa. Quella di Gordiano Imperat. qual'era vicina alla Chiesa di S. Eusebio, ornata di 200. superbissime colonne. Quella di Carilina, di Carullo, e Cicerone che furono nel Palatino. Quella di Virgilio che fu nell' Esquilie, & quella di Ouidio vicino alla Consolazione. Et P. Clodio ne hebbe vna bellissima, è molte altre vi erano che per breuità si tralasciano solo facendo memoria della casa delii Flauij, laqual famiglia fu così detta dal color biondo de' capelli ch' haueuano quelli di tal casata, laquale hebbe successiuamente tre Imperatori, cioè Vespasiano, Tito suo figlio, & Domiziano fratello di Tito, liquali hebbero la loro casa detta Flauia molto superbamente edificata e splendidissimamente ornata nel monte Esquilino.

La casa Flauia.



DOMVS FLAVIORVM IN ESQVILIIS.

D. de



DOMVS AVREA NERONIS AB ADE. SIO ET PAVLI. COLOSSEV. VERSVS AD HORTOS MAECENA

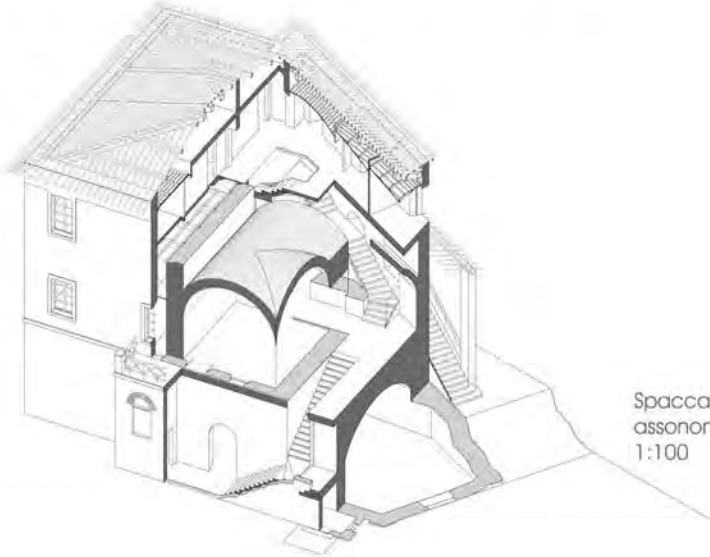
101

Prothignozus ut in omni genere uisiois, fuit Nero ita et tanqua offundit, sigillatur ob eam domum praecipue qua Roma edificauit que referente Marliano totum id spatium occupauit, quod incipit ab ad nunc SS. Jo. et Pauli recta cuncto ad colorem et carinas quousq; ad aggerem Tarquinij penetramus, et Maecenas altingamus hortos, de qua futuris meminere Tacitus et Sueton. hanc ut exstrueret, numerabilem Curiam domos demolitus est, quod etiam Aug. in suo foro fecerat, unde mox dax illud epigramma ortu habuit. Roma domus fiet, Veior migratio Quirites, Sano et Veior occupat ista domus, nec mirum si Ph. ita quoque letar et quota pars ea apparatus fuit uirum domus ambicis urbe Aurea appellauit, cui antea transitoria diceretur ut scribit Sueton. postquam illa incendio semel absumpta restituit. At uero primu et nome qua telar uidetur cu domus haec aurea ita transierit, ut nec uisoria in eo tempore successoris eius remanere uoluerint. Intra domum templum, aede Fortunae inclusit, que ex lapide phoenicis ita uincens foris clauis ueritate dies in his habere et Sueton. mira de domo ita praerequisit hinc uerbis uisibilis eius fuit in quo Colosseus, pedu staret ipse, esset tanta laxitas ut triplice porticu, miliaria habere, item stagna maris, uisus circueptu et dicitur ad urbem specie, rura in super aruis alg. uicinis et pacem, subitq. uaria cu multitudine or. generis pecudu, ac ferar, in ceteris partib; cuncta auro lito hinc buca, gem, unguis, uicinis et. Ceteris hinc loqueat tabulis eburne ueritibus, ut stors, sibilis et unguenta desuper spargerentur.

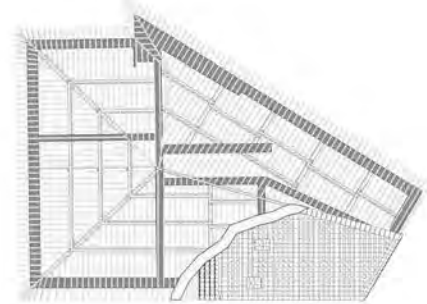
- 3.28_Domus Flauiorum in Esquilii da P. M. Felini, Trattato nuovo dell' alma città di Roma..., Roma 1610, p. 354.
- 3.29_Giacomo Lauro, Pianta di Roma antica, 1612. Dettaglio ritraente il colle Oppio.
- 3.30_Giacomo Lauro, Antiquae urbis splendor..., Roma 1612, tav. 101.



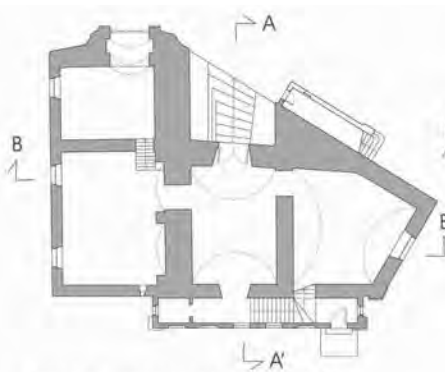
Prospetti SUD, EST e NORD 1:100



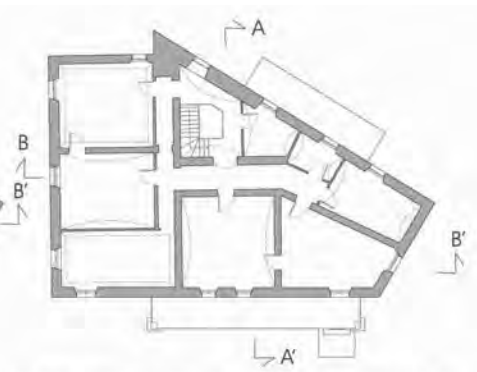
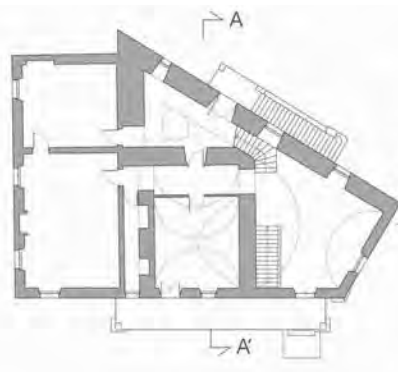
Spaccato
assonometrico
1:100



Pianta sfogliata del tetto 1:100



Sezione assonometrica AA' 1:100

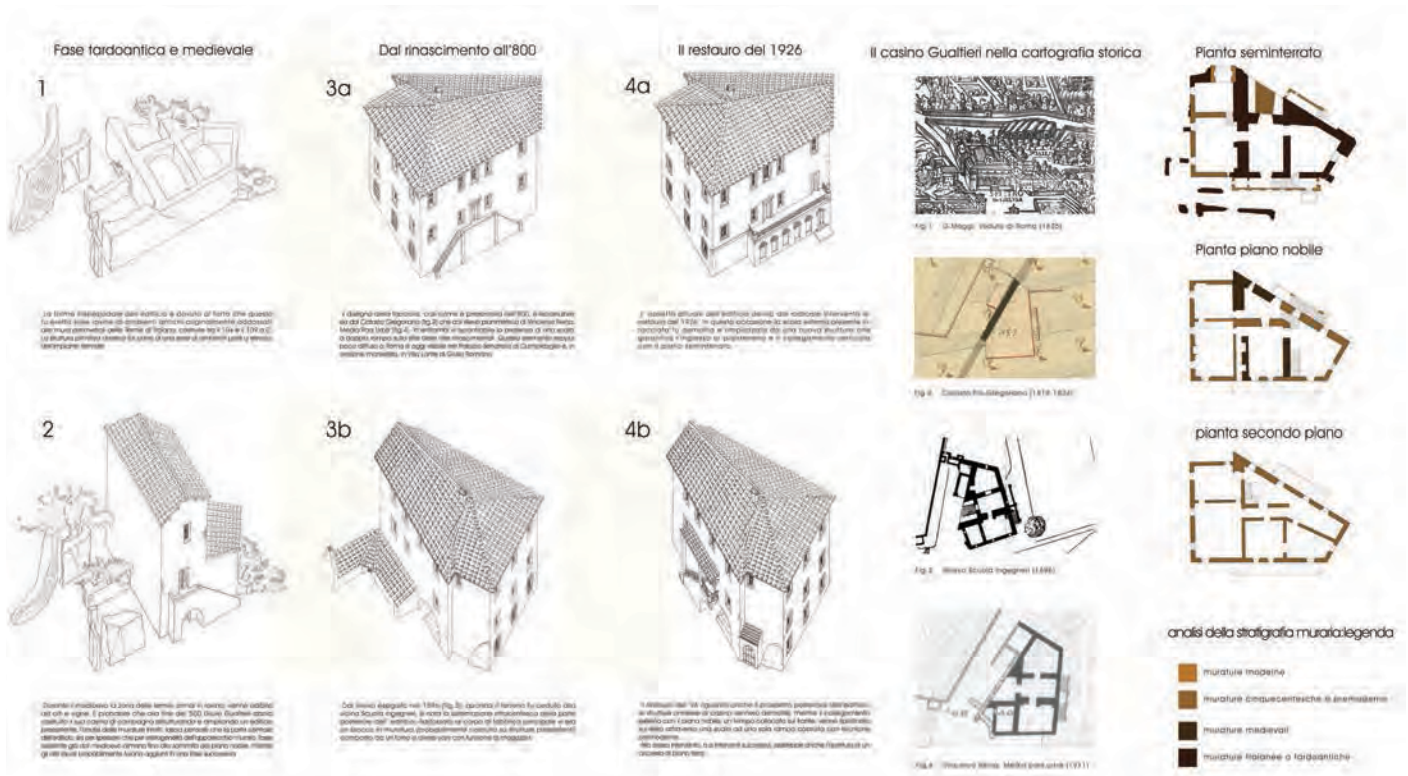


Plante seminterrato, 1° piano e 2° piano 1:100
Sezioni AA' e BB' 1:100



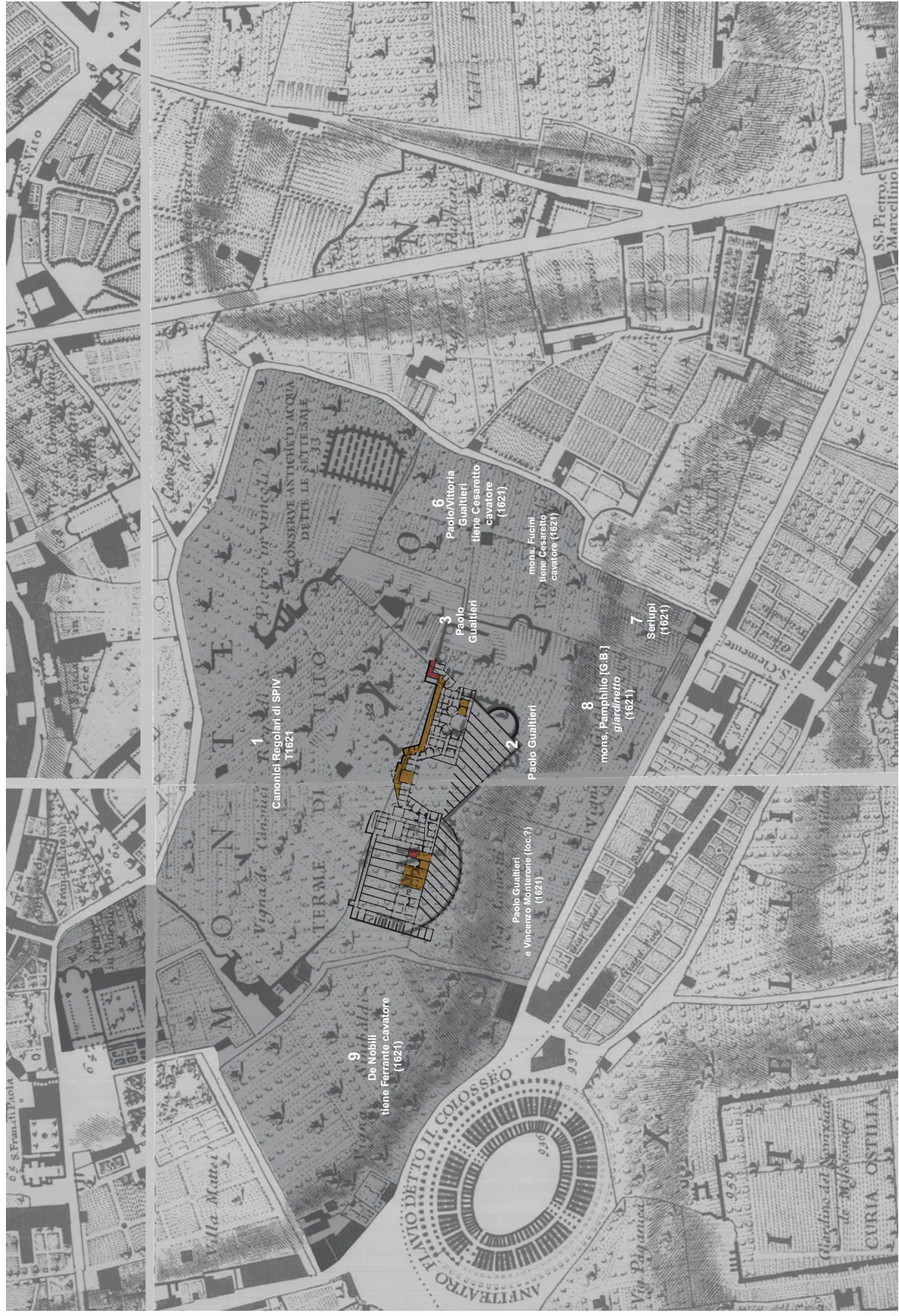
3.31_Rilievo del casino Gualterio sul colle Oppio.

(ad opera di Luca Giardino, Alessandro Lattanzi, Michele Santucci, Henri Vazquez studenti del laboratorio di restauro 5A titolare prof. Michele Zampilli, Dipartimento di Architettura, Università degli studi Roma Tre, A.A. 2012-2013)



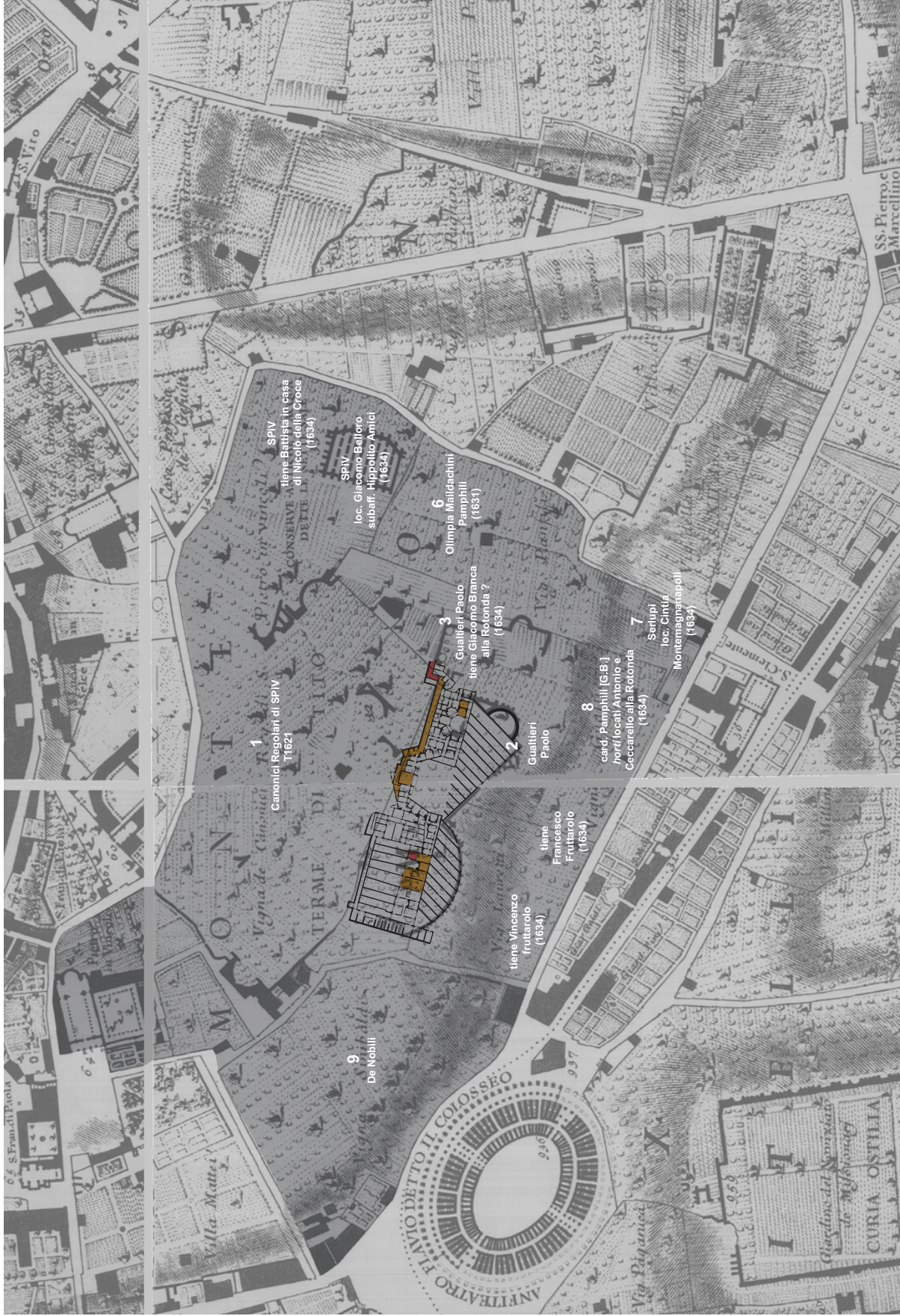
3.32 Proposta di ricostruzione delle fase evolutive della costruzione e trasformazione del casino Gualterio sul colle Opp (ad opera di Luca Giardino, Alessandro Lattanzi, Michele Santucci, Henri Vazquez studenti del laboratorio di restauro 5A titolare prof. Michele Zampilli, Dipartimento di Architettura, Università degli studi Roma Tre, A.A. 2012-2013)

3.33 Il casino Gualterio (foto dell'autrice, 2018).



- 1 Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli
1a - vigna "alle Sette Sale"
Frat S. Croce in Gerusalemme
Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli (1531)
Giacomo Belloro (1634)
Marcello Amici (1696)
 - 1b - vigna "presso la piazza delle terme"
loc. Giovanni Maria Romagnolo (1536)
loc. Alfonso Gualtieri (1546-76)
prop. Canonici di SPiV (dal 1576)
 - 2 - vigna in località "Corte vecchia"
Janotius Gratiani (1441-46)
don Sabba di S. Maria Maggiore (1449-66)
Margherita da Firenze (1514)
messe Fidele (1516-20)
Giovanni Battista del Cavaliere (1526)
messer Pietroantonio (1531)
Giovanni Gaddi (1537)
Francesco Benzè Fiorentino (1548)
Sebastiano Gualtieri (1550)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 4 Pietro Santoro (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Gualtieri (dal 1620?)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 3 Vincenzo De Rubels (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Sebastiano Gualtieri (1552)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 5 Polissena Lippi (1534)
 - 6 Iuliana De Verbanii, moglie G. De Staglis (1531)
Giovanni Sardi (15..?)
Anselmo Bergerina (15..?)
Andrea Berperio (erede Anselmo?)
Giovanni Gnesio (1594)
Paolo Guattieri (1596)
Vittoria Guattieri (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1631)
 - 7 Francesco e Diego Serlupi Crescenzi (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1646)
 - 8 Giovanni Battista Pamphili (1621)
Giovanni Battista Pamphili (1634)
Olimpia Maildachini Pamphili (?)
 - 9 Canonici di SPiV
Ioanna de Comitibus (1533)
De Nobili (1621)
- Proprietà individuate da Rita Volpe in rapporto alla vigna de Fredis (ca. 1510)

Tavola 04 - Schema delle proprietà censite sul colle Oppio 1620 ca.



- 1 Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli
1a - vigna "alle Soffe Sale"
Fratt S. Croce in Genusilame
Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli (1531)
Giacomo Belloro (1634)
Marcello Amici (1696)
 - 1b - vigna "presso la piazza delle farnie"
loc. Giovanni Maria Romagnolo (1538)
prop. Canonici di SPiV (dal 1576)
 - 2 - vigna in località "Corre vecchia"
Januſius Gratiani (1441-46)
don Sabba di S. Maria Maggiore (1449-68)
Margherita da Firenze (1516-20)
Giovanni Battista del Cavaliere (1526)
messer Pietroantonio (1531)
Giovanni Gaddi (1537)
Francesco Benze Fiorentino (1548)
Sebastiano Gualtieri (1550)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 4 Pietro Santoro (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Gualtieri dal 1620?
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 3 Vincenzo De Rubelis (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Sebastiano Gualtieri (1552)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 5 Polissenna Lippi (1534)
 - 6 Iuliana De Verbanii, moglie G. De Staglis (1531)
Giovanni Sardi (15..?)
Anselmo Bergerio (15..?)
Andrea Bergerio (erede Anselmo?)
Giovanni Ginesio (1594)
Paolo Gualtieri (1596)
Vittoria Gualtieri (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1631)
 - 7 Francesco e Diego Serlupi Crescenzi (1621)
Olimpia Maildachini Pamphili (1646)
 - 8 Giovanni Battista Pamphili (1621)
Giovanni Battista Pamphili (1634)
Olimpia Maildachini Pamphili (?)
 - 9 Canonici di SPiV
Ioanna de Comitibus (1533)
De Nobili (1621)
- Proprietà individuate da Rita Volpe in rapporto alla vigna de Fredis (ca. 1510)



- 1 Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli
1a - vigna "alle Sette Sale"
Frat. S. Croce in Gerusalemme
Canonici Regolari di S. Pietro in vincoli (1531)
Giacomo Belloro (1634)
Marcello Amici (1696)
 - 1b - vigna "presso la piazza delle terme"
loc. Giovanni Maria Romagnolo (1636)
loc. Alfonso Gualtieri (1546-76)
prop. Canonici di SPiV (dal 1576)
 - 2 - vigna in località "Corte vecchia"
Janutius Gratiani (1441-46)
don Sabba di S. Maria Maggiore (1449-68)
Margherita da Firenze (1514)
messe Fidele (1516-20)
Giovanni Battista del Cavaliere (1526)
messer Pietroantonio (1531)
Giovanni Gaddi (1537)
Francesco Benzè Fiorentino (1548)
Sebastiano Gualtieri (1550)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 4 Pietro Santoro (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Gualtieri (dal 1620?)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 3 Vincenzo De Rubeis (?)
Giovanni Nicola De Staglis (1531)
Sebastiano Gualtieri (1552)
Revereda Camera Apostolica (1794)
 - 5 Polissema Lippi (1534)
 - 6 Iuliana De Verbanili, moglie G. De Staglis (1531)
Giovanni Sardi (15.?)
Anselmo Bergina (15.?)
Andrea Bergonio (erede Anselmo?)
Giovanni Ghisio (1594)
Paolo Gualtieri (1596)
Vittoria Gualtieri (1621)
Olimpia Maitidachini Pamphili (1631)
 - 7 Francesco e Diego Serlupi Crescenzi (1621)
Olimpia Maitidachini Pamphili (1646)
 - 8 Giovanni Battista Pamphili (1621)
Giovanni Battista Pamphili (1634)
Olimpia Maitidachini Pamphili (?)
 - 9 Canonici di SPiV
Ioanna de Comitibus (1533)
De Nobili (1621)
- Proprietà individuate da Rita Volpe in rapporto alla vigna de Fredtis (ca. 1510)

Tavola 06 - Schema delle proprietà censite sul colle Oppio 1640-1650 ca.

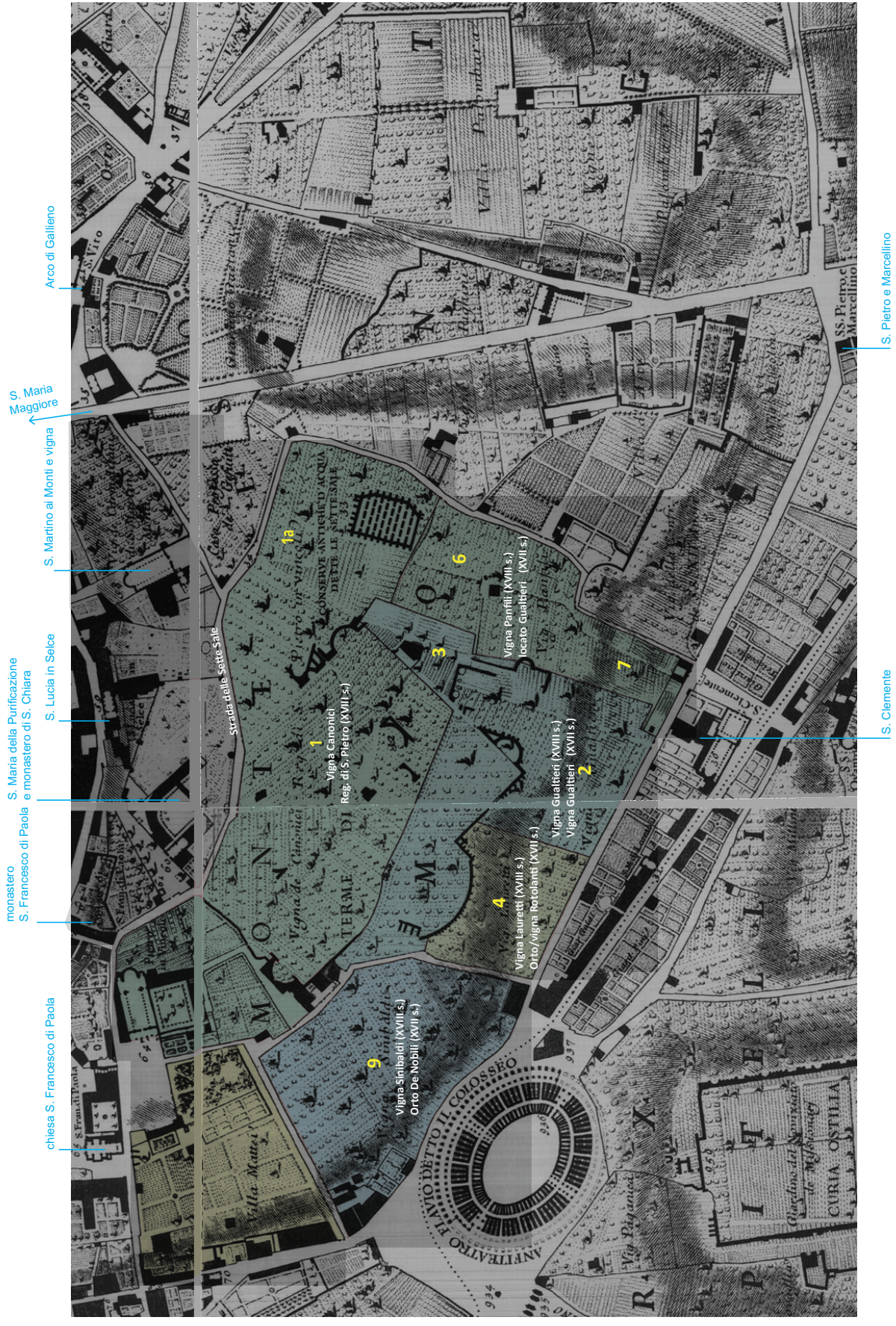


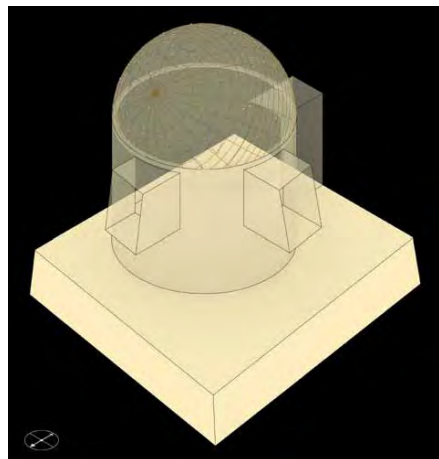
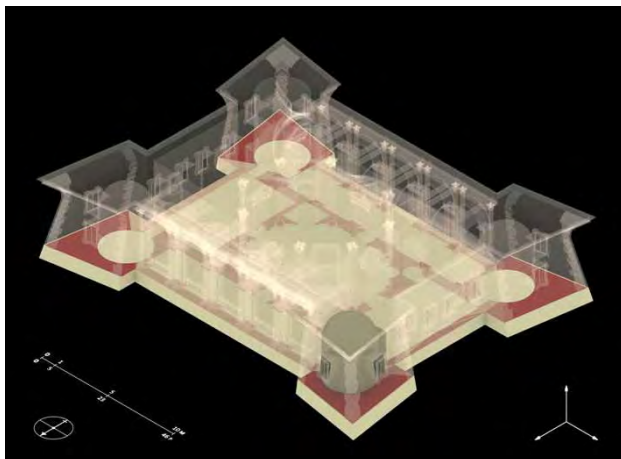
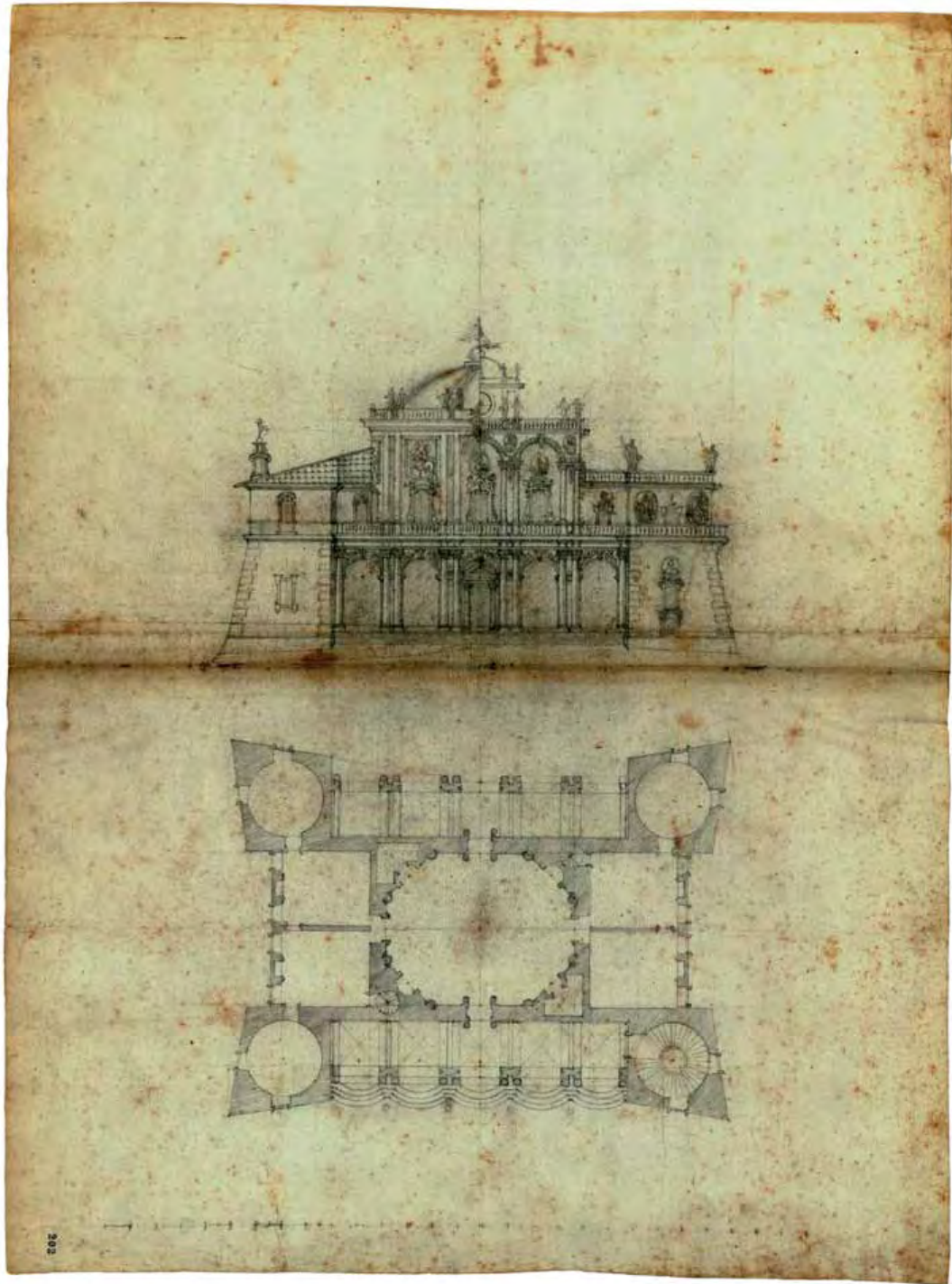
Tavola 07 - Inquadramento del colle Oppio nella pianta di Roma di G.B. Nolli (1748) con indicate le proprietà censite e riferimento alle tavole precedenti



- Canonici Regolari di S. Pietro in Vincoli (catt. 467, 475-480)
- R.C. Apla Enfiteuta perpetua del Marchese Guattieri (catt. 485, 486, 489, 490, 491)
- R.C. Apla (catt. 484, 483)
- Padri Camaldolesi (catt. 492)
- Maciocchi Mattia (catt. 465-467)
- Marchese Massimi Francesco (catt. 1152-1154)

In giallo riferimenti alle proprietà censite nelle epoche precedente segnalate nelle tavole precedenti Tavv. 04-06.

Tavola 08 - Inquadramento dell'area del colle Oppio nel Catasto Pio-Gregoriano (1835) con riferimento alle proprietà censite sull'area e segnalate nelle tavole precedenti.

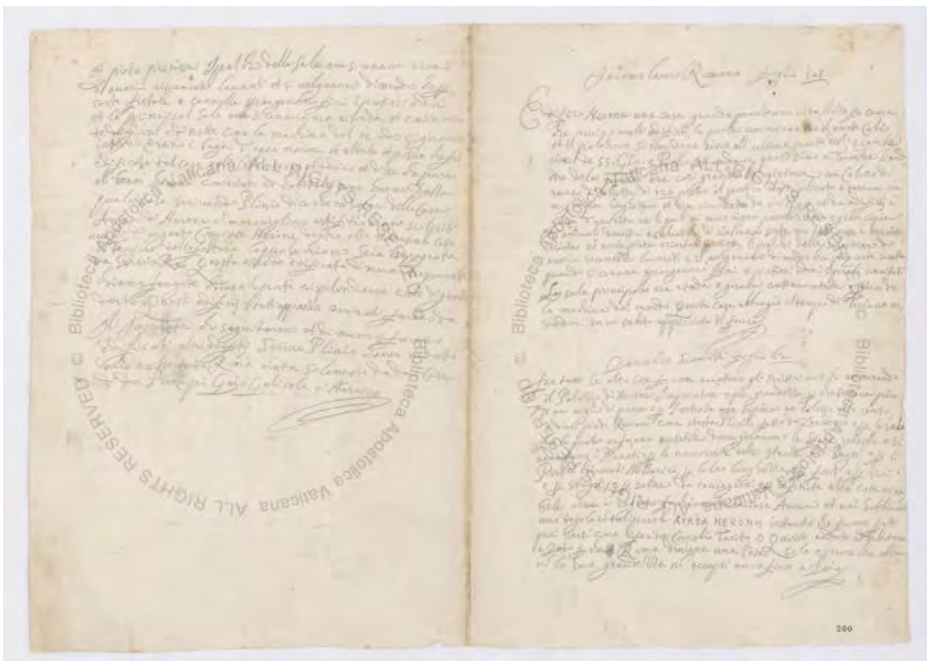


3.34_ Francesco Borromini (?), Proposta di progetto per la villa del cardinale Camillo Pamphili, 1644-45
 (BAV, cod. Vat.Lat. 11257, ff. 201-202)

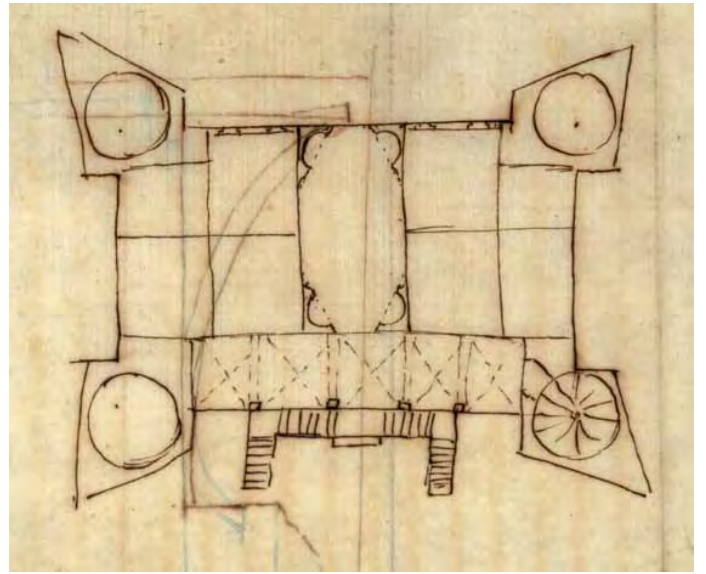
3.35-36_A. Bortot, Ricostruzione digitale del progetto Borromini-Spada con inserimento della sala ispirata alla *coenatio rotunda* della Domus aurea (da A. BORTOT, Emmanuel Maignan e Francesco Borromini. *Il progetto di una villa scientifica nella Roma*

Andrea Fulvio folio 167

Il Principe Nerone, come scrive Suetonio fece una casa
 la quale cominciava dal Colosseo. Et si distendeva
 insino all'Esquilie à guisa d'una grande Città et ueniva
 insino alla porta di Macutina, come scrive alcuni. Comincio
 uo per il monte Clio et tra lo Palatio come scrive Tacito
 dell'edifitio della casa ueniva molto edificij scrive ma
 trubi. Hic ubi miramur uel uia minima factus, abstulerat
 miseris facta Superioris agra
 Agresso Sogiangue
 Vno que iam tta stabat urbe domus
 urbis quis domus una fuit spracium tenent
 Quo bonius nimis oppido multa tenent
 Hac agra sola est nullo sub nomine regni
 Sed quia lucuria uisa nocere sua est
 Unde ne ragnere i di uers: intorsit
 Roma domus fuit, Ceios migrate Quiretes
 Et non et Ceios occupat ista domus
 Questa da lui primo fu edificata Transitorio di poi è summa
 fatta dall'Imperio et di nouo rifatta fu edificata Aurea
 nella persona in cosa alcuna più d'ogni altra nel edificare
 questi cose era l'andito di quella tanto grande di un arco
 stava un Colosso di Statua Gigantea la quale era alta
 cento e cent' piedi. Era tanto agitata et così grande che ella
 sanava il portico triplicato il quale teneua il furore della
 un miglio oltre à lei sanava un lago il quale era come
 un mare abitato di edificij à guisa di Città. Erano oltre
 à ciò uillaggi colti in ogni parte e selue alquanto
 grande di animali domestici et selvatici di ciascuna sorte
 Era tutta America à oro intorsata et uaria gemme
 di molte



3.37-39_Francesco Borromini, Appunti sulla Domus Aurea (BAV, cod. Vat.Lat. 11257, ff. 199-200)



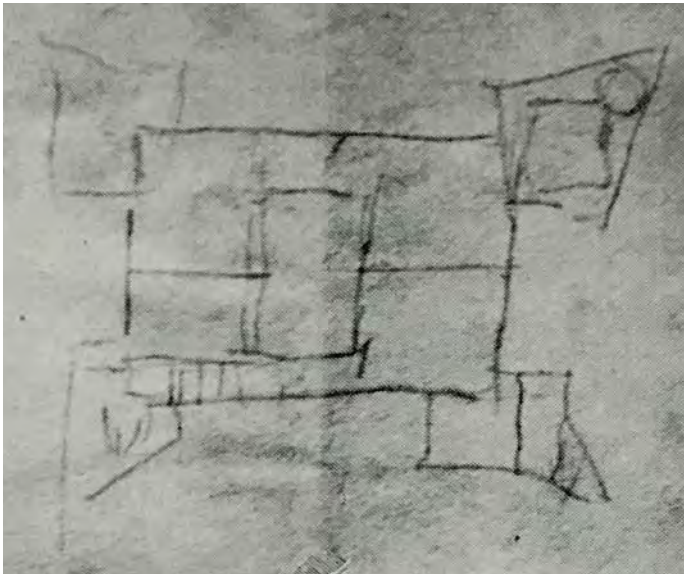
al card. Leopoldo

Per corrispondere a quanto Sua Em^{ta} mi ha imposto circa il fare una fabbrica alla sua Vigna, Darsi che conveniva il pensare a qualche cosa, che sia condotta regolare in qualche genere, e congrua. Perché sia quella che si vedano in Roma, e nei castelli d' intorno, ce ne sono delle maravigliose, e per la grandezza delle fabbriche, o per l'ampiezza delle volte, o per la quantità delle fontane; non ardisco mai di consigliare a imperante, o egualante, non prendendomi conuenire ad un Principe. Si può però tanto in lettere. Darsi bene, che si potrebbe applicare l'animo ad un pensiero modesto, e modesto, e curioso a segno, che crederei, che non sarebbe alcuno, che spinto dalla curiosità non fosse per tornare molto volte a curarsi tal fabbrica, con tutto che tal curiosità non sia per far pendere più di quello che altri farebbero per la sola commodità, et ordinanza di linee.

Il pensiero sarebbe di fare una fabbrica di quella grandezza, che più piacesse all' Em^{ta} Sua, non sotto l'artificio, e curiosità adularia, tanto ad una piccola, quanto ad una gran fabbrica, quale dovrebbe essere in forma di un solo corpo, con quattro corni, o baluardi in quattro cantoni, e sarebbe da desiderarsi, che le finestre fossero in tutto il circuito della fabbrica, e cioè in faccia nove, e più piano sette, che in tutto fanno il numero di 32, gli trentadue finestre riguardate in mezzo da chi si pone in alcune porte delle stanze a guardate a curiosa, e ammirabile la vista del riguardante nell'orizzonte alle trentadue divisioni, che si fanno di venti. E dalla finestra di mezzo d'una facciata riguardando le due punte di Baluardi, si ammirabile la vista al principio, e fine del Navigio di Scanchio da una parte, et al principio del Saginone dall'altro, e quindi dalle finestre di fianco si potrebbero curiosamente nel cielo molte altre cose, che si la sfera insegnano dai quattro matini, et in effetto tutta la fabbrica.

14

3.42-43_Virgilio Spada, Minuta di lettera al card. Pamfili e schizzo allegato, 1644-45
(BAV, cod. Vat.Lat. 11258, f. 15)



17

1003

Chaturmura per adornare il Giardino
dell'Em.mo Sig.r Card.le Pamphilio.

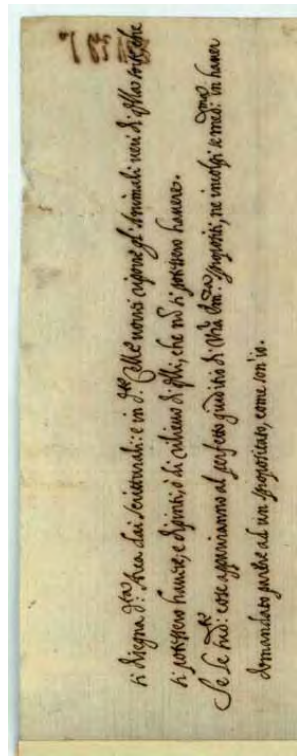
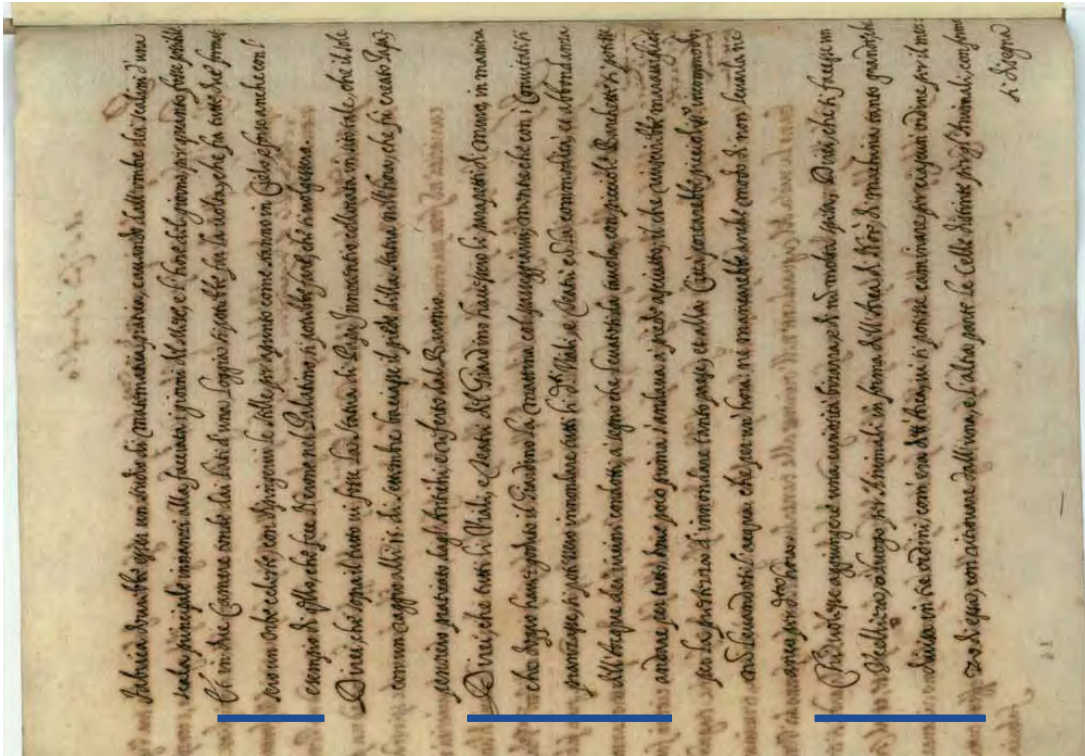
1. Nella sala principale del Palazzo della pace
coi mezzogiorno un raggio di sole bacia
il piede della scala d'oro h. g. sotto in
luogo eminente ogni anno nell'istesso
giorno, et hora, che sua s. s. elitta sommo
Pontefice.

2. Sopra il capo della scala d'oro nell'istesso
giorno, et hora apparirà una splend.
colomba, che ci dimostrerà lo spiro sano,
che attore all'elezione del Papa, ahudendo
ancora all'umana famiglia.

3. Ne i due lati della med. sala orientale, et occi:
dentale, si dipingerà con una prospettiva
una casa per em. n. p. l'effigie di San
Liberio, e dall'altro lato si dip. altro come
più piacere al Em. ma con tal'arte, che
a chi sarà nella sala, tale figura non appa:
risce, ma qualche historia con forme
al gusto di Em. e apparischino si bene
a chi sarà fuori della sala nella loggia,
che sarà nella parte occidentale, ricercar:
dando per un pezzo grande pezzo per
questo effetto.

4. Nel muro della loggia, che guarderà mezzo:
giorno, verso nell'uno, et altro lato, che
risguarderanno all'orientale, et all'occidentale,
si faranno altre figure secondo il gusto.

3.44-45_Virgilio Spada, *Matematica per adornare il Giardino dell'Em.mo Sig.r Card.le Pamphilio*
e schizzo sul retro della lettera di G. F. Spada.
(ASR, ASV, vol. 235, cc. 631-634 e vol. 551, c. 375)



3.46_Raffronto tra le diverse versioni del programma di progetto.

Lettera di Virgilio Spada a Camillo Pamphili,
BAV, cod. Vat.Lat. 11258, ff. 14r-16r

«Et in due camere tonde dai lati di una loggia
si potrebbe far la volta, che fra tutte e due
formassero un Orbe celeste, con dipingervi
le stelle per appunto come stanno in Cielo,
forse anche con l'esempio di quelle che fece
Nerone nel Palatino, si potrebbe fare che si
volgessero.»

«Direi, che sopra il tutto vi fosse la statua di
Papa Innocenzo, collocata in sito tale, che
il Sole con un raggio alli 15 di settembre
baciasse il piede della statua nella bora, che fu
creato Papa.»

«Direi, che tutti li viali, e teatri del Giardino
avessero li parapetti di muro, in maniera che
dopo haver goduto il Giardino la mattina col
passaggiarvi, mentre che con i Convitati si
pranzasse, si potessero inondare tutti li detti
Viali, e Teatri e le comodità e abbondanza
delle acque dei vicini condotti, a segno che
levatissi da tavola con piccole Barchette si
potesse andare per tutto, dove poco prima
s'andava a piede asciutto, il che riuscirebbe
meraviglioso.»

«Direi, che si facesse un'Uccelliera, o luogo
per Animali in forma dell' Arca di Noé, (...)
e dall'altra parte le Celle distinte per gli
Animali, conforme

si disegna detta arca dai Scritturali: e in dette
Celle vorrei riporre gli Animali veri di quella
sorte, che si potessero avere; e dipinti o di
rilievo di quelli, che non si potessero havere.»

Matematica per adomare il Giardino dell'Em.mo Sig.r Card.le Pamphilio,
ASR, ASV, vol. 235, cc. 631-634.

«19. A imitatione della camera di Nerone, che si voltava, si potrà fare una camera, il pavimento
della quale sia immobile, e intorno a quello, et à chi sarà in esso, si muova il globo, come fa il
Cielo intorno alla terra, e nel concavo di quel globo siano dipinte le linee de' i circoli celesti, e
tutte le figure delle stelle e l'istesse stelle rappresentate in un stallo chiarissimo secondo la
grandezza di ciascheduna illumineranno la camera con aggiungerci ancora il Sole, e la luna come
finestre maggiori del mondo artificiale.

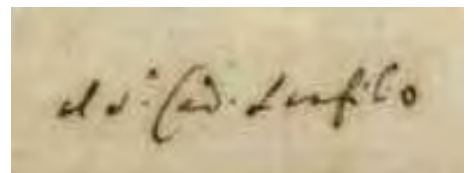
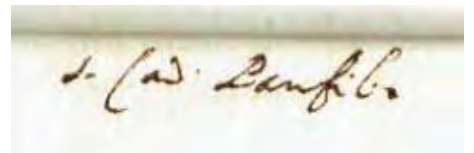
Appunti Borromini
BAV, cod. Vat.Lat. 11257, ff. 199-200

«la principal sala, ove si cenava era ritonda,
e continuamente di giorno e di notte, come la
macchina del mondo, si girava intorno».
(Fulvio 1588)
«le sale, fra le quali ne fu una versatile, dove
giravano le sfere celesti, e si vedevano i
pianeti» (Scamozzi 1615)

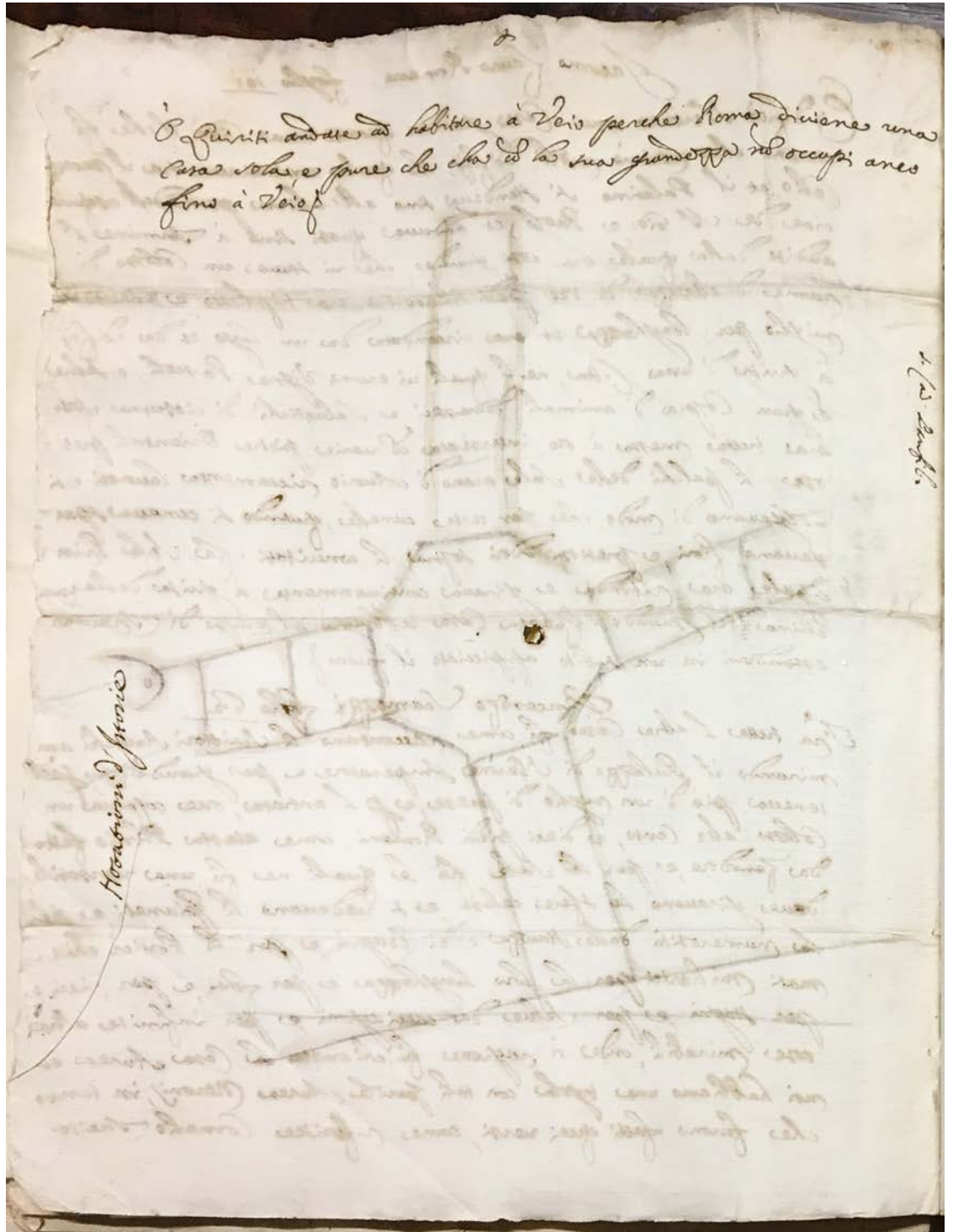
«Era l'andito di quella [casa Aurea] tanto
grande, che in essa stava un Colosso cioè statu
Gigantea.»
(Fulvio 1588)

«oltre a ciò aveva un lago, il quale era come un
mare attorniato di edifici a guisa di città. Erano
oltre a ciò villaggi, colti, vigne, e pascoli, e
selve con quantità grande di animali domestici,
et selvatichi di ciascuna sorte»
(Fulvio 1588)

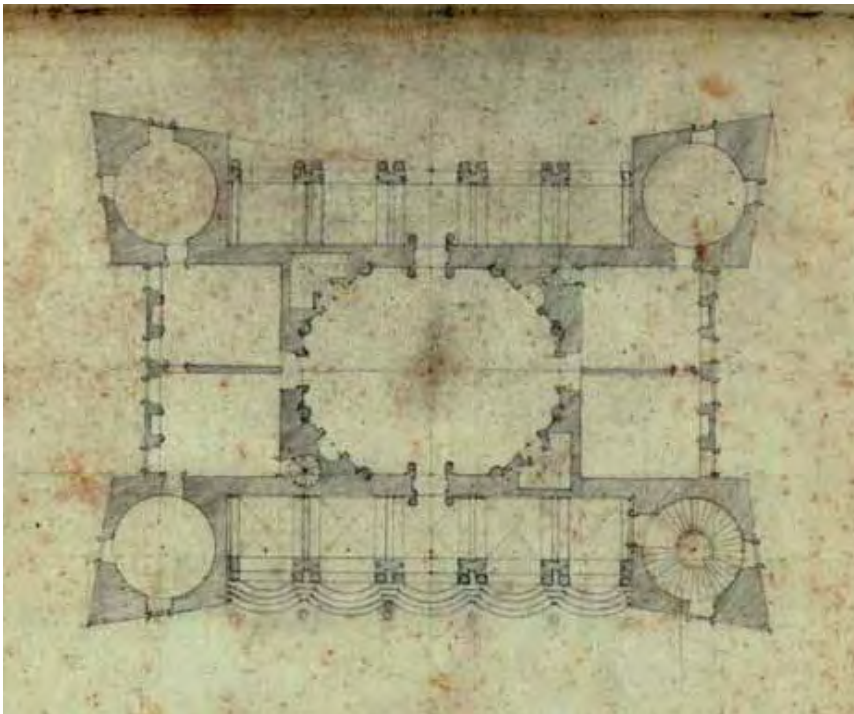
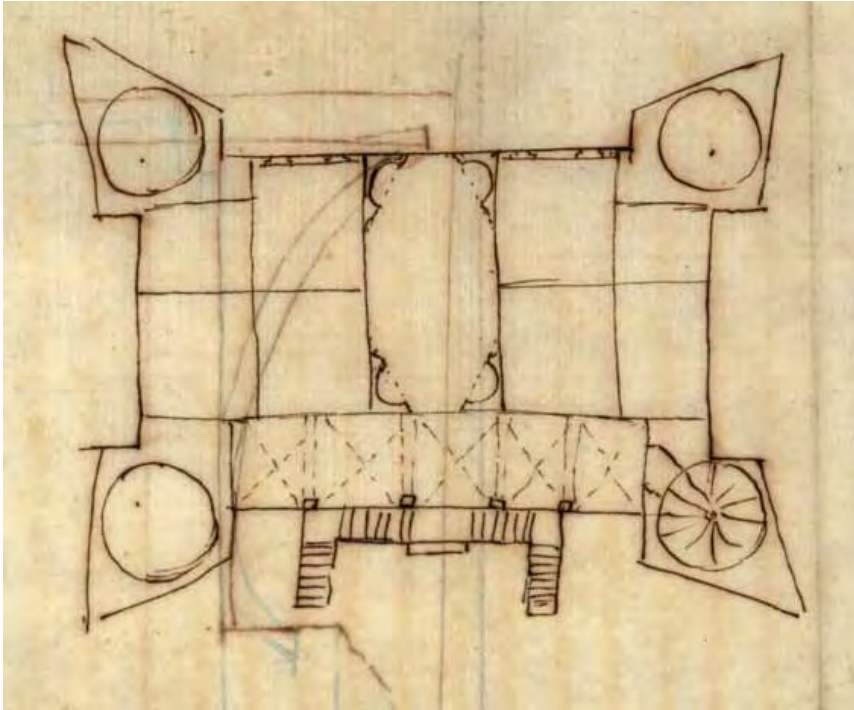
«... scrivendo Plinio dice, che ne solari della
Casa Aurea di Nerone, con meraviglioso
artificio erano scolpiti uccelli d'argento»
(Fulvio 1588)



3.47-48_Copia degli appunti di F. Borromini sulla Domus Aurea in ADP, Archiviolo, vol. 117, cc. 85r e v (con schizzo a matita).
 3.49_Confronto tra le intestazioni della lettera in B V, Vat. Lat. 11258 (sotto) e della copia in DP, Archiviolo, vol. 117, c. 85v .

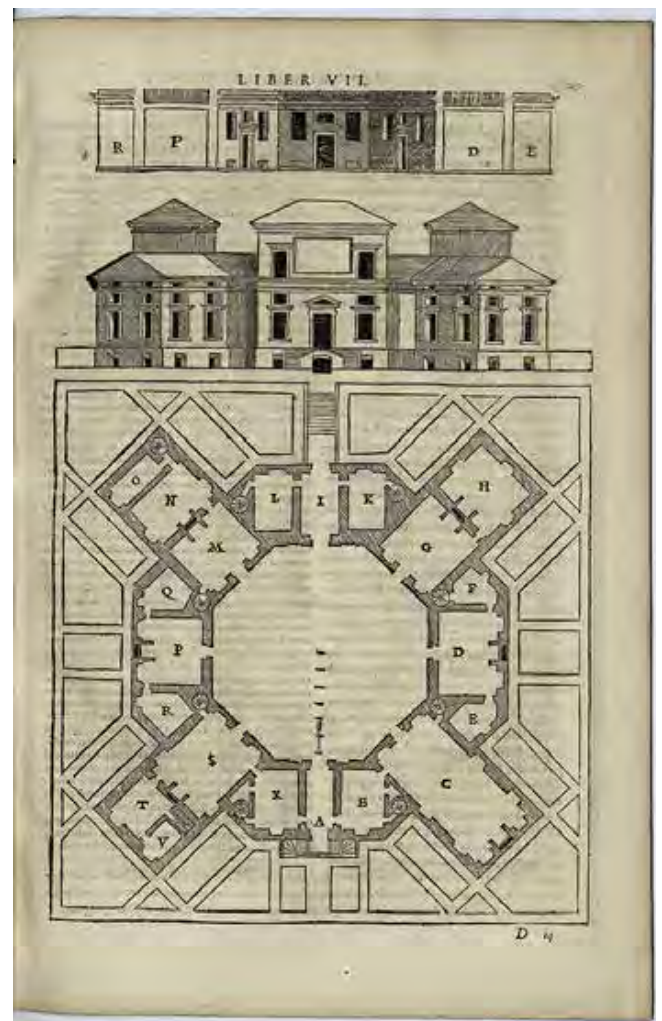
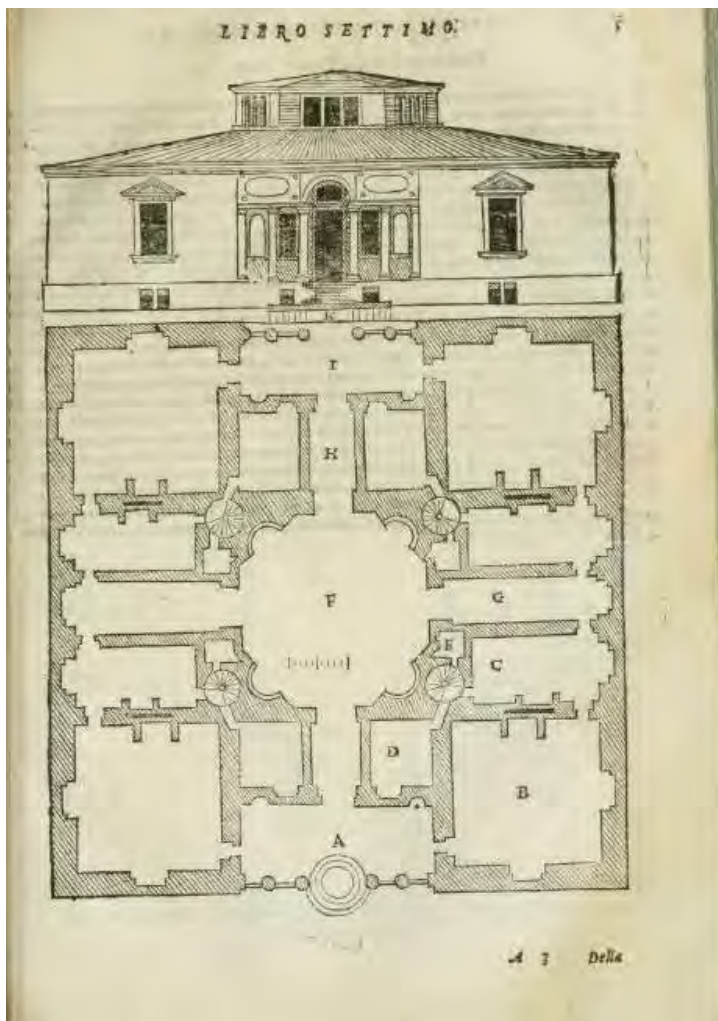


3.50_Schizzo tracciato a matita sul retro della copia degli appunti di F. Borromini sulla Domus Aurea.
(ADP, Archiviolo, vol. 117, c. 85v)

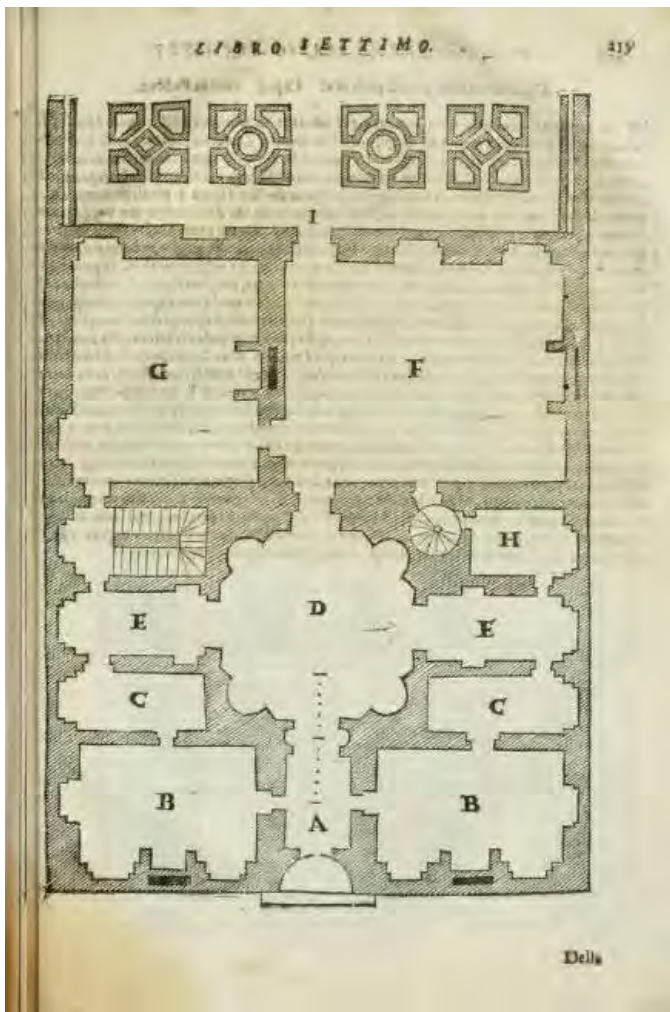


3.51_Virgilio Spada, Schizzo di pianta per la proposta progettuale allegato alla minuta di lettera al card. Pamfili, 1644-45
(BAV, cod. Vat.Lat. 11258, f. 15)

3.52_Francesco Borromini (?), Proposta di progetto per la villa del cardinale Camillo Pamphili, dettaglio della pianta, 1644-45
(BAV, cod. Vat.Lat. 11257, f. 202)

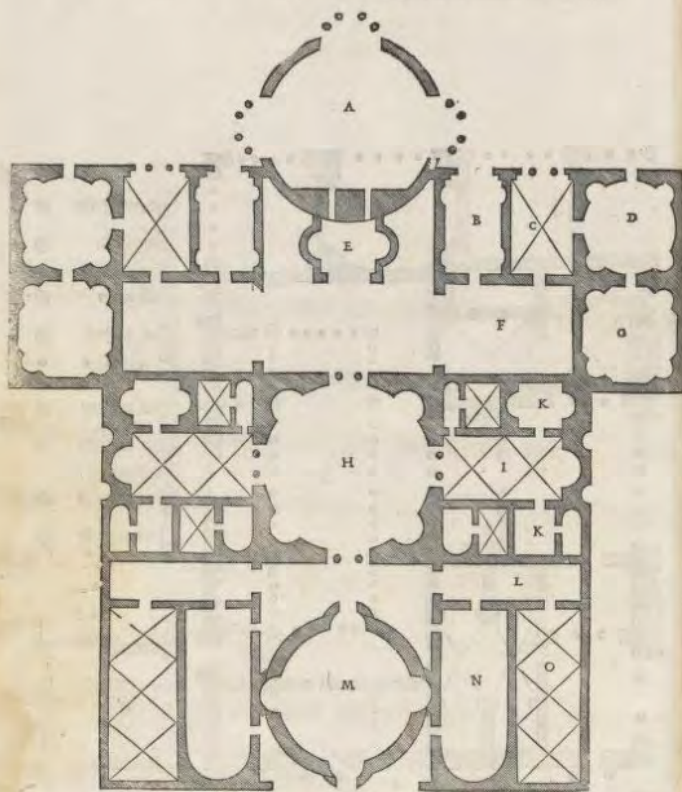


3.53-54_Sebastiano Serlio, *Della casa seconda fuori della città e Della casa decimaterza fuori della città*
 (da S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, Lib. VII, Venezia 1584, p. 5 e p. 29)

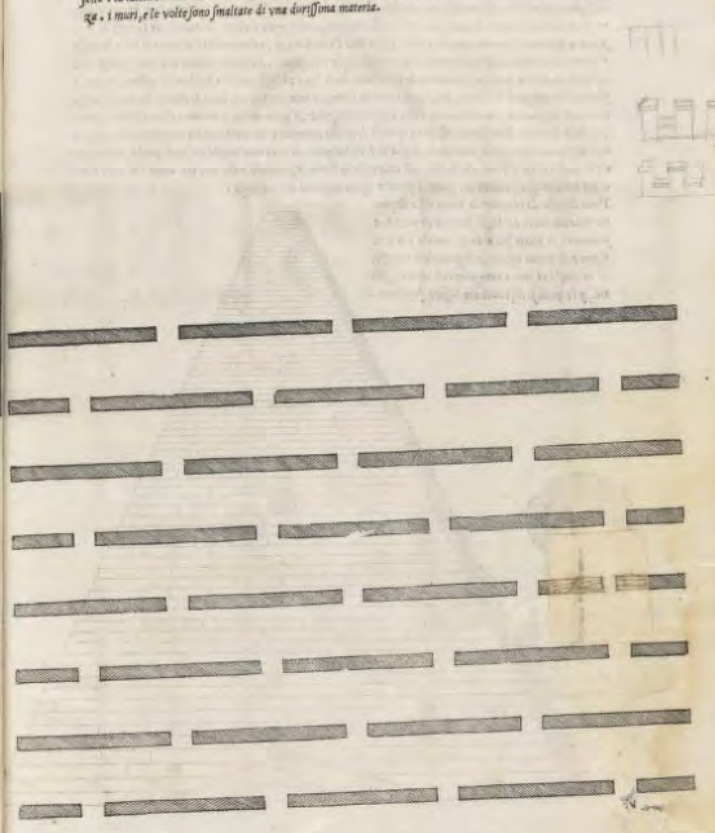


3.55-56_S.ebastiano Serlio, *D'un particolare appartamento in una casa in Padova*
 (da S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, Lib. VII, Venezia 1584, p. 219 e p. 223)

De Thermo di Tito sono misurati de le altre, e poi dal vulgoso sono le Thermo misurati e sanzionati per mia parte esse sono bene misurate. La pianta di queste Thermo è inghiata col palmo antico, e prima il diametro de la forma rotunda figura. A. è circa. xl. palmi. la parte. B. è la longitudine da palmi trenta e la latitudine palmi cinquanta uno. la parte. C. è palmi cinquanta in longitudine, et in latitudine palmi. G. la forma. D. è intorno a palmi cento per diametro, et il vestibolo. E. è circa palmi cinquanta. la parte. F. è lungo da. cxx. palmi. la sua larghezza. G. da palmi. lxx. la parte. G. di esso faccia è circa palmi cento. la parte. H. è da palmi trenta cinquanta per diametro. la parte. I. è circa piedi, et è di due quadretti circa. le due parti. K. sono palmi trenta per ogni lato. la parte. L. è in larghezza da palmi. cxxv. la sua larghezza è palmi trenta. la parte. M. è per diametro circa palmi cento e scatti. la parte. N. è lungo palmi. cxxv. e la sua larghezza cinquanta. la parte. O. è il vestibolo. la confina de le acque fin qui arriva.



A conferua de le acque de la Thermo di Tito è mirabile, e di grande artificio: perche gli archi di queste conferua sono posti con tal ordine; che stando una persona nel mezzo di uno gli vede tutti per trauardo. Questo è quel luogo che il vulgo lo dice la fene sale: perche in effetto i spatij sono di numero sexcento, e così le porte per trauardo sono sette per ogni verso. La grossezza de i muri è piedi quattro e mezzo. la latitudine de gli archi è piedi set, da l'uno a l'altro arco è piedi venti sette. la latitudine da un muro a l'altro è circa piedi quindici, e sono voltati a bove di una conueniente altezza. i muri, e le volte sono smaltate di una durissima materia.



3.57_Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figrano, e descrivono le Antiquita di Roma...*, Venezia 1540, pp. XCII e XCIII.

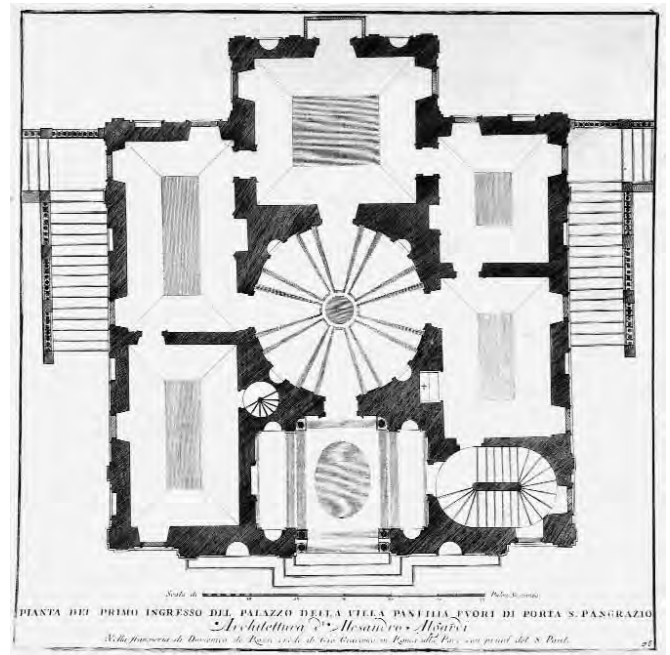
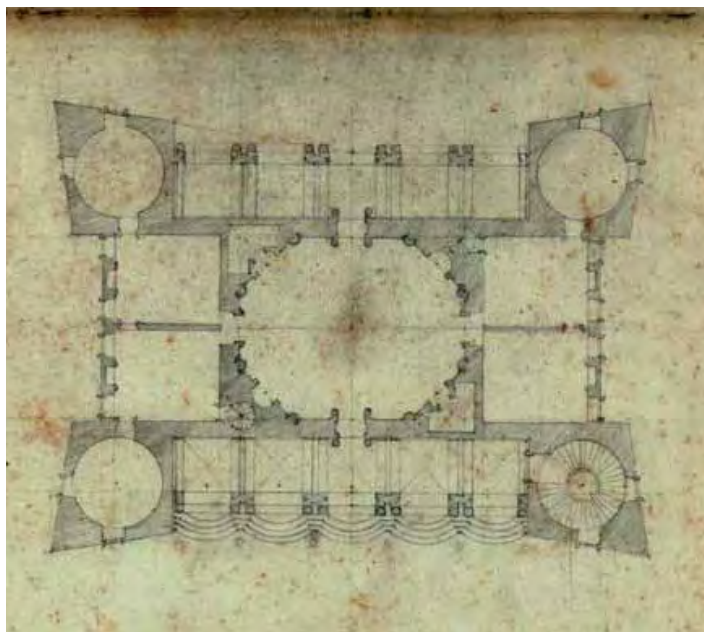
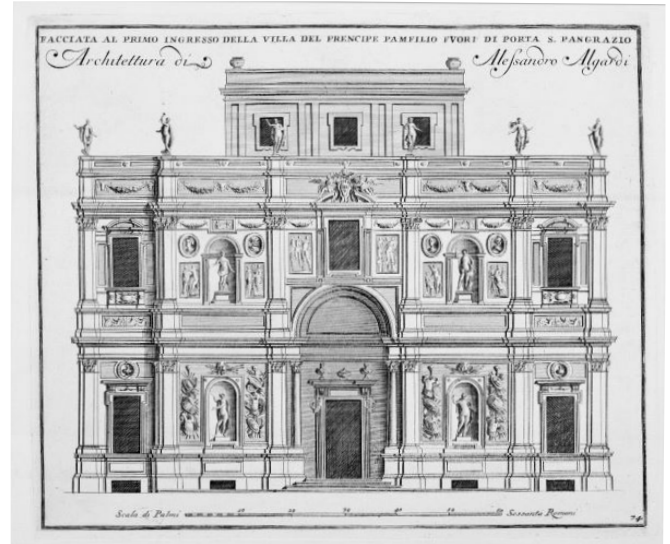
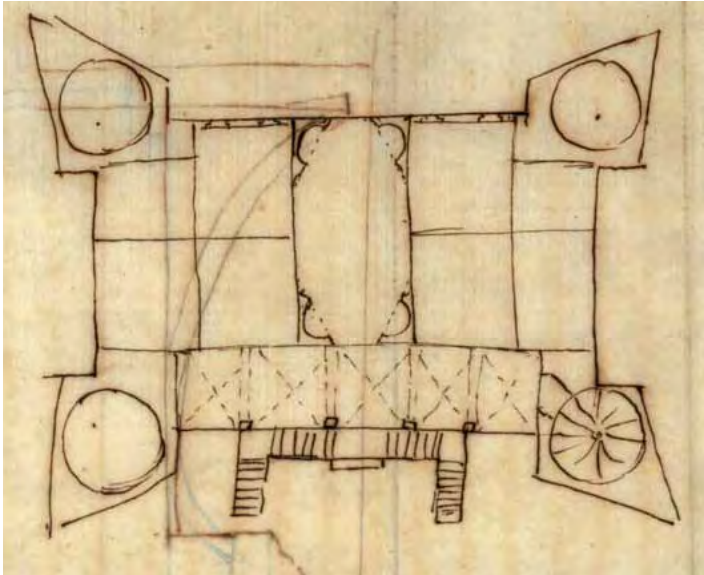


3.58-59_Francesco Angeloni, *La Historia August* , Roma 1641. Frontespizio e tabella delle medaglie di Nerone a p. 61.
 3.60_Esamplare del dupondio neroniano NAC 45/2008, 91 = NAC 15/1999, 309. Paragonabile a quello della collezione Angeloni per il ritratto sul fronte e i dettagli dell'architettura rappresentata (numero delle campate), ma con legenda sciolta «MACELLVS AVGVSTI» ai lati e «SC» in basso.



3.61-62_Esemplare del dupondio neroniano con la legenda MAC AUG non sciolta e raffronto con la riproduzione della medaglia da F. Angeloni, *La Historia August*, Roma 1641, p. 61.

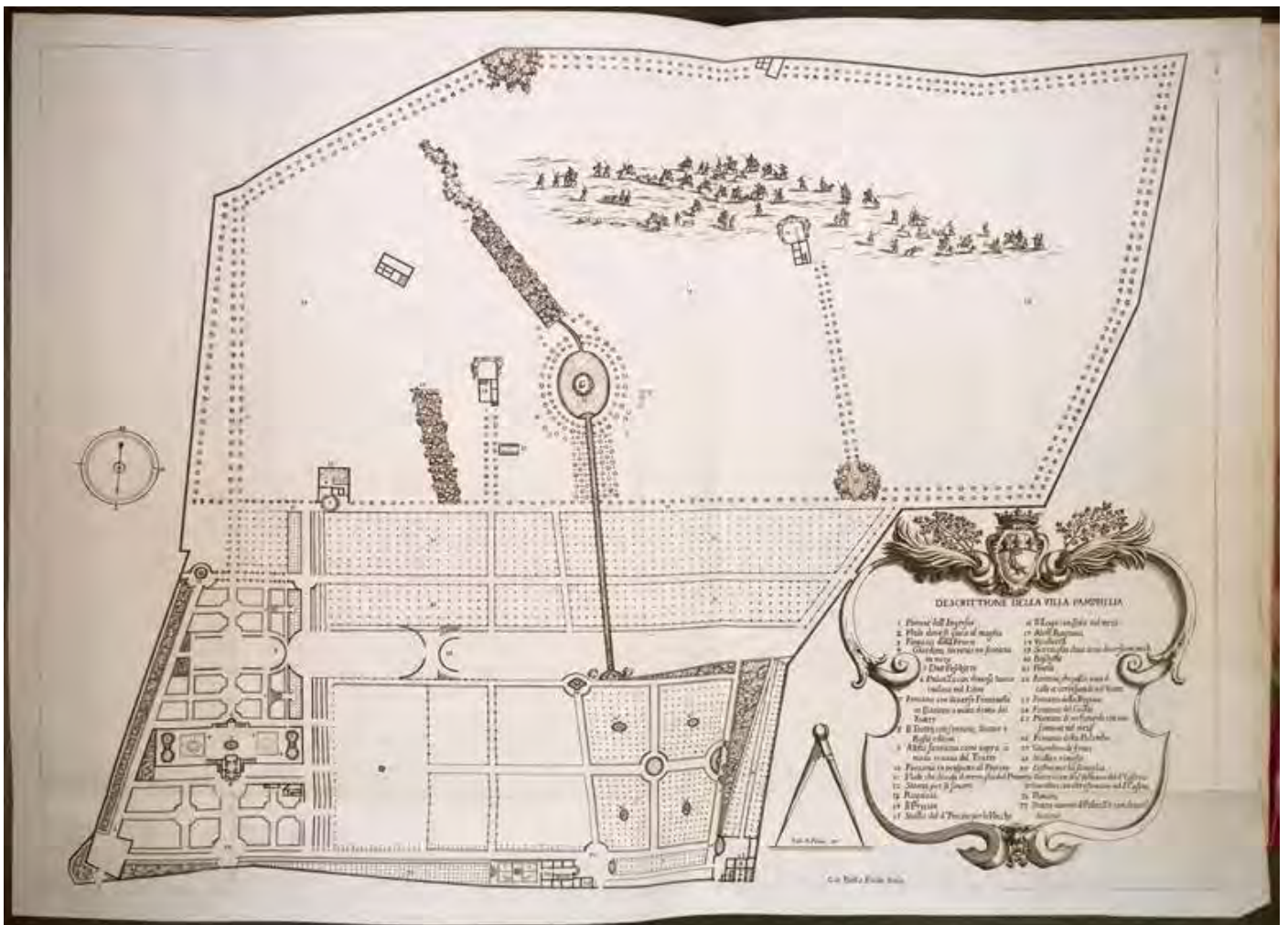
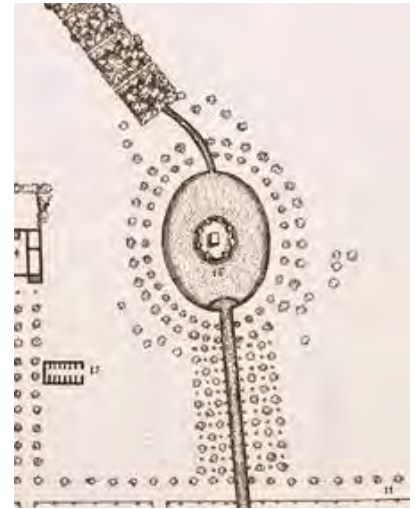
3.63_Prospetto della proposta Borromini-Spada (B V, Vat. Lat. 11257, f. 201).



3.64_Confronto tra la proposta di progetto Borromini-Spada e il casino del Bel Respiro costruito a villa Pamphil
A sinistra Virgilio Spada, Schizzo di pianta allegato alla lettera al card. Pamfili, 1644-45 (BAV, cod. Vat.Lat. 11258, f. 15)
 Francesco Borromini (?), Pianta per la per la villa del cardinale Camillo Pamphili, 1644-45 (BAV, cod. Vat.Lat. 11257, f. 202).
A destr Alessandro Specchi, Prospetto e pianta del casino del Bel Respiro di villa Pamphili pubblicato in
Studio d'architettura civile, Roma 1721.



- 3.65_Giovanni Battista Falda, Domenico Barrièrè, *Pamphiliae Villae prospectus secundus Austrum excipiens a Meridi* , 1653-59.
 3.66_Giovanni Battista Falda, Domenico Barrièrè, *Pamphiliae Villae prospectus tertius, qui sole oriente prospicitura*, 1653-59.
 (Entrambe le incisioni tratte da *Villa Pamphilia...*, Roma 1670).



3.67-68_Giovanni Battista Falda, Domenico Barrière, Planimetria di villa Pamphili fuori Porta San Pancrazi , 1653-59. In alto particolare del bacino d'acqua con isola e costruzione al centro (da *Villa Pamphilia...*, Roma 1670).

4. Antiquaria e Architettura storica (1655-1740)

Il progetto Borromini-Spada di una villa fortezza da realizzarsi nella tenuta Pamphili fuori Porta San Pancrazio attesta di un inatteso interesse per la Domus Aurea, prescelta quale modello architettonico a paradigma della residenza nobiliare e di delizie per eccellenza.

È difficile, come si è visto, sostenere che tale proposta progettuale come anche il progetto del casino effettivamente costruito a villa Pamphili possano assumersi a testimonianza di una conoscenza diretta delle rovine del padiglione esquilino. L'immagine della Domus evocata nelle soluzioni da porre in atto per la realizzazione della residenza suburbana dei Pamphili risulta costruita esclusivamente sulla base delle descrizioni della reggia di Nerone recepite e trasmesse dalla tradizione letteraria e antiquaria, in forma pressoché invariata e da tempo standardizzata. Del resto, dopo la riscoperta di fine Quattrocento e le esplorazioni dei decenni successivi, non si erano verificate nuove condizioni tali da ampliare la conoscenza materiale dei resti del padiglione esquilino, né si trova traccia di speculazioni o ipotesi interpretative e/o ricostruttive della reggia neroniana, al di là della tavola dedicata alla Domus Aurea inclusa tra le incisioni dell'*Antiquitate Urbis splendor* di Giacomo Lauro (1612).

Rimane il fatto che la complessa vicenda progettuale che portò alla concezione del casino Pamphili è il primo esempio di progetto moderno in cui la Domus Aurea è assunta a riferimento progettuale. Scelta che si rivela significativa in quanto messa in atto alla metà del XVII secolo, visto che nella tradizione degli studi legati alla storia e alla fortuna critica della Domus si è soliti indentificare come un periodo buio l'ampio arco temporale intercorso tra la prima metà del Cinquecento - quando inizia a scemare l'entusiasmo per il rinvenimento del padiglione e delle sue decorazioni - e la seconda metà del Settecento, momento di nuova riscoperta che coincide con l'avvio delle prime opere di parziale dissotterramento delle sale neroniane (1774-1776).

Già nel capitolo precedente si è inteso dimostrare come il XVII secolo non possa essere sbrigativamente classificato come un periodo di totale oblio delle rovine neroniane. Indubbiamente non si producono, almeno nella prima metà del secolo, iniziative o scoperte archeologiche tali da gettare nuova luce sull'identità delle rovine della Domus, né tanto meno sulla loro costituzione ed estensione; ed è innegabile la scarsità di testimonianze e tracce materiali di nuove esplorazioni all'interno del padiglione durante tutto il corso del secolo. È però possibile rintracciare dati utili a saggiare l'avanzamento delle conoscenze e delle interpretazioni nei confronti del manufatto antico oltre che elementi a dimostrazione che alcuni anditi del padiglione continuarono ad essere esplorati. Tali informazioni sono desumibili dai prodotti più concreti, quali disegni e pubblicazioni a stampa, di quel vivo dibattito antiquario incentrato sulla rivalutazione della pittura romana antica che nacque e trovò terreno fertile nell'ambiente culturale romano a partire dagli anni Venti del Seicento.

Sotto il pontificato di Urbano VIII (1623-1644), nella cerchia di artisti, eruditi, letterati e intellettuali riuniti attorno al mecenate Francesco Barberini (cardinale e nipote del papa) andò sviluppandosi un vivo interesse per tutti gli aspetti dell'antichità che ebbe in Cassiano dal Pozzo il punto di riferimento cardine e nel progetto del suo Museo Cartaceo il mezzo di massima alimentazione e diffusione.

L'interesse per la cultura figurativa dimostrato dai membri del cenacolo barberiniano si abbinava a una volontà speculativa e al gusto per la ricerca antiquaria, il che promosse parallelamente un notevole incentivo alle iniziative di scavo che nei decenni successivi si moltiplicarono.

All'inizio del secolo la scoperta del quadro delle *Nozze Aldobrandini* e l'individuazione della scena di *Ettore e Andromaca* nella volta degli stucchi della Domus Aurea¹ - alla luce della scarsità delle testimonianze pittoriche antiche che erano giunte fino al XVII secolo - diedero nuova vita al dibattito sugli usi e costumi nella società romana e incisero anche sulla produzione pittorica contemporanea degli artisti di qualche generazione più giovane. Ben presto nuove testimonianze furono riportate in luce e divennero oggetto di studio, quali ad esempio il cosiddetto *Ninfeo* rinvenuto nel 1627 durante la costruzione del palazzo Barberini alle Quattro Fontane², oppure il mosaico nilotico ritrovato a Palestrina (feudo della famiglia Barberini) che fu oggetto di opere di restauro e smontaggio nel corso degli anni Trenta³. Nel 1634 alcune pitture e i resti di un pavimento musivo furono ritrovati tra le rovine del Palazzo di Decio sull'Esquilino, vicino al moderno sito di San Lorenzo in Panisperna (scavi promossi dai Barberini); poi nel 1639 ebbe notevole riverbero la scoperta del cosiddetto Sepolcro Corsini, nel giardino di San Gregorio Magno sul Celio. Gli affreschi al suo interno furono giudicati (esagerandone il valore) massimo esempio della pittura antica di epoca imperiale tra Augusto e Antonino Pio. Perciò la camera sepolcrale offrì un altro testimone della perizia pittorica antica, contribuendo a smantellare il diffuso pregiudizio che la massima espressione dell'arte antica si fosse espressa solo nella scultura⁴ e incentivando l'interesse per le testimonianze antiche di questo genere.

Durante il pontificato di Innocenzo X (1644-1655) fu il cantiere della villa Pamphili fuori Porta San Pancrazio⁵ a divenire un fervido terreno di confronto e sperimentazione. Intorno ad Algardi e Grimaldi, impegnati nella definizione di un programma iconografico antichizzante adeguato alla *dignitas* romana del committente Camillo Pamphili, si riunirono letterati e intellettuali versati nello studio delle antichità, impregnati di cultura antiquaria e neorinascimentale. Questo clima fu determinante per la nascita di uno spiccato interesse per le opere d'arte antiche nel giovanissimo Pietro Sante Bartoli. Questi era appena giunto

¹ Si rimanda al capitolo 3, paragrafo 3.4.

² Attraverso diverse copie, disegni e ritratti a olio, è noto che furono eseguite prima delle operazioni di distacco che, a causa dell'imperizia degli operai, ne causarono la distruzione. L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. Borea e C. Gasparri, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 marzo – 6 giugno 2000), Roma 2000, vol. II, p. 625.

³ Di questo mosaico furono eseguite numerose copie tra il 1624 e 1626, poi incluse nella raccolta del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo. Le copie furono impiegate a supporto delle opere di rimontaggio guidate dal cardinale Francesco Barberini cfr. *ibidem*.

⁴ I. HERKLOTZ *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012, pp. 120-121. Della scoperta ne dava notizia Cassiano nel suo *Memoriale* (vd. G. LUMBROSO, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo: protettore delle belle arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo: con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere / per Giacomo Lumbroso*, Torino 1875, pp. 48-49) e Francesco Gottifredi in una lettera a un mittente ignoto, del 27 giugno 1639 (cit. in I. HERKLOTZ *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17 Jahrhunderts*, München 1999, p. 132). Le decorazioni furono ripetutamente copiate, dal pittore inglese Cristoforo Giannetti (sic!), allora al servizio del cardinale Francesco Barberini, ed anche da Pietro Sante Bartoli cfr. L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica* cit. A Francesco Bartoli si deve la riproduzione dell'intero ciclo (Eton College, Library, codice Bn 5, foll. 22-24), le pitture sono documentate, tra l'altro, dalle incisioni incluse nell'edizione del 1783 della *Recueil de peintures antiques...* cit., 1783-1787, tav. XXIII, XXIV, XXV, XXVI.

⁵ Per cui si veda il capitolo 3, paragrafo 3.7.5.

a Roma da Perugia, dopo l'apprendistato nel cantiere e la prima formazione sotto il maestro Pierre La Maire, diverrà allievo di Nicolas Poussin. È noto il coinvolgimento del pittore francese negli interessi di ricerca antiquaria di Cassiano dal Pozzo e la vicinanza al circolo del cardinale Francesco Barberini, oltre al suo intenso interesse per l'arte antica. Poussin non prese parte alla costruzione della villa Pamphili ma risulta indirettamente implicato nelle vicende del cantiere alla luce dei frequenti scambi di idee che intrattenne con lo scultore Alessandro Algardi rispetto alla decorazione 'all'antica' da porsi in opera⁶.

Nel medesimo contesto, grazie al ruolo di primo piano rivestito da Francesco Angeloni nell'elaborazione del programma iconografico della villa Pamphili, anche Giovanni Pietro Bellori poté iniziare a frequentare Poussin, riuscendo negli anni successivi a inserirsi nell'orbita della cultura classicista della comunità francese a Roma. Intorno al clima ricco di stimoli della villa Pamphili nacquero duraturi sodalizi come quello tra Bellori e Bartoli, la cui amicizia e attività congiunta assunse, a partire dal 1672, le caratteristiche di una vera e propria collaborazione intellettuale, il cui frutto furono numerose edizioni a stampa. Tra le molte opere curate da Bellori e illustrate dalle incisioni di Bartoli, l'esemplare più rappresentativo è costituito certamente dall'edizione della Tomba dei Nasoni edita nel 1680⁷.

Agli anni del regno di Innocenzo X potrebbe anche risalire l'incontro tra Bartoli e il più illustre dei suoi mecenati: il cardinale Camillo Massimo. Discendente di un'antica famiglia romana, Massimo ottenne la nomina cardinalizia nel dicembre 1670, dopo una soddisfacente carriera di cui raccolse i maggiori frutti sotto il pontificato di Clemente X Altieri (1670-1676). Camillo Massimo in gioventù aveva dimostrato vivo interesse per il disegno, frequentando con successo il circolo di artisti riunito intorno ai Barberini. Dopo un periodo di disgrazia, con l'elezione di Innocenzo X (1644) ottenne l'incarico di cameriere e protonotario apostolico, quindi avviò la sua attività di collezionista, mecenate e committente d'arte. Negli anni successivi alla nomina cardinalizia, andò approfondendo lo studio del disegno seguendo gli insegnamenti di Poussin e Martino Longhi, rispettivamente per il disegno artistico e architettonico; si rivolse anche a Bartoli, che lavorava allora per Poussin come pittore e aveva avviato anche la remunerativa attività di incisore, al fine di impraticarsi nella riproduzione dei reperti antichi. Dopo la morte di Poussin nel 1665, Bartoli lo sostituì nel ruolo di insegnante di disegno del cardinale, continuando pure a fornire consulenza a Massimo per la costituzione della sua raccolta archeologica. In quegli anni la collezione conobbe un notevole incremento, sia per l'acquisto dei reperti che man mano emergevano dalle diverse campagne di scavo romane, che per la mirata operazione di recupero di nuclei delle collezioni più antiche che andavano disperdendosi (Cesi, Della Valle, Galli, Ludovisi, etc.)⁸. Con il patrocinio del cardinale Massimo, Bartoli poté applicarsi maggiormente nel progetto di dare vita alla sistematica documentazione grafica di tutti gli esemplari di pittura antica nota a Roma, includendovi anche le rappresentazioni di mosaici e tarsie marmoree. Un ambizioso progetto che, proponendo di estendere l'opera già avviata per la costituzione del Museo Cartaceo dal Pozzo, unì il

⁶ M. POMPONI, *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, in "Storia dell'arte", 76, 1992, pp. 195-205.

⁷ G. P. BELLORI, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni nella via Flaminia, disegnate, e intagliate da Pietro Santi Bartoli...*, Roma 1680.

⁸ L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica...* cit.

cardinale Massimo a Bartoli per circa una dozzina d'anni, coinvolgendo anche Bellori. Il progetto di pubblicare i grandi cicli pittorici di Roma antica noti fino ad allora deve infatti ascrivere al sodalizio maturato negli anni tra Bartoli e Bellori ma il progetto, innovativo e decisamente ambizioso, non fu portato a termine. Prima la morte di Camillo Massimo nel 1677 privò i due del fondamentale sostegno finanziario e poi l'operazione di stesura fu in definitiva compromessa dalla scomparsa di Bellori. Neanche Bartoli riuscì a vedere compiuta l'opera che comparve in un'edizione postuma, edita nel 1706 con il titolo *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del Sepolcro de' Nasoni*⁹. L'opera fu concepita come una nuova edizione del *Sepolcro dei Nasoni* e fu curata da Francesco Bartoli, figlio di Pietro Sante, ampliata da inedite incisioni derivate da disegni paterni e da altri di nuova redazione opera dello stesso Francesco, corredati da commenti esplicativi di cui fu autore Michelangelo de La Chausse.

L'affresco dell'*Addio di Ettore e Andromaca*, parte della decorazione della volta degli stucchi (sala 129), viene descritto e rappresentato nelle pubblicazioni tardo secentesche curate da Bellori e illustrate attraverso i disegni di Bartoli, come pure i quadri affrescati che saranno rinvenuti nelle vicinanze delle rovine termali nel 1668 e poi nel 1697. L'analisi dei testi, delle incisioni e dei disegni preparatori per la pubblicazione della pittura di *Ettore e Andromaca*, parallelamente a quella di altri disegni di Bartoli aventi per oggetto le decorazioni neroniane, consente di muovere alcune supposizioni riguardo la conoscenza diretta di almeno un piccolo nucleo delle sale della Domus da parte degli autori dei volumi e dei loro contemporanei.

L'incrocio poi di tali dati con il quadro che emerge dalla ricostruzione delle operazioni di scavo, che si susseguono quasi ininterrottamente sull'altura del colle Oppio a partire dalla metà del secolo in poi, restituisce ulteriori conferme in tal senso. Risulta però evidente anche un altro aspetto: che nel corso del Seicento sembra vada completamente perdendosi la consapevolezza - come si è appurato ancora viva alla fine del secolo precedente - che le rovine sotto le Terme di Tito appartenessero, in tutto o in parte, alla Domus neroniana.

4.1 Nuovi scavi intorno al padiglione del colle Oppio negli anni Sessanta del XVII secolo

Sul finire degli anni Sessanta del XVII secolo alcune importanti scoperte archeologiche si registrano in prossimità dei resti delle Terme di Traiano e del padiglione esquilino della Domus Aurea. Nel 1668, nel corso di una campagna di scavi diretta da Leonardo Agostini, furono ritrovati i resti di un antico edificio, con sale adornate di mosaici e pitture affrescate, che fu ritenuto parte delle vicine Terme di Tito. Le sale superstiti emersero scavando nell'orto di proprietà della famiglia De Nobili. Stando all'assetto delle vigne sul colle Oppio e nei dintorni ricostruito nel capitolo precedente, sappiamo che tale vigna può riconoscersi con la proprietà che nella pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli (1748) è assegnata ai Sinibaldi. La proprietà De Nobili occupava la porzione delle pendici meridionali del colle rivolta verso il fronte settentrionale del Colosseo, circondata su tutti i lati da vie pubbliche: a sud la via che andava verso San Giovanni, a est e nord la via che saliva a San Pietro in Vincoli a ovest la strada che dalla piazza di San Pietro in Vincoli scendeva

⁹ P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche delle grotte di Roma, e del Sepolcro de' Nasoni disegnate, e intagliate ... da Pietro Santi Bartoli e Francesco Bartoli suo figliuolo, descritte et illustrate da Gio: Pietro Bellori e Michelangelo Causei de la Chausse...*, Roma 1706.

alla piazza del Colosseo. L'orto De Nobili prospettava lungo il fronte nordorientale, al di là della via pubblica, verso le rovine delle Terme di Traiano. Queste ultime ricadevano nei lotti di proprietà dei canonici della basilica eudossiana, a Nord, e della famiglia Rotolanti (in Nolli vigna Lauretti) a sud, verso la via Labicana¹⁰.

I resti rinvenuti allora, di cui oggi non resta traccia alcuna, ci sono documentati da una pianta che fu eseguita in occasione dei ritrovamenti da Bartoli, ma che fu pubblicata solo alcuni anni più avanti nel *Recueil des Peintures* edito dal conte di Caylus in una prima rara edizione del 1757-1760¹¹ e poi in una seconda di più larga diffusione (1783-1787)¹². Dall'elaborato e dalla descrizione abbinata vediamo che le rovine dissotterrate consistevano in una doppia fila di vani che si susseguivano a ritmo regolare, aperti verso nord e sud rispetto a un muro di spina centrale. Sul lungo corridoio si affiancavano cinque sale affrescate, con pavimento in commesso di marmi. Lungo il lato esterno del corridoio (in parte scoperto) vi erano nicchie e fontane ornate da pannelli musivi. In fondo al corridoio stava la fontana maggiore con annesso mosaico. Sul lato opposto della galleria vi erano dei quadri affrescati disposti tra gli ingressi alle camere. Il complesso presentava delle caratteristiche che portano a datarlo in epoca non lontana dalle strutture della Domus Aurea, ma l'appartenenza al progetto neroniano appare dubbia, anzi, si ritiene verosimile che esso non avesse nulla a che fare con la reggia¹³.

Le camere dell'edificio appena descritto si possono vedere ancora rappresentate in una delle tavole della *FUR* di Rodolfo Lanciani¹⁴ che ne tracciò la pianta proprio sulla base del disegno di Bartoli pubblicato da Caylus, inserendola erroneamente a ridosso del padiglione neroniano, nell'area di fronte al settore orientale, in connessione con i pochi resti dello *xystus* che correva di fronte alla costruzione neroniana. L'errore di Lanciani si spiega consultando i suoi appunti e la *Storia degli scavi di Roma*, da cui si evince che egli aveva ubicato il sito di scoperta dell'edificio nella vigna Rotolanti, invece che nella vigna De Nobili.

Sulla scorta di Lanciani questa falsa identificazione si trova perpetrata anche in pubblicazioni successive. Ritroviamo, ad esempio, riproposta la pianta delle sale scoperte nel 1668 nel medesimo sito indicato da Lanciani anche nell'*Atlante di Roma Antica* di recente pubblicazione¹⁵. Nella pianta del settore che include il padiglione della Domus Aurea, gli ambienti dell'edificio 'De Nobili' sono inseriti tra i pochissimi resti rintracciati nell'area subito a sud del padiglione esquilino della Domus. Le moderne ricostruzioni archeologiche assegnano i pochi resti rintracciati in questa zona a una struttura sussidiaria (contenente, si crede, magazzini e stanze per il personale) che forse correva a ridosso delle pendici del colle a un livello inferiore rispetto al padiglione superstite. Dalla medesima pianta archeologica, che censisce lo stato dei resti tuttora visibili o documentati in epoche precedenti, risulta però evidente che tra le strutture dell'edificio di

¹⁰ Si vedano le Tavole 04-07.

¹¹ *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait, d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli*, Paris 1757-1760 e si rimanda alla discussione nel paragrafo 4.2.

¹² *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait, d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli, et autres dessinateurs*, 3 voll., Paris 1783-1787 e si rimanda alla discussione nel paragrafo 4.2.

¹³ L. DE LACHENAL *La riscoperta della pittura antica...* cit., pp. 625-626.

¹⁴ R. LANCIANI, *FUR*, tav. XXX.

¹⁵ *Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città*, a cura di A. Carandini e P. Carafa, Milano 2012, vol. 1, p. 314, tavv. 111-112. Riprodotta qui alla fig. 1.90.

servizio e la pianta della costruzione scoperta nel 1668 non esistono corrispondenze tali da sostenere che quest'ultima sia stata effettivamente rinvenuta su quest'area piuttosto che nella vigna De Nobili, come è attestato invece da plurime fonti che saranno più avanti analizzate.

Chiarito questo equivoco, si può osservare che fin dai tempi della scoperta non fu dato alcun risalto all'architettura. Le sale non furono descritte in modo analitico nelle pubblicazioni sei e settecentesche e vennero frettolosamente classificate come parte delle vicine Terme di Tito oppure del Palazzo di Tito. A riscuotere notevole interesse e decretare la fama della scoperta furono piuttosto i dipinti rinvenuti all'interno dei vani in sorprendente stato di conservazione. I quadri affrescati furono immediatamente distaccati e alcuni esemplari entrarono a far parte della collezione di Camillo Massimo. In virtù di ciò Massimo (non ancora cardinale) appare il maggiore indiziato quale mandante e finanziatore delle operazioni di scavo, ipotesi che allo stato attuale degli studi resta però non verificabile.

La serie degli affreschi scoperti in questa occasione ci è documentata da varie incisioni che furono pubblicate molto prima della pianta dell'edificio. La prima menzione della scoperta si trova nell'introduzione del volume che Bartoli e Bellori dedicarono al *Sepolcro dei Nasoni* (1680)¹⁶ mentre le incisioni raffiguranti i quadri affrescati e i pannelli musivi furono incluse nell'edizione delle *Pitture Antiche* del 1706¹⁷.

La scoperta di questo edificio fu il risultato più spettacolare di una serie di campagne di scavo che Leonardo Agostini condusse sull'area sin dagli anni in cui aveva rivestito l'incarico di antiquario pontificio e commissario delle Antichità, a partire cioè dal 1655.

Senese di nascita, Leonardo Agostini era giunto a Roma durante il pontificato di Urbano VIII Barberini. Inizialmente impegnato al servizio del cardinale Spada, negli anni Trenta la sua principale occupazione fu quella di commerciante di antichità. Tra gli altri, egli fornì marmi da lavorare a Niccolò Menghini, scultore della famiglia Barberini che negli anni a seguire, dal 1638 al 1655, divenne antiquario e commissario delle Antichità. Dal 1639 Agostini ottenne di lavorare come antiquario per il cardinale Francesco Barberini grazie all'appoggio di Cassiano dal Pozzo, il quale ne conosceva l'erudizione, la cultura umanistica e la spiccata capacità a condurre scavi, senza disdegnare il commercio antiquario¹⁸. Si curò prevalentemente della collezione di numismatica (lui stesso era un accanito collezionista di gemme e medaglie antiche) e della raccolta di oggetti antichi destinati a adornare il palazzo Barberini alle Quattro Fontane. Negli anni successivi Agostini, pur impegnato in incarichi diversi per altri committenti privati e poi presso la corte pontificia, mantenne sempre il sodalizio con il cardinale Francesco Barberini, anche durante i primi anni del pontificato di Innocenzo X, quando il cardinale fu costretto all'esilio in Francia. Risulta infatti che all'epoca Agostini continuasse a eseguire scavi su mandato del cardinale sia a Roma che nei dintorni. I rapporti tra i due si ravvivarono intorno alla metà del secolo con il rientro in Italia del cardinale, che nel frattempo aveva

¹⁶ G. P. BELLORI, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni...* cit., Roma 1680.

¹⁷ P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche...* cit., Roma 1706.

¹⁸ L. DE LACHENAL *La riscoperta della pittura antica...* cit., p. 626.

ereditato la raccolta del defunto fratello Taddeo Barberini. Negli anni Cinquanta Agostini seguì per la famiglia le operazioni di ricerca e scavo nei feudi extra urbani come, ad esempio, Castel Gandolfo¹⁹. Allo stesso tempo, Agostini operava anche come agente per il Gran Duca di Toscana. Fu legato alla corte medicea da rapporti culturali e commerciali, che lo tennero in contatto costante con gli esponenti più alti della società toscana. Fu sempre attento nel corso della sua vita a mantenere relazioni e scambi commerciali con la corte fiorentina, che gli garantirono sicurezza finanziaria e sociale. Anche in virtù di tali contatti, Agostini si trovò a essere favorito quando venne eletto papa Alessandro VIII Chigi (1655-1667), anche egli senese e vecchio sodale dell'antiquario. La carriera di Agostini raggiunse allora l'apice. Nel dicembre 1655, dopo la scomparsa di Menghini, fu nominato nuovo antiquario e commissario delle Antichità di Roma e del suo distretto. Agostini aveva affiancato Menghini già negli ultimi anni della sua vita, assistendolo nelle mansioni legate al commissariato. Egli non mantenne il suo incarico a vita: rimase in carica solo pochi mesi dopo la fine del pontificato di Alessandro VII sopraggiunta nel maggio 1667: sembra che rassegnò le dimissioni in agosto, forse anche a causa di problemi di salute²⁰. È noto che in età avanzata Agostini non godeva di buona salute, motivo per cui negli ultimi dieci anni del suo incarico fu assistito da Giovanni Pietro Bellori, che lo affiancò anche nella preparazione della pubblicazione, in due volumi, dedicata alle *Gemme Antiche* (1657, 1669)²¹. Bellori successe ad Agostini nella mansione di commissario delle Antichità nel 1670, dopo che per un breve intervallo di tre anni l'ufficio fu diretto da Onofrio Cocchi²². Agostini morì a Roma nel 1676²³.

Oltre a essere stato un celebre antiquario, intermediario e commerciante d'arte, Agostini è riconosciuto come il più importante organizzatore di scavi a Roma e dintorni tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo. A parte gli incarichi portati avanti al servizio del cardinale Barberini, molto poco è noto della sua attività durante il pontificato di Urbano VIII. Agostini deve la sua fama di esperto organizzatore di scavi alla fortunata campagna condotta nel 1652 nei dintorni di San Clemente e lungo il tragitto di via Labicana verso San Giovanni, nel sito anticamente occupato dal Foro di Petronio Massimo. Una delle vigne interessate dagli

¹⁹ Dopo il 1655 Agostini segue certamente per i Barberini ricerche e scavi a Castel Gandolfo e a Roma vicino a San Lorenzo in Panisperna. Nel 1660 Agostini è citato nel libro dei conti della famiglia Barberini per aver fornito alcune pietre usate per il restauro del mosaico di Palestrina: cfr. I. HERKLOTZ *La Roma degli antiquari...* cit., pp. 122-123 e L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica...* cit., p. 656.

²⁰ Dopo Agostini, fu nominato commissario O. Cocchi che prese servizio il 23 agosto 1667. Cocchi mantenne l'incarico sino al 31 maggio 1670 quando gli successe G. P. Bellori. La data di nomina di Cocchi è stabilita sulla base di un documento citato in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 241, posto in evidenza in I. HERKLOTZ in *La Roma degli antiquari...* cit., p. 122. Prima di allora si riteneva che Bellori fosse direttamente succeduto ad Agostini dopo un periodo in cui la sede era rimasta vacante cfr. T. R. RIDLEY, *To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)*, in "Xenia Antiqua", I, 1992, p. 131.

²¹ L. AGOSTINI, *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini senese...*, Roma 1657-1669.

²² Vedi n. 19.

²³ E. VAIANI, *Dell'antiquaria e dei suoi metodi: atti delle giornate di studio*, Pisa 2001, p. 82; M. MODOLO, *Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Edizione digitale, 2018, p. 113. La data esatta della scomparsa di Agostini è stata a lungo dibattuta. In base a quanto desumibile dalle *Vite* di Bellori (G. P. BELLORI, *Vite*, ed. E. Borrea, 1976, p. XXVII), Agostini è citato come ancora in vita nel 1675, già scomparso nel 1685. T. Ridley aveva evidenziato che la presunta data di morte nel 1669, poco dopo la pubblicazione della seconda parte de le *Gemme Antiche*, era da ritenersi troppo anticipata cfr. T. RIDLEY, *To protect the Monuments...* cit., pp. 130-131.

scavi, stando alle memorie di Bartoli²⁴, fu quella dei Santi Apostoli, all'angolo tra il vicolo delle Sette Sale e la via Labicana, di fronte San Clemente. Il sito interessato dagli scavi si trovava quindi poco distante dalle pendici del colle Oppio e dai resti delle Terme di Traiano²⁵. Gli scavi furono promossi e sovvenzionati da don Lelio Orsini, fratello del cardinale Virginio Orsini. Portarono a ingenti ritrovamenti di marmi, tra cui un gran numero di sculture e un pregiato architrave con iscrizioni, reperti che sono celebrati e ricordati sia in una memoria di Bartoli che in alcune lettere di Cassiano del Pozzo²⁶. Seppure alcune delle notizie sembrano esagerate, non vi è dubbio che gli esiti della campagna parvero spettacolari e richiamarono in loco folle di curiosi e illustri visitatori. È stato suggerito che l'eco di queste scoperte abbia contribuito alla nomina di Agostini, pochi anni dopo, a commissario delle Antichità²⁷.

Gli scavi coordinati da Agostini in questa prima occasione, come anche in tutte le successive, furono strettamente vincolati a interessi di profitto. Ad esempio, i reperti rintracciati nel Foro Massimo furono in parte consegnati a don Lelio Orsini (in quanto committente delle operazioni) e in parte venduti dallo stesso Agostini. Alcune sculture, in accordo con Orsini, furono dall'antiquario offerte in dono alla corte di Firenze. Questo modo di operare delinea la figura di Agostini in cui deve riconoscersi, rispetto al passato, un nuovo tipo di antiquario: commerciante e uomo di corte. Caratteristiche principali in questa conduzione della professione, più che la preparazione storica, erano una spiccata conoscenza del mercato antiquario, l'abilità a distinguere opere autentiche da falsi (soprattutto in caso di monete e gemme) e un allenato occhio critico per lo stile e la qualità artistica degli oggetti presi in esame.

Agostini si dimostra totalmente disinteressato ai siti archeologici in quanto tali. Spesso si trova notizia di strutture demolite o manomesse, pareti o solai abbattuti, pavimentazioni smantellate. Nelle note riguardanti i cantieri da lui seguiti - che si leggono prevalentemente nella corrispondenza privata tra l'antiquario e vari personaggi della corte fiorentina - sono rare ad esempio osservazioni di natura stratigrafica. Herklotz ha notato che l'associazione di strati archeologici con diversi periodi storici si trova solo eccezionalmente nei resoconti di Agostini, così come esigui sono i tentativi di ricostruire gli edifici antichi.

²⁴ P. S. BARTOLI, *Memorie...* cit., mem. 1: «Nell'orto de' Ss. Apostoli vicino a s. Clemente fu cavato da Leonardo Agostini, ad istanza dell'eccellentissimo D. Lelio Orsini; ove tra la quantità de' grandissimi marmi preziosi in ogni genere, vi fu anche trovato in pochi giorni un numero di quarantadue statue. Si rese cospicua una porta nel proprio essere col suo architrave; e dalla bellissima iscrizione, che vi era, la quale fu posseduta dall'eminentissimo Barberini, che oggi si stima abbia mutata forma, si giudicò essere stato il palazzo di uno delli trenta tiranni dell'imperio, il nome del quale non mi ricordo».

²⁵ Si veda la Tavola 07.

²⁶ In una lettera del 31 ottobre 1634, Cassiano descrive i reperti rinvenuti come «cose assai gentili, e belle, come d'iscrittioni, bassi rilievi, e simili» cfr. G. LUMBROSO, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo...* cit., 1875, p. 73. In un'altra occasione Cassiano riferiva: «Ha il sig. D. Lelio Orsini fratello del Card. le in un'altra cava pur poco discosto da S. Giovanni in Laterano trovato marmi molto belli, dico statue, e bassi rilievi», si veda I. HERKLOTZ *La Roma degli antiquari...* cit., p. 123.

²⁷ È lo stesso Agostini, in una delle lettere inviate a Firenze, a raccontare che erano sopraggiunti sull'area di scavo la duchessa di Bracciano e il marchese Orsini, oltre a un gran numero di antiquari e commercianti (Lettera di Agostini a Carlo di Tomaso Strozzi, agente del cardinale Leopoldo de' Medici il quale era responsabile delle politiche culturali della corte fiorentina, in FAS, Carte Stroziane, s. III, vol. 184, p. 73 cit. in HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari...* cit., p. 123).

Anche la valutazione di opere e di oggetti d'arte non risulta particolarmente acuta, spesso si ripiega su consolidati *clichés*, che assegnano massimo valore estetico alle opere di 'maniera greca' e poi attributi decrescenti fino alle testimonianze di epoca tardo imperiale.

A determinare il successo di uno scavo, come nei casi sopra citati del Foro Massimo o della vigna De Nobili, era la scoperta di frammenti marmorei, soprattutto scultorei. Sembra che Agostini si limitasse a formulare osservazioni di natura stratigrafica o vagamente archeologica solo in mancanza di novità ritenute per lui più sensazionali. È esemplare in tal senso quanto egli riferì in merito agli scavi eseguiti nella Villa di Domiziano a Castel Gandolfo per i Barberini nel 1657. In una delle sue missive Agostini lamenta gli scarsi profitti dei lavori, in quanto avevano condotto 'solo' alla scoperta del teatro della Villa, dell'appartamento dell'imperatore, dell'ippodromo, dello stadio, del portico e del Castro Pretorio²⁸.

L'approccio dimostrato da Agostini nei lavori da lui diretti non è quello di un cultore, di uno studioso o un appassionato; sia in materia di architettura che di topografia appare più quello di un dilettante ma, al tempo stesso, di un esperto trafficante d'arte. Appare evidente che, come era prassi nella Roma del Seicento, lo scopo principale delle campagne di scavo da lui dirette fosse il rinvenimento di sculture antiche da destinare al mercato antiquario.

Nel clima di fiorente evoluzione della cultura del collezionismo che si sviluppò nel corso del XVII secolo, i collezionisti più aristocratici assumevano antiquari e agenti privati per garantire la costante crescita delle proprie collezioni. Tra i rappresentanti più in vista dell'aristocrazia e del clero, la passione per le raccolte di Antichità rispondeva prevalentemente a un piacere estetico, non aveva finalità di erudizione. A essere ricercati erano lavori di artisti antichi, con preferenza per sculture a tutto tondo oppure rilievi da impiegare come decorazione di giardini e palazzi. In queste collezioni le opere d'arte antiche erano quindi un mezzo di ostentazione sociale piuttosto che un segno di erudizione. È stato osservato inoltre quanto, rispetto al XVI secolo quando si erano venute a formare le prime raccolte delle più importanti famiglie romane, le collezioni secentesche venissero messe insieme ai fini dell'esaltazione del committente: l'accumulazione di oggetti e opere d'arte antiche era usata come strumento di panegirico dei proprietari delle collezioni stesse. In tal senso risulta esemplare il ruolo svolto dalla figura del cardinal nepote, il quale, dopo l'elezione del pontefice, veniva incaricato della cura della collezione di antichità familiare, per renderla superiore a tutte le altre. Il caso dei Pamphili e l'intero progetto della Villa Pamphili, studiata quale teatro della collezione messa insieme dal principe Camillo Pamphili (che rivestì per un breve arco di tempo il ruolo di cardinal nepote di Innocenzo X), ne sono il perfetto paradigma²⁹.

Alla luce dell'affermarsi di questa cultura antiquaria che produsse una crescente smania collezionistica è evidente che gli scavi assunsero un ruolo quanto mai rilevante. Molteplici e incessanti attività degli addetti agli scavi si registrano nella Roma del Seicento, dettate dalla esigenza di reperire materiali da costruzione come anche proprio dal desiderio di accrescere le collezioni aristocratiche ed ecclesiastiche. Quando i

²⁸ Lettera a Carlo di Tomaso Strozzi, 30 novembre 1657 (FAS, Carte Strozzi, s. III, vol. 184, p. 91r cit. in I. HERKLOTZ *La Roma degli antiquari...* cit., appendice 44, p. 140).

²⁹ H. WREDE, *L'antico nel Seicento*, in *L'Idea del Bello...* cit., I, pp. 7-15.

cantieri di scavo contribuivano alla conoscenza archeologica, nel migliore dei casi si trattava di un involontario risultato concomitante, non preventivamente ricercato e spesso non valorizzato.

Dalle notizie relative alle operazioni commerciali è evidente che Agostini disponesse con disinvoltura del materiale archeologico fruibile e sorprende come abilmente convogliasse statue appena rinvenute, o altre, nelle collezioni fiorentine. La sorveglianza e l'autorità sui cantieri di scavo romani da parte del commissario era allora divenuta pressoché totale. Infatti, l'aggiornamento del cosiddetto *Bando del Camerlengo*, la cui precedente versione risaliva ancora alla prima formulazione del 1624 voluta dall'allora camerlengo Ippolito Aldobrandini, aveva ridelineato le competenze del commissario, conferendogli di fatto massima autorità e pieni poteri. L'aggiornamento fu varato il 30 agosto 1655 dal camerlengo Antonio Barberini, il commissario in carica era ancora Menghini. Il nuovo editto sancì il comportamento da adottare con le opere d'arte, sia antiche che moderne, con indicazioni molto più rigide rispetto al precedente regolamento del 1624. Questo documento aveva imposto il divieto di esportazione dalla città di qualsiasi oggetto senza il permesso del camerlengo; aveva stabilito che l'avvio di azioni di scavo o ricerca fosse vincolato a rilascio di licenza da parte del camerlengo stesso, e aggiunto l'obbligo che tutti i reperti provenienti da campagne di scavi fossero comunicati al camerlengo o ai suoi funzionari entro 24 ore. Il commissario non veniva nominato in nessuna delle suddette imposizioni. L'aggiornamento del 1655 confermò tali disposizioni imponendone di nuove ancora più restrittive, non solo per i cavatori, ma anche per i beneficiari dei lavori, ovvero i collezionisti. Si obbligò alla denuncia di qualsiasi acquisto o vendita del valore superiore a 1 scudo, pertanto qualsiasi gemma o moneta finiva al vaglio della burocrazia. L'intento da parte dell'amministrazione fu quello di operare un controllo totale sul commercio romano di antichità e anche sulle collezioni, questa volta attraverso la figura del commissario. Di fatto le competenze dell'antiquario pontificio furono fissate in misura così estesa per la prima volta. Al direttore dell'ufficio Antichità fu affidata la valutazione di tutti gli oggetti destinati all'acquisto, come anche la verifica degli acquirenti e dei venditori. Dall'entrata in vigore della nuova normativa tutte le campagne di scavo potevano procedere solo ottenuto l'*intervento sopra le cave* del commissario. Al rilascio di tale permesso furono vincolati sia i nuovi che i vecchi scavi, visto che si richiese che entro 10 giorni dalla promulgazione dell'editto tutte le licenze concesse per campagne in corso fossero notificate al notaio del camerlengo, a pena di risultare non operative in mancanza della visione o assistenza dell'antiquario apostolico. Al commissario venne inoltre arrogato anche il diritto di ispezionare e inventariare qualsiasi oggetto antico, anche su terreni privati, nelle case e nei magazzini. Alla luce di questa nuova legislazione appena entrata in vigore al momento della sua elezione, si spiega il controllo esteso operato da Agostini sui cantieri romani: in qualità di commissario ebbe l'incarico di ispezionare e sorvegliare siti dove scavavano altri e, allo stesso tempo, poté godere della più ampia libertà per quanto concernente gli scavi da lui diretti privatamente.

Assunto l'incarico di commissario, Agostini non interruppe infatti l'attività privata ma, inevitabilmente, le sue commissioni derivarono in maggioranza dal programma di rinnovamento urbanistico messo in atto da Alessandro VII. Ad esempio, poco prima dei lavori nel Foro Romano, Agostini seguì le opere di restauro alla Piramide Cestia (1655-1656) connesse a un più ampio progetto di risanamento di tutto il quartiere circostante

che era stato duramente vessato dell'epidemia di peste che in quel lasso di tempo si era diffusa in città. Le opere di sterro della Piramide e la liberazione della camera sepolcrale interna portarono alla luce la decorazione pittorica delle pareti e della volta della sala, fino ad allora nota solo ad avventurieri e curiosi³⁰. Più tardi, a partire dal 1662, Agostini diresse le operazioni che portarono all'isolamento della rotonda del Pantheon, con la demolizione del quartiere circostante e gli scavi intorno a San Luigi di Francesi da cui emersero i resti delle terme neroniane.

Alessandro VII volle intervenire anche sul Foro Romano, strappandolo dallo stato di campo da pascolo per il bestiame e prevedendo la risistemazione e il riassetto attraverso la creazione di un grande viale alberato di tigli dall'Arco di Tito all'Arco di Settimio Severo³¹. È forse proprio nell'ambito di questa pianificazione che vanno inquadrare le prime campagne di scavo eseguite nel Foro che vedono impegnato Agostini tra il 1656 e il 1658³².

Oltre ai cantieri legati ai maggiori progetti papali, Agostini diresse tra gli anni Cinquanta e Sessanta almeno una dozzina di scavi minori. Tra questi anche alcuni scavi sull'Esquilino tra settembre e ottobre 1659 e poi nel 1662 almeno due nuove campagne: nelle vicinanze del Colosseo e non lontano da Santa Maria in Domnica³³. Nel 1667 lo si trova di nuovo impegnato nei pressi del Colosseo e da lì l'area di ricerca venne estesa verso le cosiddette Terme di Tito³⁴. Agostini portò avanti la conduzione degli scavi nell'area delle terme anche dopo le dimissioni dall'ufficio Antichità, infatti il ritrovamento dell'edificio nell'orto De Nobili avvenne nel 1668, nel corso di scavi che si crede siano stati da lui condotti su commissione privata.

Quanto desumibile sull'avanzamento dei cantieri dalla corrispondenza di Agostini per gli anni in cui fu impegnato negli scavi può confrontarsi con alcune memorie di Bartoli - che spesso fanno riferimento ai medesimi lavori - e con i dati che emergono dalle licenze di scavo concesse a proprietari o tenutari dei terreni interessati dai cantieri³⁵: ne emerge un quadro ben definito dell'incessante attività di cava e ricerca di materiali e oggetti d'arte cui fu sottoposta in quegli anni l'intera altura del colle Oppio. Se ne ricavano anche informazioni che permettono di confermare e arricchire quanto delineato sin qui in merito al quadro delle proprietà esistenti in loco e alla rete dei proprietari terrieri. Inoltre, almeno tre casi le licenze menzionano la presenza di grotte interrato sotto la terrazza termale: queste sono identificate come resti della Domus di Tito e sembrano, almeno in parte, esplorate.

In ordine cronologico, la prima notizia di interventi sulle aree di nostro interesse si legge in una lettera di Agostini del maggio 1656, dove l'antiquario riferisce che i padri di San Pietro in Vincoli stavano organizzando una campagna di scavi nella loro proprietà³⁶. Questa notizia è stata messa in relazione con gli

³⁰ Si trovano già citate da A. Bosio (A. BOSIO, *Roma sotterranea*, 1632) e da G. Mancini (G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, 1617-21 ca.).

³¹ R. KRAUTHEIMER, *The Rome of Alexander VII, 1655 – 1667*, Princeton (NJ) 1985, pp. 109-113.

³² I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari...* cit., appendici 42, 47.

³³ I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari...* cit., appendici 48, 59, 61.

³⁴ I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari...* cit., appendici 77, 79-86.

³⁵ Tutte le licenze citate qui di seguito sono note solamente attraverso le trascrizioni presenti negli appunti di R. Lanciani che furono poi impiegate per la compilazione postuma del vol. V della *Storia degli Scavi di Roma*.

Appartengono infatti tutte a una serie di documenti segnalati tra quelli per cui i curatori dell'edizione non hanno potuto reperire gli originali; cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, *premessa*.

³⁶

scavi documentati pochi anni dopo proprio nell'orto del monastero e che nel 1660 portarono al rinvenimento dell'iscrizione latina in cui è citata la *Curia Athletarum*³⁷. L'avvio di questi lavori è comprovato, oltre che dal ritrovamento dell'iscrizione, anche da una licenza del 8 marzo 1660 che autorizzava scavi «nell'horto de' RR. Padri di S. Pietro in Vincola posto nel monte Esquilino»³⁸. Ulteriori licenze che riferiscono di vari ritrovamenti, sia nell'orto che nelle adiacenze della basilica di San Pietro in Vincoli, si susseguono con cadenza annuale tra il 1661 e 1666³⁹.

Nella corrispondenza di Agostini si trova menzione anche di alcuni scavi sull'Esquilino condotti tra settembre e ottobre 1659, senza specificarne però esattamente il sito. Ne emersero un frammento di colonna in alabastro orientale e due colonne di verde antico. Stando a quanto affermato da Agostini, queste ultime furono acquistate per volontà di Alessandro VII per reimpiegarle nella basilica di San Giovanni⁴⁰.

Si ritiene di poter abbinare questo resoconto a una notizia, citata da Lanciani, per cui il 23 settembre 1659 è segnalato l'acquisto (su ordine del papa) di due colonne di verde antico e due frammenti di pilastri, venduti dai cavatori Mario Perusco e Carlo Salerio, coloro che avevano rinvenuto i reperti nell'orto che detenevano in affitto⁴¹. Da un'ulteriore licenza veniamo a conoscenza che i due in quegli anni avevano in locazione e stavano scavando nell'orto Rotolanti. Infatti, sempre per il 1659 altre licenze pontificie attestano di scavi in corso sia nella vigna Rotolanti che nel vicino orto De Nobili⁴²: i due lotti disposti lungo la via Labicana in prossimità del Colosseo, divisi dal passaggio della via che saliva verso San Pietro in Vincoli.

Si è già incontrata la proprietà di Lucrezia e poi del figlio Federico De Nobili, menzionata tra le vigne censite dalle tasse stradali della prima metà del secolo analizzate nel capitolo terzo⁴³. Va notato che nella tassa del 2 giugno 1621 è segnalato un cantiere di scavo in corso nel terreno, promosso dal locatario della vigna, il cavatore Ferrante⁴⁴. Il lotto disposto immediatamente a nord del Colosseo, dove nel 1668 saranno ritrovati i resti dell'edificio e delle pitture nel corso degli scavi Agostini, fu quindi oggetto di scavi già nei decenni precedenti.

Il sito della vigna Rotolanti ci è noto proprio grazie alle indicazioni presenti nelle licenze di scavo di questo periodo. Era la vigna posta in angolo tra la via che saliva a San Pietro in Vincoli e la via che andava verso San Giovanni (via Labicana). La proprietà confinava a nord, sul margine delineato proprio dalle costruzioni

³⁷ Si rimanda al capitolo 3, paragrafo 3.3, n. 112.

³⁸ R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 208 e I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari... cit.*, appendice 65.

³⁹ Lanciani segnala licenze per gli anni 1660, 1661, 1663, 1664, 1665, 1666 (R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 208). Per le quali si veda più avanti. Agostini nel 1665 riferiva ai corrispondenti fiorentini il ritrovamento di una statua di imperatore nell'orto dei canonici (lettera dell'8 agosto 1665, cfr. I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari... cit.*, appendice 65).

⁴⁰ I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari... cit.*, appendici 48, 49.

⁴¹ È segnalata da Lanciani tra gli 'Scavi Vari' per il pontificato Innocenzo X dove si legge: «a. 1659, 23 settembre. Scudi 265 a Mario Perusco e Carlo Salerio per prezzo di due colonne di verde antico, compresi due pezzi di pilastri che si son fatti cavare nell'orto di detto Mario e comprati per ordine di N. S. Ivi p. 87 [Ms. Lanciani 90/2, f. 79]», (R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 224).

⁴² Le licenze riferite alla proprietà De Nobili si datano al 1659 e 1660. Nello specifico: 1659, gennaio 30. Licenza a Silvestro Galantucci da Velletri; 1660, aprile 10. Licenza a Agostino Trinca e Simon Lori, si obbliga i cavatori a non rompere né demolire muraglie sopra terra né spianare l'argine che attraversa l'orto; cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 207-208.

⁴³ Capitolo 3, paragrafo 3.6 e si vedano le trascrizioni delle *taxae viarum* nel *Regesto documentario*.

⁴⁴ Si veda la trascrizione nel *Regesto documentario*.

traianee, con l'orto di San Pietro in Vincoli; a sud con la via verso San Giovanni e a est con la proprietà Gualterio, all'epoca degli scavi detenuta dal cardinale Carlo che era succeduto a Giulio Gualterio, ultimo discendente diretto del vescovo Sebastiano.

Rispetto ai resti del padiglione e della terrazza delle terme, la configurazione della vigna Rotolanti era identica a quella della confinante vigna Gualterio ma speculare. Come dalla proprietà Gualterio si poteva avere accesso alle sale del settore orientale della Domus Aurea, anche dalla vigna Rotolanti calandosi dall'alto, oppure avventurandosi nelle gallerie traianee, si potevano raggiungere alcuni vani del settore occidentale del padiglione. La licenza di scavo concessa il 2 luglio 1659 attesta che tali ambienti erano conosciuti e indentificati come anditi della Domus di Tito. Si legge infatti:

«Per tenere Concediamo licenza a Carlo Salerii affittuario dell'infrascritto horto ... nell'horto delli S.ri Dorothea Rotolanti e Marco Dugnani suo figliuolo posto nel Monte Esquilino confinante da levante l'Horto de' signori Gualtieri da mezzogiorno la strada dell' Anfiteatro conduce a S. Pietro e Marcellino da ponente il vicolo che da detta strada conduce a S. Pietro in Vincoli, conforme alla visita e fede del Signore Leonardo Agostini cavare tevolozza et ogn'altra sorte d'antichità e perché in detto loco si vedono molti edifitti di stanze grotte corridori di considerazione essendo state quelle habitatione e delitie di Tito Vespasiano Imperatore devono perciò detti cavori nel detto cavamento lassare intatte dette muraglie tanto sopra quanto sottoterra (...)»⁴⁵.

Gli scavi nella vigna Rotolanti proseguirono anche nel 1662, quando una nuova licenza venne rilasciata in luglio⁴⁶. Nell'anno successivo continuarono i lavori di ricerca nella vigna di San Pietro in Vincoli che si protrassero fino al 1666, come attesta il continuo rinnovo delle licenze concesse⁴⁷.

Nel frattempo, a partire dal 1664 sono documentati scavi anche nell'orto Gualterio, condotti dai due cavori di cognome Cacciarini. La notizia fornita da questa licenza si trova spesso abbinata con la memoria di Bartoli che ricorda gli scavi di tale 'Valerio cavatore' nel terreno che egli deteneva in affitto sulla via delle Sette Sale, confinante con la vigna Gualterio. La nota di Bartoli è però di fatto priva di data o riferimenti temporali e sembra indicare operazioni di cava eseguite vicino all'orto Gualterio, non all'interno del suo perimetro⁴⁸.

In due licenze successive, del 1666, riferite a scavi da condursi rispettivamente nella vigna Rotolanti e nell'orto di San Pietro in Vincoli, si trova nuovamente menzione delle sale interrato della Domus Aurea ed è ribadito l'obbligo rivolto ai beneficiari delle concessioni di non intaccare le fabbriche antiche⁴⁹. Le licenze di

⁴⁵ R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, pp. 208-209. La sottolineatura è stata aggiunta dalla scrivente.

⁴⁶ 1662, luglio 18: licenza a Carlo Salerii affittuario orto Rotolanti. Le licenze sono segnate tra le schede Lanciani in Biasa, Ms. Lanc. 91/1, f. 58 e Biasa, Ms. Lanc. 91/1, f. 81, poi menzionate in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 208-209.

⁴⁷ Vd. *infra*.

⁴⁸ P. S. BARTOLI, *Memorie...* cit., mem. 4. La memoria è annotata da Lanciani in una delle sue schede, riferita alle Terme di Traiano e alla vigna Gualtieri (Biasa, Ms. Lanc. 91/1, f. 73) è stata quindi inserita nell'edizione del V volume della *Storia degli scavi*, dove i curatori l'anno abbinata agli scavi del dicembre 1664. Nella tav. 30 della *FUR* è segnalata in corrispondenza della confinante vigna Pamphili.

⁴⁹ Orto Rotolanti, licenza: 1659, luglio 2 «licenza a Carlo Salerii affittuario ..., di cavare in quell'orto tevolozza e ogni altra sorte di antichità 'e perché in detto loco si vedono molti edifitti di stanze grotte corridori di consideratione essendo state quelle habitatione e delitie di Tito Vespasiano Imperatore devono perciò detti cavori nel d[ett]o cavamento lassare intatte d[ett]e muraglie tanto sopra quanto sottoterra...» (Biasa, Ms. Lanc. 91/1, f. 52).

scavo nell'orto di San Pietro in Vincoli, in località detta 'la vignola', furono concesse a un gruppo di più scavatori che risultano a lavoro sul terreno dal 1663 al 1666⁵⁰.

Nei primi mesi del 1667, quando Agostini era ancora commissario, si scavò nuovamente vicino al Colosseo⁵¹. I lavori si protrassero per mesi e si estesero anche alle aree limitrofe. Le licenze riferite a questo anno attestano di ripetute campagne di scavo nell'orto Rotolanti, per le quali fu concessa autorizzazione sia in luglio che in agosto⁵². In una lettera del luglio 1667 Agostini da conto della scoperta di «una stanza di stucchi assai belle di figure e grottesche»», rintracciata in corrispondenza di uno dei siti in cui stava conducendo gli scavi; non ci sono però altre indicazioni che consentano di individuare con precisione il luogo del ritrovamento⁵³.

Nel novembre 1667 fu rinnovata la licenza per gli scavi nell'Orto De Nobili, il richiedente risulta il cittadino Pietro de Luca d'Antonio che, evidentemente, stava già scavando in quella proprietà⁵⁴.

La scoperta dell'edificio al di sotto dei terreni De Nobili, con le celebri pitture poi acquistate da Camillo Massimo, avvenne nel luglio 1668. Il mese della scoperta è dichiarato nel testo delle *Pitture Antiche* (1706), prima fonte a stampa in cui furono descritte e illustrate, attraverso le incisioni di Bartoli, le pitture che furono scoperte all'interno delle sale⁵⁵. La notizia del rinvenimento dell'edificio era già stata anticipata da Bellori nell'introduzione del *Sepolcro dei Nasoni*, senza però indicazioni precise sul sito né sulla data di ritrovamento dei resti⁵⁶. Come si è detto, proprio la descrizione dell'ubicazione dell'orto in cui le pitture furono ritrovate è sufficientemente dettagliata nel testo del 1706 da riconoscere il sito di scavo con l'orto De Nobili e non con la vigna Rotolanti come invece sarà sostenuto da Lanciani. Il terreno è descritto come uno degli orti che faceva angolo con la strada del Colosseo, ovvero la via Labicana, condizione condivisa da entrambe le proprietà De Nobili e Rotolanti. Bellori però specifica che l'anfiteatro era posto *avanti* il suddetto orto, precisazione che dimostra più appropriata l'identificazione del sito di scavo con la vigna De Nobili⁵⁷. Inoltre, Pietro Sante Bartoli nella legenda abbinata alla pianta dell'edificio che sarà pubblicata nel

Orto di San Pietro in Vincoli: 1666, ottobre 31 «licenza a P. Costantini, F. Antonio, B. di Muzio, per cavare nell'orto di S. Pietro in Vincoli nel luogo detto della vignola. Permesso di rimuovere antichità marmi e statue lasciando però intatte e illese le fabbriche antiche che vi sono e che rappresentano le case di Tito Vespasiano» (Biasa, Ms. Lanc. 91/7, f. 36 e R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 208-209).

⁵⁰ 1663, gennaio 18: licenza a C. di Nardo, P. Costantini, G. di Franco, A. di Lorenzo per cavare nell'orto di San Pietro in Vincoli nel luogo detto della vignola. 1664, ottobre 20: licenza a P. Costantini, F. A. di Lorenzo e A. B. di Muzio per cavare nella medesima vigna; 1665, ottobre 20: licenza concessa a P. Costantini, F. A. di Lorenzo, A. B. di Muzio, N. di Censo, G. Cocchi; 1666, ottobre 31: licenza a P. Costantini, F. Antonio, B. di Muzio. Si accorda il permesso di rimuovere antichità marmi e statue lasciando però intatte e illese le fabbriche antiche che vi sono e che rappresentano le case di Tito Vespasiano (Biasa, Ms. Lanc. 91/7, f. 36 e R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, pp. 208-209).

⁵¹ I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari...* cit., appendice 77: «4 febbraio 1667. Nuovi scavi vicino al Colosseo rinvenuta colonna. In un'altra area degli scavi, nello stesso giardino, dissotterrata un'altra colonna 22 palmi».

⁵² Licenze 8 luglio e 29 agosto 1667 (R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, pp. 243-244).

⁵³ I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari...* cit., appendice 79.

⁵⁴ 1667, novembre 24: rinnovata licenza a Pietro de Luca d'Antonio sempre a patto di non rompere l'argine; cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 243.

⁵⁵ P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche...* cit., 1706, pp. 2-5, tavv. II-VI.

⁵⁶ G. P. BELLORI, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni...* cit., Roma 1680, p. 6.

⁵⁷ «Non lungi alle Sette Sale sudette, le quali erano conserve di acqua per le prossime Terme di Tito, furono scoperti l'anno MDCLXVIII, nel mese di Luglio in un'orto [sic], che fa fianco alla strada dell'Anfiteatro Flavio detto Coliseo corrottamente dal Colosso, che gli era avanti, alcuni superbi residui di fabbriche antiche probabilmente dell'istesse Terme accresciute, e con maggior magnificenza adornate da Trajano, Adriano, e loro successori, come osserva il

Recueil des Peintures (1757)⁵⁸, segnala che i resti distavano all'incirca 250 palmi dall'anfiteatro (55 m.) ulteriore prova in favore della localizzazione del sito di scoperta nella vigna De Nobili.

A questo punto sembra evidente che vada riferita a questo ritrovamento la memoria di Bartoli che ricorda che «Facendosi la cava nell'orto di una tal signora de' Nobili, nella parte settentrionale del Coliseo, furono trovate diverse statue sotterranee, tutte nobilmente adornate di marmi, pitture, fontane e statue, oltre quantità grande di condotti di piombo, che fecero conoscere essere luogo di gran considerazione, e delizie»⁵⁹.

Come si è visto, gli scavi in questo orto erano stati ripresi già dal luglio del 1667, quando Agostini era ancora commissario. Evidentemente proseguirono anche nei mesi successivi, diretti ancora da Agostini ma in forma privata: Agostini nella sua corrispondenza per l'anno 1668, riferendo delle ulteriori scoperte in sito, più volte infatti fa riferimento al cantiere come 'mia cava'. Non è noto chi fu il committente e finanziatore delle operazioni. Inoltre, stando a quanto affermato da Bellori tra le pagine delle *Pitture Antiche* (1706), l'identificazione delle sale era incerta: si ritenne potessero aver fatto parte del vicino complesso termale 'di Tito'.

La prosecuzione dei lavori di scavo (e a questo punto anche di liberazione delle sale) portò alla scoperta della serie di pitture a soggetto mitologico e dei mosaici che adornavano le superfici. Furono rinvenuti alcuni dei quadri musivi apposti sulle pareti del lungo corridoio⁶⁰, incluso l'Apollo liricino che stava in fondo alla galleria⁶¹; un paesaggio portuale, veduta del Porto di Pozzuoli, che era posto sulla parete dove si aprivano le porte di accesso alle singole camere⁶², poi il ciclo degli affreschi di Adone che adornavano la sala VI (quattro in tutto). Furono questi i pannelli distaccati e poi acquistati da Camillo Massimo⁶³ che ne fece il vanto della sua collezione⁶⁴. Infine, nella camera V fu scoperta una grande pittura ripartita da una falsa architettura su due registri sovrapposti, la cui composizione originaria fu ritratta da Bartoli in uno dei suoi disegni oggi nel Codex Baddley all'Eton College⁶⁵.

Nardini; nelle quali trovaronsi più camere, e corridori ornati di Pitture, e di Musaici con ripartimenti di stucchi, e pavimenti di vari marmi» (P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche...* cit., 1706, p. 2).

⁵⁸ *Recueil de peintures...* cit., 1757-1760, p. 13, tav. I.

⁵⁹ P. S. BARTOLI, *Memorie...* cit., mem. 3.

⁶⁰ *L'idea del Bello...* cit., II, cat. 28, p. 658. Fu per primo Lanciani a suggerire la provenienza di questo e altri mosaici del medesimo soggetto dalla fabbrica dell'orto de Nobili. L'ipotesi è ritenuta valida seppure non possa essere comprovata in maniera ineluttabile.

⁶¹ Lo si trova riprodotto e descritto in *Le Pitture antiche...* cit., 1706, tav. II. L'incisione è tratta da un disegno di P. S. Bartoli. Il quadro mosaicato, oggi perduto, è documentato da vari disegni di Bartoli e da un'incisione.

⁶² *L'idea del bello...* cit., II, cat. 23, pp. 654-655. Bellori non lo menziona nell'introduzione del *Sepolcro dei Nasoni*, ma nei *Fragmenta* inserisce alla tav. I un'incisione di P. S. Bartoli che riproduce il paesaggio portuale. Agostini sembra riferire del ritrovamento di questo quadro affrescato in una lettera del 25 settembre 1668 (cit. in I. HERKLOTZ *La Roma degli antiquari...* cit., appendice 81).

⁶³ Tre dei quadri distaccati sono stati riconosciuti nell'inventario in morte dei beni del cardinale, redatto nel 1677; cfr. B. CACCIOTTI, *La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e Inghilterra*, in *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, a cura di M. Buoncore et alii, Roma 1996, pp. 225-226.

⁶⁴ I dipinti furono copiati da P. S. Bartoli, le incisioni che li ritraggono furono incluse tra le illustrazioni delle *Pitture Antiche* del 1706. Per alcune delle incisioni la paternità di P. S. Bartoli, oppure del figlio Francesco, è stata dibattuta cfr. *L'idea del bello...* cit., II, cat. 21, pp. 652-653.

⁶⁵ *L'idea del bello...* cit., II, cat. 22, pp. 653-654. Il grande quadro venne anch'esso distaccato in singoli frammenti, entrati nella collezione Rospigliosi e infine in quella del Museo Nazionale Romano. Per le collezioni che custodiscono i disegni di P. S. Bartoli si veda il paragrafo successivo.

Agostini offrì ai corrispondenti fiorentini una prima descrizione dei soggetti dei quadri affrescati (secondo la sua interpretazione) prima in una lettera del 27 settembre 1668, poi un dettagliato resoconto di tutti i dipinti riportati in luce in una missiva del 3 novembre 1668⁶⁶. Ulteriori scoperte di frammenti pittorici furono da lui riferite in una lettera del 18 novembre 1668, dove è menzionato un dipinto a soggetto mitriaco che era stato rinvenuto nell'agosto 1668, non lontano dal sito di scavo⁶⁷.

Nella corrispondenza Agostini non dà alcuna descrizione delle sale rinvenute, né tanto meno si dimostra attento alla loro architettura o offre interpretazioni circa l'originale destinazione d'uso. Come ha notato Herklotz, le lettere di Agostini danno più l'impressione di cataloghi di vendita, quali di fatto volevano essere. Non vi si ritrovano dibattute questioni accademiche, piuttosto sono illustrate le scoperte e i reperti emersi dalle campagne di scavo con riferimento a dimensioni, materiali, stato di conservazione e qualità di esecuzione⁶⁸.

A parte quanto affermato da Agostini nelle sue lettere, non si conservano licenze che attestino di questi scavi e ritrovamenti. Nel 1668 risultano però altri scavi in corso nella confinante vigna Gualterio⁶⁹ e poi nel novembre 1669 fu concessa un'autorizzazione a scavare anche nel vicino orto Pamphili⁷⁰. Forse vanno riferiti a questi cantieri le scoperte segnalate da Bartoli in due memorie. La prima descrive il ritrovamento di bellissimi portici con colonne in giallo e verde africano e tre sculture, tutti rinvenuti in uno orto 'contiguo' a quello del cardinale Gualterio lungo la via delle Sette Sale. Stando a quanto ricostruito in merito all'assetto delle vigne, dovrebbe trattarsi o della vigna alle Sette Sale inclusa nelle proprietà del monastero di San Pietro in Vincoli oppure, in alternativa, della vigna Pamphili. Nella medesima nota Bartoli afferma anche che tutti i frammenti entrarono in possesso dal cardinale Camillo Massimo⁷¹.

Rinvenimenti di ulteriori reperti antichi *in loco* sono menzionati da Bartoli in una seconda memoria, in cui si legge che «nell'orto del cardinal Gualtieri, o sia di Panfilio, furono trovate statue, busti, e marmi nobilissimi»⁷². Alla luce degli stretti rapporti tra il cardinale Carlo Gualterio e i membri della famiglia Pamphili⁷³, sembra lecito dedurre che la vigna Pamphili fosse stata presa in affitto dal cardinale e che vi fossero scavi in corso anche al suo interno.

Risulta a questo punto evidente che sulla scia del successo delle scoperte pittoriche nell'orto De Nobili le operazioni di cava vennero negli anni a seguire estese lungo tutte le pendici meridionali del colle.

Nel corso del commissariato di Bellori furono eseguiti nuovi scavi sul colle Oppio. Ancora una volta si rivelarono occasione di ingenti ritrovamenti. La scoperta più significativa si registrò nel 1683, quando fu

⁶⁶ I. HERKLOTZ *La Roma degli antiquari...* cit., appendici 81-85.

⁶⁷ *L'idea del bello...* cit., II, cat. 24, pp. 656.

⁶⁸ I. HERKLOTZ *La Roma degli antiquari...* cit., p. 128.

⁶⁹ 1668, dicembre 11: licenza concessa a D. e G. Creciarini (Biosa, Ms. Lanc. 91/1, f. 81 e R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 244).

⁷⁰ 1669, novembre 26 (Ms. Lanc. 91/1, f. 95 e R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 245).

⁷¹ P. S. BARTOLI, *Memorie...* cit., mem. 4. Le sculture erano di un Ercole e un Meleagro, che furono poste nella scala del palazzo Massimo alla Quattro Fontane, ed una terza identificata con Giulia Domna, che si è proposto di identificare con la scultura di imperatrice esposta nel cortile del palazzo; cfr. B. CACCIOTTI, *La dispersione di alcune antichità...* cit., p. 232, n. 2.

⁷² P. S. BARTOLI, *Memorie...* cit., mem. 20.

⁷³ Si veda il capitolo 3, paragrafo 3.6 e in particolare sul cardinale Carlo Gualterio la nota 236.

rinvenuto in un orto alle Sette Sale un edificio a pianta quadrangolare riccamente ornato. Come per la fabbrica De Nobili anche la pianta e una sezione di questa costruzione, entrambe di mano di Pietro Sante di Bartoli, furono pubblicati nel *Recueil de peintures* del conte di Caylus.

L'edificio aveva un lato di 78 palmi romani, al suo interno furono trovate ancora poste in opera 12 colonne scanalate con capitelli corinzi, raggruppate tre a tre in prossimità degli angoli, disposte a sorreggere la galleria che copriva lo pseudo corridoio che correva lungo le pareti. Per le sue caratteristiche la costruzione è stata identificata con la tipologia di sala che Vitruvio definisce *oecus corinthius* fornita di *opaion*.

Nonostante le pitture che ne ornavano le superfici fossero piuttosto danneggiate, furono riconosciute scene di Amazzoni in lotta che vennero molto apprezzate per il dinamismo e la policromia⁷⁴. Il soffitto presentava una decorazione a grottesche, con figure alate al centro e piccole scene di paesaggio alla base. Le figure alate furono rappresentate, isolate in medaglioni ottagonali, in una serie di incisioni che fu inserita tra le tavole delle *Pitture Antiche* (1706)⁷⁵. Si conservano vari disegni eseguiti da Bartoli ritraenti sia le decorazioni della volta che frammenti delle ornamentazioni affrescate parietali.

Non si hanno notizie di licenze riferibili a tali scavi. Ulteriori concessioni a scavare risalgono infatti all'ultimo decennio del secolo. Tra il 1692 e il 1698 si susseguono ogni anno richieste di licenze (salvo l'intervallo 1695-96) nell'orto di San Pietro in Vincoli⁷⁶. Uno di questi atti, del novembre 1698, specifica l'autorizzazione a far cava nella porzione in prossimità delle Sette Sale facente parte dell'orto dei canonici⁷⁷. Per quanto riguarda le aree limitrofe, sono documentati solo nuovi scavi nell'orto Gualterio, di cui Lanciani ha messo in luce la licenza di scavo rilasciata nel luglio del 1697⁷⁸.

4.2 Gli affreschi delle 'Terme di Tito' nelle pubblicazioni antiquarie

Nonostante gli scritti di Giovanni Pietro Bellori ci diano notizia della conoscenza del quadro affrescato di *Ettore e Andromaca* individuato sulla volta degli stucchi e copiato da Annibale Carracci agli albori del Seicento, l'opera fu resa celebre sulle pagine a stampa solo molti anni dopo, grazie alla descrizione che lo stesso Bellori ne diede, per la prima volta, nel 1664 nel testo *Delli vestigi delle pitture antiche dal buon secolo de' Romani*. L'immagine della pittura fu divulgata invece solo a partire dal 1693, quando una prima incisione, opera di Bartoli, venne inserita tra le tavole del volume *Admiranda Vestigia romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*.

L'affresco della volta della sala 129 della Domus Aurea prima di queste date doveva certamente essere conosciuto nei circoli artistici, letterari e antiquari in cui si andava approfondendo lo studio delle testimonianze della pittura antica. La scena poteva essere nota anche solamente attraverso la copia eseguita

⁷⁴ Se ne conservano diversi disegni cfr. *L'idea del bello...* cit., II, cat. 42-43.

⁷⁵ P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche...* cit. 1706, pp. 5-7, tavv. VII-IX.

⁷⁶ 1693, agosto 31; 1694, settembre 20; 1697, novembre 8; 1698, novembre 22 cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 299.

⁷⁷ 1698, novembre 22: richiesta licenza di scavi nell'orto che tiene in affitto Antonio del Bianco porzione di quello delle Sette Sale di San Pietro in Vincoli cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 299.

⁷⁸ 1697, luglio 1 cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 299.

da Carracci ed esposta nella collezione di disegni di Francesco Angeloni, che sappiamo esser stato sempre generoso nel concedere la consultazione delle sue raccolte agli artisti che ne facessero richiesta⁷⁹. Inoltre, non è da escludere che la sala 129 - visitata certamente tra il 1604-1605 quando fu eseguito il ritratto dell'affresco - rimase accessibile anche negli anni successivi. Un buon indizio in favore di ciò è quanto lasciato scritto rispetto alle pitture visibili nella vigna Gualterio dal medico Giulio Mancini sia nel manoscritto delle *Considerazioni* (1617-1621) che in quello del *Viaggio per Roma* (1623-1624), testimonianze analizzate nel precedente capitolo⁸⁰. Come si è visto, Mancini distingueva questi resti - secondo lui appartenenti al Palazzo di Tito - da quelli per lui pertinenti alla Domus Aurea che identificava con alcune rovine ornate pure con affreschi parietali (non meglio qualificate e descritte perciò non identificabili) di cui segnalava l'esistenza sul Celio vicino alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Pertanto, si apprende che già sul finire degli anni Venti del XVI secolo i resti del padiglione neroniano sotto la terrazza termale erano sì interpretati come rovine di una residenza imperiale, ma ricondotta a Tito e questo abbinamento, a differenza del secolo precedente, non sembra sottendere la consapevolezza che anche la Domus Aurea fosse esistita sul medesimo sito.

È stato sottolineato che le pagine di Giulio Mancini abbiano costituito un significativo precedente del contributo sulla pittura antica di Bellori, visto che in esse può individuarsi un primo embrionale tentativo di approccio storico alla pittura antica⁸¹. Le pubblicazioni che solo parzialmente anticipano i lavori a stampa di Bellori, quali ad esempio il testo di Lorenzo Pignoria dedicato all'affresco delle *Nozze Aldobrandini*⁸² e l'edizione delle pitture della Piramide di Caio Cestio pubblicata a cura di Ottavio Falconieri nel 1666 (dopo che erano stati portati a termine i lavori di restauro del sepolcro⁸³) non fanno riferimento alle pitture della Domus Aurea. Falconieri, descrivendo alcuni degli affreschi rinvenuti nella camera sepolcrale all'interno della Piramide, si intrattiene brevemente sulla pittura a grottesche: cita il giudizio estremamente negativo datone da Vitruvio e poi, nell'elencare alcuni esemplari di quel genere pittorico, fa riferimento solo ad alcuni esempi noti da alcune stampe e agli esemplari moderni delle Logge Vaticane⁸⁴.

La prima descrizione dell'affresco di *Ettore e Andromaca* venne pubblicata da Bellori nel saggio *Delli vestigi delle pitture antiche dal buon secolo de' Romani*, un breve scritto dedicato alla pittura antica

⁷⁹ C. CARPITA, *Tra Tasso e Galileo: l'idea bifronte del museo di Francesco Angeloni*, in "Storia dell'arte", n. 22/23, a. 122/123, gennaio-agosto 2009, pp. 93-117. Per la collezione di medaglie, antichità e disegni di Angeloni si rimanda a quanto esposto nel capitolo 3, paragrafo 3.7.

⁸⁰ Si veda il capitolo 3, paragrafo 3.5.

⁸¹ L. FAEDO, *Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto*, in *L'idea del bello...* cit., I, pp. 113-120.

⁸² L. PIGNORIA, *Antiquissimae picturae quae Romae visitur typus a L. Pignorio ... explicatus*, Padova 1630.

⁸³ O. FALCONIERI, *Discorso intorno alla piramide di Caio Cestio*, l'opuscolo venne pubblicato in appendice a F. NARDINI, *Roma Antica*, Roma 1666.

⁸⁴ «Della qual sorte di Grottesche moltissime non men belle, che stravaganti raccolte con particolare studio da' Dipintori eccellenti si hanno in diverse Carte stampate, e si veggono imitate nelle Loggie del Palazzo Vaticano ed altrove» (O. FALCONIERI, *Discorso intorno alla piramide di Caio Cestio*, in F. NARDINI, *Roma Antica*, Roma 1771, p. 33).

pubblicato in aggiunta alla guida intitolata *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, edita in forma anonima nel 1664⁸⁵.

La *Nota*, la cui paternità di Bellori è stata universalmente accolta da tempo, si propose come una guida della città che presentava, oltre ai palazzi e giardini, anche le collezioni private di arte e antichità e le biblioteche esistenti a Roma in aggiunta alle collezioni capitoline e vaticane, segnalando gli esemplari notevoli e le peculiarità di ognuna di esse. Fu diffusa come opuscolo divulgativo e l'inserimento in una pubblicazione di questa veste di un saggio come quello dei *Vestigi* - riconosciuto come il primo lavoro letterario che si occupa specificatamente della pittura antica romana - è stato letto come significativo indizio dell'ormai saldo consolidarsi nella Roma della seconda metà del Seicento dell'interesse per la pittura antica⁸⁶.

Nel testo il quadro affrescato della volta degli stucchi è presentato da Bellori tra i migliori esemplari della pittura romana allora esistenti nell'Urbe. È in questo brano che l'antiquario dà notizia delle vicende che all'inizio del secolo avevano portato alla copia dell'affresco - ovvero il disegno a penna eseguito da Carracci per Angeloni - e di come tale foglio fosse successivamente entrato in suo possesso⁸⁷.

Bellori elaborò la prima esegesi iconografica della scena, interpretandola come raffigurazione della supplica a Coriolano della madre Veturia, episodio della storiografia romana derivato da Livio. Questa lettura in chiave romana rimase a lungo in voga e non fu contestata fino alla revisione (oggi confermata come esatta) suggerita da Winckelmann che per primo ne propose una interpretazione in chiave omerica e vi riconobbe la scena dell'addio di Ettore ad Andromaca alla porta di Sceo⁸⁸. Il quadro nel programma figurativo della volta trova infatti oggi il suo contrappunto nella scena dell'incontro di Paride ed Elena, riportata alla luce sul lato opposto della volta dalle opere di restauro.

Bellori descrive l'affresco e la sua collocazione in questi termini:

«Nelle superbe ruine delle Therme di Tito sopra San Pietro in Vincola, verso il Monte Celio, entro una camera mezza sepolta, apparisce piuttosto in ombra, che in pittura, la storia di Marcio Coriolano armato in piedi, appoggiando una mano all'hasta, l'altra allo scudo; fermo, ed intento alle preghiere della madre Veturia, che rivolta verso di lui con le mani aperte pare ch'efficacemente lo pieghi a depor l'armi contro la patria: ha ella tutto il capo velato fino la fronte, et dal collo, dove è cinto, cade il manto dietro le spalle; seguitando appresso, Volumnia, la moglie, con la testa appoggiata in cubito et dolente, con una mano rivolta verso 'l marito, quasi lo

⁸⁵ *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664. L'opuscolo ebbe successo, come dimostra la decisione di una nuova ristampa, rivista, arricchita e riorganizzata in una nuova veste editoriale nel 1677, firmata con il nome semiconosciuto di Pietro de' Sebastiani.

⁸⁶ L. FAEDO, *Percorsi secenteschi...* cit.

⁸⁷ Si è già citata la nota autografa tra le carte personali di F. Angeloni in cui egli ricordava la scoperta dell'affresco e il disegno a penna eseguito da Carracci al tempo di papa Clemente VIII che recita: «il disegno dell'Annibale Carracci fatto a penna che è appresso di me fu cavato da lui da un pezzo d'istoria antica dipinta, trovata sotto le rovine delle Terme di Tito in una stanza in tempo di Clemente Ottavo» (BNM, Mss. Ital., cl. 11, cod. 111, coll. 7410, c. 74. Citato in J. M. FLETCHER, *Francesco Angeloni and Annibale Carracci's 'Silenus Gathering Grapes'*, in "The Burlington Magazine", vol. 116, n. 860, novembre 1974, pp. 664-666; e H. JOYCE, *From darkness to light: Annibale Carracci, Bellori, and ancient painting*, in *Art history in the age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, a cura di J. C. Bell, Th. Willete, Cambridge 2002, p. 341, n. 28 e riportato in M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica tra sei e settecento attraverso gli acquerelli di Pietro Sante e Francesco Bartoli*, tesi di dottorato, a.a. 2013-2014, relatrice Maura Medri, p. 136. Si veda anche quanto discusso nel capitolo 3, paragrafo 3.4.

⁸⁸ F. WEEGE, *Das Goldene Haus...* cit., pp. 88-92; N. DACOS, *La découverte...* cit., pp. 16-19.

prieghi anch'ella; et dietro v'è un'altra donna nel modo stesso appoggiata, che dà segno di dolore. Sonovi ripartimenti di stucco, che ancora si riconoscono dorati, e vi erano altre historiette, e ornamenti hora affatto consumati. Ma di questa di Coriolano serbo nel mio studio il disegno di mano di Annibale Carracci, fatto già sessanta anni, quando il colore era in miglior conservazione e vigore.

Nelle stesse Therme, alle quali era congiunta la casa di Tito, e dove rimangono immensi vestigi di concamerazioni a guisa di gallerie, in una, dove fu trovato il Laoconte nominato da Plino, sono dipinti scompartimenti di colonnati, con maschere ne gl'intercolumni, e nell'altra parte di queste Therme sotterranee restituite da Traiano a San Martino de' Monti, dedicate ad uso sacro, si veggono tuttavia li vestigi di figurette, e di animali con altri consumati»⁸⁹.

Alcune delle osservazioni presenti nel brano lasciano supporre che Bellori avesse una conoscenza diretta dell'affresco e della sala: accenna infatti allo stato di interrimento della sala, alle condizioni di conservazione in cui versava l'opera che, scrive, si vedeva «piuttosto in ombra, che in pittura», e dà conto anche della decorazione della volta arricchita da stucchi e dorature.

Sembra pure che egli conoscesse anche altre parti del complesso, dato che allude a rovine di «concamerazioni a guisa di gallerie» dove, per di più, descrive altre decorazioni pittoriche raffiguranti architetture dipinte e maschere raffigurate tra gli intercolumni. Questa descrizione sembra calzante per la sala 114, la cosiddetta 'sala delle maschere' e per le decorazioni della galleria 131, entrambe nel settore orientale, l'una poco distante e l'altra adiacente alla sala 129 'della volta degli stucchi'. Abbinamento che si è già proposto in relazione ai «portici bellissimi» menzionati da Giulio Mancini nei suoi manoscritti in rapporto alle pitture della vigna Gualterio⁹⁰.

È noto che Bellori conoscesse il manoscritto delle *Considerazioni* di Mancini, di cui una copia era presente nella collezione di Cassiano dal Pozzo⁹¹. Altro punto di contatto tra il testo di Bellori e il manoscritto di Mancini si può riconoscere nell'indicazione che il Laocoonte fosse stato rinvenuto in una delle 'gallerie' del complesso. Va notato che l'espressione impiegata da Bellori non precisa il luogo del ritrovamento ma rimane generica. Nelle pubblicazioni successive l'antiquario indicherà invece proprio la sala della volta degli stucchi come originale sala di esposizione del gruppo scultore nonché sito della riscoperta cinquecentesca⁹².

Dal passo citato si evince poi che i resti esquilini della Domus erano interpretati da Bellori come strutture superstiti delle Terme e della Casa di Tito. In questa identificazione non è implicito il collegamento con la Domus Aurea, di cui secondo Bellori non esistevano tracce superstiti, come si deduce chiaramente da quanto egli afferma riguardo al destino della reggia in un altro passo dell'introduzione in cui si legge: «la Casa aurea arse, e diede luogo ad altri edifici dall'Esquilie al Palatino, dove si stendeva»⁹³. Bellori esprime tale giudizio

⁸⁹ G. P. BELLORI, *Delli vestigi delle pitture antiche del buon secolo de' Romani*, in *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664, pp. 57-58.

⁹⁰ G. MANCINI, *Considerazioni...* cit., 1956, vol. I, p. 45 (f. 23). Si veda la discussione nel capitolo 3, paragrafo 3.5, la pianta del padiglione esquilino fig. 1.43 e le figg. 1.82-1.89.

⁹¹ L. FAEDO, *Percorsi secenteschi...* cit.

⁹² Si veda *infra*.

⁹³ G. P. BELLORI, *Delli vestigi...* cit., pp. 61-62. Trascrizione in *Appendice testi*, 4.2.

nell'intento di dimostrare che gli affreschi ritratti negli acquerelli di Francisco de Holanda⁹⁴ - che conosceva attraverso le copie fatte eseguire da Camillo Massimo⁹⁵ - dovevano identificarsi come ornamenti appartenuti alla Casa di Tito, a dispetto di quanto affermato dallo stesso pittore portoghese nei cartigli abbinati ai disegni⁹⁶. Degli affreschi ritratti da Francisco de Holanda Bellori dimostra di non conoscere gli originali: la descrizione della volta dorata infatti si basa esclusivamente sulla raffigurazione offerta dai disegni nella raccolta Massimo⁹⁷. Ciò induce a escludere dal novero dei vani della Domus Aurea noti all'epoca la sala della volta dorata e sembra pertanto confermare che solo alcune sale del settore orientale fossero allora accessibili e frequentate; forse quelle più prossime agli accessi dalla vigna Gualterio, nelle quali si poteva penetrare sfruttando le gallerie traianee o calandosi dall'alto della terrazza termale, percorrendo magari la rampa di scale posta in corrispondenza dell'edera minore sudoccidentale, confinante a ovest con la sala 129 'della volta degli stucchi'⁹⁸.

Bellori abbinava alla memoria della Casa di Tito anche i resti rinvenuti nell'antico sito del Foro di Petronio Massimo - ovvero le rovine emerse durante gli scavi Agostini avviati nel 1652 nella vigna dei Santi Apostoli e nei dintorni - associazione presumibilmente scaturita dalla vicinanza tra i suddetti resti e quelli delle terme sulle pendici del colle Oppio⁹⁹.

Quanto esposto da Bellori nei *Vestigi* è ripreso e ripetuto nell'introduzione che l'antiquario pone in apertura del volume dedicato alla descrizione e illustrazione del sepolcro dei Nasoni (1680)¹⁰⁰, monumento sepolcrale che fu rinvenuto nel 1674 sulla via Flaminia, vicino Grottarossa, quando Bellori rivestiva l'incarico di commissario delle Antichità da quattro anni.

Non appare casuale che negli anni che seguono la nomina di Bellori ad antiquario apostolico vadano intensificandosi e dettagliandosi le informazioni relative alle nuove scoperte di pitture antiche.

⁹⁴ Real Monasterio El Escorial, *Antigualhas (inv. 28-1-20)*, foll. 13v, 14r, 47bis e 48r. Bellori enumera le copie degli acquerelli di F. de Holanda appartenuti a Massimo nell'elenco degli esemplari di pitture antiche romane rinvenuti sino ad allora. Gli altri esempi menzionati sono il paesaggio rinvenuto durante la costruzione del Palazzo Barberini; le pitture del Sepolcro Corsini; i resti pittorici della Torre degli Schiavi (ovvero la volta di Santa Costanza) fuori Porta Maggiore, i frammenti dipinti provenienti da Villa Adriana allora esposti in Palazzo Farnese e l'affresco delle Nozze Aldobrandini che definisce «per conservazione, per lo stile, per lo numero delle figure, e componimento supera ogni altra pittura che vediamo tra le antichità» (G. P. BELLORI, *Delli vestigi...* cit., p. 61).

⁹⁵ Camillo Massimo durante il suo soggiorno in Spagna come Nunzio Apostolico (1655-1658) aveva potuto consultare e studiare il taccuino di Francisco de Holanda e aveva commissionato copie degli acquerelli al miniaturista Anton Maria Antonozzi che lo aveva accompagnato nel suo viaggio. Rientrato in patria Massimo aggiunse gli esemplari alla collezione di antichità, opere e reperti antichi che andava costituendo nel suo palazzo alle Quattro Fontane. Le repliche originali dei disegni di Francisco de Holanda si ritengono ormai disperse, ma sono note grazie a copie di seconda mano che furono studiate, copiate a loro volta e più avanti anche stampate da Pietro Sante Bartoli, assiduo frequentatore del palazzo e della biblioteca Massimo.

⁹⁶ Si rimanda al capitolo 2, paragrafo 2.3.3.

⁹⁷ Nel descrivere le copie degli acquerelli di Francisco de Holanda - raffiguranti la volta dorata e la scena corale non identificata - Bellori si sofferma non tanto sulla sgargiante policromia dei partiti ritratti o sulla geometria della volta, che avevano colpito gli artisti cinquecenteschi, quanto sulla serie di immagini, figure e personaggi di cui l'antiquario fornisce un dettagliato elenco.

⁹⁸ Come si vedrà nei capitoli 6 e 7 saranno queste le principali vie che sfrutteranno i visitatori che tenteranno l'esplorazione del padiglione nella seconda metà del XVIII secolo e nei primi decenni del XIX secolo.

⁹⁹ Si veda la trascrizione del brano riportata in *Appendice testi*, 4.2.

¹⁰⁰ G. P. BELLORI, *Le pitture antiche del sepolcro de Nasoni nella via Flaminia. Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli Antichi Originali da Pietro Sante Bartoli; Descritte, e illustrate da Giovanni Pietro Bellori*, Roma 1680.

L'anno della nomina di Bellori coincise inoltre con la concessione del titolo cardinalizio a Camillo Massimo, alla quale, come si è anticipato, conseguì un deciso incremento della collezione di reperti antichi e della documentazione grafica raccolta nella biblioteca nel palazzo alle Quattro Fontane, che negli anni successivi andò arricchendosi di grandi libri di disegni, corredati anche da brevi glosse, forse promemoria dello stesso committente. Il cardinale Massimo si servì di Bartoli per arricchire la propria collezione di disegni di antichità, foraggiando gli interessi dell'incisore e incentivando la produzione di disegni colorati ritraenti reperti antichi, destinati a un pubblico di élite. I biografi di Bartoli, Niccolò Pio e Lione Pascoli¹⁰¹, attestavano dell'esistenza in casa Massimo di un volume di disegni da pitture antiche eseguiti dall'artista¹⁰², analogo ai due esemplari presenti l'uno nelle collezioni dal Pozzo¹⁰³ e l'altro appartenente a Bartoli stesso. L'artista perugino almeno dal 1660 aveva iniziato a mettere insieme una propria raccolta di disegni di antichità, che saranno poi da lui impiegati per la redazione di tavole per le sue raccolte di incisioni. In una delle note biografiche che si rintracciano nel testo dell'introduzione de *Gli antichi sepolcri* Bartoli stesso afferma che l'ammirazione per le testimonianze antiche lo aveva indotto sin da giovane a «raccolgere i disegni altrui di perite Memorie o che in frammenti si conservavano»¹⁰⁴.

Le stampe inserite nell'edizione del sepolcro dei Nasoni, abbinata ai commenti di Bellori, furono eseguite da Bartoli proprio a partire dalla serie di disegni che egli aveva tracciato *in situ* dopo la scoperta del sepolcro, su suggerimento dello stesso Bellori e con il finanziamento del neoeletto cardinale Massimo. Seppure il volume possa di fatto identificarsi come un'opera monografica - più evoluta in senso archeologico rispetto al

¹⁰¹ N. PIO, *Vite de' pittori, scultori e architetti in compendio di un numero di 225 scritte e raccolte da Niccolò Pio dilettante romano*, Roma 1714 ed. crit. a cura di C. e R. Engass, Città del Vaticano, 1977, pp. 140-141; L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*, Roma 1732, p. 231.

¹⁰² L'inventario dei beni appartenuti al cardinale, redatto nel 1677 anno successivo alla sua morte, conferma la presenza nella biblioteca Massimo di varie raccolte di disegni e antichità dei quali la paternità può essere attribuita a P. S. Bartoli. Sono stati individuati due di questi album: uno è il volume di acquerelli «*Pitture antiche miniate in foglio papa coperto di marocchino turcheso indorate*» oggi parte del Codice Baddeley della Eton College Library che contiene 70 disegni acquerellati raffiguranti le miniature del Terenzio Vaticano, alcuni dipinti ritrovati negli scavi al Quirinale e presso le 'Terme di Tito' (sono gli affreschi della fabbrica antica dell'orto De Nobili); riproduzioni di alcuni celebri quadri musivi, particolari delle decorazioni delle Logge Vaticane; copie dei dipinti della Piramide Cestia; cfr. M. POMPONI, *Alcune precisazioni...* cit, 1992, pp. 206-208 e M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit, 2014, pp. 7-19. L'altro volume di acquerelli di mano di Bartoli appartenuto al cardinale Massimo è stato identificato tra gli esemplari appartenenti alla Glasgow University, oggi identificato come codice Massimo cfr. C. PACE, *Pietro Santi Bartoli: drawings in Glasgow University Library after Roman paintings and mosaics*, in *Papers of the British School at Rome*, 47, 1979, pp. 117-155.

¹⁰³ La presenza di disegni attribuiti a P. S. Bartoli nel fondo dal Pozzo-Albani di Windsor e del British Museum (in cui confluirono le raccolte del Museo Cartaceo) è enigmatica. Sembra difficile che Bartoli sia stato tra i disegnatori che riprodussero antichità per il Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo, dato che Cassiano morì nel 1656 quando Bartoli era impiegato da soli pochi anni nell'apprendistato presso Le Maire. Sicuramente però Bartoli prese parte al medesimo clima culturale riunito intorno allo studio dal Pozzo, del quale conobbe certamente i disegni antiquari, almeno nel periodo in cui la collezione fu ereditata da Carlo Antonio dal Pozzo. Lo si evince da numerose annotazioni, riferimenti e rimandi ai disegni della collezione dal Pozzo che si rintracciano nelle note a margine dei disegni di Bartoli (ad es. in quelli ora nell'album Vittoria della Windsor Royal Library, databili intorno al 1680-90) e in numerose delle sue *Memorie* (la cui redazione in massima parte si fa risalire al 1682). Perciò la presenza di alcuni disegni di P. S. Bartoli nella collezione dal Pozzo-Albani potrebbe giustificarsi, oltre che per la confluenza nella biblioteca di Clemente XI di fondi librai appartenuti a mecenati del perugino (su tutti Camillo Massimo), anche alla luce del possibile contributo di Bartoli alle raccolte di Carlo Antonio; cfr. M. POMPONI, *Alcune precisazioni...* cit, 1992, pp. 203-204.

¹⁰⁴ P. S. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi trovati in Roma et altri luoghi celebri nelli quali si contengono molte erudite memorie, raccolti, disegnati et intagliati da Pietro Santi Bartoli*, Roma 1697.

sintetico *Discorso* di Falconieri sulla Piramide Cestia - nell'introduzione Bellori riaffronta temi di carattere generale inerenti all'arte pittorica antica. Quattordici anni dopo la pubblicazione dei *Vestigi* Bellori riprende gli argomenti del primo saggio: si coglie la maturazione di un pensiero critico rispetto alle testimonianze pittoriche antiche e una denuncia sullo stato precario di conservazione dei reperti, guastati dal tempo, dagli agenti atmosferici e dall'azione aggressiva e dalla avidità dei 'cavatori'. Di nuovo, come nei *Vestigi* ma più brevemente, Bellori propone una selezione delle opere pittoriche note, aggiornata anche alle più recenti scoperte, quali ad esempio le pitture che erano state rinvenute nell'Orto De Nobili tra il 1667 e il 1668 credute anche esse appartenenti alle 'Terme di Tito'.

Ancora una volta l'affresco di *Ettore e Andromaca* è nominato tra gli esemplari più degni di nota e le brevi righe ad esso dedicate ripetono quanto già esposto nei *Vestigi*. Si notano però due differenze: Bellori nell'introduzione del 1680 cita, oltre all'originale disegno di Carracci che ritraeva l'affresco neroniano, anche l'incisione che ne aveva tratto Pietro Sante Bartoli, la quale però non è inclusa nelle tavole del volume. Poi nel brano Bellori propone pure, per la prima volta, la notizia della coabitazione all'interno della sala 129 del quadro affrescato a soggetto omerico e della scultura del Laocoonte, mentre si è visto come nel testo dei *Vestigi* il gruppo scultoreo si diceva proveniente da una delle gallerie del complesso (non specificata). L'abbinamento del sito di rinvenimento della celebre scultura con la sala della volta degli stucchi non è proposto da Bellori sulla scorta di testimonianze precedenti né sulla scia di una tradizione antiquaria precedente. Sembrerebbe piuttosto derivare da un'invenzione di Bellori atta a riverberare fascino e prestigio sulle tracce sbiadite dell'affresco di *Ettore e Andromaca* appena visibili sulla volta delle 'Terme di Tito'¹⁰⁵. L'incisione ritraente l'affresco neroniano eseguita da Bartoli (sulla base del disegno a penna di Annibale Carracci) che è menzionata da Bellori nell'introduzione del *Sepolcro dei Nasoni*, è stata riconosciuta in una matrice incisa, isolata, corredata da legenda in lingua italiana e dedicata a Cassiano dal Pozzo¹⁰⁶. Da questa incisione fu tratta la stampa per la prima volta pubblicata in calce alle tavole della seconda edizione del volume *Admiranda Romanorum antiquitatum Vestigia* (1693), una raccolta delle incisioni dei più noti bassorilievi romani esistenti a Roma¹⁰⁷. La stampa fu realizzata da Bartoli in controparte e corredata da una legenda rinnovata, il cui testo è opera di Bellori. Rispetto all'incisione originale la nota descrittiva è priva della dedica a Carlo Antonio dal Pozzo ed è in latino. Nella legenda si legge:

«Pittura Vetus VETURIAE à Bello in Patriam Filium MARCIUM CORILANUM avertentintis in Titi Thermis reperta, cum vestigijs quae poene supersunt collata. Ex delineatione Annibalis Caracci apud B. M. Ioan. Petr. Bellorium. Crypta hic delineata ad picturam non pertinet sed eam notata, in qua ea reperta litt. A. una cum celeberrima Laocoontis statua litt. B».

¹⁰⁵ Si veda in merito anche L. FAEDO, *Percorsi secenteschi...* cit.

¹⁰⁶ Una copia derivata dalla stampa dei Bartoli con l'originale leggenda in italiano e la dedica a Carlo Antonio dal Pozzo è alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Bd 24, fol. 48, n. 70); cfr. *L'idea del bello...* cit., 2000, II, cat. 2, p. 638.

¹⁰⁷ G. P. BELLORI, *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae...*, Roma 1693, tav. 83. La prima edizione del volume fu pubblicata nel 1666 ma resta decisamente meno nota di quella successiva. Nell'edizione originale di questa raccolta dedicata ai bassorilievi romani non vi è menzione del quadro affrescato della Domus che sarà inserito invece nella versione del 1693; cfr. N. DACOS, *La découverte...* cit., p. 19.

Nella nota viene denunciato il soggetto della scena, il luogo del ritrovamento dell'affresco (le Terme di Tito) ed è spiegato che la tavola stampata era stata ottenuta dall'incisione eseguita da Bartoli a partire dal disegno originale di Annibale Carracci che Bellori custodiva nel suo studio. Si noti che come nel precedente testo dei *Nasoni* anche qui la sala della volta degli stucchi è identificata come luogo di ritrovamento del gruppo scultoreo del Laocoonte. Proprio in funzione di ciò, Bellori nella didascalia denuncia esplicitamente che la scena del 'Coroliano' è riproposta nella stampa con un fondale non conforme all'affresco originale. L'incontro dei personaggi è infatti ambientato all'interno della sala 129 della Domus Aurea, al di sotto della volta degli stucchi (si riconoscono alcuni motivi dei cassettoni della volta e della decorazione a spicci della lunetta). L'intento di questa operazione appare duplice ed è esplicitato dalle parole di Bellori: l'uso delle lettere capitali A e B nella stampa, indica, rispettivamente, la posizione del quadro affrescato sulla superficie voltata e il sito del ritrovamento del Laocoonte, al di sotto del catino della nicchia sulla parete di fondo della sala.

Mirco Modolo ha proposto di leggere la creazione da parte di Bellori di tale 'mito ad hoc' come una celebrazione dell'operato di Annibale Carracci, che seguendo le orme di Raffaello si era versato nello studio della pittura antica discendendo negli antri neroniani e, in connessione a ciò, anche come una esaltazione del legame tra pittura e scultura, per Bellori arti sorelle accomunate dal disegno che ne costituiva il comune substrato. Alla luce di questa concezione, spiega Modolo, non risultò anomalo per Bellori inserire la tavola di *Ettore e Andromaca* in un volume come quello degli *Admiranda*, sostanzialmente un catalogo di opere scultoree. Ed è questo legame che Bellori avrebbe inteso raffigurare accostando nell'incisione ideata da lui e Bartoli il Laocoonte all'affresco di *Ettore e Andromaca*. Secondo questa lettura, l'incisione di Bartoli ispirata al disegno di Annibale Carracci, con uno sfondo rinnovato e delineato *ad hoc* che combinava insieme Carracci, la pittura antica (*Ettore e Andromaca*) e la scultura antica (il Laocoonte), dovrebbe riconoscersi come una metafora che traduceva graficamente parte del pensiero di Bellori espresso nelle *Vite* che erano state pubblicate nel 1674, proprio a cavallo tra l'uscita dei *Vestigi* e quella del *Sepolcro dei Nasoni*¹⁰⁸. Seppure Bellori nella legenda corredata alla stampa affermi chiaramente che l'incisione era stata ripresa dal disegno di Carracci, quanto dichiarato rispetto allo sfondo della scena rappresentata lascia dedurre che sia lui che Bartoli avessero avuto modo di osservare l'originale all'interno della sala 129. Costatazione che, almeno per Bellori, risultava già desumibile dalla descrizione dello stato di conservazione dell'affresco

¹⁰⁸ Si veda M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit, 2014, pp. 142-145. Nella biografia di Carracci che apre le *Vite* (G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 1672), Bellori insisteva sul valore attribuito dall'artista ai modelli antichi sia pittorici che scultorei. Il disegno del 'Coriolano' di Annibale forniva la prova tangibile che Carracci così come il suo maestro Raffaello, si era dedicato allo studio delle testimonianze pittoriche antiche. Allo stesso modo, Bellori sottolineava pure l'importanza della scultura antica quale riferimento essenziale per Carracci che riconosceva nel Laocoonte l'esempio di massima eccellenza. M. Modolo ha pure evidenziato che nel 1674, anno di edizione delle *Vite*, fu scoperto il sepolcro dei Nasoni sulla via Flaminia (che fu ritenuto massimo esempio della pittura antica) e venne organizzata la solenne celebrazione di Annibale Carracci - ideata da Bellori e Maratti - con la realizzazione di un nuovo monumento funebre dell'artista al Pantheon accanto alla tomba di Raffaello. Per l'occasione furono pubblicati le tavole incise raffiguranti i dipinti della Galleria Farnese di Carracci (*Galeriae Farnesianae Icones*, 1674) e le immagini della Loggia di Raffaello (*Imagines Veteris ac Novi Testamenti*, 1675). Pertanto, Modolo ha supposto che la messa a punto dell'incisione della scena di *Ettore e Andromaca* possa essere stata ideata da Bartoli e Bellori subito dopo il 1674, così che la troviamo solo descritta nel volume dei *Nasoni* del 1680 e poi finalmente convertita in stampa nelle *Admiranda* del 1693.

delineato nel 1664 nella introduzione dei *Vestigi*. Di fatto l'incisione eseguita da Bartoli prima del 1680, seppure estremamente semplificata, può riconoscersi a tutti gli effetti come il primo ritratto dell'architettura, (o se non altro della configurazione spaziale) di una delle sale della Domus Aurea.

Il disegno originale a penna eseguito da Annibale Carracci¹⁰⁹ non ci è noto, pertanto non è possibile stabilire se l'artista avesse rappresentato o meno lo sfondo della scena affrescata che, del resto, fino alla recente opera di pulitura e restauro del quadro era scarsamente individuabile.

Le vicende collezionistiche che portarono alla dispersione della copia originale di Carracci sono state recentemente ricostruite¹¹⁰. Il che ha permesso di chiarire l'equivoco per cui in passato si era ritenuto di riconoscere tale esemplare nel disegno appartenuto a Vincenzo Vittoria - che è però un acquerello e non un disegno a penna - conservato oggi alla Royal Library del Windsor Castle¹¹¹.

Molti dei disegni appartenuti a Bartoli, insieme a quelli da lui eseguiti, confluirono infatti nella collezione del canonico Vincenzo Vittoria, per il tramite di Francesco Bartoli dopo la morte del padre nel 1700¹¹². Il disegno dell'*Ettore e Andromaca* del codice Vittoria è un acquerello monocromo che è stato dimostrato essere in realtà una copia del disegno originale di Carracci (a penna) eseguita da Pietro Sante Bartoli. Visto che la rappresentazione è molto vicina a quella della stampa e della prima incisione con dedica a Cassiano dal Pozzo, potrebbe forse essere stato un disegno preparatorio per la prima incisione dell'affresco: i tre esemplari infatti propongono il medesimo sfondo, quello raffigurante volta e lunetta della sala 129 della Domus Aurea.

È stato anche dimostrato che l'acquerello di Windsor (RL 9573) fu la copia impiegata da Francesco Bartoli quando dovette re incidere la scena per inserirla tra le tavole delle *Pitture Antiche* del 1706, dato che la matrice originale era «consunta e estinta» come affermano Francesco Bartoli e De La Chausse nella descrizione di corredo all'immagine¹¹³. Si può notare che le due incisioni, quella del 1693 e la successiva del 1706, si differenziano per il disegno dello sfondo che nell'esemplare più tardo fu semplificato da Francesco Bartoli: ridotto alle linee essenziali e rinunciando all'intento di ritrarvi le fattezze della sala della volta degli stucchi.

Altre copie dell'affresco dell'*Addio di Ettore e Andromaca alla Porta di Scea* eseguite da Pietro Sante Bartoli, dal figlio Francesco e più tardi dal collaboratore di quest'ultimo Gaetano Piccini, sono state

¹⁰⁹ È lo stesso Angeloni a descrivere il mezzo grafico impiegato da Carracci, cfr. la notata citata alla n. 88.

¹¹⁰ Le vicende sono state ordinate e ricostruite da M. Modolo, se ne propone una sintesi nel capitolo 5, paragrafo 5.1. Per la discussione completa con i rimandi alla bibliografia precedente si rimanda a M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit., 2014, pp. 138-139.

¹¹¹ WRL, A22, 9573.

¹¹² Fu per primo Wittkower a suggerire di riconoscere nell'acquerello dell'album Vittoria a Windsor l'originale di Carracci. A mettere in dubbio la paternità di Carracci del disegno fu invece J. Wood. Modolo, ricostruendo le vicende collezionistiche anche di questo esemplare, ha evidenziato le caratteristiche tecniche e stilistiche che permettono di ascrivere l'acquerello a Pietro Sante Bartoli, così come la stragrande maggioranza dei disegni incluso nell'album Vittoria a Windsor; cfr. M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit, pp. 140-141.

¹¹³ P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche...* cit., 1706 tav. I, p. 1. Modolo ha sottolineato che certamente F. Bartoli dovette riconoscere la copia in possesso di Vittoria come di mano del padre; ha supposto che la decisione di spacciarla per l'originale di Carracci derivi da una volontà di attribuire prestigio e valore all'esemplare nella raccolta Vittoria; cfr. M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit, pp. 140-141.

identificate nei fondi che custodiscono i disegni dei due Bartoli ripartiti tra le collezioni di Eton College, Holkam Hall, della Glasgow Library e della Biblioteca Vaticana¹¹⁴.

Tra i disegni dell'album Vittoria a Windsor - provenienti dalla collezione personale di Pietro Sante Bartoli - si conservano altri disegni, schizzi e acquerelli che hanno per soggetto le decorazioni delle volte della Domus Aurea e concorrono a documentare la conoscenza del padiglione da parte dell'artista perugino.

Quattro fogli, oltre all'acquerello ritraente il quadro di *Ettore e Andromaca*, documentano che Bartoli aveva sicuramente visto e studiato la volta degli stucchi¹¹⁵. Sono stati riconosciuti come disegni di epoca precedente, corredati però di note manoscritte, segni grafici (correzioni o alterazioni) e appunti sui colori, che furono sicuramente apposti da Pietro Sante Bartoli. L'incisore, che sin dal 1660 andava mettendo insieme la sua raccolta di disegni per la documentazione e il censimento delle pitture romane, una volta entrato in possesso di questi esemplari volle evidentemente saggiarne l'attendibilità confrontandoli con le decorazioni ancora esistenti nella sala 129. Le annotazioni sui colori e sulle decorazioni della volta che Bartoli raccolse e segnalò su questi fogli gli servirono come base per l'esecuzione dell'acquerello rappresentate la volta della sala 129 che egli eseguì per Camillo Massimo. Foglio incluso nell'album di acquerelli dell'artista che era parte della collezione del cardinale, attualmente custodito a Glasgow¹¹⁶.

Tra i disegni di Windsor appartenuti a Bartoli si riconoscono anche altri esemplari in cui sono ritratte: la volta gialla, la volta dorata, la volta nera e i frammenti pittorici di una lunetta con una serie di portici sovrapposti che richiama le architetture dipinte del criptoportico e di altre sale della Domus, come la già menzionata camera 114¹¹⁷. I disegni, a penna e ritraenti all'incirca un quarto sia della volta gialla che di quella nera, non sono corredati da annotazioni, come avviene per i fogli che ritraggono la volta degli stucchi. Sembrerebbe trattarsi di copie da disegni di epoca precedente più che disegni di prima mano di Bartoli. Del resto, proprio l'esempio appena descritto dei disegni della sala degli stucchi notati da Bartoli dimostra come

¹¹⁴ Tra le varianti di mano di P. S. Bartoli vi è un acquerello policromo nell'album appartenuto a Camillo Massimo oggi a Glasgow (GUL, ms GEN 1496, ff. 72v-73r) per cui si veda C. PACE, *Pietro Santi Bartoli: drawings in Glasgow...* cit., p. 123, cat. 48, p.14. Questo ha caratteristiche comune a un altro acquerello parte della collezione dal Pozzo-Albani, (WRL, 196, fol. 148, n. 113925). Sul rapporto tra i due vd. *infra* e n. 117. Un'altra variante è rappresentata dall'acquerello dell'Eton College (Codex Baddeley, fol. 96) che Modolo ha proposto di attribuire a Camillo Massimo. Altre copie di mano di F. Bartoli (sulla base della stampa di P. S. Bartoli) sono: Holkam Hall, codex Bartoli, I, 14; Eton Bn 5, fol. 1; BAV, cod. Cappon. 285, fol. 2. Copie di Gaetano Piccini (sulla base della copia del cod. Baddeley): cod. Cappon. 285, fol. 51; Bologna, Biblioteca Universitaria, album Marsili. Esistono infine anche copie più tarde della scena affrescata, tra cui quella delineata da P. L. Ghezzi in BAV, Cod. Ottob. 3109, f. 199 (per cui si rimanda al capitolo 5, paragrafo 5.1).

¹¹⁵ WRL, RCIN, 909579-909582. Raffigurano schizzi di vari dettagli dalla decorazione della volta: un quarto della composizione generale, la scena con *Anfitrite* e la scena di *Paride e Elena* (il quadro che sulla volta fa da contrappunto a quello di *Ettore e Andromaca*).

¹¹⁶ Acquerello nel Codice Massimo: GUL, ms GEN 1496, ff. 72v-73r; cfr. C. PACE, *Pietro Santi Bartoli: drawings in Glasgow...* cit., p. 123, cat. 48, p.14. È stata notata la somiglianza tra questo acquerello e una copia, sempre ad acquerello, fatta eseguire da Cassiano dal Pozzo per il suo Museo Cartaceo, oggi inclusa nella collezione dal Pozzo-Albani a Windsor (WRL, 196, fol. 148, n. 113925). I due acquerelli - Glasgow e dal Pozzo - condividono lo stesso sfondo, in cui sono raffigurate le mura urbliche di Troia e non l'interno della sala 129. L'attribuzione dell'esemplare dal Pozzo a Bartoli è incerta. H. Whitehouse l'assegna a Bartoli, pur ammettendo che la bassa numerazione del foglio (rispetto alla progressione delle carte della collezione dal Pozzo) sembra indicare un'esemplare più antico; cfr. H. WHITEHOUSE, *Ancient mosaics and wallpaintings*, London 2001, pp. 240-243. M. Modolo ha ritenuto invece l'acquerello non vada riconosciuto come opera di Bartoli; cfr. M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit, pp. 142-145.

¹¹⁷ WRL, RCIN, 909578, 909579 e 909672.

l'artista perugino si servisse anche di materiale grafico di seconda mano. Tra i disegni a lui appartenuti inclusi nel codice Vittoria si annovera, ad esempio, anche un foglio oramai attribuito a Giovanni da Udine, ritraente la lunetta della sala della volta gialla¹¹⁸.

Anche tra i disegni di Pietro Sante Bartoli ora nelle collezioni di Holkham Hall si conserva un esemplare che raffigura il quarto di una volta (non identificata) cui è abbinata la nota «Ornamento di una stanza antica tutta di stucco di basso rilievo»¹¹⁹. Si tratta di una copia di seconda mano eseguita da Bartoli, per la quale sono state notate alcune evidenti affinità con un disegno del XVI secolo agli Uffizi, secondo Modolo attribuibile a Giovanni Antonio Dosio¹²⁰. In questo caso le note apposte al disegno da Bartoli non lasciano dubbio che l'artista avesse eseguito la copia solo a partire da un altro disegno senza conoscere l'originale. Come si è già avuto modo di dire, si è infatti portati a ritenere che nel corso del XVII secolo le sale del settore occidentale della Domus rimasero di fatto sconosciute.

L'unico affresco della Domus Aurea che continua a essere documentato nei volumi a stampa derivati dalle edizioni Bartoli-Bellori sarà sempre quello raffigurante la scena di *Ettore e Andromaca*. La tavola illustrante l'affresco, come si è detto, fu reincisa da Francesco Bartoli a partire da un disegno del padre e inserita in apertura al volume delle *Pitture Antiche* pubblicato nel 1706. La descrizione dell'affresco rimane sostanzialmente invariata.

Nel volume sono pubblicate per la prima volta anche le rappresentazioni dei quadri musivi e degli affreschi rivenuti nell'edificio dell'orto De Nobili nel 1668, di cui già Bellori aveva dato notizia della scoperta nell'introduzione del *Sepolcro dei Nasoni*. Tre tavole rappresentano altrettante 'Vittorie', ovvero figure alate estrapolate dalla decorazione della volta dell'edificio a pianta quadrangolare scoperta nell'orto delle Sette Sale nel 1683¹²¹. Tra le tavole aggiunte all'opera da Francesco Bartoli si riconoscono anche due incisioni riproducenti la scena corale della Domus Aurea ripresa dai disegni di Francesco de Holanda che erano stati copiati da Pietro Santi Bartoli nella biblioteca del cardinale Massimo¹²².

Il volume curato da Francesco Bartoli ebbe notevole successo e ne furono curate numerose ristampe, alcune anche notevolmente accresciute. L'edizione del 1750 ad esempio è corredata da un numero maggiore di tavole, vi è inclusa anche un'incisione particolarmente dettagliata di un quarto della volta degli stucchi ricavata da uno dei disegni appartenuti a Bartoli oggi a Windsor¹²³.

Qualche anno prima, nel 1741 era stato pubblicato a opera dello scozzese John George Turnbull il volume *A Curious Collection of Ancient Paintings*, corredata da illustrazioni di Camillo Paderni¹²⁴. Solo una parte di

¹¹⁸ WRL, RCIN 909567.

¹¹⁹ Norfolk, Holkham Hall Library, II, 46.

¹²⁰ M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit, pp. 149-151.

¹²¹ Le piante dei due edifici saranno invece pubblicate solo successivamente, nel volume *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli*, Paris 1757-1760.

¹²² P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche...* cit., 1706, tavv. XI e XII.

¹²³ F. BARTOLI, M. DE LA CHAUSSE, *Picturae antiquae criptarum romanorum, et sepulcri nasonum. Delineatae, et expressae ad Archetypa a Petro Sancti Bartholi et Francisco ejus filio. Descriptae vero, et illustratae a Joanne Petro Bellorio et Michaele Angelo Causseo opus Latine redditum, proditque absolutius et exactius cum Appendice nunquam edita*, Roma 1750, tav. V. Da riportare al disegno (di Bartoli?) in Windsor Royal Library, RCIN 911053.

¹²⁴ J. G. TURNBULL, *A Curious Collection of Ancient Paintings accurately engraved from excellent drawing by one of the best hands at Rome*, Londra 1741.

esse sono copie originali dall'antico, per il resto si trattava di copie dai disegni delle collezioni più note, per lo più desunti da quelli di Pietro Sante Bartoli. Paderni eseguì dal vero solo le copie degli affreschi della Domus Transitoria sul Palatino, che erano ancora visibili nel sito originario a seguito della campagna di scavo avviata nel 1721 per volere del duca di Parma Francesco Farnese, proprietario dei terreni¹²⁵. I due edifici rinvenuti nell'orto De Nobili e nella vigna delle Sette Sale sono illustrati, come si è detto, da disegni in pianta e sezione di mano di Pietro Santi Bartoli, che furono stampati nel volume *Recueil des Peintures antiques* messo insieme e pubblicato da Anne-Claude-Philippe de Tubières conte di Caylus nel 1757¹²⁶. Caylus aveva rinvenuto una trentina di acquerelli eseguiti da Bartoli nel 1754¹²⁷, poi coadiuvato da Pierre Jean Mariette, che fu autore dei testi descrittivi delle tavole, decise di ordinare i disegni creandone una lussuosa edizione a stampa, entrata in commercio negli anni in cui andavano scoprendosi i resti di Ercolano e Pompei. L'opera riscosse notevole gradimento e fu seguita da una seconda edizione nel 1783, ampliata con alcuni altri esemplari della serie nel frattempo rintracciati da Caylus¹²⁸. È stato dimostrato che appartenevano alla medesima serie anche gli acquerelli di Bartoli identificati presso le collezioni del Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra. La selezione era stata messa insieme da Bartoli per La Teulière, direttore dell'Accademia di Francia tra il 1684 e il 1699, che fu un appassionato estimatore della produzione dell'artista perugino raffigurante i monumenti di Roma.

Questi disegni geometrici eseguiti da Pietro Santi Bartoli, corredati da scala in palmi romani, hanno permesso di ricostruire la volumetria dei due edifici e ricondurre idealmente alla loro posizione originale i frammenti pittorici che sono raffigurati isolati nelle tavole delle diverse edizioni delle *Pitture Antiche*. L'intento di questi disegni infatti non appare tanto quello di restituire l'architettura degli edifici, quanto piuttosto l'ambiente e la composizione d'insieme in cui le decorazioni affrescate si trovavano originariamente.

Portando a termine il progetto della compilazione del volume sulle *Pitture Antiche*, il cui progetto era stato a lungo perseguito da Bartoli e Bellori, Francesco Bartoli seppe raccogliere l'eredità preziosa del padre, riuscendo a valorizzare la mole dei disegni ricevuti in eredità, trasformandoli in stampe o riproducendoli a sua volta (anche con sostanziali modifiche). Grazie a questa vera e propria impresa familiare, nata prima dall'iniziativa di un singolo essenzialmente per motivi di studio e professionali, poi editoriali e alla fine

¹²⁵ M. DE VOS, *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in *Ercolano, 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Atti del convegno internazionale (Ravello-Ercolano-Pompei 30 ottobre-5 novembre 1988), Roma 1993, pp. 99-132. Per la campagna di scavo sul Palatino si rimanda al paragrafo 4.3.

¹²⁶ *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli*, Paris 1757-1760. Questa prima edizione era composta da una parte di testo tripartito, comprendente *L'Avertissement au lecteur* di Caylus, delle *Explications* di Pierre-Jean Mariette e *L'explication de la mosaïque de Palestrine* di Jean Jacques Barthélemy. Era illustrata da un corredo di tavole riproducenti i disegni di P. S. Bartoli con incisioni a contorno, successivamente colorate. Fu stampata in soli 30 esemplari e le matrici delle tavole e del testo di Caylus furono volontariamente distrutte per accrescerne il valore (A. Delle Foglie, *Il contributo di Rive nel contesto dell'editoria artistica e la fortuna delle Peintures antiques*, in F. Manzari, A. Delle Foglie, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento: L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, Roma pp. 88-93).

¹²⁷ I fogli raccolti da Caylus furono poi da lui donati alla Biblioteca Nazionale di Francia dove sono tutt'ora custoditi.

¹²⁸ *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait, d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli, et autres dessinateurs*, 3 voll., Paris 1783-1787.

anche commerciali, è rimasta traccia di molte testimonianze pittoriche antiche che inevitabilmente scomparvero.

Ai fini di questa ricerca, il riordino delle tracce lasciate della conoscenza delle sale del padiglione esquilino, disseminate nelle diverse pubblicazioni curate da Bartoli e Bellori, contribuisce a far luce sullo stato di conoscenza del manufatto neroniano tra la seconda metà del XVII e l'inizio del XVIII secolo, arco temporale in cui altre testimonianze, anche solo di esplorazione del complesso, sono notevolmente scarse. Inoltre, il successo editoriale di tali opere a stampa e le continue e successive riedizioni, nonché il moltiplicarsi di opere che le emularono – ne è un esempio il citato volume del conte di Caylus – mantennero viva la memoria dell'esistenza almeno di una sala del padiglione: quella della volta degli stucchi in cui compariva il quadro di *Ettore e Andromaca*. Ciò contribuì a indurre altri studiosi, artisti, collezionisti, o semplicemente curiosi, a intraprendere l'esplorazione del monumento interrato nei decenni a seguire.

4.3. *Le ricostruzioni della Domus Aurea nel XVIII secolo: Fischer von Erlach e Francesco Bianchini*

Quanto esposto nei paragrafi precedenti offre una traccia quasi esclusivamente di quella che si è fin qui definita quale conoscenza materiale del complesso neroniano, nello specifico sinora riferita alle sole rovine del padiglione sul colle Esquilino. Si può infatti osservare che dopo la ricostruzione della Domus Aurea proposta nell'incisione di Giacomo Lauro (1612) non si siano rintracciate ulteriori immagini abbinabili all'architettura della reggia di Nerone. Alla luce di ciò sorprende incontrare due ipotesi ricostruttive, elaborate in contesti diversi e da autori differenti, nel corso dei primi due decenni del XVIII secolo, a non troppa distanza l'una dall'altra. Si intende pertanto porre in esame la tavola con la magnifica ricostruzione della Domus Aurea inclusa tra le illustrazioni dell'opera di Fischer von Erlach *Entwurf einer historischen Architectur*¹²⁹ (1721) e l'altrettanto ampia e magniloquente ipotesi ricostruttiva del *Palazzo dei Cesari* elaborata da Francesco Bianchini nei primi anni Venti del secolo (resa nota dalla pubblicazione postuma del 1738¹³⁰), in cui il settore nordorientale del complesso, esteso dalle pendici del Palatino sino all'Esquilino, è identificato con la Domus Aurea.

In primo luogo, si è voluto appurare se tali ricostruzioni potessero in qualche misura tradire una conoscenza dei resti del padiglione neroniano da parte dei due autori. Quindi si sono analizzate le proposte ricostruttive ideate da Fischer von Erlach e da Bianchini, al fine di rintracciare quale sia stata, da parte di entrambi e a pochi anni di distanza, la traduzione in chiave progettuale dell'idea della Domus Aurea, tramandata dalle fonti letterarie e antiquarie e interpretata da un lato attraverso le soluzioni e gli strumenti suggeriti dalla pratica architettonica loro contemporanea, dall'altro dall'approccio alla lettura e interpretazione delle testimonianze architettoniche del passato.

La Domus Aurea nell' Entwurf einer historischen Architectur di Fischer von Erlach (1721)

In ordine cronologico la ricostruzione di Fischer von Erlach anticipa quella di Bianchini, perché compare tra le tavole che compongono la I edizione dell'*Entwurf* risalente al 1721.

¹²⁹ J. B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architectur*..., Vienna 1721, lib. II, tav. IV.

¹³⁰ F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari, opera postuma di monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona 1738.

In verità proprio la tavola della Domus Aurea è una delle poche appartenute all'opera di cui è nota una versione precedente, lievemente differente, facente parte dell'esemplare manoscritto dell'*Entwurf* che fu presentato nel 1712 al novello imperatore Carlo VI. La gestazione dell'*Entwurf* si fa risalire agli anni ancora precedenti a questa data. Nel privilegio di stampa accluso all'edizione del 1721 Fischer infatti affermava di aver lavorato all'impresa nel corso dei precedenti 16 anni, il che porta a ricondurre la genesi dei volumi dell'*Entwurf* intorno al 1704-1705. In quegli anni Fischer attraversò un periodo di scarsa attività professionale, dovuto al calo delle commissioni sia private che imperiali (a causa della guerra di successione spagnola, 1704-1714).

Della prima fase di ideazione e composizione dell'opera ci sono pervenuti: un foglio autografo del cosiddetto *Codex Montenuovo*, in cui sono schizzati alcuni dei motivi e delle architetture poi sviluppate nelle tavole (la Domus Aurea non compare); quindi una serie di diversi disegni preparatori, conservati nella biblioteca di Zagabria, evidentemente funzionali alla redazione delle tavole poi riunite in volume¹³¹. La maggior parte di essi non può essere però datata, né risulta evidente la loro eventuale autografia; pertanto essi non contribuiscono in misura decisiva all'esplicazione dei tempi e delle dinamiche di lavoro attuate da Fischer¹³². Anche tra questi schizzi non troviamo traccia di disegni preparatori per la tavola della reggia neroniana. Compare invece una bozza della tavola composita che include la prospettiva ricostruttiva del *Macellum* di Augusto, desunto a partire dall'edificio ritratto nel dupondio neroniano con la legenda MAC AUG, lo stesso che in passato era stato spesso confuso quale effigie della Domus Aurea. La tavola definitiva, senza particolari alterazioni, compare anche nelle edizioni a stampa dell'opera¹³³.

La prima edizione dell'*Entwurf* (1721) è preceduta da due diversi esemplari: il più antico è la citata versione del 1712, cosiddetta manoscritta perché tali sono le note di commento abbinate alle tavole. Questo esemplare fu frettolosamente messo insieme da Fischer e dall'antiquario e bibliotecario di corte Carl Gustav Heraeus - autori rispettivamente dei disegni e delle note descrittive - apparentemente con l'obbiettivo di compiacere ed ingraziarsi il nuovo sovrano Carlo VI prima che egli provvedesse al rinnovo delle nomine degli uffici di corte. Dopo la morte improvvisa di Giuseppe I la posizione a corte di Fischer era apparsa infatti incerta alla luce della successione al trono, perciò si ritiene che egli abbia cercato di sfruttare la presentazione dell'opera come espediente per mettersi in luce davanti al nuovo imperatore. Da qui la scelta di dedicare al sovrano l'impresa editoriale, attraverso la quale poter sfoggiare il proprio talento di architetto, la propria cultura classica e, non da ultimo, mettere in luce il sodalizio avviato già negli anni precedenti con l'antiquario di corte Heraeus.

Questa primordiale versione dell'opera fu presentata all'imperatore con il testo delle note in forma manoscritta e incompleta. Raccoglieva 74 tavole incise ad acquaforte, abbinate a un commento bilingue che

¹³¹ A. SCHNEIDER, *Johann Bernhard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den 'Entwurf einer historischen Architectur'*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1, 4 (1932), pp. 249-270.

¹³² M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino da Roma a Vienna. Sul Saggio di architettura storica di J. B. Fischer von Erlach*, Modena 2019.

¹³³ J. B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architectur...*, Vienna 1721, Lib. II, tav. XII, riquadro in basso a sinistra. La tavola riunisce esempi di monumenti ospitanti statue colossali, come quella che nel macello orna la campata centrale al piano terreno.

nel frontespizio (a differenza della successiva edizione a stampa) veniva esplicitamente accreditato a Heraeus.

L'esemplare manoscritto in realtà non si discosta in misura sensibile dall'edizione che sarebbe poi andata in stampa nel 1721. La divisione in cinque libri fu mantenuta e il numero delle tavole fu solo parzialmente incrementato. Gli esempi di tavole effettivamente revisionate sono pochi e tra questi si annovera, come anticipato, la rappresentazione della Domus Aurea.

Negli anni intercorsi tra la compilazione dell'opera manoscritta e l'edizione della versione definitiva sembra pertanto che Fischer non riuscì a apportare significative revisioni, dovendo restringere l'ambizioso progetto editoriale originale.

Si conosce un esemplare appartenente a questo arco intermedio e che si data intorno al 1720, anno in cui fu assemblato e inviato da Heraeus a Stoccolma, indirizzato a Nicodemus e Carl Gustav Tessin: padre e figlio avevano avuto notizia dell'impresa editoriale in corso di realizzazione un paio d'anni prima, dimostrando vivo interesse¹³⁴. L'analisi di questo ulteriore esemplare - oggi nelle collezioni nella Biblioteca Reale di Stoccolma - ha rivelato tavole non ancora rifinite e un'organizzazione caotica dei libri II e IV, divergenti rispetto a quella dell'opera a stampa. Ciò ha smentito quanto apparentemente emergeva dalla esigua corrispondenza tra Vienna e Stoccolma, cioè che dopo il 1718 (quando Carl Gustav Tessin aveva visto per la prima volta l'opera in lavorazione a Vienna) Fischer non vi avesse più messo mano. Kristoffer Neville, che ha approfondito la storia della lunga gestazione dell'*Entwurf* e ha portato alla luce le vicende legate ai contatti tra Heraeus e i Tessin, ne ha dedotto che Fischer abbia continuato a lavorare sulle tavole sin quasi a ridosso della pubblicazione delle stesse¹³⁵. Marco Folin e Monica Preti presumono invece che l'esemplare inviato a Stoccolma fosse il frutto dell'unione di vecchie prove di stampa, mentre l'ordinamento diverso potrebbe derivare da una rilegatura successiva¹³⁶. Pertanto, la copia di Stoccolma non attesta di uno stadio intermedio di lavorazione ma appare, piuttosto, una bozza operativa. Questa copia conta un numero minore di tavole rispetto al manoscritto del 1712: tra le poche escluse vi è anche quella della Domus Aurea, perciò gli unici esemplari noti della ricostruzione restano quelli della versione del 1712 e poi la definitiva andata in stampa nel 1721, riapparsa anche nelle successive, numerose, riedizioni dell'opera¹³⁷.

Le due raffigurazioni della reggia di Nerone sono pressoché identiche, salvo per l'articolazione del cortile centrale e la connotazione del paesaggio di sfondo. Nella tavola la Domus Aurea è rappresentata da Fischer

¹³⁴ Carl Gustav Tessin, di passaggio a Vienna nel 1718 durante il tragitto di rientro dal suo viaggio di formazione per l'Europa, aveva potuto ammirare l'esemplare su cui Fischer stava lavorando presso la biblioteca imperiale. Ne aveva quindi dato notizia al padre Nicodemus che si era dimostrato doppiamente interessato al volume, sia come collezionista di incisioni che come cultore di studi storico-architettonici; cfr. M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino...* cit., p. 14 e K. NEVILLE, *The Early Reception of Fischer von Erlach's Entwurf einer historischen Architectur*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 66, 2, giugno 2007, pp.160-175.

¹³⁵ K. NEVILLE, *The Early Reception of Fischer von Erlach's Entwurf ...* cit.

¹³⁶ M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino...* cit., p. 14.

¹³⁷ Le edizioni a stampa dei 5 volumi dell'*Entwurf* sono molteplici: la prima fu stampata a Vienna nel 1721, in proprio da Fischer che ne curò anche la distribuzione all'estero. Presentava commento bilingue (in tedesco e francese) rimasto allo stadio incompleto come già apparso nella versione manoscritta del 1712. Seguono le successive due edizioni impresse a Leipzig nel 1725, l'una con solo testo in tedesco, l'altra con solo commento in francese; poi le due rare traduzioni in lingua inglese del 1730 e 1737; da ultimo le due di Leipzig 1742, riedizioni dei volumi monolingue già comparse nel 1725.

in una veduta a volo d'uccello. L'architetto delineò una reggia di dimensioni smisurate, con impianto rigidamente simmetrico.

L'esame del disegno e della nota descrittiva acclusa rivela l'articolazione del complesso immaginato da Fischer, anche se l'individuazione dei differenti nuclei è resa talvolta poco chiara dalla descrizione in alcuni punti vaga. Heraeus nel testo descrive un'avancorte, o meglio una piazza, posta dinanzi all'ingresso della reggia e, di conseguenza, situata in corrispondenza della Via Sacra. La piazza scoperta si apre davanti al *vestibulum* (A), spazio esterno scoperto dove la nota descrittiva afferma si ergesse il Colosso, il quale però non è rappresentato nell'incisione. Lungo l'asse mediano trasversale, a ridosso dell'entrata (A), si sviluppa il nucleo edilizio identificato come *atrium* o vestibolo interno coperto (B), il quale è descritto come edificato sui luoghi dove al tempo di Marziale si ergeva il Colosso, perciò in prossimità dell'anfiteatro che dalla scultura aveva poi derivato l'appellativo. Il sito di costruzione dell'Anfiteatro Flavio è infatti indicato come corrispondente a quello in cui Fischer traccia il grande cortile d'onore (C). Quest'ultimo racchiude al suo interno uno specchio d'acqua (lo *stagnum* della Domus) e termina con un'edera al centro della quale è situato il Tempio della Fortuna che, stando a Plinio, Nerone aveva fatto riedificare all'interno del perimetro della reggia.

Le due ali del palazzo si sviluppano simmetricamente ai due lati del nucleo centrale costituito dalla successione vestibolo-atrio-cortile e si articolano in una serie concatenata di cortili e lunghe maniche di raccordo. Si ottiene una esagerata estensione orizzontale del complesso, che risulta ordinata attraverso una precisa gerarchia tra le parti, tutte coordinate tra loro. Tale ordinamento è attuato per dominare e controllare la vasta scala del complesso palaziale e la sua dimensione.

Tutti i brani degli autori latini che hanno descritto la Domus Aurea sono esplicitamente citati nella nota che illustra la ricostruzione grafica. In apertura sono menzionati i portici *triplices milliarias* della reggia che, traducendo e parafrasando il passo di Svetonio, sono intesi come una triplice galleria di mille passi¹³⁸. Non è evidente dalla costruzione rappresentata dove questi ultimi debbano individuarsi, forse lungo tre dei quattro lati del cortile d'onore.

È proprio il disegno e l'articolazione di questo cortile a variare tra le due rappresentazioni della Domus Aurea ideate da Fischer. Nella versione del 1712 il bacino al centro della corte maggiore ha pianta circolare e un'estensione contenuta, mentre una vasca ampissima (il suo lato maggiore supera l'estensione longitudinale dell'intera reggia) occupa tutta l'area retrostante il palazzo, frapponendosi tra l'edera del recinto palaziale e un paesaggio boschivo(?) indefinito. Sembra opportuno identificare in questo specchio d'acqua esterno lo *stagnum* (anche se non circondato da costruzioni 'a guisa di città') e, in aggiunta, nel panorama in lontananza potrebbero riconoscersi i parchi e i boschi che sia Svetonio che Tacito annoveravano tra le bellezze della reggia e che sono pure ricordati, in riferimento alle medesime fonti, nel brano dell'*Entwurf*.

¹³⁸ «Les Portiques de cet Hotel formoient une triple allée del 1000 pas, [triplices milliarias] pour nous servir de l'expression de Svetonius» (J. B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architectur...*, Leipzig 1725, lib. II, tav. IV).

Nella tavola del 1721, variando l'articolazione del paesaggio retrostante il palazzo, risulta più difficile individuare questi elementi: al di là dell'esda infatti si riconosce piuttosto un indistinto paesaggio archeologico che solo più in lontananza assume connotazione rurale.

Degli interni della Domus sono ricordati il lusso e l'opulenza, tanto che la loro bellezza nel testo di Heraeus è detta inimmaginabile. Niente traspare della loro articolazione nella rappresentazione dell'edificio nell'incisione. La sala rotante è menzionata nella nota come la più ragguardevole tra gli ambienti interni, ma in nessuna delle due versioni del disegno vi sono configurazioni esterne dei volumi della reggia che permettano di individuarla.

È stato osservato che Fischer nel modificare la tavola si propose solo in parte di correggere le incongruenze più evidenti tra la ricostruzione da lui proposta e quanto descritto dalle fonti (ad esempio la collocazione del Colosso di Nerone che resta un dato incerto e sottaciuto)¹³⁹. La rinnovata configurazione dell'assetto interno delineata per il cortile d'onore nella tavola del 1721 produce piuttosto un'immagine del progetto antico sensibilmente vicina all'impianto delle scuderie imperiali che erano allora in corso di costruzione sul Glacis di Vienna, che sono pure rappresentate in una tavola del IV libro dell'*Entwurf*¹⁴⁰.

La reggia neroniana di Fischer, al pari degli altri edifici antichi romani rappresentati nel II libro, è evidentemente un edificio di pura invenzione dell'autore. Si tratta di una fantasiosa ricostruzione, seppure ideata con la pretesa di fondarsi su una minuziosa disamina delle fonti, tutte (almeno le antiche) puntualmente citate nella nota esplicativa.

L'architettura proposta per il palazzo neroniano dialoga in maniera ostentata con i tempi moderni, proponendosi come modello progettuale del tutto attuale¹⁴¹. Lo dimostrano, oltre che il confronto diretto con il progetto delle scuderie imperiali appena citato, anche le numerose analogie che sono state messe in luce da Andreas Kreul tra la ricostruzione della Domus Aurea e i progetti, di poco successivi, elaborati da Fischer per il rinnovamento della Hofburg¹⁴².

È del resto noto che le tavole dell'*Entwurf* furono recepite anche come un prontuario di modelli a uso degli architetti, lo provano le citazioni che sovente sono state rintracciate sparse in opere posteriori, ad esempio di Vittone, Giuseppe Galli Bibbiena oppure Piranesi¹⁴³.

¹³⁹ M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino...* cit., p. 99.

¹⁴⁰ J. B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architectur...*, Vienna 1721, lib. IV, tav. XVI.

¹⁴¹ M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino...* cit., p. 94.

¹⁴² A. KREUL, *Johann Bernars Fischer von Erlach. Regie der Relation*, Salzburg-München 2006, pp. 82-83.

¹⁴³ Piranesi poté di certo consultare una copia dell'opera dell'*Entwurf* visto che ne riprodusse alcuni motivi in un suo foglio di disegni oggi alla Pierpont Morgna Library di New York. Un esemplare dell'edizione di Leipzig 1725 era nella biblioteca del suo primo mecenate, Nicola Giobbe e si ritiene che Piranesi avesse avuto modo di consultarlo nel periodo immediatamente successivo al suo arrivo a Roma. Secondo un'altra ipotesi, l'architetto potrebbe aver conosciuto la copia dell'*Entwurf* in possesso di Marco Foscarini, che quest'ultimo avrebbe acquistato durante il soggiorno a Vienna come ambasciatore; cfr. L. MUSSO, *Il Campo Marzio*, in *Piranesi nei luoghi di Piranesi. Archeologia piranesiana*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di P. Santoro e R. Flegli, Roma 1979, p. 26.

Tale intento del resto era stato perseguito da Fischer, come è ammesso apertamente nella prefazione all'opera in cui si esplicita il proposito di: «più che istruire i dotti, dilettere l'occhio degli amanti dell'arte e dare occasione agli artisti per invenzioni, attraverso alcune prove di diversi modi costruttivi»¹⁴⁴.

Non va frainteso però l'obiettivo del lavoro che, seppur presentato come prodotto di pura evasione, era in realtà stato ideato come compendio di varie sorte di architettura, riunite insieme dall'architetto affinché servissero «non solo al piacere, ma anche al progresso delle arti» come rivela Heraeus nel commento¹⁴⁵.

Il modo in cui Fischer diede corpo alla reggia neroniana e agli altri monumenti del passato, rivela l'atteggiamento dell'architetto che, al pari dei suoi sodali, guardava all'antico e alle sue tracce come a un repertorio di forme da copiare e alterare a piacimento, funzionali in quanto se ne poteva disporre per la progettazione di nuovi lavori destinati a quei committenti per i quali quelle medesime forme continuavano a essere parlanti, a incarnare significati di valore. È stato a tal proposito rimarcato quanto proprio la tavola della Domus Aurea incarni a pieno tutti gli aspetti sottesi all'ideazione delle restanti tavole dell'*Entwurf* dedicate ai progetti imperiali romani, in cui il tema dell'architettura trionfale appare centrale. I disegni sono tutti investiti di una connotazione retorica che intendono inverare: l'idea che tra la Roma Antica e la Vienna imperiale esistesse un nesso profondo che si declinava nella comprensione dell'architettura del passato alla luce del presente e, forse in maggior misura, nella ricerca nell'antichità romana di un repertorio di forme e modelli che ricalcassero le istanze di grandezza della capitale asburgica. In questa connotazione è stata identificata la specificità di queste ricostruzioni, piuttosto che nella scelta dei soggetti, nella fantasiosa natura delle ricostruzioni o nella prospettiva deliberatamente anacronistica e attualizzante delle stesse¹⁴⁶.

È da tempo stato dimostrato che non si possono additare le ricostruzioni fischeriane dei monumenti antichi come una sorta di 'tradimento' della mole eterogenea di fonti cui l'autore attinge (rovine, medaglie, guide antiquarie, letteratura di viaggio), evidenziando errori filologici e storici accorsi nella loro rappresentazione. Ciò alla luce del fatto che l'intenzione di Fischer non fu quella della ricostruzione filologica, storicamente corretta, ma quella di una rielaborazione e reinvenzione soggettiva. Il materiale delle architetture antiche e la loro rappresentazione sono impiegati come base per una nuova composizione. Gudula Rakowitz ha definito tali ricostruzioni come una 'mistura' degli eventi passati con l'immaginazione.

Un altro aspetto sul quale la letteratura ha insistito in rapporto alla realizzazione dell'*Entwurf* sono i debiti contratti da Fischer durante la formazione giovanile degli anni del suo soggiorno romano.

Ancora giovanissimo Fischer si trovò a Roma proprio negli anni in cui apparvero sul mercato le opere a stampa di materia antiquaria curate da Bellori e illustrate dalle incisioni di Bartoli che diedero lustro, tra l'altro, alle pitture antiche rinvenute sul colle Esquilino, come pure in altri siti di Roma e del suo Suburbio. L'architetto austriaco trascorse più di un decennio nell'Urbe, dopo aver compiuto un primo apprendistato come scultore e decoratore nella bottega paterna a Graz.

¹⁴⁴ J. B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architectur...*, Leipzig 1725, Borrede. Si riporta la traduzione italiana da: J. B. FISCHER VON ERLACH, *Progetto di un'architettura istorica. Entwurf einer historischen Architectur*, trad. it. a cura di G. Rakowitz, Firenze 2016, p. 12.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino...* cit., p. 98.

Arrivato a Roma in un momento imprecisato tra il 1670 e il 1674, Fischer trovò impiego nella bottega del famoso e affermato decoratore Johann Paul Schor, stretto collaboratore di Gian Lorenzo Bernini. A prendere le redini del laboratorio dopo la scomparsa di Johann Paul nel 1674 fu il figlio Philipp Schor. Lavorando a fianco di quest'ultimo Fischer entrò in contatto con la cerchia degli allievi di Bernini -su tutti Carlo Fontana- e con il gruppo di artisti e antiquari gravitanti intorno all'Accademia di San Luca e alla regina Cristina di Svezia. Il giovane viennese ebbe pertanto l'occasione di frequentare per alcuni anni i maggiori esponenti del mondo artistico-culturale romano. Conobbe Bellori, allora antiquario e bibliotecario della regina Cristina, nonché curatore dei forestieri che frequentavano l'Accademia e punto di riferimento della cultura storico artistica e antiquaria a Roma. Ebbe pure modo di entrare in contatto con Nicodemus Tessin, Athanasius Kircher e con l'ambasciatore spagnolo Gaspar Méndez de Haro y Guzmàn, marchese del Carpio, tra i maggiori collezionisti presenti in città. Al seguito del marchese lasciò Roma per Napoli nel 1683, dove lavorò per circa tre anni, prima di rientrare in patria tra il 1686 e il 1687¹⁴⁷.

È stato in più occasioni sottolineato il peso dell'influenza esercitata sul giovane Fischer dagli insegnamenti dell'Accademia di San Luca. Il metodo dell'Accademia, allora indubbiamente la più importante istituzione didattica in campo internazionale a Roma, specie per l'architettura, si esplicava nel proporre modelli come base di variazioni soggettive, legate alla personalità dell'architetto. Negli ultimi decenni del Seicento, quando Fischer gravitava intorno a tale ambiente culturale, il modello proposto era quello di una sintesi del retaggio della architettura romana e rinascimentale con i diversi aspetti dei maestri contemporanei (Pietro da Cortona, Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana etc.). La citazione era tra gli strumenti caldamente raccomandati e poteva allargarsi a uno scenario molto esteso e spesso contraddittorio. Fu questo spirito eclettico quindi ad influenzare l'architetto austriaco, al pari delle frequentazioni della colonia nordica allora attiva a Roma cui appartenevano gli Schor, Tessin e Abraham Preuss¹⁴⁸.

Nello specifico dell'ideazione dell'*Entwurf*, più che l'architettura sembra aver incentivato gli interessi di Fischer maggiormente la cultura romana e quindi la frequentazione del circolo di eruditi riuniti intorno alla figura della regina Cristina e all'ambito accademico.

Nell'affrontare il tema dell'architettura romana per la compilazione del II libro dell'*Entwurf* Fischer dovette fare i conti con tradizioni di studi e generi editoriali differenti: un panorama estremamente ricco di opere, *auctoritates*, conoscitori che alimentavano un mercato estremamente ampio e ramificato (trattati di

¹⁴⁷ Fischer rimase a Roma sino al 1682 quando, dopo la nomina del marchese del Carpio a viceré di Spagna a Napoli, si trasferì nella capitale partenopea e vi spese il successivo triennio (1683-1686) lavorando a fianco a Philipp Schor al servizio del marchese. Fece rientro in patria tra il 1686 e 1687, muovendosi tra Graz e Vienna, che stava vivendo un periodo di forte espansione, anche edilizia, dopo l'importante e definitiva vittoria contro l'impero ottomano avvenuta nel 1683. Un sintetico profilo biografico dell'architetto è in M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino...* cit., pp. 179-183. Per un quadro più approfondito sui primi anni di formazione e lavoro di Fischer si veda H. SEDLMAYR, G. CURCIO, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Milano 1996, pp. 31-39.

¹⁴⁸ G. RAKOWITZ, *L'ineludibile domanda dell'Entwurf einer historischen architectur*, e P. PORTOGHESI, *...il futuro non come Damnatio Memoriae ma come conferma del già stato*, entrambi in J. B. FISCHER VON ERLACH, *Progetto di un'architettura storica. Entwurf einer historischen Architectur*, trad. it. a cura di G. Rakowitz, Firenze 2016 pp. XXI-XXVIII e pp. XIII-XIX.

architettura, guide antiquarie, studi di carattere sistematico dedicati a monumenti specifici, opere dedicate ad atlanti storici, repertori numismatici)¹⁴⁹.

È indispensabile risalire agli anni della formazione romana per tacciare i rapporti dell'architetto viennese con questa mole di conoscenze, dottrine e riferimenti. Va però tenuto conto che l'elaborazione sia delle singole tavole costituenti l'*Entwurf*, che dell'opera completa, risulta avviata dopo circa un ventennio dal soggiorno romano, da qui la necessità di rapportarla al particolare contesto sociopolitico e culturale della Vienna tardo seicentesca, in cui il progetto editoriale andò maturando. Il ritratto di Roma che Fischer riportò con sé può immaginarsi solo in parte aderente a quella rilevata e disegnata dagli antiquari nei secoli precedenti. Quel quadro della città che sbiadiva nella memoria dell'architetto dovette confrontarsi, una volta rientrato in patria e poi negli anni successivi inserito a pieno e nel vivo del fervente contesto culturale austriaco, con la Vienna asburgica in piena fase di rinnovamento e riconfigurazione quale nuova Roma. È per questo che pur risultando evidente che le radici dell'opera editoriale di Fischer affondino nella cultura romana del tardo Seicento, essa non possa considerarsi un prodotto esclusivo di quella cultura, ma il frutto maturato negli anni successivi in un clima culturale differente¹⁵⁰.

Alla luce di ciò non sorprende che si sia rivelato subito vano il tentativo di rintracciare nella ricostruzione della Domus Aurea di Fischer le tracce di una conoscenza materiale del complesso neroniano. La rappresentazione si è piuttosto offerta come oggetto di indagine utile a tacciare quali interpretazioni il progetto neroniano, a confronto con la cultura a cavallo tra Seicento e Settecento, abbia prodotto. A questo scopo risulta estremamente stimolante l'analisi e il confronto con la successiva ricostruzione della Domus neroniana elaborata, in ambito romano, da Francesco Bianchini.

La ricostruzione della Domus Aurea tra i settori del Palazzo dei Cesari di Francesco Bianchini (1738)

Un'ulteriore ipotesi ricostruttiva della reggia neroniana è inclusa nel celebre progetto di ricostruzione del complesso delle residenze imperiali sul Palatino che fu elaborato da Francesco Bianchini negli anni Venti del XVIII secolo e dato alle stampe nell'opera postuma intitolata *Del Palazzo de' Cesari (1738)*¹⁵¹.

Il volume è il prodotto delle ampie ricerche e degli studi condotti da monsignor Bianchini in occasione degli scavi sul Palatino, promossi dalla famiglia Farnese e da lui presumibilmente diretti tra il 1720 e il 1729, anno della sua morte.

Francesco Bianchini è ricordato come un intellettuale a tutto campo, scienziato e storico al tempo stesso. Le biografie e gli studi a lui dedicati ne delineano un profilo multiforme dal punto di vista culturale e gli riconoscono il merito di essere stato tra i primi ad applicare i principi del metodo sperimentale agli studi di antichità¹⁵².

¹⁴⁹ M. FOLIN, M. PRETI, *Da Gerusalemme a Pechino...* cit., pp 95-96.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari, opera postuma di monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona 1738.

¹⁵² Biografie di Francesco Bianchini si ritrovano in S. MAFFEI, *Verona illustrata*, parte II, *L'Istoria letteraria o sia la notizia de' scrittori veronesi*, Verona 1731; A. MAZZOLENI, *Vita di Monsignor Francesco Bianchini veronese*, Verona 1735; G. M. CRESCIMBENI, *Le vite degli Arcadi illustri*, 5, Roma 1751; G. MAZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, II, Brescia 1760, pp. 1167-1181.

Nato a Verona, la sua formazione giovanile si svolse prima a Bologna, presso il collegio gesuita di S. Luigi. Tra il 1680 e il 1684, studiò poi a Padova dove conseguì la laurea in teologia e strinse un rapporto di amicizia con il docente di astronomia Geminiano Montano, del quale portò poi avanti gli studi. A Padova incontrò anche Charles Patin, il quale si crede abbia introdotto Bianchini allo studio della numismatica e dell'archeologia. Dopo la laurea, conobbe a Brescia Gerolamo Correr: i due condivisero la passione per l'astronomia e la numismatica. Si ritiene che la frequentazione di Patin e di Correr abbiano avuto un ruolo cruciale nella maturazione in Bianchini della possibilità di delineare una storiografia 'scientifica', ovvero basata prevalentemente sulle testimonianze archeologiche e numismatiche, piuttosto che sulle sole fonti letterarie. Bianchini arrivò a Roma nel 1684 e, grazie ad antichi legami e conoscenze familiari, fu posto sotto la protezione del cardinale Pietro Ottoboni che pochi anni dopo, nell'ottobre 1689, salì al soglio pontificio come papa Alessandro VIII (1689-1691). Bianchini divenne allora canonico della Rotonda e fu nominato custode e bibliotecario della libreria del papa e del nipote Pietro. Si trovò così immerso nel patrimonio della biblioteca Ottoboniana, potendo sfruttare anche le numerose occasioni di contatti con gli eruditi che la frequentavano: la sua formazione ne fu notevolmente agevolata e accresciuta.

Si occupò sin da subito di antichità. Tra le sue carte, custodite presso la Biblioteca Capitolare di Verona, resta traccia dei suoi studi e numerose testimonianze delle frequenti visite che era solito compiere nei vari siti di scavo in città, alla ricerca soprattutto di bolli laterizi che trascriveva e ridisegnava.

Silvana Miranda nel corso delle ricerche per la sua tesi dottorale ha stilato un quadro cronologico degli scavi frequentati da Bianchini a partire dalle note dell'abate e dai dati desumibili dalle fonti archivistiche: vi si rintracciano notizie di visite anche ai cantieri esquilini, sul colle Oppio o nelle vicinanze.

Da alcuni appunti manoscritti risulta infatti che nel marzo 1694 Bianchini vide gli scavi condotti nella proprietà Mattei 'sub Esquilis prope S. Petri ad Vincula', dove si scavava in cerca di materiali da costruzione¹⁵³. Nel 1696 vide e trascrisse un bollo rinvenuto nella 'vigna presso le Terme di Tito e di Traiano', perciò sul colle Oppio, presumibilmente, tra i resti termali e quelli del padiglione della Domus Aurea¹⁵⁴. Le rovine esquiline dei due complessi non dovevano pertanto essergli estranee, anche se non è possibile stabilire se egli conoscesse i locali del padiglione neroniano interrati sotto le terme.

Da quanto noto della biografia di Bianchini sembra che egli per tutta la sua vita fu solito peregrinare da uno scavo all'altro, intento a individuare documenti e testimonianze utili alle sue ricerche cronologiche e archeologiche, al fine di approfondire e dettagliare la sua conoscenza del mondo antico.

Notizie biografiche più aggiornate si ricavano dagli studi S. ROTTA, *Bianchini, Francesco* in DBI, 10, 1968, pp. 187-194; F. UGLIETTI, *Un erudito veronese alle soglie del Settecento. Mons. Francesco Bianchini 1662-1729*, Verona 1986; A. SCHIAVO, *La Meridiana di S. Maria degli Angeli*, Roma 1993. Tra i contributi di più recente pubblicazione dedicati alla figura di Bianchini si vedano: lo studio incentrato sui lavori e le ricerche di Bianchini rispetto agli scavi del Palatino, ovvero S. MIRANDA, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, Milano 2000; e il volume *Unità del sapere molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di L. Ciancio e G. P. Romagnani, Verona 2010.

¹⁵³ BCVR, Cod. CCCLXII, ne dà notizia S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., p. 67 che rimanda in merito a R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, V, 1994, p. 300. F. Bianchini annotò della visita perché aveva portato al rinvenimento di un bollo laterizio di suo interesse.

¹⁵⁴ BCVR, Cod. CCCLXII, fasc. 2, f. 8 e CIL XV.1, 564.1; citati in S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., p. 67.

Nel 1697 compose l'*Istoria universale provata con i monumenti e figurata con simboli degli antichi*: un ambizioso progetto editoriale attraverso il quale intendeva offrire una sinossi ordinata della cronologia e dei fatti della storia profana, dalla creazione del mondo sino al regno di Augusto. Rispetto all'esteso progetto iniziale l'opera si spinse però solo fino all'impero assiro. L'intento dichiarato dall'autore era quello di facilitare la percezione della cronologia e dei fatti storici con l'aiuto di figure simboliche.

È stato sottolineato come il proposito di impiegare le fonti archeologiche come prova storica, denunciato sin dal titolo dell'opera, rimase di fatto solo una dichiarazione di intenti. Giuseppe Pucci ha rimarcato in merito che, sia nelle pagine dell'edizione pubblicata che nelle parti successive rimaste allo stadio di progetto note attraverso le minute conservate in archivio, l'utilizzazione dei monumenti rimaneva relegata a una funzione iconografica, quali sorta di immagini di memoria¹⁵⁵. Nonostante ciò, l'*Istoria* resta a testimonianza della maturata convinzione di Bianchini che le testimonianze archeologiche costituissero per gli studi storici un fondamento più solido rispetto alle fonti letterarie, attitudine che emerge in misura evidente anche negli elaborati di preparazione e tra le pagine del successivo *Del Palazzo de' Cesari*. Attraverso la sua attività di ricerca e la produzione editoriale Bianchini si inserì a pieno nel dibattito circa il valore delle testimonianze letterarie sviluppatosi tra XVII e XVIII secolo.

Nel corso del pontificato di Innocenzo XII (1691-1700) continuando a occuparsi dello studio delle antichità, Bianchini estese il suo interesse anche all'architettura religiosa e alle testimonianze antiche di pittura, scultura e arte musiva.

Alla luce degli stretti legami con la famiglia Albani, l'abate si trovò decisamente favorito al momento dell'elezione al soglio pontificio di Clemente XI Albani (1700-1721). Il pontefice lo nominò suo cavaliere d'onore nel febbraio 1701 e due anni più tardi, nel 1703, gli conferì l'incarico di *presidente delle Antichità di Roma*: avrebbe dovuto adoperarsi per la tutela del patrimonio archeologico dell'Urbe, soprintendere agli scavi e curare la conservazione dei reperti di rilevanza storica e artistica eventualmente emersi. Tale figura di nuova istituzione non sostituiva ma si affiancava a quella del commissario delle Antichità, ufficio che dal 1700 al 1733 fu diretto da Francesco Bartoli¹⁵⁶.

Clemente XI sin dall'avvio del suo pontificato tentò di contrastare le attività di scavo ed esportazione incontrollate, incrementando la legislazione e le pratiche a difesa del patrimonio archeologico e artistico. Le iniziative legislative promosse in tale direzione durante gli anni del suo regno furono plurime.

¹⁵⁵ G. PUCCI, *L'Archeologia di Francesco Bianchini*, in *Unità del sapere molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di L. Ciancio e G. P. Romagnani, Verona 2010, pp. 259-265.

¹⁵⁶ Per un profilo aggiornato dell'attività di F. Bartoli come commissario delle Antichità si rimanda a I. ALMAGNO, *Francesco Bartoli Commissario delle Antichità: nuovi contributi*, in "Studi Romani", 55, 2007(2009), pp. 453-472. F. Bartoli successe nell'incarico al padre P. S. Bartoli poco dopo la sua morte nel 1700. Durante il suo incarico fu autore di due importanti report archeologici: il primo senza data (forse 1713 ca.), inerente le opere di restauro del Pantheon; il secondo (1716-1717 ca.), indirizzato a Clemente XI, aveva per oggetto la conservazione delle Antichità, e conteneva una feroce denuncia dell'imperato traffico illecito di materiali e opere antiche sul mercato nero romano. Questo documento è stato reputato di massimo interesse, in quanto rivela molto più degli editti ufficiali la realtà dei commerci illegali legati alle opere di scavo, alle esportazioni e al traffico delle antichità; cfr. T. R. RIDLEY, *To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)*, in "Xenia Antiqua", I, 1992, pp. 134-137.

Un primo editto che ribadì il divieto di cavare senza licenza fu emanato appena dopo l'elezione del papa nel 1701¹⁵⁷. Subito dopo la nomina di Bianchini a presidente delle Antichità, seguì un secondo editto, promulgato nel 1704 a firma del cardinale camerlengo Spinola. L'atto riprese quanto già espresso dai documenti emanati dai pontefici predecessori di Clemente XI in merito alla tutela dei monumenti e degli scavi, riaffermando il divieto di cavare in assenza di legittima licenza. Come elemento di novità impose che il commissario, quando indispensabile, concedesse a titolo gratuito l'autorizzazione a demolire resti antichi emersi dagli scavi esclusivamente dopo averli rilevati, ovvero «dopo aver fatto disegno di quelle cose, che non si potranno conservare»¹⁵⁸. Il che sembra spia di una nuova sensibilità diretta, se non alla totale preservazione dei reperti antichi, quanto meno alla loro documentazione.

L'editto del 1704 è ricordato tra i più importanti per gli studi di cultura antiquaria, in quanto dal testo traspare come scopo primario la conservazione delle memorie e degli ornamenti antichi, che vennero riconosciuti e valorizzati quali mezzi di promozione della fama della città tra gli stranieri, oltre che strumenti indispensabili per la ricostruzione sia sacra che profana della sua storia.

A seguito delle nuove disposizioni, mentre il rilascio delle licenze di scavo e demolizione rimase legato all'ufficio diretto da Bartoli, a Bianchini in veste di cameriere d'onore e sovrintendente delle Antichità, l'editto affidò il compito di emanare le licenze indispensabili per la rimozione e/o alterazione delle iscrizioni. Fu questo solo uno degli incarichi pontifici rivestiti dal veronese. In qualità di presidente delle Antichità nel 1705 diresse i primi scavi sistematici sull'Aventino. Fra il 1706 e il 1710 si adoperò per la formazione del Museo Ecclesiastico di Clemente XI, impresa destinata a rimanere incompiuta. Tra il maggio 1712 e il maggio 1713, adempiendo ad alcuni incarichi diplomatici, ebbe l'occasione di recarsi in Francia e Inghilterra. Ciò gli consentì di vedere e studiare, in tutte le tappe del lungo viaggio, monumenti e reperti antichi ma anche di visitare biblioteche, raccolte di medaglie e gabinetti scientifici. Proficui furono pure gli incontri: in Inghilterra poté far la conoscenza di Isaac Newton e in Francia incontrò l'antiquario Bernard de Montfaucon con il quale negli anni seguenti intrattenne stretti scambi epistolari.

Rientrato a Roma nel 1713, Bianchini era ormai tra gli antiquari di maggior fama anche al di là dei confini cittadini. Restano celebri, oltre al suo operato, anche la sua collezione archeologica e la nutrita biblioteca privata¹⁵⁹. Gli stretti legami personali con le famiglie Albani e Farnese gli procurarono incarichi di grande

¹⁵⁷ L'editto del 1701 è in ASR, *Collezione dei Bandi*, b. 43; cfr. M. G. PICOZZI, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 – 6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Ginevra 2010, p. 15.

¹⁵⁸ *Editto sopra le pitture, stucchi, mosaici et altre antichità che si trovano nelle cave, iscrizioni antiche, scritture, e libri manoscritti*, 1704. Una copia del bando è conservata tra le carte di Bianchini nella Biblioteca di Verona ed è in parte citata in S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., p. 26. Se ne trova menzione anche in M. G. PICOZZI, *Scavi a Roma...* cit., pp. 15-16. Su Clemente XI e i regolamenti di antichità si rimanda a F. CERASOLI, *Usi e regolamenti per gli scavi di antichità in Roma nei secoli XV e XVI*, in «Studi e documenti di storia e diritto», 18, 1897, pp.133-150.

¹⁵⁹ S. Miranda ha tentato di delineare la consistenza della collezione archeologica di Bianchini. Non esistendo né inventari né documenti diretti, ha fatto ricorso a fonti quali testimonianze manoscritte e a stampa, documenti d'archivio di Bianchini o di altri, notizie indirette, incisioni, disegni. È risultato che la costituzione e articolazione della biblioteca privata era strettamente legata a quella della collezione. Miranda ne ha ricostruito la composizione di una parte della stessa; cfr. S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., pp. 31-60.

prestigio: ad esempio, nel 1716 ebbe l'onore di guidare il principe elettore di Baviera nella visita della città durante il suo soggiorno.

Fin dalla gioventù, come si è detto, Bianchini frequentò e compì indagini sui siti di scavo. Dopo la campagna sull'Aventino, diresse alcuni degli scavi condotti per volere del cardinale Alessandro Albani ad Anzio, a partire dal 1711. In particolare, sembra che egli sia stato impegnato soprattutto nello scavo dell'area del cosiddetto teatro (1712), dove emersero i Fasti consolari e il Calendario di Cesare. Quest'ultimo fu pubblicato da Bianchini nel 1723 tra i suoi studi sulla cronologia antica¹⁶⁰. Poi nel 1727 egli pubblicò una relazione parziale dell'intervento di Anzio nel volume *Camera ed iscrizioni*¹⁶¹, opera dedicata alla documentazione di un ulteriore cantiere di scavo, condotto tra il 1725 e il 1726 sulla via Appia (nella vigna Benci), dove erano emersi i resti di una camera sepolcrale di cui Bianchini studiò attentamente le iscrizioni¹⁶².

Gli scavi di Anzio, della via Appia e gli interventi sul Palatino, in parte coevi agli scavi sulla via consolare, sono le tre campagne editate da Bianchini. Possono riconoscersi come afferenti a un'unica serie che rende conto degli interessi scientifici personali dell'archeologo, in quanto nelle intenzioni dell'autore dovevano contribuire a dimostrare lo splendore della Roma di Augusto e dei suoi successori¹⁶³.

Gli esiti della campagna di scavo condotta sul Palatino per la famiglia Farnese furono illustrati nella già menzionata pubblicazione *Del Palazzo de' Cesari* (1738) dove, come si è anticipato, si trova traccia anche di una ipotesi ricostruttiva della Domus Aurea.

Questi interventi di scavo - come altri numerosi ed episodici che si susseguirono nella prima metà del secolo su tutto il territorio romano - furono essenzialmente indirizzati al recupero di materiale antiquario per foraggiare le collezioni private¹⁶⁴. I lavori nella proprietà Farnese sul Palatino furono infatti fortemente voluti dal duca Francesco Farnese, che sperava di ricavarne preziosi ritrovamenti da annessere alla collezione privata che andava costituendo a Parma e per la quale non aveva potuto beneficiare degli esemplari della raccolta romana di famiglia, intoccabile a causa dei vincoli testamentari legati all'eredità di Alessandro Farnese. Furono pertanto interessi collezionistici e ambizioni politiche a muovere quella che si rivelò una vera e propria opera di sterro negli *Horti Farnesiani* sul Palatino¹⁶⁵.

¹⁶⁰ F. BIANCHINI, *Anastasio bibliothecarii. Vitae Romanorum pontificorum*, Roma 1723, II, pp. CCXI e sgg.

¹⁶¹ F. BIANCHINI, *Camera ed iscrizioni sepolcrali de' Liberti, Servi, ed Ufficiali della casa di Augusto scoperte nella via Appia*, Roma 1727.

¹⁶² Gli scavi si protrassero tra fine 1725 e inizio 1726. La camera sepolcrale fu rinvenuta nel gennaio 1726, negli anni successivi fu distrutta. Le iscrizioni furono distaccate e confluirono in gran parte nella raccolta Albani (dove le studiò Bianchini); nel 1736 confluirono in quella Capitolina. Altri reperti furono invece dispersi. Un quadro generale sugli scavi e notizie utili alla ricostruzione del monumento si ricavano dalle altre pubblicazioni all'incirca coeve: F. GORI, *Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviae Augustae et Caesarum*, Firenze 1727 e P. L. GHEZZI, *Camere sepolcrali de' liberti e liberte di Livia ed altri Caesari*, Roma 1731. Sull'argomento si rimanda a H. KAMMERER GROTHAUS, *Camere sepolcrali de' Liberti e Liberte di Livia Augusta ed altri Caesari*, in "Mélanges de l'école française de Rome", 1979, 91-1, pp. 315-342.

¹⁶³ S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., pp. 72-73.

¹⁶⁴ S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., p. 72.

¹⁶⁵ Gli acquisti terrieri della famiglia Farnese sul Palatino risalgono alla prima metà del Cinquecento. Da tutti i documenti di archivio che attestano le operazioni di compravendita trapela, sin dall'inizio, l'intento di valersene a scopo di scavo. Tra XVI e XVII secolo si susseguirono scavi irregolari ma fu solo nel XVIII secolo che iniziarono indagini di carattere sistematico; cfr. S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., pp. 109-125. Per un quadro completo sul susseguirsi

Dopo alcuni primi insoddisfacenti tentativi di ottenere licenze di scavo vantaggiose per i committenti (nel 1716 e nel 1719), fu nell'aprile 1720 che si diede avvio ai lavori, perché solo allora, grazie all'intercessione del cardinale Annibale Albani, neoletto camerlengo, il duca Farnese ottenne l'autorizzazione a procedere. Fu un caso del tutto eccezionale, perché venne concessa la licenza di avviare gli scavi dal pontefice in prima persona e, per di più, senza alcuna riserva: qualsiasi ritrovamento sarebbe spettato al duca Farnese che avrebbe potuto disporne liberamente. La Camera Apostolica non poté in tal modo avanzare alcun tipo di pretesa sui ritrovamenti, fu imposta solo l'interdizione di esportare le opere di maggior pregio, divieto che venne puntualmente aggirato. Le operazioni furono quindi condotte totalmente al di fuori della legislazione vigente, che solo pochi anni prima era stata rinvigorita dall'emanazione oltre che degli editti del 1701 e del 1704 anche da un ulteriore atto del 1717, a firma sempre del camerlengo Spinola e indirizzato alla lotta contro le esportazioni e il commercio illegale degli oggetti d'arte e dei frammenti antichi.

Sin dall'avvio dei lavori Francesco Bianchini fu coinvolto negli interventi di scavo rimanendo in servizio fino alla sua morte nel 1729, operando quindi prima per conto del duca Francesco e successivamente del duca Antonio Farnese. Gli studi più recenti in merito a tale campagna non hanno permesso di precisare quale sia stato il ruolo svolto da Bianchini, se totalizzante (ad esempio di direzione dello scavo) oppure circoscritto a singole attività specifiche. La sua presenza sul cantiere può essere giustificata solo in parte in relazione al suo incarico di presidente delle Antichità romane, il che presuppone anche un impiego di Bianchini sul cantiere in veste privata.

I siti esplorati negli anni in cui Bianchini fu coinvolto nelle operazioni sono stati invece identificati con precisione. Gli scavi interessarono alcune parti della *Domus Tiberiana* - i cosiddetti Bagni di Livia, la *Domus Flavia* e l'Aula Isiaca sottostante - parte dello stadio appartenente alla *Domus Augustana*, alcuni resti del Tempio della Vittoria e i cosiddetti Bagni di Nerone, sempre pertinenza della *Domus Augustana*¹⁶⁶.

Bianchini mise insieme l'opera *Del Palazzo de' Cesari* con l'obiettivo di presentare la storia del complesso imperiale. Lavorò all'elaborazione del volume di pari passo con la conduzione dello scavo, infatti risulta che portò avanti saggi e rilievi utili all'accertamento delle ipotesi ricostruttive sino al gennaio 1728¹⁶⁷.

delle operazioni di scavo sul Palatino dal XVI al XIX secolo e sui protagonisti coinvolti si rimanda a: *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, atti del convegno internazionale (Roma 1985), a cura di G. Morganti, Roma 1990; I. IACOPI, *Gli scavi sul Colle Palatino. Testimonianze e documenti*, Milano 1999. La pubblicazione che raccoglie i contributi più aggiornati è *Il Palatino e il suo giardino segreto - Nel fascino degli Horti Farnesiani*, catalogo della mostra (Roma, Parco Archeologico del Colosseo 2018), a cura di G. Morganti, Milano 2018.

¹⁶⁶ Si rimanda a quanto esposto nel capitolo 1, paragrafo 1.1. La configurazione fondiaria del colle nel XVIII secolo vedeva diverse proprietà affiancarsi ai giardini Farnese sull'altura del Palatino, in corrispondenza delle quali emersero le differenti strutture antiche: furono scoperte nelle ville Mattei, Spada, Magnani, Rancoureu e Mills le fabbriche appartenenti al nucleo augusteo; negli *horti* Farnese emersero le strutture di Tiberio, Caio e dei Flavii; quelle di epoca neroniana (sappiamo oggi *pre* e *post* incendio) invece furono intercettate in corrispondenza della vigna Barberini; lo stadio di Domiziano fu scavato in quella che era la proprietà Ronconi, mentre le strutture serviane erano nei terreni del Collegio Inglese; cfr. S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., pp. 111-112 ed anche P. PENSABENE, *Testimonianze di scavo del XVIII e del XIX secolo sul Palatino* e M. OLIVIER, *Les fouillers Farnèse dans les jardins du Palatin: quelques documents inédits*, entrambi in *Il Palatino e il suo giardino segreto...* cit., pp. 51-63 e pp. 187-223.

¹⁶⁷ S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., p. 266 (DOC. II. 48) cita una lettera del 30 gennaio 1728.

Tra le carte appartenute all'abate inerenti ai lavori - divise oggi tra la Biblioteca Capitolare di Verona e la Vallicelliana di Roma - rimangono i rilievi degli scavi di sua mano¹⁶⁸ e le minute del volume del *Palazzo de' Cesari*¹⁶⁹ di cui il nipote Giuseppe si servì per mettere insieme l'edizione a stampa che fu edita a Verona solamente nel 1738, dopo lunghe ed elaborate vicende editoriali¹⁷⁰.

Alla morte di Francesco Bianchini, nel marzo 1729, il manoscritto era in stadio avanzato: quasi pronto per la stampa e con l'apparato grafico a buon punto di elaborazione.

Dai documenti d'archivio risulta che sin dal 1725 alcune piante fossero state terminate e che nel 1728 alcune delle incisioni fossero state presentate al duca Antonio Farnese. Ciò suffraga quanto si legge in una delle note editoriali aggiunte da Giuseppe Bianchini in calce all'ultimo capitolo dell'opera stampata, dove si afferma che i disegni di tutte le tavole erano stati preparati e fatti incidere dallo zio ancora in vita, salvo la grande prospettiva d'insieme (tav. XVII) che fu incisa a Verona poco prima della pubblicazione¹⁷¹.

Quest'ultima fu ricavata sulla base del disegno eseguito da Francesco Nicoletti da Trapani, un giovane architetto di fiducia - vincitore nel 1728 del terzo premio della prima classe di architettura del Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca - cui Francesco Bianchini si era rivolto per l'elaborazione delle tavole che illustrano il testo, pure essendo egli stesso un ottimo disegnatore¹⁷².

¹⁶⁸ Fu Bianchini a eseguire i rilievi ufficiali delle strutture e dei reperti rinvenuti nel corso dello scavo, che impiegò per la ricostruzione dei complessi pubblicati nel *Palazzo de' Cesari*. Alla sua mano vanno attribuiti anche numerosi disegni di reperti conservati presso la Biblioteca Capitolare di Verona. Sull'attività di Bianchini disegnatore e i rilievi del Palatino si veda S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., pp. 128-131.

¹⁶⁹ Sono numerosi i disegni di studio delle proposte ricostruttive poi delineate in definitiva nelle tavole del volume a stampa, noti attraverso gli originali di Bianchini oppure attraverso copie successive. Alcuni schizzi in pianta chiariscono soluzioni di dettaglio che non sono evidenti nelle tavole stampate: ad esempio la connessione tra il settore di accesso alla reggia e la residenza sull'altura del Palatino (per cui vd. *infra*). Ne è un esempio il disegno della ricostruzione integrale del Palatino copia della copia di Giacomo Byers oggi al RIBA di Londra (Hardwick Album, VII, 31) pubblicato in W. OECHSLIN, *Storia e archeologia prima di Piranesi: nota su Francesco Bianchini*, in *Piranesi nei luoghi di Piranesi. Archeologia piranesiana*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di P. Santoro e R. Flegli, Roma 1979, fig. 14.

¹⁷⁰ Il nipote Giuseppe Bianchini si fece carico di completare l'opera e condurla alla fase di stampa. Il cardinale Annibale Albani avanzò richiesta di finanziamento al re di Francia. Anche il marchese e cardinale Melchior de Polignac, poco dopo, s'impegnò nella promessa di far pubblicare l'opera dal sovrano francese. Dopo una serie di ostacoli (dovuti a revisioni critiche e censure operate sul testo) risulta che il marchese de Polignac ricevette finalmente l'opera per la valutazione nel giugno 1731. Seguì una lunga fase di stallo tra 1733-1735, di cui poco è noto. Le operazioni ripresero in parte nel dicembre 1735 poi, in definitiva, agli inizi del 1737, data in cui si ha notizia di un sollecito dell'ambasciatore francese a Roma nei confronti della corte parigina per ottenere la concordata sovvenzione. In agosto 1737 Giuseppe Bianchini poté finalmente scrivere la dedica a Luigi XV e in dicembre ricevette il finanziamento. Poté così portare a termine la stampa, per la quale fece eseguire dei controlli in sito e raccolse la testimonianza di quanti avevano scavato con lo zio. L'opera fu pubblicata e messa in commercio nel 1738. La vicenda editoriale qui sintetizzata è dettagliatamente ricostruita in S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., pp. 75-80.

¹⁷¹ F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari...* cit., p. 300 (L'opera è bilingue, in italiano con testo a fronte latino, i brani in italiano sono sempre alle pagine pari).

¹⁷² Oltre a Francesco Nicoletti, tra i collaboratori di Bianchini si conosce il nome di Balthasar Gabbuggiani che ha firmato la tav. 3. Non sono noti altri personaggi che assistettero Bianchini nella stesura dell'opera o nell'elaborazione delle tavole. Non è neanche accertato se fu Francesco Bianchini a rivolgersi a Nicoletti oppure Giuseppe, negli anni in cui stava preparando la pubblicazione. Le testimonianze che attestano che molte delle tavole fossero già pronte prima della scomparsa dell'abate fanno protendere per la prima ipotesi. Ulteriori collaborazioni non sono testimoniate, tuttavia numerosi riferimenti presenti nel corpo letterario dell'opera sembrano suggerire che Bianchini avesse discusso le sue ipotesi ricostruttive, sia del Palazzo di Domiziano che della Domus Aurea, con altri archeologi, antiquari e architetti; cfr. H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine in Eighteenth Century*, in R.T. SCOTT, A. REYNOLDS SCOTT, *Eius virtutis studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908-1988)*, Washington 1993, p. 489.

L'opera a stampa si articola in una sequenza di sezioni che rispecchiano il metodo operativo messo in atto da Bianchini, che egli stesso illustra nel capitolo dedicato alla *Ripartizione dell'Opera*: a partire dalla ricomposizione dell'idea generale del sito, si procedeva con l'esame dei risultati delle indagini precedenti e con il vaglio delle fonti (letterarie, grafiche, antiquarie); per giungere infine, mettendo a sistema quanto emerso dalle ricerche precedenti con gli esiti dei nuovi scavi, alla presentazione della ricostruzione del complesso con l'obiettivo di «ricavare l'*Idea del tutto*, cioè la *Pianta (ichonographia)*, e l'*Alzato (Ortographiam)* di tutta la Reggia sotto quel Principe [Domiziano], che fondò le parti principali di essa negli accennati grandi saloni ora scoperti [le sale della Domus Flavia]»¹⁷³.

Seguendo tale schema nel volume a stampa dopo i primi capitoli che rendono conto del lavoro di indagine sulle diverse fonti interrogate da Bianchini, la descrizione del Palazzo dei Cesari è ripartita in differenti capitoli consecutivi (a partire dal VI), ciascuno dedicato a uno dei settori costituenti l'articolato complesso. Tale suddivisione è riproposta negli elaborati grafici che danno corpo alle tavole. Solo la grande veduta a volo d'uccello restituisce infatti una visione integrale dell'immenso Palazzo dei Cesari ideato da Bianchini, mentre gli elaborati inclusi nelle altre tavole illustrano (in pianta, alzato e/o sezione) i singoli settori del complesso separatamente¹⁷⁴, seguendo una scelta precisa dell'autore resasi necessaria, a suo dire, per non complicare le descrizioni¹⁷⁵.

Il nucleo delle residenze imperiali che Bianchini delineò sull'altura del Palatino nelle sue intenzioni doveva restituire l'immagine del grande e articolato palazzo dopo gli interventi voluti da Domiziano, l'imperatore che aveva riunito insieme e regolarizzato i complessi edilizi fatti costruire dai predecessori. La scelta di rappresentare solo questa fase edilizia e non le precedenti, era derivata dal fatto che a essa appartenevano i maggiori resti archeologici emersi, di cui Bianchini dà conto nel testo e rispetto ai quali si premura di dimostrare di aver elaborato la sua proposta ricostruttiva¹⁷⁶.

Nonostante il peso che Bianchini attribuiva ai resti archeologici, nel risultato finale piuttosto che una rappresentazione realistica sembra aver prevalso il desiderio di presentare un complesso per concezione ed estensione senza paragoni. Sia le piante dei diversi settori che gli alzati dell'articolato complesso palaziale sembrano attestare di una sottesa volontà di dimostrare la magnificenza delle strutture imperiali antiche. Pur avendo lo scavo interessato di fatto solo le sale principali della Domus Flavia e pochi saggi episodici e topograficamente separati, il progetto di ricostruzione elaborato dall'abate si allarga infatti all'intero colle

¹⁷³ F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari...* cit., pp. 12, 14, 16.

¹⁷⁴ Non esiste una pianta dell'intero complesso. La pianta delle residenze palatine e quella delle strutture di accesso sono raffigurate in due tavole distinte, rispettivamente tav. VIII e tav. IX. La tav. VIII raffigura la sola pianta delle residenze imperiali sulla sommità del Palatino; i prospetti orientale e meridionale di tale settore sono raffigurati, nelle tavv. XII e XIII. La tav. IX è invece la pianta dei settori di ingresso anteposti al Palazzo dei Flavi, sulle pendici del Palatino, e alla Domus Aurea, sulle pendici dell'Esquilino (per le descrizioni vd. *infra*). Le medesime strutture sono rappresentate in alzato nella assonometria della tav. XV, mentre la tav. X illustra la sequenza dei vani di accesso alla reggia (atrio-vestibolo e cortile quadrangolare) in sezione longitudinale. La tav. XVI raffigura il Tempio di Venere e Roma in pianta e sezione. La tav. XVII è la grande veduta d'insieme di tutto il complesso palaziale.

¹⁷⁵ F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari...* cit., p. 170.

¹⁷⁶ Scriveva a tal proposito: «volendo noi dare la pianta del Palazzo Imperiale, quale fu in tempo del suo maggior compimento, ci atteniamo a questa di Domiziano: di cui parti così magnifiche, e certe ci dimostrano queste sale» (F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari...* cit., p. 108).

Palatino e si estende ben oltre: verso nord-ovest, con l'aggiunta di una sezione altrettanto ampia desunta a partire dalla supposta presenza della Domus Aurea; e verso oriente, includendo una sommaria elevazione del Campidoglio¹⁷⁷.

La ricostruzione degli edifici sul Campidoglio - nella veduta generale rappresentati sullo sfondo - non è inedita e infatti non è oggetto di discussione nel volume *Del Palazzo de' Cesari*. Bianchini ripropose una nota immagine di ricostruzione del colle in età antica, presentata già nella *Roma Antica* di Famiano Nardini¹⁷⁸ e rintracciabile in molte guide romane; la stessa iconografia di cui si era servito anche Filippo Juvarra per il suo saggio di ricostruzione del 1709, elaborato in occasione della progettata venuta a Roma del Re di Danimarca¹⁷⁹.

La Domus neroniana è immaginata invece come un *pendant* del complesso residenziale sul Palatino. È evidente che i nuclei edilizi ad essa abbinati sono ottenuti per ribaltamento simmetrico delle strutture del Palazzo dei Flavi, operazione condotta rispetto a un asse tracciato a nord del Tempio di Venere e Roma. Ciò appare chiaramente sia nella pianta delle strutture di accesso ai due palazzi contrapposti (tav. IX), che nella citata veduta di insieme del complesso (tav. XVII), da dove oltretutto si vede distintamente che tale asse è allineato con quello centrale rispetto al quale sono disegnati le terrazze e gli edifici visibili in lontananza sul colle Capitolino.

Se escludiamo la rappresentazione del Campidoglio che, come si è detto, non è oggetto della trattazione di Bianchini, nel suo Palazzo dei Cesari si possono pertanto distinguere due settori gemelli: a sud il Palazzo dei Flavi, esteso sull'intera altura del Palatino; a occidente la Domus Aurea, articolata tra Esquilino e Viminale. Tra i due, nell'area a valle compresa tra i suddetti colli - che includeva al suo interno la via Sacra e alcuni monumenti del Foro (ad esempio l'Arco di Tito e il Tempio di Venere e Roma) - sono disegnate le strutture costituenti per Bianchini il grande 'atrio' del Palazzo dei Cesari, con annessi i quartieri della guardia reale, disposti sulla terrazza maggiore a un livello intermedio, corrispondente a quello della vigna Barberini allora esistente sul versante nord-orientale del Palatino. Anche tutti questi nuclei edilizi intermedi appaiono delineati specularmente rispetto all'asse centrale corrispondente a quello condotto dal Campidoglio.

La descrizione della proposta ricostruttiva per l'intero Palazzo dei Cesari si articola dal capitolo VI al capitolo X, nei quali Bianchini tratta rispettivamente: della residenza Flavia sul Palatino (cap. VI); delle strutture di ingresso di cui è descritta l'articolazione planimetrica (cap. VII) e quella in alzato (cap. VIII); del quartiere della guardia reale (cap. IX). Da quel che si evince dall'indice e dai riferimenti nel testo il capitolo X avrebbe dovuto descrivere i 'Bagni della Casa di Tiberio' ma non ne resta che il titolo, dato che non furono trovate dal nipote bozze né del testo né delle tavole.

¹⁷⁷ S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., p. 74.

¹⁷⁸ F. NARDINI, *Roma Antica di Famiano Nardini...*, *In Roma, Per il Falco. M.DC.LXVI*, Roma 1666, Lib. V, cap. XII, tavola inserita tra le pp. 284-285.

¹⁷⁹ Si vedano gli schizzi nell'album di Juvarra alla Biblioteca Nazionale di Torino (Riserva 59.4), pubblicati in L. ROVERE, V. VIALE, A. E. BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, Milano 1937, figg. 13, 14, 18. Sulla ricostruzione del Palatino di Juvarra si rimanda a J. PINTO, *Filippo Juvarra's Drawing Depicting the Capitoline Hill*, in "The Art Bulletin", in "The Art Bulletin", 62, 4, dicembre 1980, pp. 598-616. Sul confronto tra l'immagine del Palatino tracciata da Bianchini e la ricostruzione di Juvarra: W. OECHSLIN, *Storia e archeologia prima di Piranesi...* cit., p. 108 e H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine...* cit., pp. 488-489, fig. 14.

L'undicesimo e ultimo capitolo dell'opera è interamente dedicato alla Domus Aurea. Purtroppo, in rapporto ai capitoli precedenti, il testo che ha per oggetto la Domus risulta molto breve, perché interrotto, lasciato incompleto così come rimasto alla morte dell'abate, come avvisa la nota apposta da Giuseppe Bianchini alla chiusura del capitolo. Nelle pagine pubblicate non si ritrova una descrizione delle strutture disegnate quale immagine della Domus, ma solo un resoconto dei dati noti in merito al progetto neroniano, desunti dalle opere degli autori latini che Bianchini nel testo cita esplicitamente e puntualmente. Informazioni che l'archeologo pose in rapporto con le ipotesi ricostruttive da lui elaborate per la reggia palatina e il nucleo di accesso alla stessa, che aveva descritto nelle sezioni precedenti del volume.

Non si può stabilire se nella parte mancante del capitolo Bianchini avesse programmato di inserire una descrizione degli edifici costituenti il settore neroniano ma, visto che essi appaiono in tutto e per tutto identici a quelli del nucleo Palatino, è probabile che egli avrebbe rimandato alle descrizioni fornite in precedenza.

È lo stesso Bianchini a spiegare di aver derivato la ricostruzione del complesso neroniano operando per simmetria a partire da quanto egli aveva potuto ricostruire sul Palatino. Lo illustra chiaramente in queste righe estrapolate dal capitolo XI:

«.. avendo noi nel Palatino già divisata la disposizione e l'accompagnamento delle fabbriche di Augusto con quelle di Tiberio e Caligola, e di due Case, dette Domus Augustana, e Domus Tiberiana, formato un solo corpo di Palazzo; se questo corpo diviene la metà di un altro il doppio maggiore, diviso in piani corrispondenti nell'altra parte, il quale prenda nel mezzo il gran vestibolo con l'atrio e cortile; non siamo tanto all'oscuro della forma dell'edificio [la Domus Aurea] nella parte abbattuta; che l'altra preservata non ce la mostri. Siamo già accostumati ad immaginarci oltre ogni credere magnifica la struttura per le ampie sale ornate di auguste moli de' colossi, colonne, e membra di Architettura le più ricche di ornamenti, che siano state sinora vedute. Sappiamo l'ardire degli Architetti, de' quali si valse Nerone (...). Leggiamo l'altezza del colosso, e la estensione de' portici eretti in questo edificio. Niuno ci restringa l'idea, ma ci lasci impegnare a credere fatto dagli Architetti di Nerone il disegno per accompagnare con altrettanto di fabbrica sull'Esquilie quello, ch'eretto vedevasi da tutti i Principi antecessori sul Palatino»¹⁸⁰.

Il brano citato da conto del tentativo di Bianchini di spiegare (e in un certo senso giustificare) l'azzardo di aver proposto la ricostruzione di un settore di cui non aveva potuto rintracciare alcun resto antico. Egli infatti, in apertura al capitolo, afferma di essere al corrente che nessuna traccia della reggia di Nerone fosse sopravvissuta dopo che la memoria e le strutture del complesso erano state oggetto di totale cancellazione attraverso la sovrapposizione degli interventi edilizi successivi (il padiglione del colle Oppio non è affatto preso in considerazione). Nonostante ciò, pur consapevole di contraddire sia l'intento all'origine dell'opera di dare una rappresentazione del mondo antico che fosse suffragata da testimonianze materiali, che il proposito di attenersi alla ricostruzione della sola fase edilizia di età domiziana, proprio nel caso della Domus Aurea prevalse in Bianchini la volontà di restituire un'immagine della residenza dei Cesari il più possibile completa e integrale, seppure immaginaria. Così, seppure in mancanza di resti del progetto

¹⁸⁰ F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari...* cit., pp. 296-298.

della Domus Aurea cui ancorare la ricostruzione, Bianchini ammette che non aver voluto rinunciare al «tentativo di figurarne qualche modello» e «investigarne la disposizione»¹⁸¹ (p. 296).

Alla luce di quanto detto finora, per la valutazione della proposta ricostruttiva della Domus Aurea integrata da Bianchini nel suo Palazzo dei Cesari è possibile basarci solamente sulle poche pagine descrittive pervenuteci e sui disegni che illustrano il progetto inclusi nelle tavole, mentre per il resto è necessario far riferimento alla descrizione dei settori sul versante palatino¹⁸².

Il nucleo che dovrebbe corrispondere al Palazzo di Nerone è rappresentato solamente nella veduta generale del Palazzo dei Cesari (tav. XVII) e appare del tutto identico a quello tracciato sulla sommità del Palatino. La pianta, e forse anche gli alzati, devono supporre pressoché uguali a quelli delineati per il Palazzo dei Flavi e proposti nelle tavole VIII (pianta), XII (prospetto orientale) e XIII (prospetto meridionale).

L'articolazione planimetrica della regia dei Flavi è, ancora una volta, impostata su una rigida simmetria. Ai due lati di una corte quadrata, ricavata nell'area retrostante la grande esedra prospiciente sul Circo Massimo, Bianchini dispose due grandi ippodromi, con un'esedra sul lato settentrionale minore e una più pronunciata alla metà del lato longitudinale maggiore. A est e a ovest dei due ippodromi tracciò poi una pianta perfettamente simmetrica che si sviluppa in una alternanza di corti maggiori e minori, padiglioni e rampe di scale¹⁸³.

I prospetti proposti per le elevazioni orientale e meridionale del palazzo, pur essendo differenti, presentano caratteristiche comuni. Due livelli costituiscono la fascia basamentale bugnata, al di sopra della quale si dispongono altri due piani di ordini sovrapposti. Nella serialità delle campate che ripartiscono i prospetti, soluzioni quali la grande esedra sul fronte meridionale o la concavità al centro del prospetto est sono impiegate per dar risalto alle porzioni centrali delle facciate. Henry Millon ha notato che salvo il piano bugnato (insolitamente doppio), il lessico e l'articolazione volumetrica impiegati nei prospetti incarna a pieno quello in uso nell'architettura residenziale romana tra fine XVI e inizio XVIII secolo.

Rispetto alla proposta ricostruttiva del Palazzo dei Flavi immaginata da Bianchini sono state ripetutamente evidenziate le assonanze con progetti coevi, quali ad esempio la proposta iniziale per il progetto del Louvre di Bernini¹⁸⁴ oppure il progetto per la tribuna di Santa Maria Maggiore sempre di Bernini¹⁸⁵.

Allo stesso modo, non si è mancato di evidenziare quali potrebbero essere stati i riferimenti archeologici o antiquari presi in considerazione da Bianchini e a cui lo stesso Bernini potrebbe aver guardato per delineare i progetti citati in precedenza. Sono state menzionate in proposito le rappresentazioni topografiche dell'area elaborate in epoca precedente, quali ad esempio, quelle del Cronaca, di Étienne Dupérac, Onofrio Panvinio, Giacomo Lauro e altri¹⁸⁶. In particolare, nel caso dell'elevazione del prospetto meridionale, Bianchini sembra

¹⁸¹ F. BIANCHINI, *Del Palazzo de' Cesari...* cit., p. 296.

¹⁸² In merito alle proposte di ricostruzione del colle si vedano H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine...* cit., C. PARSLow, *Rediscovering Antiquity: Karl Webwe and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*, Cambridge 1995, pp. 161-162 e p. 354.

¹⁸³ H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine...* cit., p. 483.

¹⁸⁴ H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine...* cit., p. 495 e n. 25.

¹⁸⁵ W. OECHSLIN, *Storia e archeologia prima di Piranesi...* cit., p. 110.

¹⁸⁶ Il Cronaca, fine XV secolo (Firenze, GDSU, 163 Santarelli) riprodotta in A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914, I, tav. 11, fig. 24; É. Dupérac, *Urbis Romae sciographia*, Roma 1574 in 258

essersi basato sul disegno di Panvinio (come aveva fatto anche per la pianta dei resti sul Palatino)¹⁸⁷, tracciando la sua proposta di alzato come esito di un'operazione di integrazione, revisione e regolarizzazione dell'ipotesi precedente, modernizzata attraverso l'inclusione del lessico tardo settecentesco derivato dall'architettura romana coeva¹⁸⁸.

La grande pianta dell'*atrio* del Palazzo dei Cesari (tav. IX) rappresenta invece insieme i due quartieri speculari di accesso: l'uno al Palatino e l'altro all'Esquilino (e quindi alla Domus Aurea). A essa è abbinata una grande assonometria che rappresenta le medesime strutture in alzato, con un saggio di spaccato assonometrico in corrispondenza del Tempio di Venere a Roma (tav. XV). I cartigli abbinati a tali disegni offrono qualche informazione integrativa rispetto alle descrizioni delle strutture offerte nei capitoli VII e VIII. Il sistema delle strutture di accesso che conduceva al nucleo Palatino è immaginato e descritto da Bianchini come una sequenza di terrazze, raggiungibile per mezzo di una monumentale scalinata che si dipartiva dall'Arco di Tito e da un suo immaginario duplicato. Percorsa la scala si giungeva a un vestibolo absidato che dava accesso a un atrio, attraverso di esso si accedeva al grande cortile quadrangolare che, finalmente, immetteva nelle sale della Domus Flavia¹⁸⁹. La sequenza così articolata è stata letta con riferimento alla sistemazione di Bernini per piazza San Pietro, malgrado l'inversione dei due elementi principali¹⁹⁰.

Il medesimo sistema è replicato sulle pendici del colle Esquilino come ingresso della reggia neroniana. Stando alla descrizione del settore Palatino, lungo il fronte occidentale delle strutture di accesso, al livello delle terrazze maggiori (corrispondete a quello della vigna Barberini), sono collocati gli edifici ospitanti le caserme e i corpi di guardia posti a presidio del palazzo. Si tratta delle due corti quadrangolari cui è abbinata una serie di tempietti. Anche per queste costruzioni sono state colte esplicite citazioni: in primo luogo a Bramante (attraverso Montano) ma con connotazioni più esplicitamente all'antica; e poi anche alla Rometta di Villa d'Este a Tivoli¹⁹¹.

FRUTAZ, lib. II, VII, tav. 44; F. De Rossi, *Ritratto di Roma antica*, Roma 1654, p. 86, tav. 27 e A. Donati, *Roma vetus ac recens utriusque aedificiis illustrata*, Roma 1662, tav. 225; cfr. H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine...* cit., p. 481 e nn. 12-14. Nonostante i numerosi precedenti menzionati da Bianchini, egli scrisse nel cap. IV di aver fatto riferimento soprattutto alla rappresentazione della zona nella pianta Bufalini (1551; FRUTAZ, vol. II, tav. CIX, tav. 189) e poi alla pianta di Onofrio Panvinio (FRUTAZ, vol. II, XX, tav. 35) nel suo *De Ludis Circensibus* (Venezia 1600) dove l'autore aveva rappresentato la pianta delle strutture del Palatino insieme a quella del circo Massimo.

¹⁸⁷ Tra le fonti antiquarie che prese in considerazione, Bianchini si rifece in larga misura alle ricostruzioni elaborate da Onofrio Panvinio, avendo appurato grazie alle verifiche condotte durante gli scavi l'attendibilità degli elaborati inclusi nel *Ludis circensibus* (vd. nota precedente). Infatti, tra le tavole *Del Palazzo de' Cesari* Bianchini inserì le riproduzioni sia della pianta che del prospetto meridionale estratte dal volume di Panvinio (tavv. I e XIV).

¹⁸⁸ Di fatto Bianchini usò la pianta dei resti sul colle delineata da Panvinio come base, correggendola e integrandola ove ritenne opportuno, nel rispetto delle nuove scoperte e tracciando a partire da essa la nuova pianta del settore corrispondente. Il confronto tra le due piante rende evidente l'operazione di invenzione di alcuni tratti delle strutture antiche in corrispondenza dei punti in cui non si conservava traccia alcuna. Bianchini completa i resti frammentari con strutture corrispondenti al fine di ottenere pianta (e alzato) simmetrico o quasi. La stessa opera di correzione e integrazione appare messa in atto sul disegno del prospetto meridionale; cfr. H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine...* cit., p. 483 e p. 487.

¹⁸⁹ Le strutture di accesso al nucleo sul Palatino sono descritte dettagliatamente nel capitolo VII. Le tavole che le raffigurano sono la pianta alla tav. IX (disgiunta da quella del Palazzo dei Flavi, vd. nota 173), la grande assonometria di tav. XV e la sezione alla tav. X.

¹⁹⁰ W. OECHSLIN, *Storia e archeologia prima di Piranesi...* cit., p. 109.

¹⁹¹ *Ibidem*.

A far da cerniera tra le strutture gemelle di ingresso al Palazzo dei Flavi e alla Domus Aurea è posto un edificio a pianta circolare, cupolato, che congiunge il Tempio di Venere e Roma (a sinistra) e il suo gemello sul fronte opposto. La pianta alla tavola IX e soprattutto la veduta assonometrica in cui sono rappresentati nel dettaglio i quartieri di accesso alle due regge e questi blocchi edilizi (tav. XV) rivelano che l'edificio circolare altro non è che una riproposizione del Macello di Augusto, delineato a partire dall'effigie dell'edificio coniato sul dupondio neroniano della serie MAC AUG, con una copertura cupolata che è immaginata come variante della cupola del Pantheon¹⁹². Ancora una volta si ritrova l'iconografia della medaglia di Nerone raffigurante il *Macellum Augusti* abbinata al progetto della Domus Aurea (seppure qui in indirettamente). Si ricordi, inoltre, che nel 1721 Fischer von Erlach nell'*Entwurf* aveva pubblicato un'immagine ricostruttiva del Macello di Augusto posta a diretto confronto con la riproduzione del calco della medaglia¹⁹³.

La composizione ottenuta dalla giustapposizione dei due templi gemelli simmetrici, congiunti dall'edificio porticato circolare fu inventata *ex-novo* da Bianchini, tuttavia vi sono state rintracciate diverse connotazioni archeologiche. Oltre le citazioni del Macello di Augusto e del Pantheon, Oechslin ha indicato che un riferimento preciso per tale configurazione può rintracciarsi nella rappresentazione del *Templum Iovis Feretri* riprodotta nelle ricostruzioni del Campidoglio ripetutamente pubblicate nelle guide di Roma Antica¹⁹⁴. Millon ha poi notato che le giaciture delle facciate dei due templi, con angolatura convergente e rivolti verso la struttura circolare e cupolata del macello, sembrano rievocare nuovamente la ricostruzione del colle Capitolino di Juvarra¹⁹⁵.

È inevitabile appurare che tutta la concezione dell'impianto del Palazzo dei Cesari sia stata elaborata da Bianchini sulla base di una rigida simmetria che interessa sia l'intero progetto su scala urbana (vista l'estensione) che i singoli settori dell'articolata reggia, come appare chiaramente dagli elaborati che li rappresentano sia in pianta che in alzato. Il ricorso alla simmetria imperante è attuato apparentemente per rispondere all'istanza di una ricostruzione fedele all' 'idea' dell'antico. L'impiego dei ribaltamenti simmetrici appare pertanto scelto da Bianchini per conferire regolarità al tracciato archeologico, in virtù dell'assioma per cui al concetto di regolarità doveva necessariamente corrispondere quello di monumentalità. I singoli complessi monumentali risultano quindi elaborati attraverso ricostruzioni ad asse simmetrico, con planimetrie attentamente articolate e regolarizzate per mezzo dell'integrazione di organismi aggiuntivi atti ad assicurare la corrispondenza speculare delle piante¹⁹⁶. Questa operazione è portata all'estremo nel raddoppiamento di tutta la zona costruita sul versante settentrionale, arbitrariamente connesso con la Domus Aurea.

¹⁹² Scriveva Bianchini nel cartiglio ai disegni: «Macellum Augusti a subiecto Macellum dictum, a Nerone constructum, ut nummus indicat...».

¹⁹³ J. B. FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architectur...*, Vienna 1721, Lib. II, tav. XII. Si veda quanto detto sopra e la n. 132.

¹⁹⁴ Cfr. W. OECHSLIN, *Storia e archeologia prima di Piranesi...* cit., fig. 2; rappresentante il Campidoglio e i suoi monumenti nella ricostruzione standard pubblicata da Donato, Rycquius e ripresa dalle guide di Roma antica (incisione da un disegno di A. Almanus).

¹⁹⁵ H. A. MILLON, *Reconstructions of the Palatine...* cit., pp. 488-489, fig. 14.

¹⁹⁶ S. MIRANDA, *Francesco Bianchini...* cit., p. 74.

La letteratura che ha analizzato il progetto del Palazzo dei Cesari ideato da Bianchini ha inteso sottolineare la valenza della formazione romana di Bianchini e della collaborazione con l'architetto Nicoletti nell'elaborazione delle tavole rappresentanti il progetto, insistendo sul duplice rapporto tra architettura corrente e ricostruzione archeologica che caratterizza il risultato ottenuto e pubblicato nel *Palazzo dei Cesari*. A tal proposito è stato ripetutamente sottolineato quanto le ricostruzioni del Palazzo dei Cesari appaiano fortemente influenzate dalle coeve formulazioni accademiche¹⁹⁷. Da tempo sono stati rimarcati gli evidenti paralleli esistenti fra la proposta ricostruzione del palazzo imperiale (soprattutto negli alzati) e altri disegni di progetto noti di cui fu autore Nicoletti. Tali assonanze sono state colte soprattutto in riferimento ai progetti di ambito accademico che, in conformità ai temi grandiosi dei concorsi nuovamente istituiti da Clemente XI, mostravano complessi enormi che oltrepassavano la misura delle singole tipologie architettoniche¹⁹⁸.

Per questi motivi è stato ritenuto che la ricostruzione di Bianchini non possa giudicarsi solo come arbitrariamente legata all'architettura coeva. Egli tentato di accertare con tutti i mezzi possibili (nuovi scavi, documentazione di indagini precedenti) la topografia del sito e il percorso più o meno esatto della pianta, riuscendo in qualche caso raro ad appurare l'esistenza e la conformazione di singoli elementi architettonici (sala della Domus Flavia scavata e ricostruita integralmente), decise poi di completare l'immagine frammentaria così ottenuta per ricostruire un quadro completo quanto più corrispondente alla conformazione antica. Nella pratica architettonica ciò si tradusse nell'integrazione di questi elementi accertati grazie alla collaborazione con Nicoletti, architetto di professione che si serviva del linguaggio architettonico del suo tempo (quello propagandato dall'Accademia) e che poteva riferirsi a qualsiasi esperienza architettonica precedente. Coordinatore principale, come ammette Bianchini in più passi dell'opera, fu l'estetica vitruviana, che imponeva il principio di simmetria.

A seguito di questa analisi condotta sulle due ipotesi ricostruttive elaborate l'una dall'austriaco Fischer von Erlach e l'altra dal veronese Francesco Bianchini, possiamo notare che ad accomunare le due ricostruzioni siano le dimensioni esagerate, i forzati rapporti di simmetria che regolano le composizioni e la apparente totale assenza di legami con le strutture superstiti della Domus, come già avvenuto per l'immagine della reggia delineata un secolo prima da Giacomo Lauro. In una certa misura stupisce la mancanza di una qualche corrispondenza tra queste ipotesi ricostruttive settecentesche e il precedente dell'*Antiquitate Urbis Splendor*, che pure, sia per Bianchini che per Fischer von Erlach, doveva essere fonte nota.

Come già Lauro aveva declinato una supposta architettura della Domus Aurea con il lessico del suo tempo, allo stesso modo le ipotesi di Fischer von Erlach e Bianchini, con connotazioni diverse, si dimostrano anch'esse specchio dell'architettura corrente piuttosto che ricostruzione filologica di quella antica, secondo un procedimento e un'attitudine affatto anomala per l'epoca.

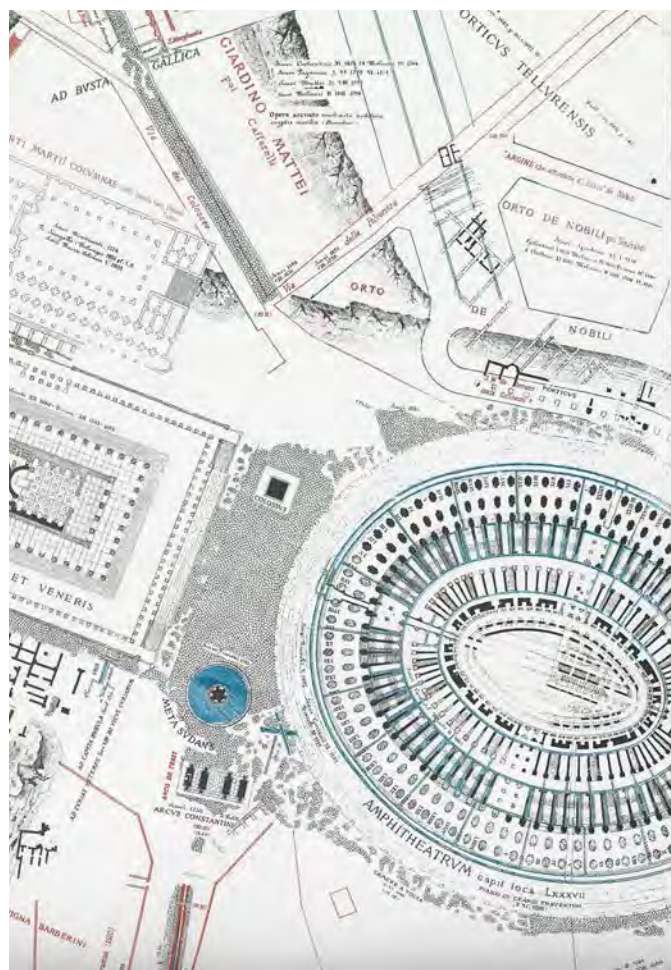
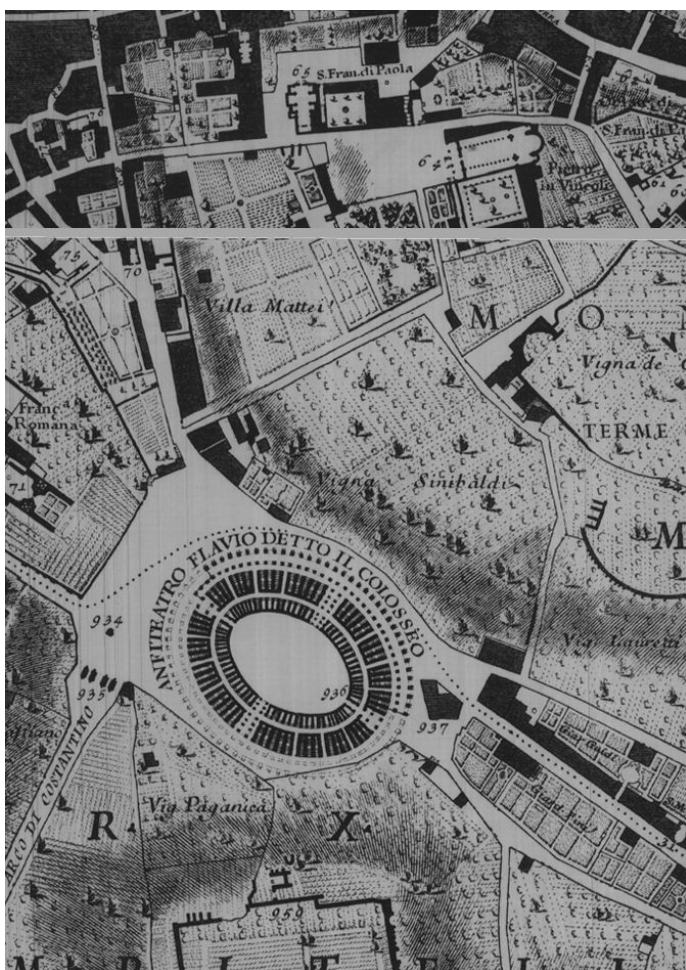
¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ W. OECHSLIN, *Storia e archeologia prima di Piranesi...* cit., p. 109 e figg. 15 e 23.

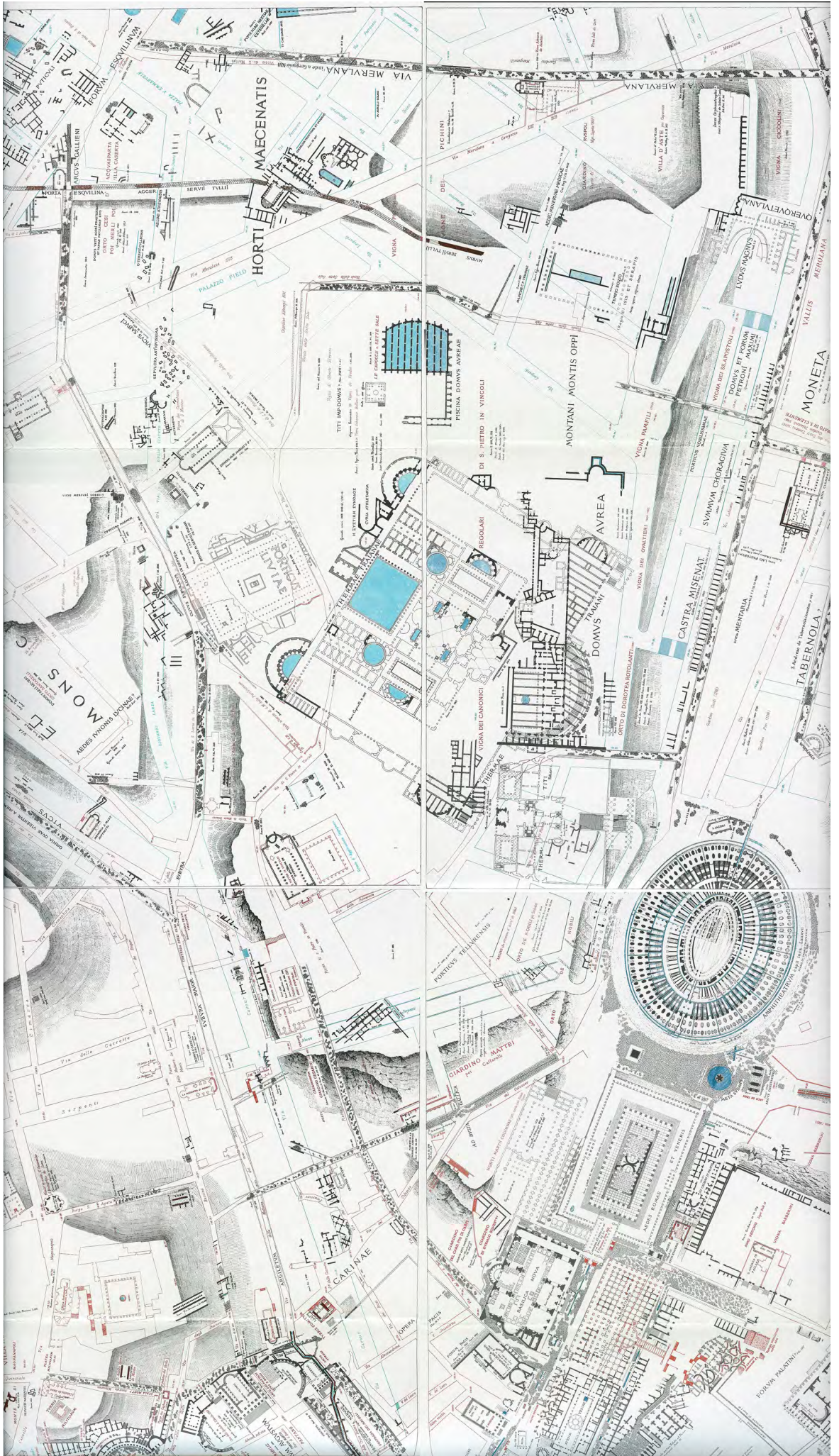
Oltre a quanto detto nel dar conto separatamente delle due ipotesi ricostruttive, va notata un'ulteriore differenza tra i due esemplari. La Domus di Fischer è completamente avulsa dal contesto reale, immersa in un indefinito paesaggio archeologico; quella di Bianchini invece - essendo integrata alla compagine del palazzo imperiale domiziano, tracciata (seppure con molte licenze) a partire dai resti effettivamente esistenti sul Palatino scavati e studiati dall'architetto - è elaborata nella cornice di un contesto più realistico e su parte dei luoghi realmente appartenuti un tempo al progetto neroniano.

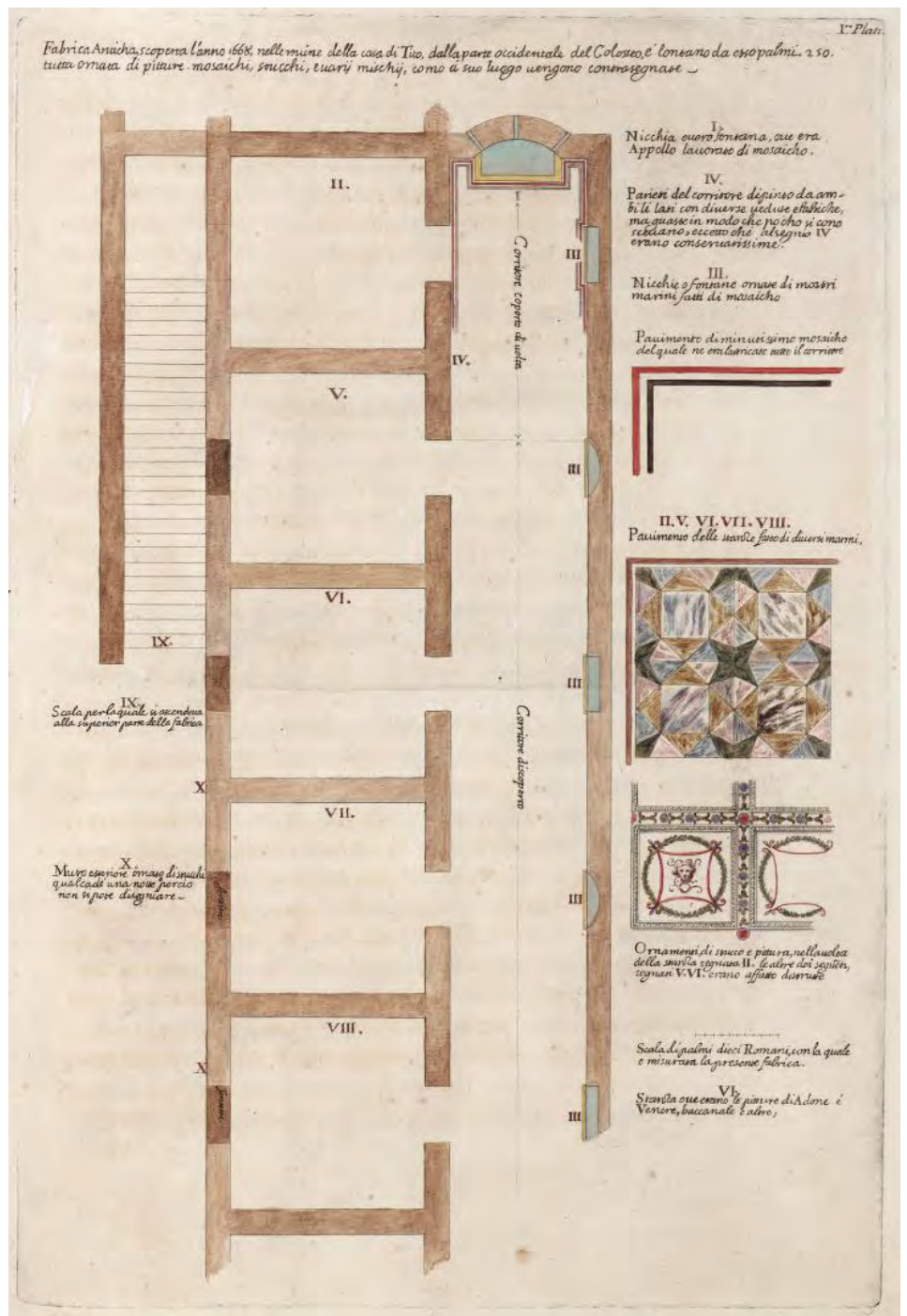
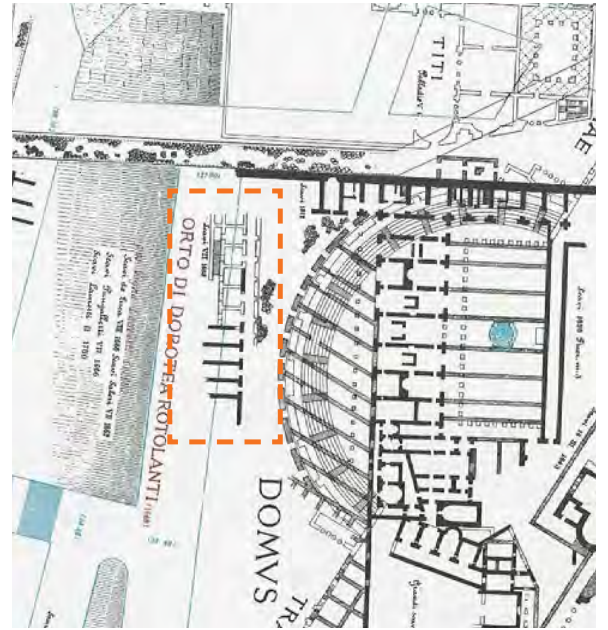
Da ultimo, si ribadisce che è risultato evidente che possa escludersi per entrambe le proposte settecentesche l'ipotesi che esse celino una conoscenza diretta dei resti esquilini della Domus e che, in qualche modo, ne incarnino una effettiva ricostruzione.

Rimane innegabile il valore di tali esemplari ricostruttivi in quanto testimonianze dell'operazione di traduzione iconografica di quanto noto del progetto neroniano a partire dalle fonti classiche, da quelle antiquarie e dagli esemplari precedenti (seppur esigui), messa in atto, dall'architetto viennese e dallo storico e archeologo veronese, accomunati da una formazione in cui cruciale fu la frequentazione del contesto culturale romano a cavallo tra XVII e XVIII secolo.

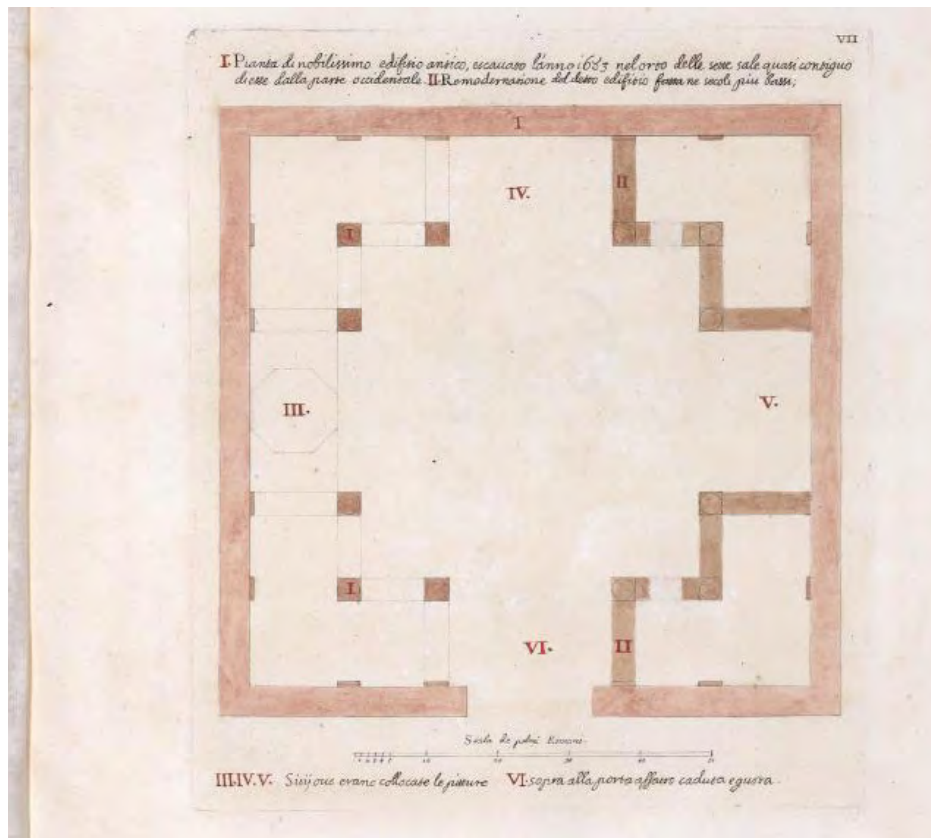


4.1_Inquadramento della vigna De Nobili (poi Sinibaldi) nella pianta di Roma di G. B. Nolli e nella FUR, tav. 29.

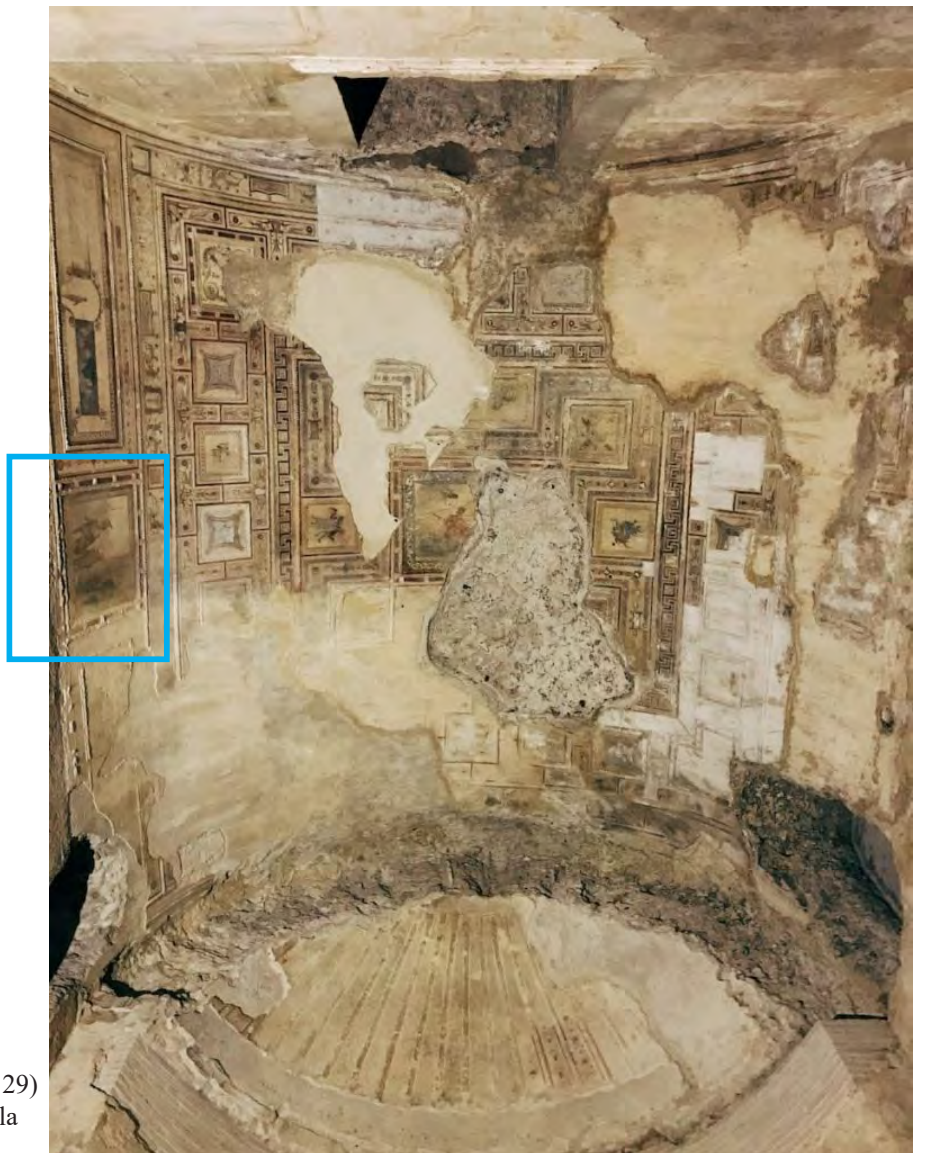




4.3_P. S. Bartoli, pianta dell'edificio rinvenuto nell'orto De Nobili sull'Esquilino nel 1668 (da *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli*, Paris 1757-1760, tav. I) e inserimento (errato) della pianta delle suddette rovine in corrispondenza della vigna Rotolanti in *FUR*, tav. XXX.



4.4-5_P. S. Bartoli, pianta dell'edificio rinvenuto nell'orto delle Sette Sale nel 1683 (da *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Piet o Sante Bartoli*, Paris 1757-1760, tav. I).



4.6-7_Domus Aurea, volta degli stucchi (sala 129)
Veduta generale e particolare del riquadro con la
scena dell'Addio di Ettore e Andromaca.

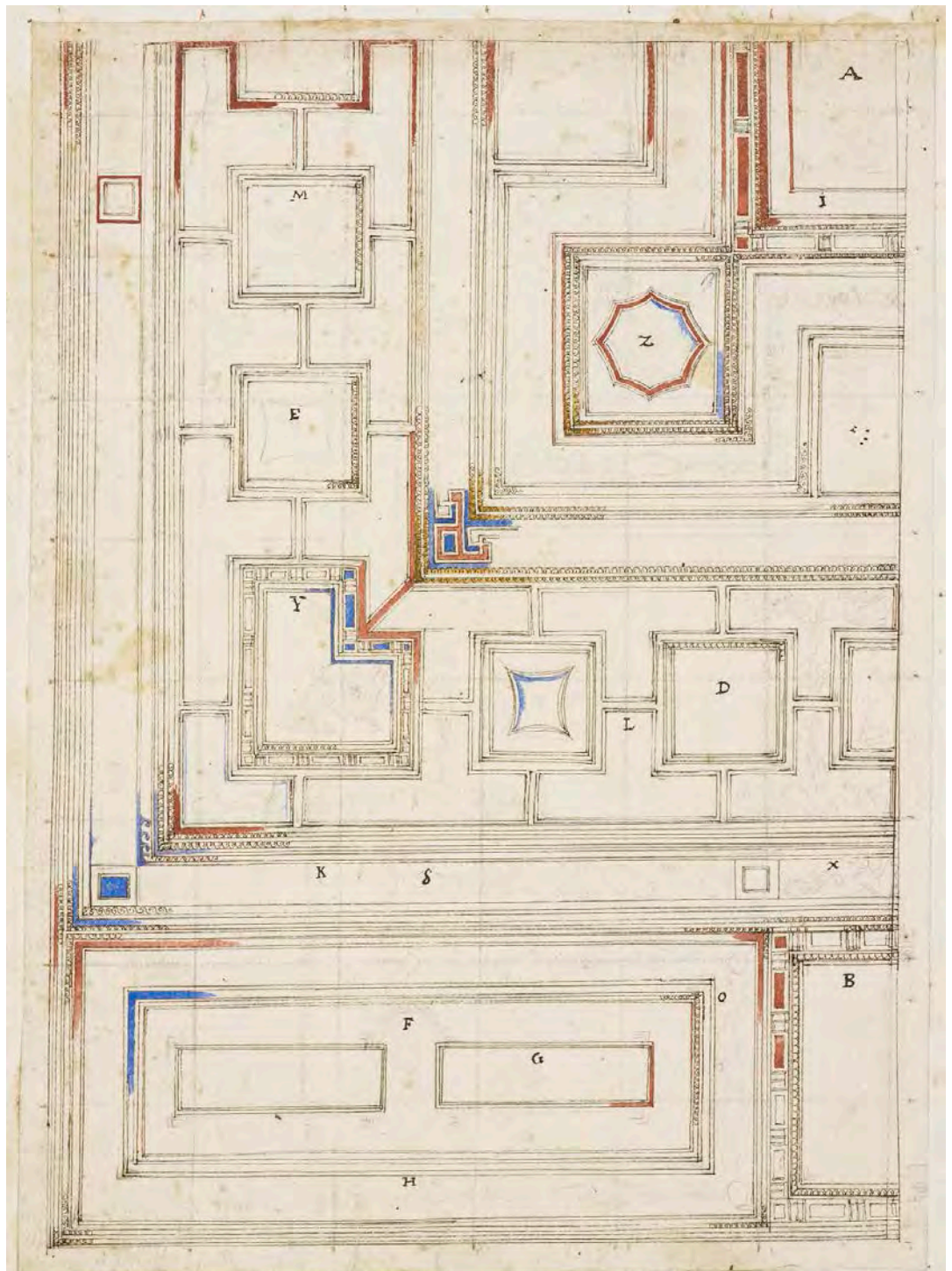


Pictura Vetus VETVRÆ à Bello in Patriam Filium MARCIUM CORIOLANVM auertentis in Titi Thermis reperta, cum uestigijs quæ poene supersunt collata. Ex delineatione Annubalis Caracci apud B. M. Ioan. Petr. Bellorum. Crypta huc delineata ad picturam non pertinet, sed eam notat, in qua ea reperta litt. A. unâ cum celeberrima Laocoontis statua. litt. B.

4.8_Annibale Carracci (copia da), Addio di Ettore e Andromaca. Windsor Castle, The Royal Collection.

4.9_Addio di Ettore e Andromaca, stampa (in controparte), incisione di P. S. Bartoli in *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae...*, Roma 1693.

4.10_Addio di Ettore e Andromaca, stampa dell'incisione di F. Bartoli da *Le Pitture antiche...*, Roma 1706, tav. I.

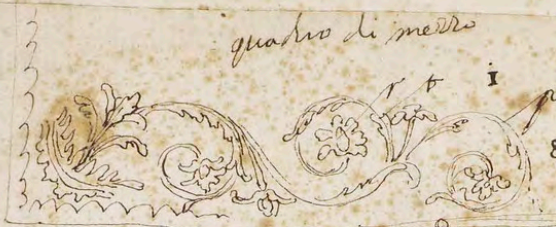


4.11-13_P.S. Bartoli, studi della volta degli stucchi. Windsor Castle, The Royal Collection, dall'alto RCIN, 909581, 909582, 909580; nella pagina a fianco 909579.

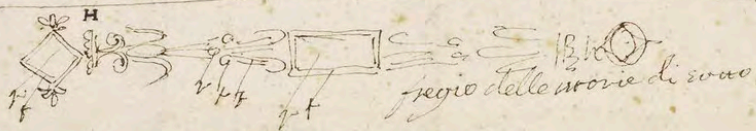
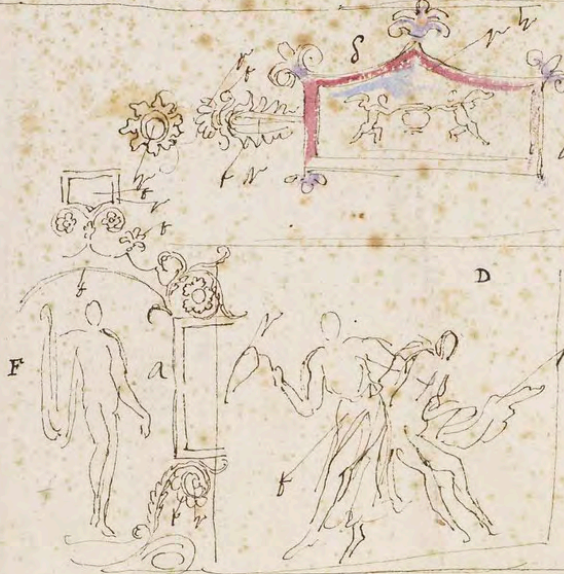
L'ovale Pittura nel cui mezzo Anfitrite nelle volte della casa di Tito



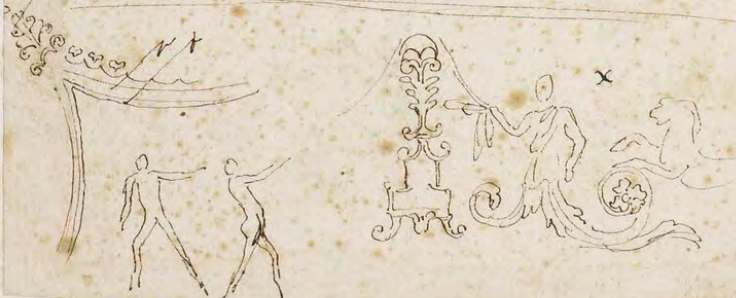
ui le quat



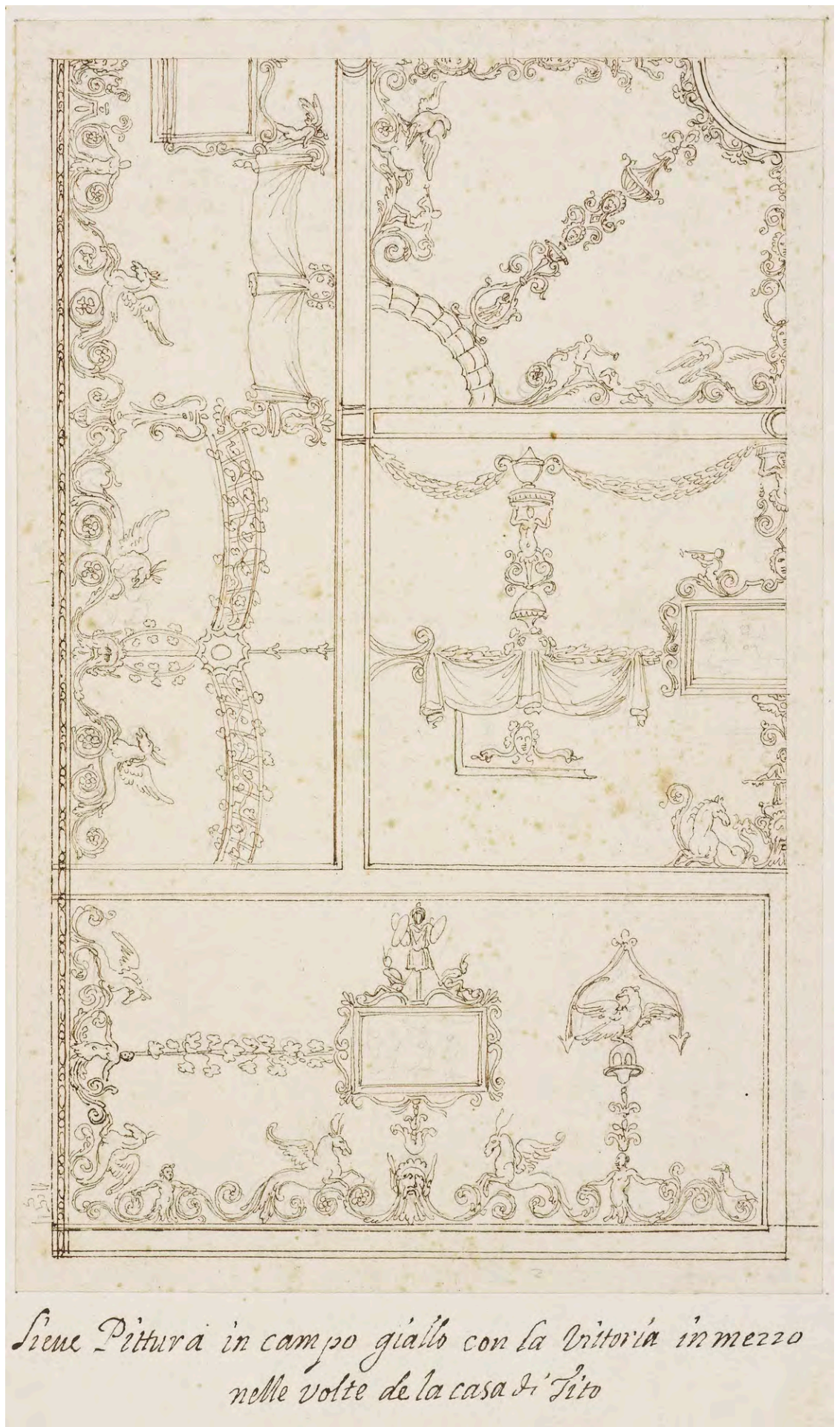
2 Centauro con bastone in alto di percuotes
& due Centauro in alto di combates
con bastoni e con simili toni nel
viali quadrati con i percuoti



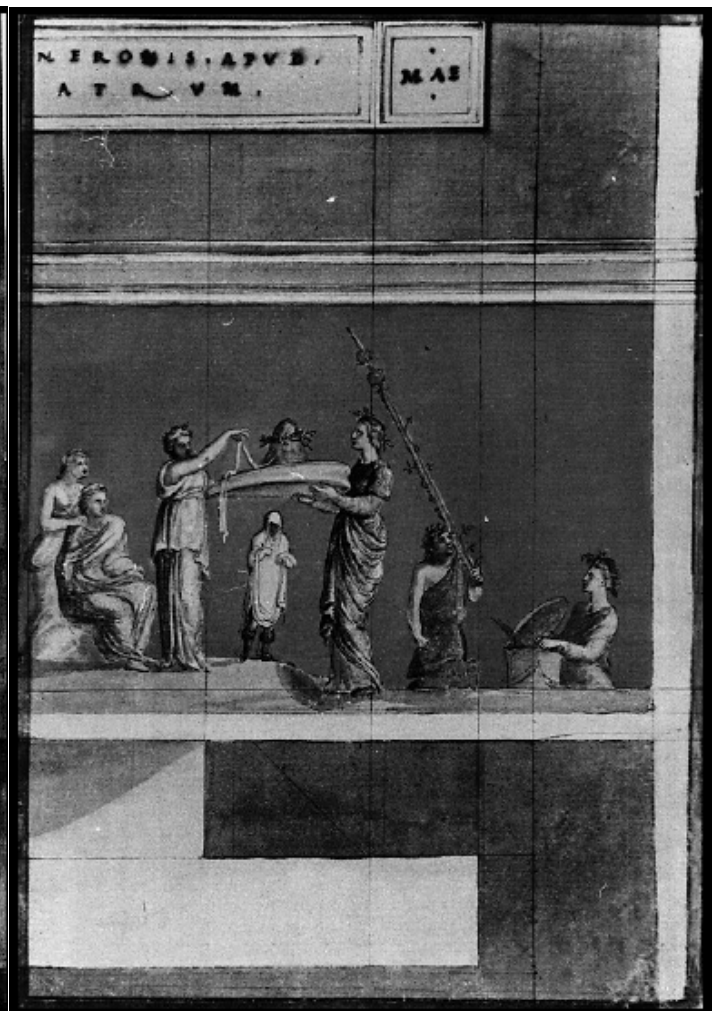
piegio delle uorie di rooo



nel quadro allin
contro di Eutope

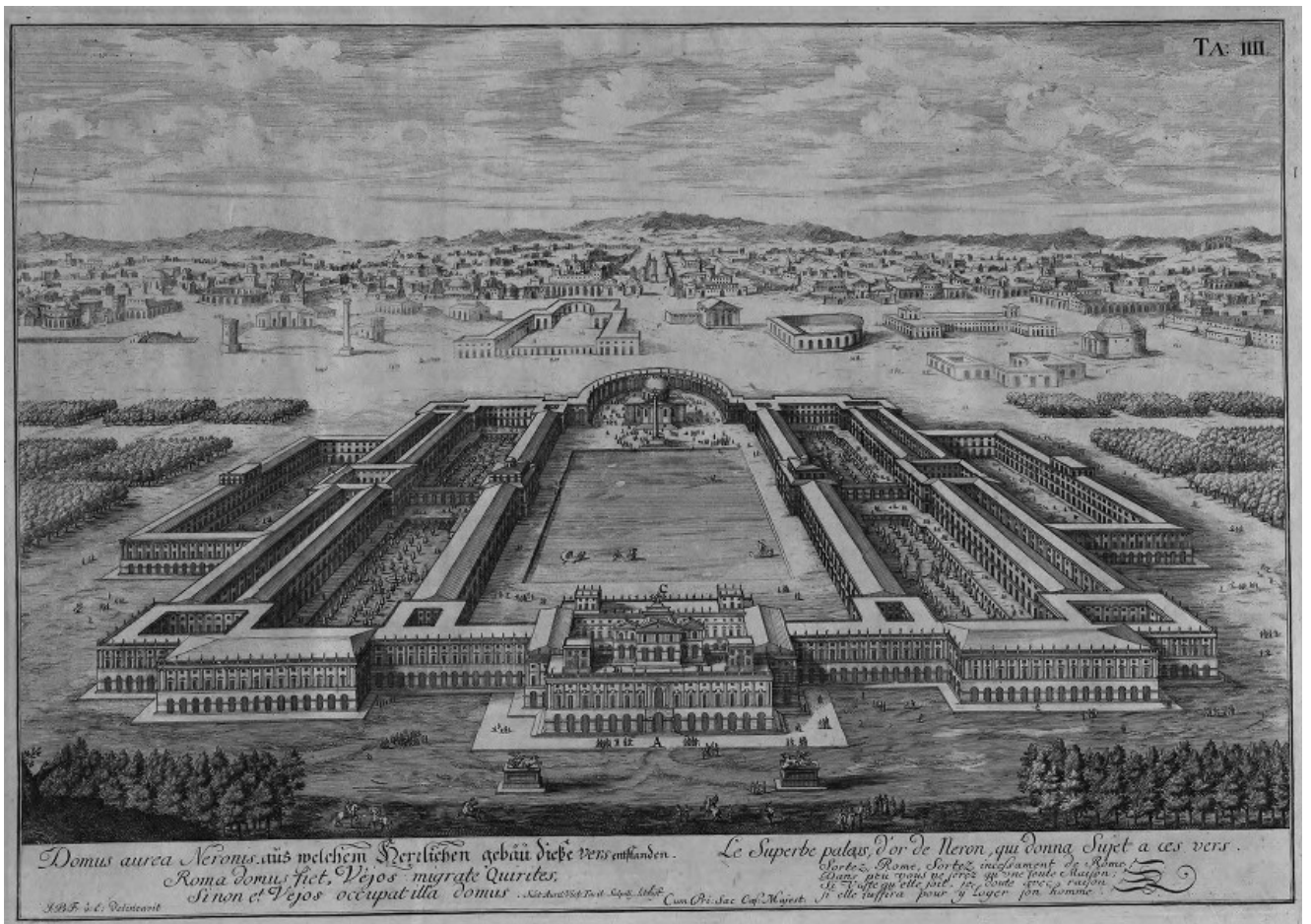
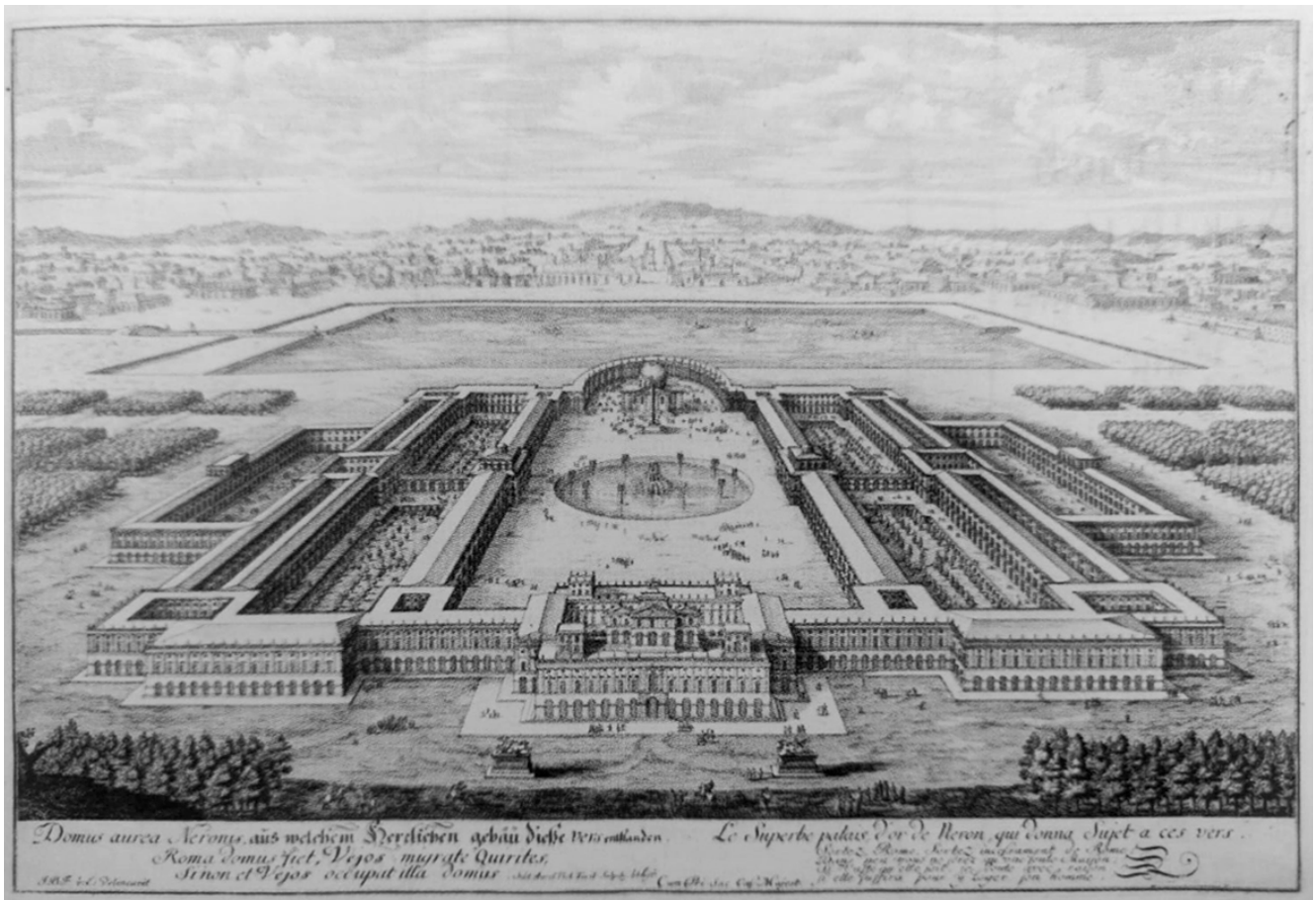


4.14_ Studio della volta gialla appartenuto a P.S. Bartoli, Windsor Castle, The Royal Collection, RCIN 909578.



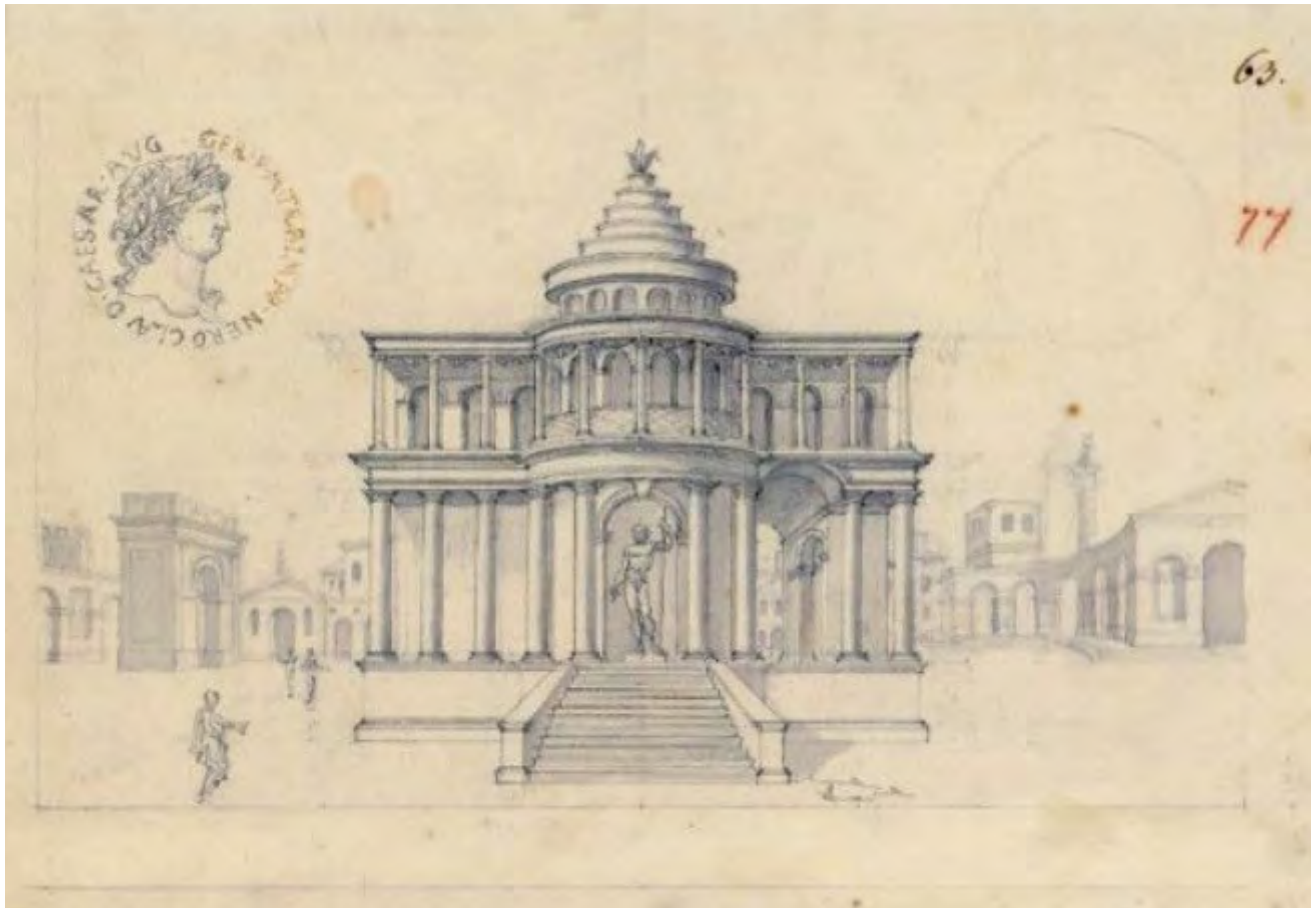
4.15_Incisione di F. Bartoli, sulla base del disegno originale di P.S. Bartoli, copia degli acquerelli di Francisco de Holanda ritraenti le due scene corali forse provenienti dalla Domus Aurea e (da *Le Pitture antiche...*, Roma 1706, tavv. XI e XII).

4.16_Francisco de Holanda, Scene corali forse ritratte da partiti decorativi perduti della Domus Aurea, 1560 circa (da schizzi del 1538-1540), in *Álbum dos Desenhos das Antiquallas de Roma*, fol. 13v-14r, Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



4.17_B. Keneckel, ricostruzione della Domus Aurea (I versione) da J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architectur*, 1712 (esemplare manoscritto), lib. II, tav. IV.

4.18_B. Keneckel, ricostruzione della Domus Aurea da J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architectur*, 1725, lib. II, tav. IV..

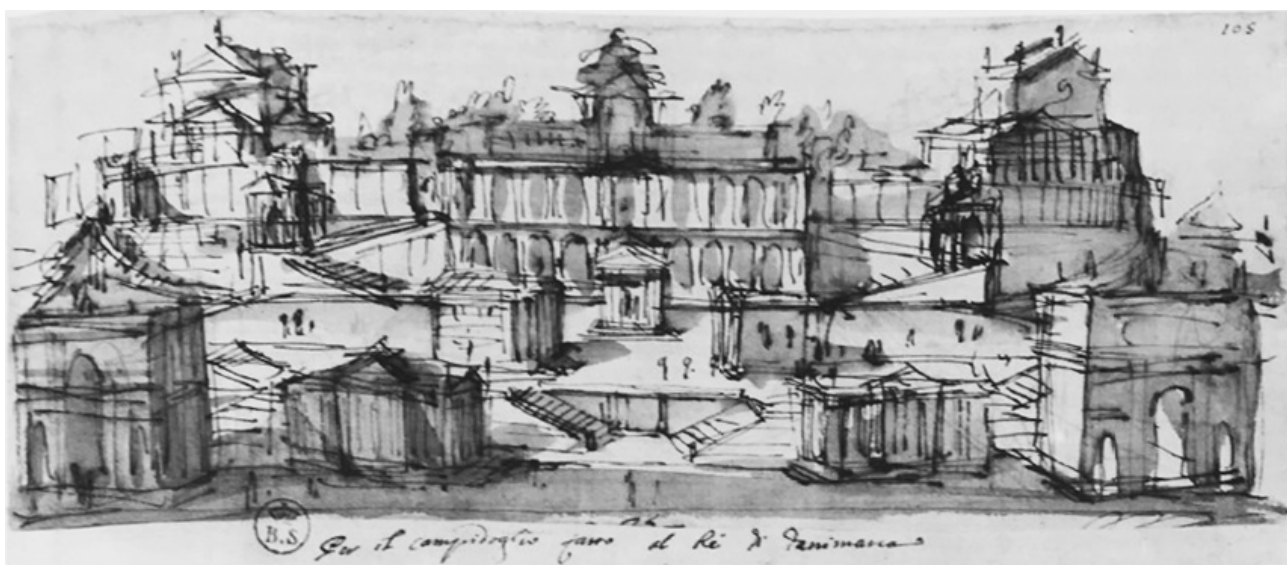
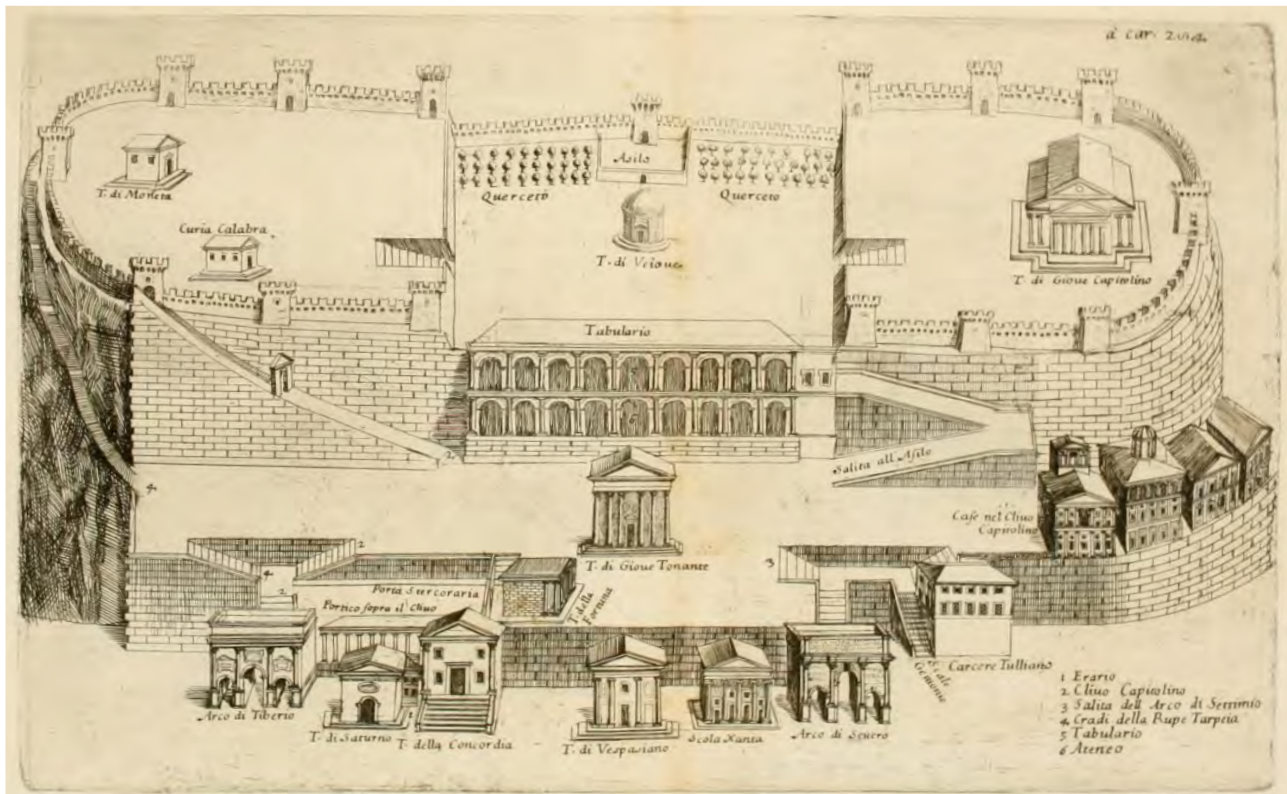
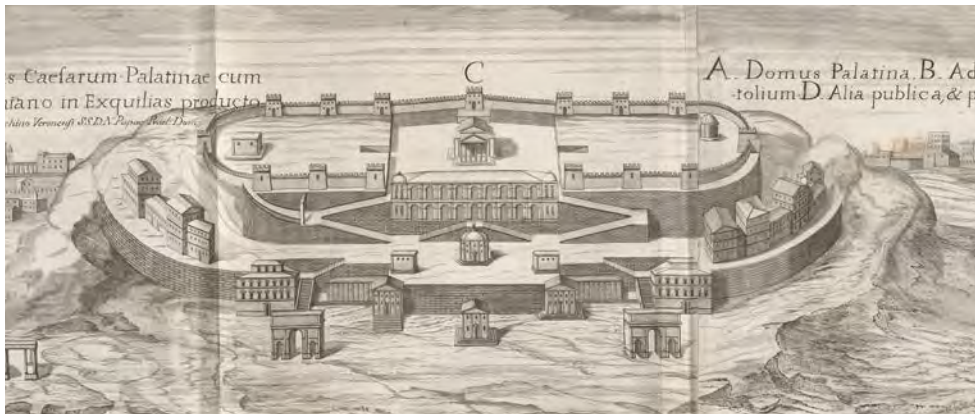


4.19_J. B. Fischer von Erlach, ricostruzione del Macello di Augusti, schizzo preparatorio (1712) per la tav. XII del lib. II dell'Entwurf einer historischen Architectur.

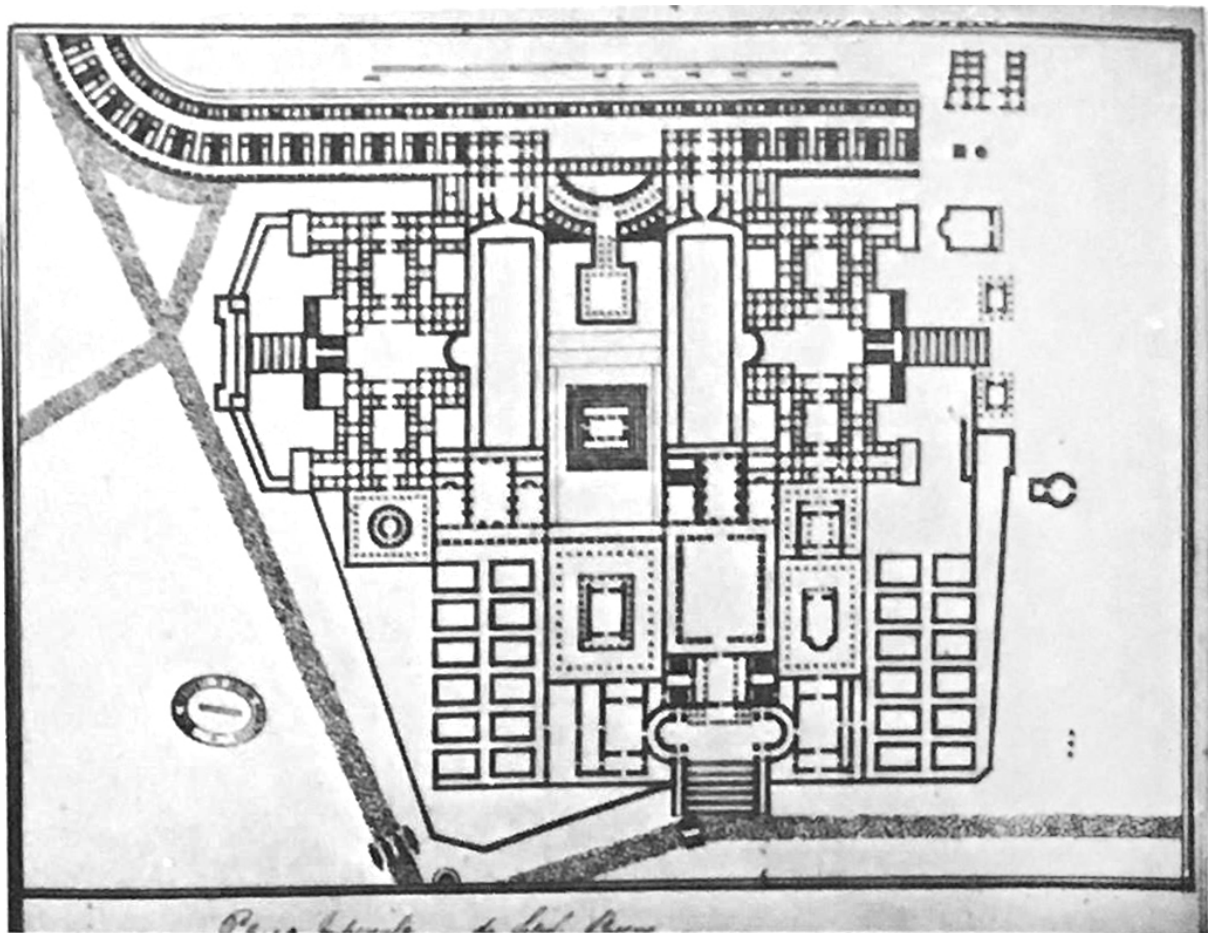
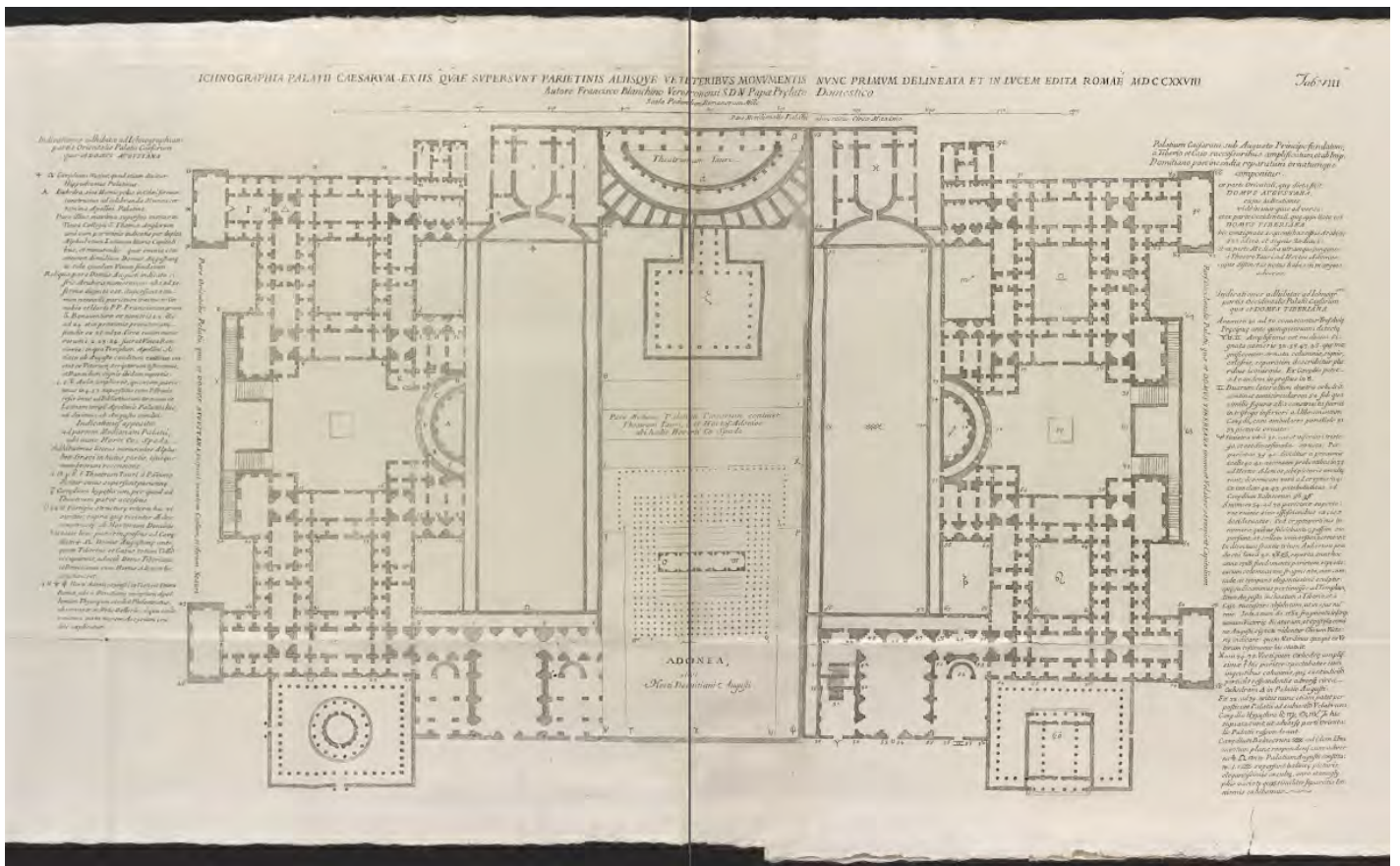
4.20_J. B. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architectur, 1725, lib. II, tav. XII.



4.21 _F. Bianchini, *Del Palazzo de' Cesari*, Verona 1738, frontespizio.
 4.22_Veduta generale della ricostruzione del Palazzo dei Cesari e sullo sfondo colle Palatino (da F. Bianchini, *Del Palazzo de' Cesari*, Verona 1738, tav. XVII).

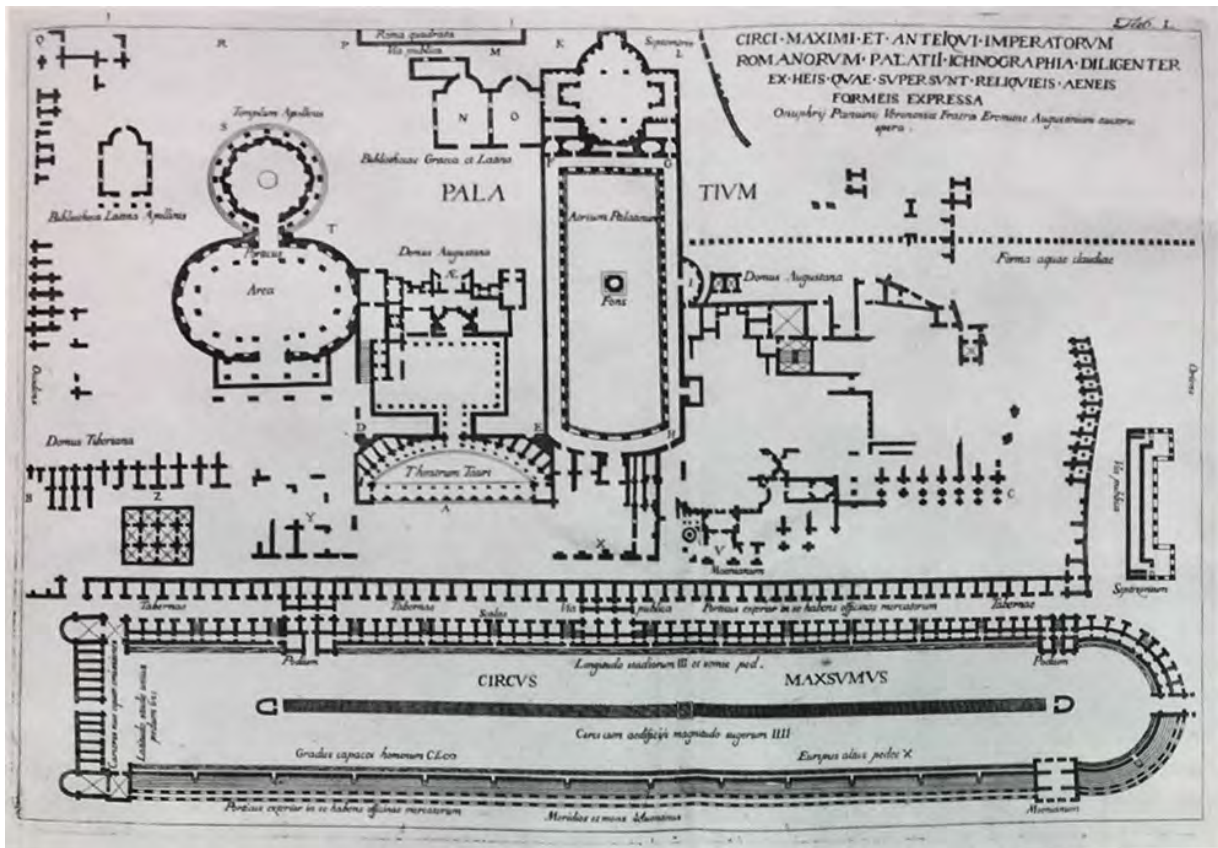
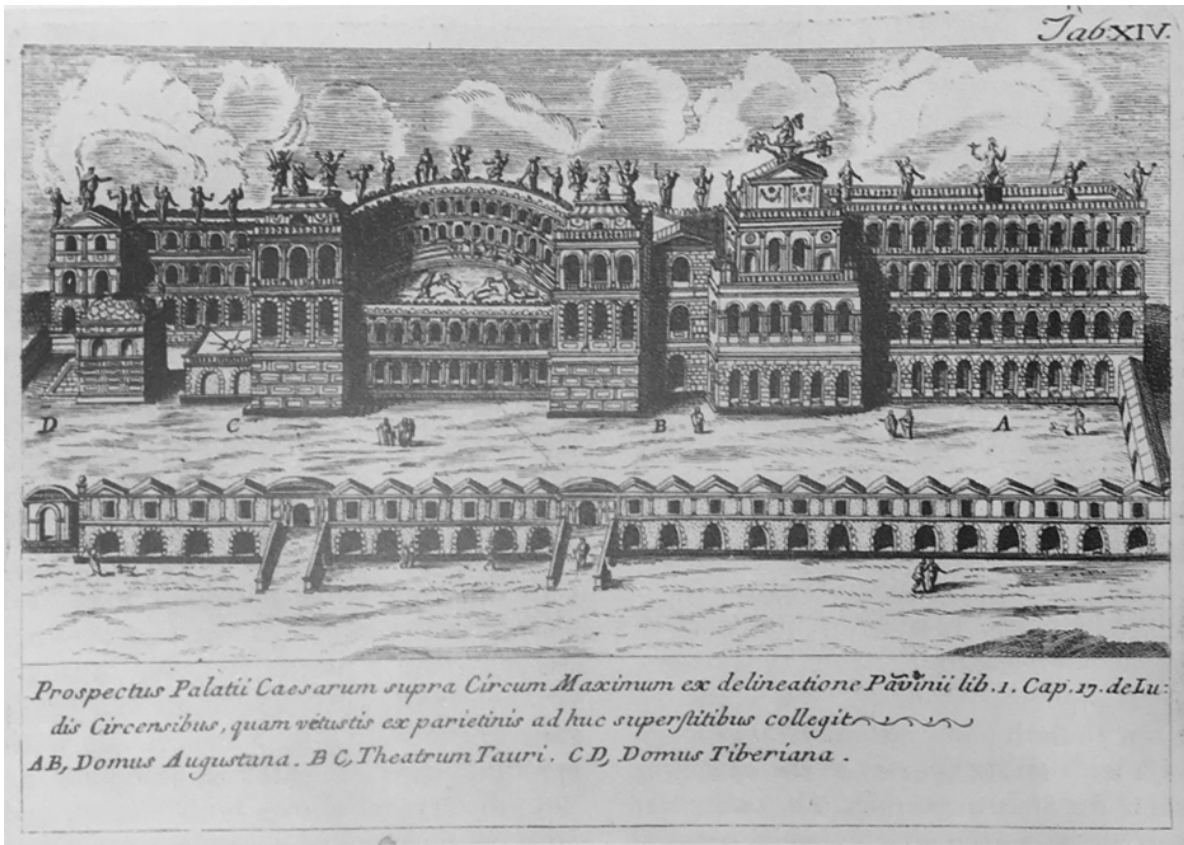


- 4.23 Particolare del colle Capitolino nella ricostruzione del Palazzo dei Cesari di F. Bianchini.
- 4.24 Ricostruzione del colle Capitolino da F. Nardini, *Roma Antica di Famiano Nardini...*, Roma 1666, Lib. V, cap. XII, tavola inserita tra le pp. 284-285.
- 4.25 F. Juvarra, Ricostruzione del colle Capitolino, Roma, 1709 (Torino, Biblioteca Nazionale, Riserva 29.4, fol. 105) da H. A. Millon, *Reconstructions of the Palatine in Eighteenth Century*, in R.T. Scott, A. Reynolds Scott, *Eius virtutis studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908-1988)*, Washington 1993, p. 491, fig. 14



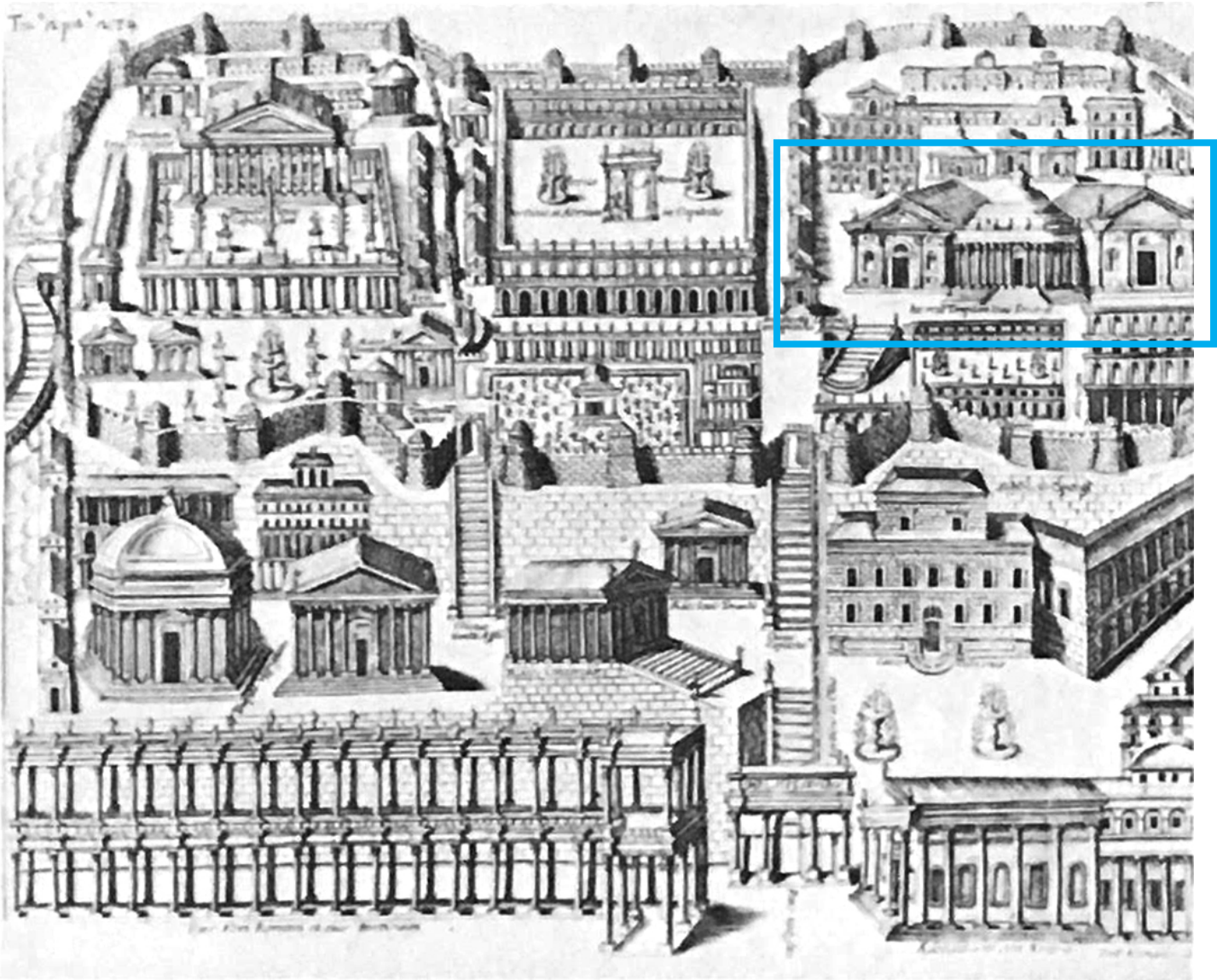
4.26_Pianta del Palazzo dei Flavi sul Palatino da F. Bianchini, *Del Palazzo de' Cesari*, Verona 1738, tav. VII.

4.27_ F. Bianchini, studio di ricostruzione del Palatino copia della copia di Giacomo Byers (RIBA, Hardwick Album, VII, 31 da W. Oechslin, *Storia e archeologia prima di Piranesi: nota su Francesco Bianchini*, in *Piranesi nei luoghi di Piranesi. Archeologia piranesiana*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di P. Santoro e R. Flegli, Roma 1979, fig. 14)

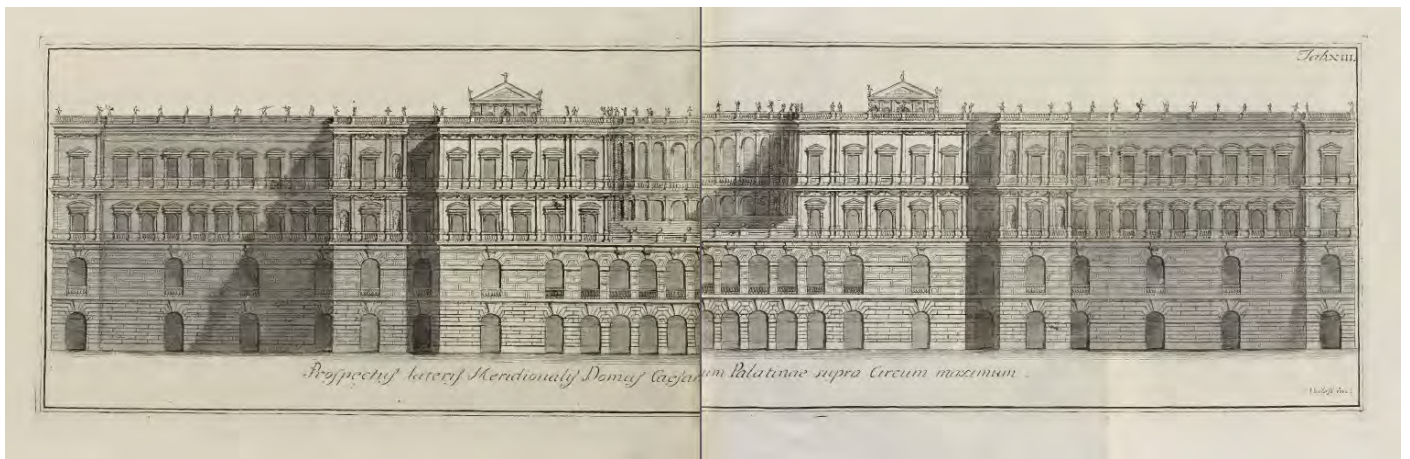
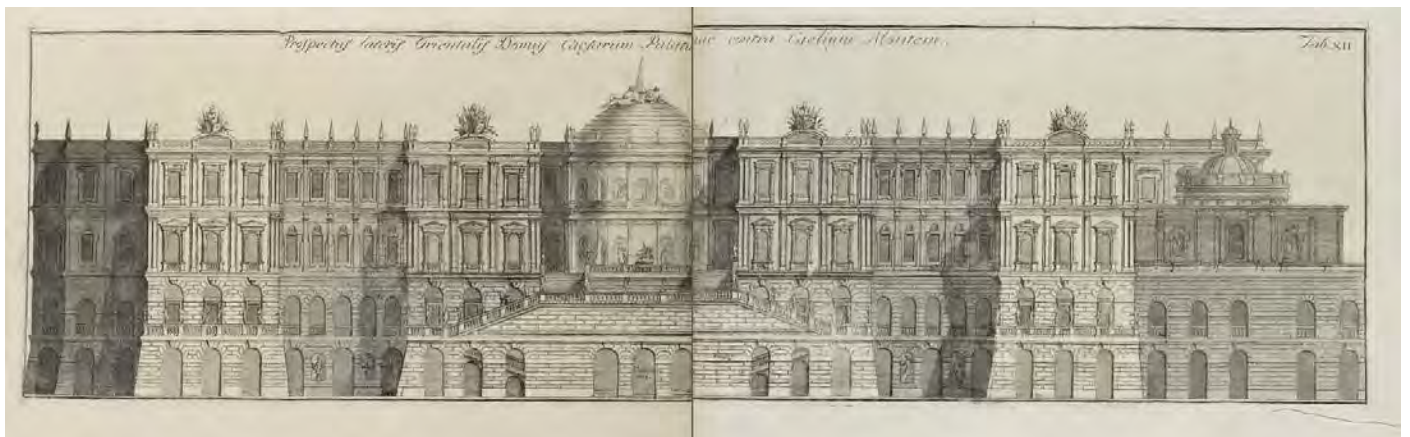


4.28 Ricostruzione del complesso imperiale sul colle Palatino (da F. Nardini, *Roma Antica*, Roma 1666, Lib. V, cap. XII, tavola inserita tra le pp. 284-285).

4.29 Onofrio Panvino, Circo Maxime er antequi imperatorum romanorum palatii, Roma, 1600, pianta e prospetto meridionale (da F. Bianchini, *Del Palazzo de' Cesari*, Verona 1738, tav. XIV e tav. I).

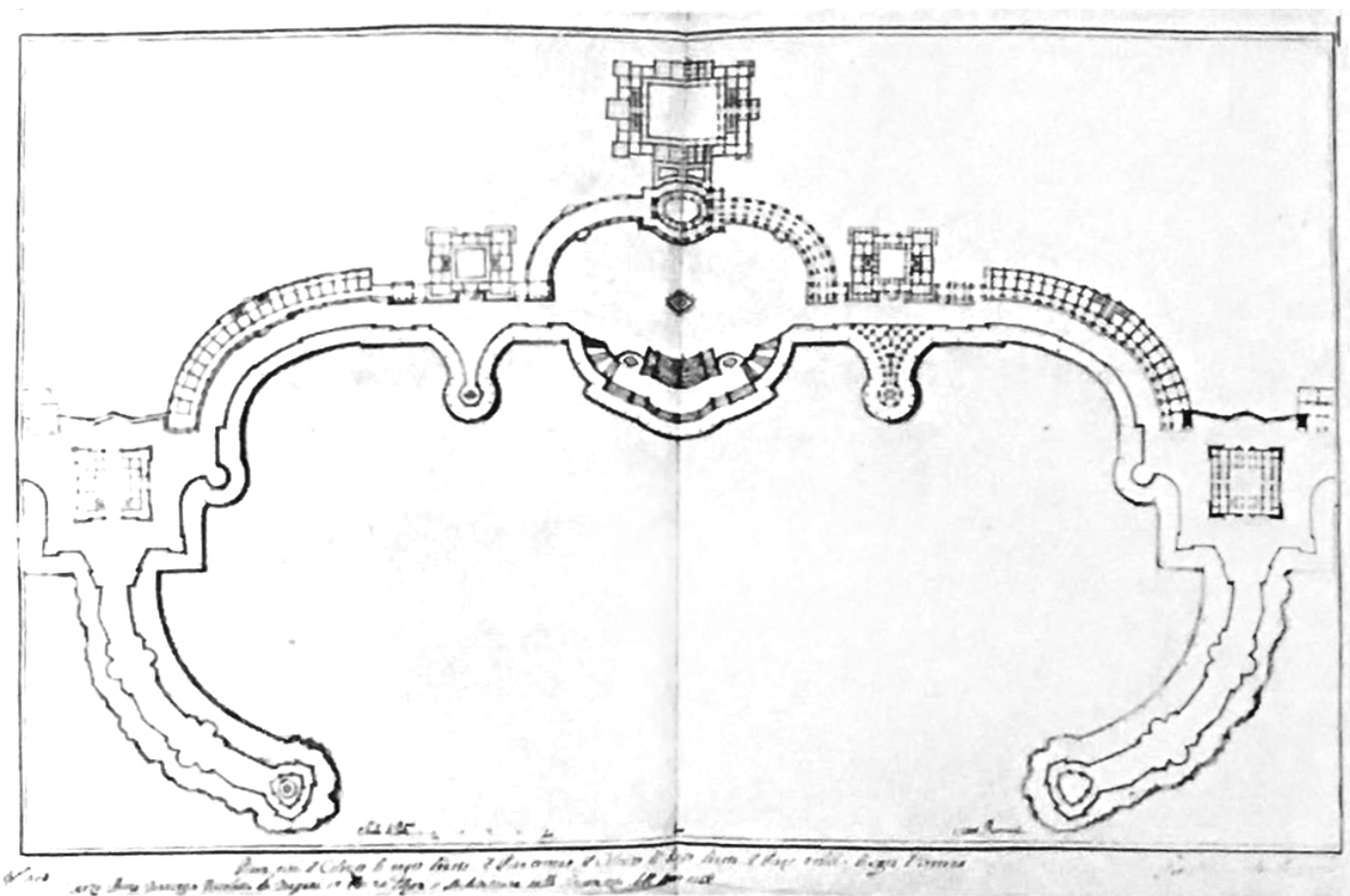
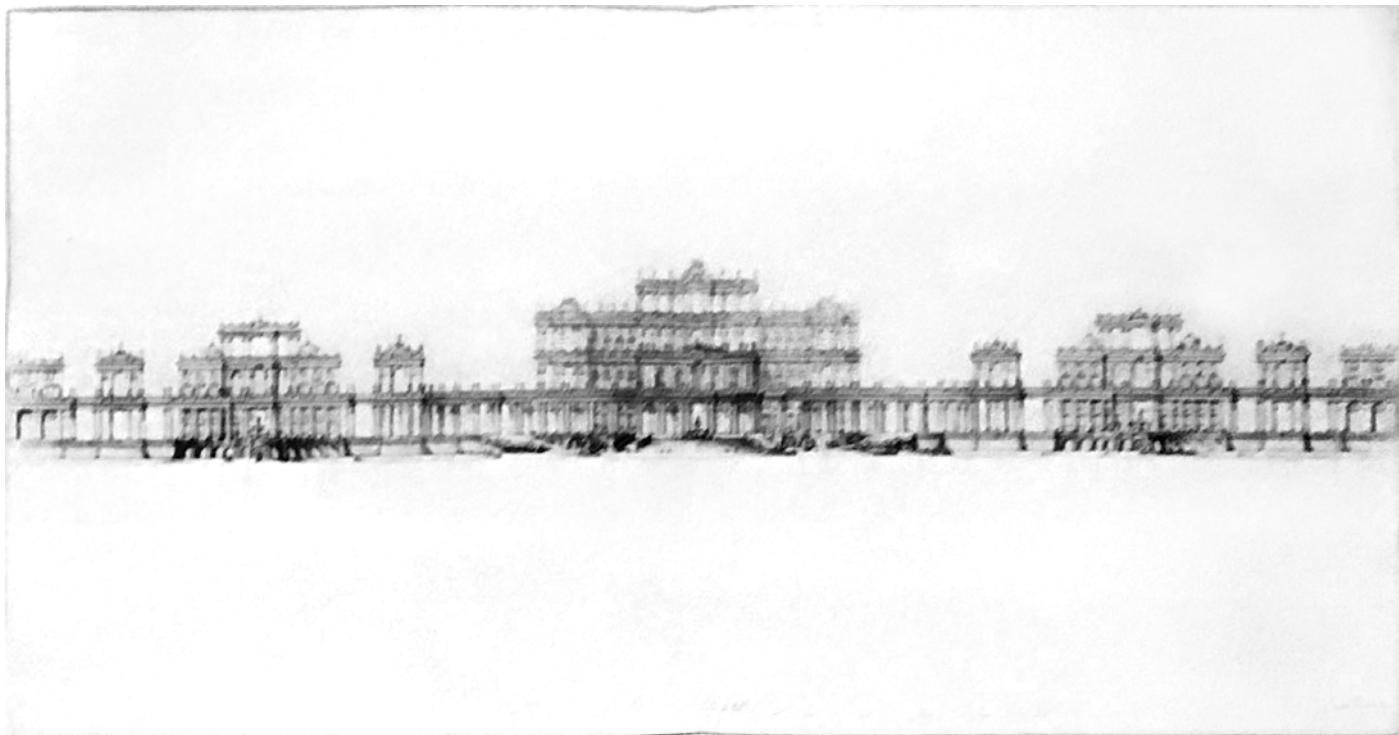


4.32_ Il Campidoglio e i suoi monumenti nella ricostruzione standard pubblicata nelle guide di Roma antica (incisione da un disegno di A. Almanus tratta da W. Oechslin, *Storia e archeologia prima di Piranesi: nota su Francesco Bianchini*, in *Piranesi nei luoghi di Piranesi. Archeologia piranesiana*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di P. Santoro e R. Fleghi, Roma 1979, fig. 2)



4.33_Prospetto est del Palazzo dei Cesari, Roma, da F. Bianchini, *Del Palazzo de' Cesari*, Verona 1738, tav. XII.

4.34_Prospetto sud del Palazzo dei Cesari, Roma, da F. Bianchini, *Del Palazzo de' Cesari*, Verona 1738, tav. XIII.



4.35_F. Nicoletti, progetto premiato del Concorso Clementino del 1728, pianta e prospetto,
 (da W. Oechslin, *Storia e archeologia prima di Piranesi: nota su Francesco Bianchini*, in *Piranesi nei luoghi di Piranesi. Archeologia piranesiana*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di P. Santoro e R. Fleghi, Roma 1979, fig. 15 e fig. 24

5. Esplorazioni sistematiche (1740-1790)

5.1 Identificazione delle rovine e notizie di nuove esplorazioni

La diffusione dei volumi illustrati opera di Giovanni Pietro Bellori e Pietro Sante Bartoli, ripetutamente ristampati nel corso del XVIII secolo visto il vasto successo commerciale, contribuì notevolmente a rinviare l'interesse verso le pitture antiche che era già in piena maturazione nell'ambiente culturale romano del tardo XVII secolo.

Nei primi anni del Settecento tale interesse fu alimentato dalla scuola romana di Carlo Maratti e l'eredità dall'attività grafica e editoriale di Pietro Sante Bartoli fu raccolta dal figlio e allievo Francesco Bartoli. Fu proprio Maratti a spronare Francesco Bartoli affinché completasse l'opera iniziata dal padre e da Bellori, così che desse alle stampe il volume dedicato agli affreschi delle 'grotte' di Roma che fu pubblicato nel 1706¹. Indubbiamente la pubblicazione dell'opera contribuì ad accrescere la fama delle scoperte archeologiche di fine Seicento, accorse prima nella vigna De Nobili - nel 1668, durante gli scavi diretti da Leonardo Agostini sotto il commissariato appena avviato di Bellori - e poi nell'orto delle Sette Sale nel 1683. Due fabbriche differenti e distanti tra loro, ma entrambe prossime ai resti delle rovine termali traiane, che allora continuavano a essere interpretate come 'Terme di Tito'. Entrambi gli edifici antichi scoperti furono infatti ritenuti parte integrante dell'antico complesso che si credeva riunisse le Terme e il Palazzo dell'imperatore Tito. Pubblicazioni antiquarie e scoperte archeologiche contribuirono pertanto a ravvivare l'attenzione, come si è visto mai del tutto sopita nel corso della seconda metà del Seicento, sul settore meridionale del colle Oppio e sulle rovine antiche ivi esistenti.

Gli scavi attestati nella vigna di San Pietro in Vincoli nel corso di tutto l'ultimo decennio del Seicento si protraggono anche nei primi anni del nuovo secolo, quando a partire dal 1700 Francesco Bartoli successe al padre nella carica di commissario delle Antichità romane, incarico che detenne sino al 1733.

Si ha notizia di nuove campagne avviate nell'ottobre 1706 nella vigna dei canonici alle Sette Sale confinante con la proprietà Gualterio². Cinque anni più tardi, nel maggio 1711 fu concesso ai padri di cavare «pietra, tevolozza, marmi, statue, colonne (...) e ogni altra sorta d'antichità» nel chiostro del loro monastero³.

Nei primi decenni del secolo non sono segnalati nuovi scavi tra le proprietà sulle pendici meridionale del colle che tanto intensamente erano state sfruttate e scavate nei decenni del secolo precedente. Le successive concessioni di scavo di cui resta notizia si datano tra gli anni Trenta e Quaranta. A succedere a Bartoli nelle mansioni di antiquario apostolico fu Francesco Palazzi, in carica dal 1733 al 1744.

Nel gennaio 1734 risulta la concessione a un privato cittadino, Felice Spadone, di 'far cava' nell'orto Sinibaldi, i cui confini sono descritti nell'atto⁴ e che può riconoscersi come il terreno in precedenza appartenuto alla famiglia De Nobili. Se ne ha conferma dalla mappa di Roma di Nolli dove la proprietà Sinibaldi è segnalata sul lotto subito a nord del Colosseo. Notizie di ulteriori scavi in una vigna delle Sette

¹ P. S. BARTOLI, F. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le Pitture antiche...* cit., 1706.

² ASR, Pres. Stradae. Lettere Patenti, b. 57, c. 42v e cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, 2000, p. 17.

³ ASR, Pres. Stradae. Lettere Patenti, b. 55, c. 230 e cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, 2000, p. 17.

⁴ ASR, Pres. Stradae. Lettere Patenti, b. 61, c. 201 e cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, 2000, p. 103.

Sale, locata a tale Marcelli, si ricavano dalle pagine della *Roma Antica e Moderna* di Francesco de' Ficoroni dove è ricordata la scoperta di un tratto dell'acquedotto che conduceva l'acqua alle terme e all'arena dell'anfiteatro⁵. Non è stato possibile individuare quale fosse l'orto alle Sette Sale detenuto in affitto da Marcelli, tuttavia si crede che dovrebbe riconoscersi o nella porzione della vigna di San Pietro in Vincoli verso la cisterna - che come emerso dalle notizie dei secoli precedenti fu costantemente concessa in locazione - oppure potrebbe trattarsi della proprietà confinante, ancora detenuta dalla famiglia Pamphili.

Prima della seconda metà del XVIII secolo scarseggiano le evidenze materiali di nuove esplorazioni all'interno del padiglione neroniano. Tuttavia, alcune testimonianze di visite e sopralluoghi possono ricavarsi da fonti eterogenee.

Nel celebre trattato di Jean Baptiste Du Bos *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, pubblicato nel 1719, l'autore riferiva dell'esistenza di qualche frammento di pittura antica negli edifici 'volgarmente noti' sotto il nome di rovine delle Terme di Tito; residui che Du Bos giudicava talmente rovinati che l'affresco del 'Coriolano' (ovvero l'*Addio di Ettore a Andromaca* della sala 129) che era stato reso celebre dalle coeve incisioni e pubblicazioni di Bartoli e Bellori, non poteva distinguersi⁶.

Oltre a questo fugace riferimento, vere e proprie notizie di una visita al complesso, compiuta all'inizio degli anni Venti, si ricavano dalle vicende collezionistiche del disegno originale di Annibale Carracci raffigurante l'affresco dell'*Addio di Ettore a Andromaca* della sala degli stucchi della Domus. Se ne riassumono brevemente i passaggi di proprietà. Appartenuto inizialmente a Francesco Angeloni, nel 1652 il disegno passò in eredità a Bellori e fu da lui ceduto a padre Sebastiano Resta. Alla morte di quest'ultimo il disegno confluì nella collezione Resta-Marchetti (il vescovo Marchetti aveva patrocinato l'attività di Sebastiano Resta) e nel 1711 fu acquistato da Lord Somers, grazie alla mediazione dell'agente John Talman. Nel 1717, dopo la scomparsa di Somers, la raccolta fu acquisita da Jonathan Richardson, ritrattista e autore di un'importante trattato di critica d'arte⁷ al quale, proprio per le sue competenze, fu affidato il compito di riorganizzare il corpus grafico appartenuto a Lord Somers⁸.

Richardson nel 1721 soggiornò a Roma per il suo *Grand Tour* e la descrizione del suo viaggio è nota attraverso il suo diario edito nel 1722⁹. L'opera divenne ben presto una vera e propria guida per coloro che seguirono le orme dell'inglese emulando le tappe del suo *Grand Tour*. Stando al racconto di viaggio, una

⁵ F. DE' FICORONI, *Le Vestigia e rarità di Roma Antica...*, Roma 1744, parte I, p. 103 cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, 2000, p. 103. Notizie di questi ritrovamenti sono ripetuti anche in R. VENUTI, *Accurata, e succinta descrizione topografica delle Antichità di Roma...*, vol. I, p.204 cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, 2000, p. 154.

⁶ J.B. DU BOS, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, 1733 (I ed. 1719), p. 358 : «*On voioit aussi il y a quelque tems plusieurs morceaux de peintures antiques dans les bâtimens qui sont compris vulgairement sous le nom des ruines des thermes de Titus ; mais les uns sont peris, comme le tableau qui representoit Coriolan, que sa mere persuadoit de ne point venir attaquer Rome, et dont le dessein fait par Annibal Carrache, et qui a été gravé, est aujourd'hui entre les mains de Monsieur Crozat le cadet, qui l'a eu du Chanoine Vittoria*».

⁷ J. RICHARDSON, *Theory of painting*, 1715.

⁸ Tutta la vicenda qui riassunta è dettagliatamente illustrata in M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit., 2014, pp. 138-139.

⁹ J. RICHARDSON SR., J. RICHARDSON JR., *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Pictures in Italy, Etc. with remarks. By Mr. Richardson, Sen. And Jun.*, London 1722.

volta a Roma Richardson decise di addentrarsi tra le rovine sotterranee delle ‘Terme di Tito’ per vedere personalmente la pittura di cui aveva ereditato il disegno appartenuto a Bellori; scoprì allora, con evidente delusione, che l’originale antico era oramai quasi completamente illeggibile.

Il suo racconto resta a testimonianza del fatto che la sala 129 continuava a essere accessibile, e si apprende che lo erano anche altre del padiglione dato Richardson menziona nel testo l’esistenza di circa una quindicina di vani. Li descrive in stato di avanzata rovina, affermando che sulle superfici rimaneva solo qualche scarsa traccia di decorazione a grottesche. Le sale che gli apparivano totalmente abbandonate e, secondo il suo giudizio, nessuno da tempo vi si era più addentrato.

Nella sala 129 Richardson prese alcune misure della volta degli stucchi e notò la ricchezza pittorica e decorativa degli ornamenti, evidente nonostante la precarietà dei resti pittorici. Notò che tra le numerose scene affrescate che la ornavano, quella ritratta nel disegno in suo possesso appariva molto consumata, sporca ed evanescente. Richardson, che evidente conosceva le opere di Bellori (menziona la stampa nelle *Admiranda* desunta dal ‘suo’ disegno), ripete nel suo diario anche la notizia del rinvenimento del Laocoonte nella nicchia di fondo della sala, della quale descrive fugacemente la decorazione vegetale¹⁰.

Il racconto della visita di Richardson alla Domus prova della accessibilità del complesso (sempre nel medesimo punto) e ci dà, inoltre, una misura delle sale esplorabili, che possiamo supporre essere state quelle nelle vicinanze della sala 129 o comunque nel settore orientale del padiglione. Interessante notare che la sala 129 è molto prossima, quasi adiacente, alla sala 128 ovvero la sala ottagonale. Questa era certamente completamente interrata (sarà liberata solo nel XX secolo) ma il grande oculo sommitale potrebbe essere stato impiegato come breccia da cui calarsi all’interno del padiglione. Il racconto di Richardson è significativo poi proprio alla luce del successo commerciale del suo diario di viaggio: non è da escludere che anche tra gli altri studiosi in visita alla città che seguirono le indicazioni dell’inglese qualcuno possa essersi avventurato tra le rovine della Domus Aurea. Si noti poi che l’identità delle rovine neroniane quali ‘Terme di Tito’ non è minimamente messa in discussione da Richardson che si attiene fedelmente alle indicazioni desunte da Bellori.

Negli stessi anni anche Pier Leone Ghezzi discese all’interno del padiglione esquilino della Domus Aurea con l’intento di vedere l’affresco originale del ‘Coriolano’. Ghezzi conosceva la stampa tratta dall’incisione di Bartoli dell’affresco neroniano ma nutriva qualche riserva sulla attribuzione a Carracci del disegno dalla quale questa si diceva fosse tratta. Le sue impressioni non furono disattese e una volta davanti all’affresco, confrontando l’originale con la stampa in suo possesso ne rilevò notevoli differenze e concluse che tali discrepanze non potevano essere imputabili alla traduzione in incisione del disegno eseguita da Bartoli, ma dovevano già essere presenti nel disegno originale che per tanto non poteva essere stato tracciato da un’artista del calibro di Annibale Carracci, così avvezzo alla copia e allo studio dell’arte antica. Ghezzi per rendere giustizia all’esemplare antico decise di eseguire un nuovo ritratto della scena, più fedele, che oggi si

¹⁰ RICHARDSON SR., J. RICHARDSON JR., *An Account...* cit., p. 309. Trascrizione del brano in *Appendice testi*, 5.1.

conserva nelle collezioni della Biblioteca Apostolica Vaticana¹¹. Nel codice Ghezzi abbina il suo disegno alla stampa di Bartoli e a un lungo commento manoscritto in cui mette in risalto le differenze e le discrepanze osservate durante il sopralluogo¹²: a parte le annotazioni sull'affresco non se ne ricavano notizie utili a dimostrare che Ghezzi avesse esteso la visita anche ad altre sale.

Negli anni successivi comparvero sul mercato oltre alle riedizioni di successo del volume de *Le pitture antiche* (ad esempio la fortuna edizione Bartoli-De La Chausse del 1750¹³); nuovi testi che sfrutteranno i disegni opera di Bartoli, come il volume curato da John George Turnbull *A Curious Collection of Ancient Paintings* edito nel 1741¹⁴. Turnbull già nel suo *Treatise on ancient painting* (1740) aveva riportato in traduzione inglese interi passi del trattato di Jean Baptiste Du Bos (1719) incluso il brano riguardante l'affresco del 'Coroliano'. Tra le riedizioni più note de *Le pitture antiche* si annovera la *Recueil de peintures antiques* del conte di Caylus (1757)¹⁵, cui si fatto ripetutamente riferimento nel precedente capitolo. Non emergono dalle pagine del volume dati innovativi rispetto al grado di esplorazione del complesso.

Intorno alla metà del secolo la conoscenza diretta delle strutture antiche sull'Esquilino appare ad ogni modo scarsissima, tanto che si iniziò a dar credito alla voce che gli ornamenti e gli ornati che erano stati copiati da Raffaello nei resti delle 'Terme di Tito' fossero andati distrutti¹⁶. Lo si legge, ad esempio, in una lettera del 1740 scritta da Charles de Brosses che, narrando delle sue passeggiate romane scrisse: «Pour achever la visite de restes d'antiquitez sur notre doitre, nous pouvons aller donner un coup d'oeil aux vastes ruines des thermes de Titus, où Raphael a bien fait son profit à copier d'après l'antique des ornemens en mozaïques et en arabesques, avant qu'ils ne furent entièrement détruits, comme cela est arrivé depuis»¹⁷.

Ferdinando Mariani sembra essere stato il primo a scendere, dopo lungo tempo, nelle sale interrato della Domus Aurea. Un racconto della compiuta esplorazione si legge in una delle relazioni da lui compilate per la redazione della mappa di Roma di Giovan Battista Nolli¹⁸. Seppure Mariani, come altri prima di lui, non distinse le strutture del padiglione neroniano da quella delle terme, offre nella relazione una significativa descrizione del complesso e del percorso seguito per avventurarsi all'interno. Apprendiamo perciò che penetrò nel padiglione dalla vigna Gualterio, accompagnato da un vignaiolo improvvisatosi guida. Doveva trattarsi, presumibilmente, di un affittuario della vigna Gualterio oppure di un bracciante al servizio della

¹¹ BAV, Ott. Lat. 3109, c. 299-300. Tutta la vicenda è discussa e ricostruita in M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit., 2014, pp. 146-147.

¹² Lanciani, che per primo ha citato il codice, riporta solo una trascrizione parziale della nota di P. L. Ghezzi (R. A. LANCIANI, *Memorie inedite di trovamenti di antichità tratte dai codici Ottoboniani di Pier Leone Ghezzi*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 10, 1882, p. 208). L'intera nota è stata trascritta per la prima volta M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica...* cit., 2014, pp. 146-147. Il brano è qui riproposto in *Appendice testi*, 5.2.

¹³ F. BARTOLI, M. DE LA CHAUSSE, *Picturae antiquae criptarum romanorum...* cit., 1750.

¹⁴ J. G. TURNBULL, *A Curious Collection of Ancient Paintings accurately engraved from excellent drawing by one of the best hands at Rome*, Londra 1741.

¹⁵ *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli*, Paris 1757-1760. Si veda il capitolo 4, paragrafo 4.2, n. 127.

¹⁶ La aveva già riferita anche G. Mancini nel manoscritto (1617-1621) delle *Considerazioni...* cit., ed. 1956, vol. I, p. 102 (f. 52); cfr. capitolo 3, paragrafo 3.5.

¹⁷ Ch. De BROSSES, *Lettre familières*, ed. crit. a cura di G. Capasso, Napoli 1991, vol. II, lettera XVI, p. 877.

¹⁸ La relazione si legge trascritta in S. BORSI, *Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748*, Roma 1993, pp. 369-376.

famiglia. È altamente probabile che tale pratica di condurre visitatori e curiosi all'interno delle grotte fosse consolidata e diffusa tra i detentori della vigna. È interessante notare che Mariani nel suo resoconto descrive, oltre agli ambienti, anche il percorso seguito per raggiungerli, indicando aperture e brecce attraverso le quali riuscì a passare da un gruppo di stanze all'altro. Può pertanto ricostruirsi il tragitto percorso, che ci lascia una traccia di quali camere fossero raggiungibili all'incirca alla metà del XVIII secolo. Mariani esplorò parte dei vani dell'ala orientale giungendo forse fino alla sala della volta dorata. Vide sicuramente il criptoportico 92 e gli ambienti 112-115, il 131, la sala 129 e alcune delle camere vicine¹⁹. Le sue osservazioni sono puntuali e contengono giudizi e opinioni non solo sui partiti decorativi (descrive il quadro di *Ettore e Andromaca* della sala 129) ma anche sui materiali da costruzione, sulle dimensioni dei vani, sulle bucatore (quelle a bocca di lupo del criptoportico, le uniche visibili sopra il livello degli interri). Il suo racconto per certi versi rispecchia quello dei visitatori cinquecenteschi: con le difficoltà narrate nell'addentrarsi nelle camere ricolme di terra. Per quanto riguarda ulteriori testimonianze di visita, dalla corrispondenza di Winckelmann è noto che anch'egli nel 1757 scese più volte nella sala 129, dove riconobbe sulla volta degli stucchi l'affresco pubblicato da Bellori suggerendo, correttamente, di interpretarlo come *Addio di Ettore e Andromaca* piuttosto che come *Coriolano e la madre Vetruria*. Non è da escludere che Winckelmann abbia visitato anche gli altri ambienti adiacenti, la cui accessibilità è confermata dal resoconto di Mariani, supponendo che non fossero intervenuti nuovi ostacoli, quali ad esempio crolli, a ostruire i passaggi²⁰.

L'edizione e le tavole di Giovanni Battista Piranesi raccolte nel volume *Le Antichità Romane* (edito nel 1758) ci offrono nuovi dati in merito all'identificazione e all'interpretazione delle rovine sia della Domus Aurea che delle Terme di Tito. Piranesi segnalava sull'Esquilino i resti delle Sette Sale, della Casa di Tito e delle Terme di Tito (tav. II, n. 234, 235, 236)²¹. Invece più a ovest, verso le *carinae*, menzionava alcuni «avanzi della estensione della Reggia di Nerone» (n. 237, 238) e «parte de' muri della Reggia di Nerone, nella villa Mattei, a S. Pietro in Vincoli, e incontro al Palazzo Sinibaldi» (n. 286).

Ulteriori resti da lui attribuiti al complesso della Domus Aurea sono indicati in altri punti: vicino al Foro, riconosciuti in alcuni tratti murari negli orti delle Monache di Tor de' Conti (n. 287); poi, avanzi dei 'triclini' e dell'atrio della reggia dietro il convento di Santa Francesca Romana (n. 284-85) e, appena più in là, il 'tablino' riconosciuto da Piranesi nella Basilica di Massenzio (n. 283).

Sul versante del Palatino che guarda al Circo Massimo Piranesi localizzava poi gli avanzi delle logge e del teatro della casa neroniana²². Queste indicazioni si fanno molto più chiare se si osserva la 'Tavola

¹⁹ Questa testimonianza assume carattere rilevante, dato che già per le esplorazioni seicentesche si è supposto che tali sale potessero essere accessibili, specie la sala delle maschere 114 e la galleria 131, di cui abbiamo supposto che la decorazione caratterizzata da un esteso sistema di architetture dipinte fosse nota ad alcuni degli avventori seicenteschi, in particolare Bellori e prima di lui Mancini; cfr. capitolo 3, paragrafo 3.5, n. 177 e capitolo 4, paragrafo 4.2, n. 91.

²⁰ *Geschichte der Kunst des Alterthums*, a cura di A. H. Borbein, s.l. 2002, vol. 4.1, pp. 527-529 e 531 e 2006, vol. 4.2, pp. 113, 440-443.

²¹ G. B. PIRANESI, *Antichità romane de' tempi della Repubblica e de' primi imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, Roma 1758, pp. 28-29, tav. II n. 234 (tav. XVII), 235, 236 (tavv., XXVIII f. I-II).

²² G. B. PIRANESI, *Antichità romane...* cit., p. 34-38, tav. II, n. 283-287 (tav. XXXIII f. II) e n. 296-297 (tav. XXXVIII f. II e XXXV f. I-II).

Iconografica del Foro Romano' (tav. XLIII) in cui l'architetto ha proposto una ricostruzione degli edifici antichi a partire dei resti allora esistenti. La reggia di Nerone vi è rappresentata come un complesso variamente articolato, esteso dal Palatino fino alle pendici del colle Esquilino. Nella nota che descrive gli *horti* di Mecenate infatti si legge che tali giardini avevano costituito il limite ultimo della Casa di Nerone. I resti sul colle Oppio - che Piranesi segnalava visibili nelle vigne 'Laureti e Galtieri'²³ - appartenevano invece secondo l'architetto alle Terme (avanzi fuori terra) e alla Casa di Tito (ambienti interrati). Grazie all'osservazione dei paramenti murari delle rovine, Piranesi si accorse della differenza cronologica tra le due costruzioni e concluse, correttamente, che le strutture inferiori della 'Casa di Tito' nella vigna Gualterio (perciò del padiglione esquilino) fossero più antiche delle Terme superiori. L'interesse dimostrato da Piranesi nei confronti dell'analisi delle murature antiche superstiti appare una vera novità per i resti esquilini delle Terme e della Domus²⁴. Come si è detto, già Mariani aveva mosso alcune superficiali osservazioni in tal senso, senza però accorgersi della differenza cronologica tra setti di epoca neroniana e murature di età traianea, che si coglie anche da un'analisi poco approfondita osservando il diverso spessore dei giunti dei paramenti murari.

5.2 1772: Charles Cameron, il primo rilievo di alcune camere del padiglione esquilino della Domus Aurea

Dopo le osservazioni e le restituzioni grafiche elaborate da Piranesi, ulteriori elementi di novità si rintracciano nel volume dedicato agli impianti termali romani curato dall'architetto scozzese Charles Cameron e dato alle stampe nel 1772²⁵.

Si trattava di una nuova edizione, ampliata, del volume *The Baths of the Romans* illustrato con i disegni di Andrea Palladio. La prima edizione dell'opera risaliva al 1735 ed era stata messa insieme da Lord Richard Boyle, III conte di Burlington, che dopo aver acquistato alcuni dei disegni originali di Palladio, dal 1719 si era dedicato a loro studio e riordino²⁶. Ereditato il progetto di creare una nuova edizione aggiornata del testo dal maestro Isaac Ware, Charles Cameron lo portò avanti a partire dal 1766, trasferendosi a Roma tra il 1768 e il 1769 per eseguire nuovi rilievi e verificare le restituzioni dei monumenti.

Durante il suo soggiorno Cameron ottenne da Clemente XIII (1758-1769) anche il permesso di scavare nell'area delle Terme di Traiano, dove rinvenne alcuni ambienti della Domus Aurea. Ovviamente Cameron

²³ Ovvero la vigna Gualterio e la confinante proprietà sul fronte nordorientale proprietà dei Lauretti e prima appartenuta alla famiglia Rotolanti.

²⁴ G. B. PIRANESI, *Antichità romane...* cit., p. 28: «235. Avanzi della Casa di Tito nella vigna Gualtieri vicina alla predetta de' Padri di S. Pietro in Vincoli. Questa Casa fu fabbricata prima delle predette Terme, perchè una di lei parte s'interna col loro primo piano, senza uguagliargli anditi, e i muri delle medesime, come si vedrà nella sotto enunziata figura».

²⁵ C. CAMERON, *The Baths of the Romans Explained and Illustrated, with the Restorations of Palladio Corrected and Improved*, Londra 1772.

²⁶ Come spiega O. Bertotti Scamozzi nella prefazione della sua riedizione (la prima italiana): *Le terme dei Romani / disegnate da Andrea Palladio e ripubblicate con l'aggiunta di alcune osservazioni da Ottavio Bertotti Scamozzi giusta l'esemplare del lord conte di Burlingthor impresso in Londra l'anno 1732, Vicenza nel 1785, Vicenza 1785*. I disegni conservati dal 1894 al RIBA di Londra, sono frutto degli acquisti di Inigo Jones da Vincenzo Scamozzi e dal conte di Burlington; cfr. O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le Terme dei Romani...*, a cura di G. Ortolani, Roma 2009, pp. 7-9.

non li riconobbe come tali, ma come sale di un piano inferiore delle terme soprastanti che, come era parere comune al tempo, attribuì a Tito.

Si deve a Cameron la prima pianta nota degli ambienti interrati della Domus Aurea: è una restituzione estremamente parziale ma che si è rivelata piuttosto esatta, in cui Cameron riportò anche le quote principali degli ambienti. La pianta costituisce la tavola VII*, allegata alla precedente tavola VII ovvero la pianta delle terme 'di Tito' desunta dal corrispondente disegno di Palladio.

Nell'edizione dei *Baths of the Romans* Cameron racconta in una lunga nota la sua esplorazione degli ambienti al di sotto della terrazza termale. Dal testo e dalla pianta VII* si evince che era riuscito ad accedere in due nuclei distinti: il primo costituito dalla sala 119 - che segna come 'A' - e dalle vicine 118, 116, 117 (tutte 'Q' in pianta) e parte del vano 120; il secondo gruppo di camere visitate invece includeva i tre vani a ovest del primo cortile pentagonale (ambienti 65-71) e alcune camere retrostanti (sale 50-52, 48), più quelle che Cameron indica in pianta con la lettera 'T' (vani 54, 53, 37, 57-59). Si evince inoltre che Cameron vide pure un paio di sale del braccio sud del peristilio nell'ala occidentale senza però riuscire a proseguire oltre. Esplorò anche alcuni vani più a ovest, distaccati dal padiglione della Domus Aurea. Sono stati identificati con alcuni degli ambienti tuttora esistenti sotto l'edera sud-occidentale delle Terme di Traiano, che sono stati oggetto di studio e nuove indagini nelle campagne condotte nello scorso decennio²⁷.

Cameron non tentò un'interpretazione della destinazione d'uso degli ambienti. Nella nota descrittiva si limita solo a segnalare la presenza di apparati decorativi, senza descriverli ma dando talvolta informazioni circa il loro stato di conservazione e/o degrado. In alcuni casi indica inoltre le bucatore visibili, specificando se fossero o meno tamponate e la presenza di condutture che attraversavano alcune delle sale. La sua esplorazione perciò appare esclusivamente vincolata alle operazioni di rilievo necessarie all'aggiornamento dei disegni da pubblicare nell'opera a stampa dedicata alle terme.

²⁷ Si suppone che esse appartengano a costruzioni di epoca posteriore rispetto alla dimora neroniana, costituenti il quartiere antico che aveva preceduto l'edificazione dell'impianto termale traiano. Gli studi e la campagna di scavo della Sovrintendenza di Roma Capitale sono stati curati da Rita Volpe che ha pubblicato svariati saggi e articoli sul tema. I dati più recenti sono raccolti in G. CARUSO, R. VOLPE, et alii, *Colle Oppio-Terme di Traiano. Scavi nell'angolo sudoccidentale (2010-2014)*, in "Bullettino della Commissione Archeologica di Roma", 2014, pp. 191-203.

5.3 1774-1776: scavi di liberazione a opera dell'antiquario Ludovico Mirri

Dopo gli studi e i rilievi condotti dallo scozzese Charles Cameron, il contributo maggiore per la riscoperta del complesso si ebbe grazie all'iniziativa dell'antiquario e commerciante d'arte Ludovico Mirri²⁸ che, a partire dal 1774, fece liberare fino alla quota del piano di calpestio 16 sale del settore occidentale del padiglione esquilino. Il dissotterramento degli ambienti fu parte di un ampio programma di interventi messi in atto da Mirri, per garantire la fruizione (a pagamento) del monumento a cittadini e visitatori, oltre che per predisporre le attività operative necessarie a far copiare gli apparati pittorici, per darne mostra in una pubblicazione destinata al mercato antiquario²⁹.

Il romano Ludovico Mirri infatti abbinava all'attività di commerciante d'arte, prettamente di quadri³⁰, quella di editore. Aveva seguito in questo le orme paterne: il padre Giovanni Battista ebbe in concessione dal 1717 la privativa di stampa per la Tipografia Camerale e nel corso del secondo decennio del Settecento fu editore, tra l'altro, del *Diario romano*, l'almanacco ufficiale pontificio. Ludovico predilesse le pubblicazioni d'arte. Prima di avviare l'impresa di liberazione del padiglione della Domus Aurea, aveva già curato numerose e apprezzate pubblicazioni: *Le tre grandi volte di Villa Madama* (1775-1776, con dedica al cardinale Bernardino Giraud); *La Villa dell'imperatore Adriano a Tivoli*; *le Nozze Aldobrandine*; *L'Aurora di Guido Reni nel casino Reni Rospigliosi sul Quirinale*. Tutti prodotti con una lunga serie di precedenti nella storia della calcografia romana, le cui nuove edizioni rispondevano a una crescente richiesta da parte di amatori locali e stranieri. Questi *album* presentavano un formato pressoché standard, con testi ridotti al minimo in favore degli apparati iconografici; Mirri curava particolarmente la qualità delle immagini, offrendo per tutte le edizioni sempre due serie distinte, l'una colori (pregiata e costosa), l'altra in bianco e nero (di più larga diffusione). Scelta finemente commerciale, indirizzata a soddisfare differenti fasce di acquirenti³¹.

L'impresa di liberazione dei locali della Domus valse a Mirri il biglietto da visita dell'archeologo. Egli ottenne l'esclusiva di scavare all'interno della vigna Lauretti Ceci nel 1772 e le prime sale risultano accessibili a partire da circa due anni più tardi (per questo convenzionalmente gli scavi si datano 1774-76)³².

²⁸ Ludovico Mirri (m. 1786). Si spese su più campi di attività: fu mercante di quadri, antiquario e per aver promosso la liberazione dei locali della Domus Aurea viene anche ricordato come archeologo. La figura di Mirri è stata reintegrata a piano titolo nella storia del sistema artistico romano del secondo Settecento a partire dagli studi condotti da Paolo Coen, per cui si vedano: P. Coen, *Il commercio dei dipinti a Roma nel XVIII secolo. Le identità socio professionali del mercante e il rapporto con le istituzioni, il funzionamento dell'azienda, le strategie di promozione e di vendita*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma Tre, a.a. 2001/2002, in particolare pp. 583-597; ID., *Quadri «da mobilia» e (presunti) capolavori per un pubblico d'alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d'arte nella Roma di Pio VI*, in *Promuovere le arti: intermediari, pubblico e mercato a Roma fra VIII e XIX secolo*, Roma, 2006, p. 33-42; ID., *L'attività di Ludovico Mirri nell'editoria antiquaria*, in *Il mercato delle stampe a Roma: XVI-XIX secolo*, a cura di G. Saporì, San Casciano Val di Pesa 2008, pp. 173-191.

²⁹ L'opera si compone di un *album* illustrato dal titolo *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*, Roma 1776 al quale fu abbinato un opuscolo descrittivo G. CARLETTI, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri*, Roma 1776 (per cui si veda anche la recente riedizione: *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture*, a cura di Lara Sambucci, Roma 2014).

³⁰ Sulla attività di Mirri come commerciante d'arte si veda P. COEN, *Quadri «da mobilia»...* cit., pp. 33-42.

³¹ P. COEN, *L'attività di Ludovico Mirri...* cit., pp. 174-175.

³² «[Mirri] chiamò nel 1774 la folla degl'Intendenti fra queste macerie [delle Terme di Tito] ad ammirare le loro Pitture» (G. CARLETTI, *Le antiche camere...* cit., p. VII).

La proprietà Lauretti Ceci - che come si è visto era in precedenza appartenuta alla famiglia Rotolanti³³ - era poco distante dal Colosseo: occupava il lotto d'angolo tra la via che andava a San Pietro in Vincoli e quella che dal Colosseo andava a San Giovanni (via Labicana); confinando a nord con i giardini dei canonici di San Pietro in Vincoli e, a ovest, con la vigna Gualterio.

Ricadevano perciò in questo terreno i resti del padiglione esquilino corrispondenti al settore occidentale, che si estendevano al di sotto dell'argine del colle Oppio che discendeva dalla terrazza termale traiana (pertinenza della suddetta vigna dei canonici). Le sale interrate nel sottosuolo della vigna Lauretti Ceci erano tra quelle in cui la decorazione antica si era maggiormente conservata (sale delle volte gialla, nera, delle civette etc.) e che erano state oggetto di esplorazione in epoca rinascimentale. Come si è dimostrato nei precedenti capitoli, si ritiene che nei secoli successivi esse rimasero per lo più ignote, dato che le poche visite di cui si è rintracciata notizia interessarono le sale del versante opposto, nello specifico la camera 129 'della volta degli stucchi' e alcuni ambienti limitrofi.

L'iniziativa di Mirri fu innanzitutto volta a ripristinare il cammino di ingresso al padiglione, che una serie di processi naturali, inclusa la crescita rigogliosa di vegetazione spontanea aveva col tempo ostruito.

L'impresa raccolse il plauso di amatori e curiosi, che apprezzarono di poter ammirare le stanze antiche affrescate. Nel *Diario di Roma* dell'8 aprile 1775 si legge la notizia dei lavori in corso e dell'apertura al pubblico delle sale liberate:

«Essendo riuscito al Signore Ludovico Mirri nelle cave da esso fatte fare (...) di scoprire e fare aprire diverse Camere Nobili dipinti dagli antichi per molti Secoli sotterrate, di presente trovandosi per la di lui cura del tutto votate, e ridotte in sistema di poter essere godute dagli amatori dell'antichità ne esporrà per ciò Egli il comodo a dilettauti rendendole illuminate, ed aperte la Seconda e Terza Festa della prossima Santa Pasqua dalle ore 20 alle 24»³⁴.

Quella ideata da Mirri fu una vera e propria impresa commerciale. Forte della posizione guadagnata sul mercato editoriale grazie ai successi commerciali registrati con le precedenti pubblicazioni, egli sin da subito intese sfruttare le opere di liberazione per dar vita a un nuovo, ambizioso, progetto editoriale in cui illustrare la ricchezza delle sale nuovamente scoperte. Nacque così il volume delle *Vestigia delle terme di Tito*, edito nel 1776³⁵ e dedicato al neoeletto papa Pio VI Braschi. L'opera segnò una svolta nella carriera di Mirri e di tutti i collaboratori da lui assunti per adempiere alla realizzazione dell'album.

A tale scopo infatti Mirri mise insieme una squadra di giovani artisti e professionisti di fiducia, ciascuno responsabile dei diversi stadi di lavorazione dell'opera³⁶.

³³ Si veda quanto esposto nel capitolo 4, paragrafo 4.1 e cfr. la pianta di Roma di G. B. Nolli, per il settore corrispondente al colle Oppio, qui riprodotta alla Tavola 08.

³⁴ *Diario di Roma*, 8 aprile 1775. Nel successivo numero del 24 maggio si dà notizia di altre due stanze scavate nel frattempo; cfr. P. COEN, *L'attività di Ludovico Mirri...* cit., pp. 173-174

³⁵ G. CARLETTI, *Le antiche camere...* cit., Roma 1776.

³⁶ Tutti i collaboratori sono presentati nel proemio del volume *Agli Amatori delle Belle Arti* in G. CARLETTI, *Le antiche camere...* cit., pp. VII-XIV.

Il polacco Francsek Smugliewicz³⁷ fu incaricato di penetrare negli ambienti per eseguire le restituzioni delle decorazioni. Esegui una serie di acquerelli (oggi a Windsor³⁸) ritraenti le varie pitture rintracciate nelle stanze liberate, con particolare attenzione ai soggetti dei riquadri centrali; fu anche autore dell'incisione ritraente l'ingresso al monumento interrato, che offre una veduta del colle Oppio con la folla di visitatori in attesa di accedere al complesso e, in secondo piano, l'edera sudorientale delle Terme di Traiano³⁹.

Vincenzo Brenna⁴⁰, pittore attivo nel settore dell'illustrazione antiquaria ma anche architetto e decoratore, ebbe l'incarico di rilevare gli ambienti. Esegui gli alzati e la pianta dell'intero complesso⁴¹ (nelle parti note) e riprodusse le grandi superfici a racemi e grottesche che bordano i quadri figurati. La pianta tracciata da Brenna, come ammette egli stesso, fu tracciata a partire dal rilievo eseguito da Cameron, appena riedito nella nuova edizione dei *Baths of the Romans* curata dallo scozzese (1772). Brenna aggiornò e ampliò la planimetria delle sale conosciute, segnalando quelle liberate e delineando i limiti degli sterri compiuti. Brenna eseguì anche alcune sezioni del complesso che si riconoscono, in assoluto, come le prime note del padiglione esquilino. Le sezioni furono elaborate da Brenna come commistione tra il rilievo eseguito negli ambienti liberati e nuove ipotesi ricostruttive basate essenzialmente sui disegni delle terme di Palladio. In questa prima fase di copia, è evidente dai lavori sia di Smugliewicz che Brenna, che i disegni furono frutto di rilievi originali. Brenna fu anche il primo ad aprire e rilevare la decorazione della sala 'della volta rossa' (34), sconosciuta anche agli artisti rinascimentali, perché rimasta fino ad allora inaccessibile⁴².

Per la traduzione in incisione dei disegni Mirri si rivolse a Marco Carloni, giovane ma già esperto e apprezzato professionista⁴³. Egli produsse i rami sia per l'edizione in bianco e nero delle *Terme* che per quella destinata a essere dipinta per una resa policromatica⁴⁴. Nel primo caso Carloni impiegò la tecnica consueta del tratteggio o della puntinatura per segnalare cambi di colore o ombre. La serie dei rami destinata

³⁷ Francsek Smugliewicz (1745-1784). Vantava già di buona posizione nei circoli eruditi e prima della collaborazione con Mirri aveva ricevuto nel 1765 da James Byres, mercante e cicerone scozzese, l'incarico di copiare le pitture parietali della necropoli di Tarquinia; cfr. P. COEN, *L'attività di Ludovico Mirri...* cit., p. 175.

³⁸ Si vedano ad esempio gli esemplari WRL, RCIN 911067 e RCIN 911077.

³⁹ *Vestigia delle terme di Tito...* cit., tav. 1.

⁴⁰ Vincenzo Brenna (1745-1820). Dopo la collaborazione con Mirri, si trasferì in Russia dove raggiunse il massimo successo come decoratore e architetto lavorando per lo zar Paolo I. Dovette abbandonare Roma dopo il 1777, a causa dei guastati rapporti con Mirri. Brenna, forse il mancato pagamento dei lavori eseguiti nel padiglione esquilino, aveva iniziato a vendere privatamente materiale grafico relativo alle 'Terme' ad acquirenti per lo più inglesi. Mirri gli fece causa e irruppe in casa dell'architetto per sequestrare tutti i disegni eseguiti da Brenna su sua commissione; cfr. P. COEN, *L'attività di Ludovico Mirri...* cit., p. 178.

⁴¹ *Vestigia delle terme di Tito...* cit., tav. 3. La tavola riunisce pianta e sezioni, è dotata di scala grafica in palmi romani ma è priva di quote e misurazioni (altra differenza con la pianta di Cameron).

⁴² L'architetto in memoria della scoperta appose sulla superficie voltata l'iscrizione «Brenna aperuit et delineavit»; cfr. N. DACOS, *La découverte...* cit., *ad indicem*.

⁴³ Marco Carloni (1742-1796). Fu capostipite di una grande famiglia di professionisti. Dopo l'esordio nel 1765 si era distinto per aver realizzato la veduta della Piramide di Caio Cestio apparsa nella nuova edizione della Roma antica di F. Nardini; cfr. P. COEN, *L'attività di Ludovico Mirri...* cit., p. 176.

⁴⁴ Di questa lussuosa edizione sono noti solo 5 esemplari: conservati oggi a Windsor Castle, San Pietroburgo, Varsavia, Amburgo e Parigi. La biblioteca Hertziana di Roma conserva una copia del volume che include alcuni dei disegni preparatori per le incisioni con le indicazioni dei colori da riprodurre nell'edizione di lusso (BHR, Dv 570-340 gr raro). Questi disegni attestano di una fase intermedia di lavoro per la produzione delle copie dall'antico. Rivelano che, visto che tutti i partiti decorativi rappresentati erano contraddistinti da schemi simmetrici, i disegnatori si limitarono a ricopiare geometria e colori di una porzione 'matrice' (solitamente un quarto) che venne poi replicata simmetricamente e indistintamente, anche a discapito della fedeltà della rappresentazione.

all'edizione a colori aveva invece tratti estremamente più semplificati, per dar vita alle campiture che sarebbero state in seguito dipinte ad acquerello.

La stampa delle tavole fu affidata a Generoso Salomoni, affermato stampatore che aveva, tra l'altro, lavorato alla stampa delle più importanti opere di Piranesi e Winckelmann⁴⁵.

A differenza dei precedenti album editi da Mirri - che avevano per oggetto capolavori artistici che vantavano ampia bibliografia - in occasione della pubblicazione delle *Terme*, trattandosi di un'inedita scoperta archeologica, Mirri decise di corredare le tavole di un'introduzione e schede di commento raccolte nell'opuscolo *Le antiche camere delle Terme di Tito*⁴⁶. Autore dei testi fu l'abate Giuseppe Carletti, un poligrafo di medio livello che affrontò per la prima volta un tema antiquariale. La scrittura impiegata ha tono leggero e rifugge da qualsivoglia approfondimento di carattere specialistico. Gli apparati bibliografici, le glosse e le note sono ridotti al minimo; Carletti si limitò a rimandare a opere precedenti, in particolare alle *Antichità romane* di Piranesi⁴⁷.

L'edizione delle *Terme* sin dagli albori fu ideata da Mirri come opera di facile e gradevole lettura, capace di indirizzarsi anche a lettori poco esperti o stranieri. A tale scopo, piuttosto che puntare sui problemi tipici di iniziative editoriali del genere - quali l'identificazione del monumento, i rapporti con le fonti classiche e l'esame delle iconografie - Mirri scelse di puntare sulla piacevolezza della resa grafica, sul lusso e sul colpo d'occhio.

La raccolta nella versione definitiva si compose di 60 tavole in tutto, di cui 59 incisioni ricavate da disegni che eseguiti *in situ*. La sessantesima è una riproduzione del quadro affrescato con la scena delle *Nozze Aldobrandini*. La scena dell'*Addio di Ettore e Andromaca* della volta degli stucchi appare invece impropriamente inserita al centro della volta ritratta all'interno della sala 35. L'affresco riproposto in copia dal volume de *Le pitture antiche* del 1706, ritenendo che il quadro originale fosse andato perduto. La sala 129 non fu infatti tra le camere liberate durante gli scavi Mirri. Doveva essere completamente sconosciuta all'antiquario e ai suoi collaboratori visto che non è disegnata neppure nella pianta di Brenna. Questa omissione appare insolita alla luce del fatto che, da quanto è stato sin qui ricostruito, questa è l'unica sala per cui è stato possibile attestare una frequentazione pressoché continuativa dalla riscoperta del padiglione alla fine del XV secolo in poi.

Nella pianta eseguita da Vincenzo Brenna, l'architetto segnalò le camere liberate con rispettiva numerazione, indicando anche i diversi ingressi dai quali accedervi e i relativi percorsi di visita (segnalati dalle linee tratteggiate). Si può osservare che a essere liberate furono in gran parte le sale del braccio meridionale dell'ala occidentale. Tra gli ambienti del settore orientale del padiglione in pianta sono disegnate le stesse camere rilevate da Cameron, ovvero i vani disposti lungo il braccio del cortile pentagonale. A differenza di Cameron però, in occasione dei lavori promossi da Mirri gli esploratori si spinsero certamente fino alla sala

⁴⁵ Generoso Salomoni (1714-1779). La stamperia salomoni aveva sede in uno degli edifici raguzziniani di piazza Sant'Ignazio.

⁴⁶ G. CARLETTI, *Le antiche camere...* cit., Roma 1776.

⁴⁷ Tale forma, secondo P. Coen, deriva dal carattere imposto alla pubblicazione da Mirri (che si indirizza a un pubblico vasto, non necessariamente di esperti) ma anche dalla poca esperienza di Carletti in materia antiquaria. Egli infatti evita cautamente di addentrarsi in annose dispute erudite; cfr. P. COEN, *L'attività di Ludovico Mirri...* cit., p. 175.

della volta dorata (80), che appare tra le camere disegnate nella pianta di Brenna. Al di là di questa, procedendo verso est, la pianta delle strutture appare estremamente lacunosa: è accennato solo il perimetro di quattro ambienti che, per di più, non trovano corrispondenza tra quelli effettivamente esistenti.

Tale rappresentazione inesatta e sommaria del settore orientale della costruzione, unita alla assenza della sala 129, fa pensare che nel corso delle operazioni si sfruttarono esclusivamente gli accessi dalla vigna Lauretti Ceci. Evidentemente la squadra di Mirri non volle (o non poté) sfruttare gli altri accessi al padiglione, attraverso la vigna dei Gualterio o il giardino dei canonici di San Pietro in Vincoli (le due proprietà che insistevano sul blocco orientale del padiglione).

Le riproduzioni eseguite da Smugliewicz e Brenna delle superfici affrescate sono ancora oggi una delle fonti più utili per la ricostruzione dell'aspetto originale dell'apparato decorativo del complesso, nonostante sia dimostrato che non si tratti di rilievi esatti, piuttosto di trasposizioni talvolta riviste e corrette per colmare eventuali lacune o correggere mancate simmetrie⁴⁸. Le decorazioni infatti sono riproposte prive di segni di degrado o di lacune, e i quadri mancanti nelle volte di alcune delle sale sono stati rimpiazzati da altri rinvenuti in ambienti vicini, allo scopo di dare una rappresentazione armonica della decorazione. Ne Risultò in tal modo compromessa la fedeltà della rappresentazione rispetto agli originali, anche se tutte le aggiunte e le sostituzioni sono chiaramente segnalate da Carletti nelle note descrittive abbinatale alle tavole.

La scelta di far prevalere la resa estetica delle raffigurazioni piuttosto che la fedeltà filologica è da imputare a Mirri, in accordo con l'indirizzo largamente inclusivo impresso all'intera operazione editoriale. Consapevole di esporsi in tal modo alle critiche degli antiquari più esigenti, Mirri incluse tra le tavole anche due elaborati rappresentati le decorazioni nel reale stato di conservazione, ammettendo che si trattava di un «sacrificio unicamente all'altare della Maldicenza» per contentare «l'austerissimo Antiquario»⁴⁹.

A differenza di Cameron, che si astenne dal formulare ipotesi in merito alla destinazione d'uso degli ambienti del complesso, nel commento di Carletti le sale interrato sono presentate come parte integrante del complesso termale, escludendo quindi categoricamente l'identificazione come Casa di Tito.

Le argomentazioni espone in più occasioni dall'abate a sostegno di tale tesi appaiono piuttosto ingenue, mosse da un occhio poco critico, non allenato a leggere l'architettura. Ciò traspare dalla illustrazione dei diversi fattori che secondo Carletti concorrevano a comprovare l'originale destinazione termale degli ambienti liberati. In primo luogo, i residui visibili sulle pareti delle lastre che erano state distaccate denunciavano la presenza sulle superfici verticali di quasi tutte le sale liberate di una fascia di rivestimento marmoreo alta 12-14 palmi da terra che, secondo Carletti, aveva avuto la funzione di preservare le murature dal contatto con l'acqua. Oltre a ciò, anche l'esistenza in alcune sale di nicchie, tribune e vasche era interpretata come funzionale alle attività termali. Allo stesso modo sarebbe stata dettata dalla suddetta destinazione d'uso anche la scelta dell'orientamento delle sale, che erano esposte a sud e prive di aperture, al fine di favorire l'adduzione e preservazione del calore. Infine, i resti delle condutture che dalla cisterna delle

⁴⁸ Si veda *sopra*, n. 44.

⁴⁹ G. CARLETTI, *Le antiche camere...* cit., p. XII.

Sette Sale adducevano l'acqua negli ambienti (segnati nella pianta al n. 19) erano per Carletti uno degli indizi più convincenti a sostegno della sua ipotesi identificativa⁵⁰.

Al di là di queste costatazioni piuttosto amatoriali, nell'opuscolo si leggono anche osservazioni in merito alla conformazione delle strutture murarie: sono segnalate e denunciate le evidenti irregolarità costruttive esistenti tra il piano superiore e quello interrato 'delle terme'. Si ritiene che tali notazioni non siano frutto di osservazioni dirette da parte di Carletti o dei membri della squadra Mirri (Brenna?), piuttosto visto i numerosi riferimenti alle *Antichità romane* di Piranesi che Carletti include nel suo commento, nel formulare tale giudizio l'abate deve essere stato influenzato da quanto dedotto da Piranesi rispetto alla diversa cronologia dei paramenti murari⁵¹. Sempre sulla scia di quanto osservato da Piranesi, Carletti segnalava nel suo opuscolo che il muro meridionale che delimita il padiglione della Domus Aurea (lungo i vani 5-32), intercettava le sostruzioni della terrazza superiore, concludendo che i due piani erano stati costruiti in tempi diversi. Nello specifico, egli ritenne che il piano inferiore fosse precedente rispetto al superiore e lo ricondusse a un impianto termale più antico, a suo parere edificato da Mecenate e successivamente rinnovato e ampliato da Tito.

Il volume delle *Terme* ebbe una calorosa accoglienza e larga diffusione⁵², sia grazie alle peculiarità editoriali che ai tempi estremamente rapidi di pubblicazione che permisero all'editore di accrescere le vendite sull'onda dell'entusiasmo della scoperta. Non da ultimo, ebbe un ruolo estremamente significativo per la promozione dell'opera il tangibile sostegno dimostrato da parte del pontefice Pio VI: le cronache coeve affermano che non appena l'album fu stampato il papa dispose che fosse esposta in Vaticano, dove il 14 febbraio 1776 passò due ore in sua contemplazione⁵³.

Ancora molti anni più tardi il successo degli scavi e della pubblicazione di Mirri veniva ricordato e celebrato. Lo attesta, ad esempio, quanto scrisse Ridolfino Venuti nella sua *Descrizione di Roma* del 1824:

«Nel 1774 si penetrò in diverse camere sotterranee vi furono ravvisati quasi direi gli originali delle Logge Vaticane; fu infinita la folla delle persone, che corsero ad ammirarle. Il Sig. Vincenzo Brenna, ora primario architetto dell'Imperatore delle Russie, si sotterò, per così dire, lungo tempo in queste grotte, e ne ritrasse le pitture co'vi colori, gli ornati di stucco, le piante, e quanto le ingiurie de'tempi lasciavano ancora visibile nelle pareti e nelle volte. Tutto questo fu pubblicato dal detto Mirri colle stampe incise dal Sig. Marco Carloni, e

⁵⁰ G. CARLETTI, *Le antiche camere...* cit., pp. XXIII-XVIII.

⁵¹ Vd. *sopra*.

⁵² P. Coen ha rintracciato molti degli acquirenti o beneficiari delle copie sia della serie in bianco e nero che di quella a colori. Le vendite al dettaglio interessarono prevalentemente il mercato estero, a partire dalle grandi piazze degli stati italiani e poi una larga fetta oltralpe, in Inghilterra, Francia, Polonia, Russia, Germania. La domanda interna, nelle province dello Stato Pontificio e soprattutto nella capitale fu comunque preponderante. Gli acquirenti provenivano dal clero e dall'aristocrazia; vi si aggiungevano anche diplomatici, esponenti di un ceto medio-alto di piccoli nobili, funzionari statali e rettori di monasteri; infine gli artisti romani (che acquistavano o per interesse o con l'intenzione di rivendere a terzi). La vendita all'ingrosso interessò invece editori specializzati in vendita e intermediazione di opere d'arte, attraverso molti di essere copie delle *Terme* raggiunsero anche acquirenti esteri fuori dalla portata di Mirri (si rimanda a P. COEN, *L'attività di Ludovico Mirri...* cit., pp. 180-182).

⁵³ *Gazzetta universale: o sieno notizie istoriche, politiche, di scienze, arti agricoltura, ec.*, 1776, vol. 3, p. 199.

colle miniature tratte dagli originali del Brenna vivamente espresse; il Sig. Ab. Carletti stese l'istoria di queste escavazioni»⁵⁴.

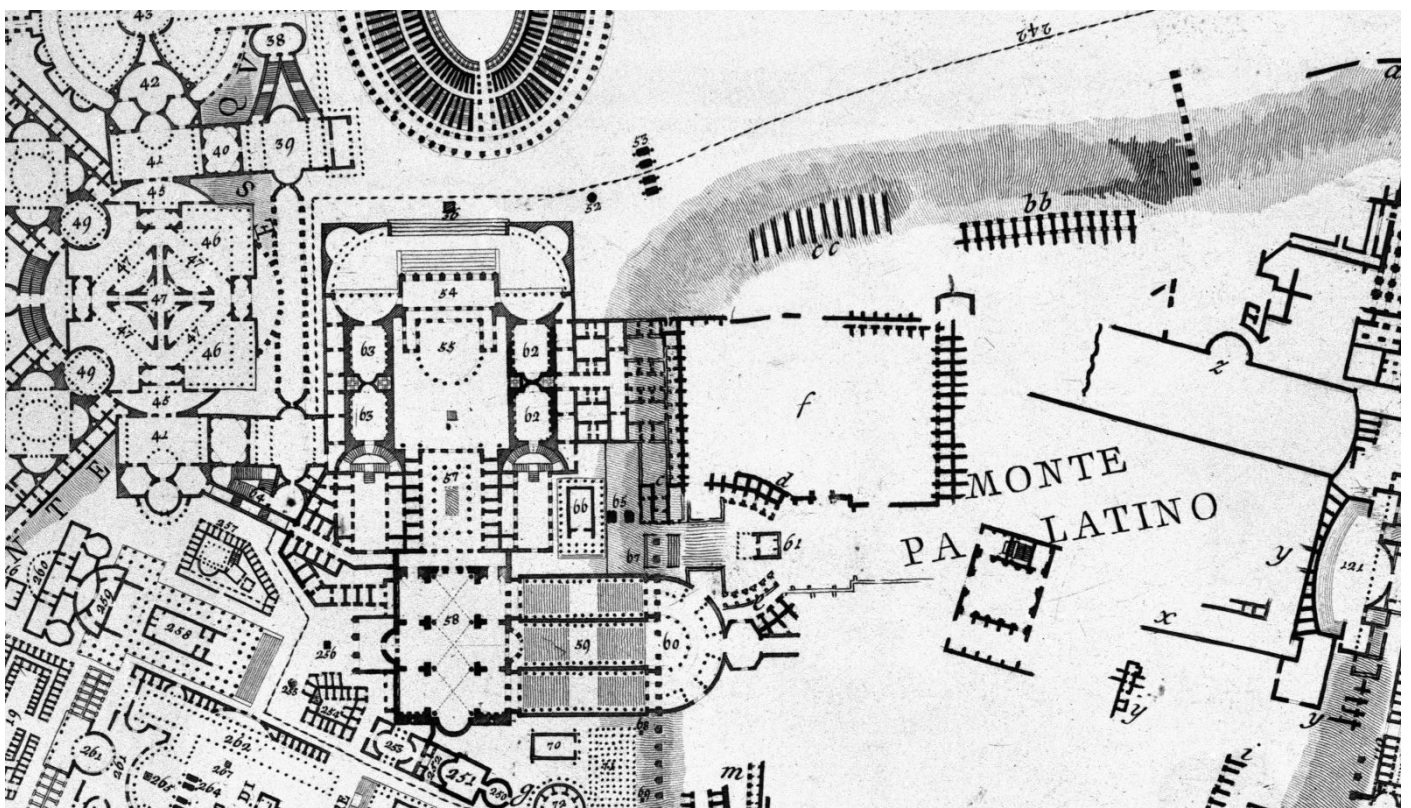
Alla prima stampa del 1776 delle *Terme* seguirono negli anni successivi più riedizioni diverse. Come già era avvenuto per le pubblicazioni di Bellori e Bartoli, la diffusione dell'opera accrebbe la fama del complesso che, a differenza del passato, appariva ben segnalato, in parte liberato e agilmente fruibile.

Ciò generò una nuova ingente ondata di esplorazioni. Molte sono le testimonianze di visita: ad esempio, Antonio Nibby in una nota riferita allo stesso anno 1774 registrava gli scudi spesi come mancia ai vignaioli delle proprietà Lauretti e Gualterio per «andare coi lumi a riconoscere le pitture scoperte dal Mirri nelle Terme di Tito e considerare se meritino di essere tagliate»⁵⁵. Forse anche sull'onda del successo di questa nuova riscoperta, si registrano nel 1780 le richieste avanzate dai proprietari della vigna Lauretti per eseguire nuovi scavi nella loro proprietà⁵⁶.

⁵⁴ R. VENUTI, *Accurata e succinta descrizione topografica della antichità di Roma*, Roma 1824, I, p. 207-208; cit. in R.A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, p. 179.

⁵⁵ Archivio Storico dei Musei Vaticani, b. II, 1777 cit. in R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, 2000, p. 179.

⁵⁶ 1780, 15 febbraio: licenza concessa al capitano Giuseppe Lauretti (proprietario del terreno) in ASR, Vol. 25, *Pres. Strade. Lettere Patenti*, b. 67; cfr. R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi*, VI, 2000, pp. 197-198.



5.1_G.B. Piranesi, Pianta delle vestigia di Roma Antica (da *Le Antichità Romane*, Roma 1758, tav. II. Ritaglio).

5.2_G.B. Piranesi, Tavola Iconografica del Foro Romano (da *Le Antichità Romane*, Roma 1758, tav. XLIII. Ritaglio)



Tav. XXVIII Fig. I

Veduta degli Avanzi delle Terme di Tito. A Anditi del primo piano delle Terme. B Casa di Tito. C Emicicli del secondo piano corrispondenti alla palestra. D Cella Solcare. E Teatro nel piano superiore.
Piranesi Architetto del. e inc.

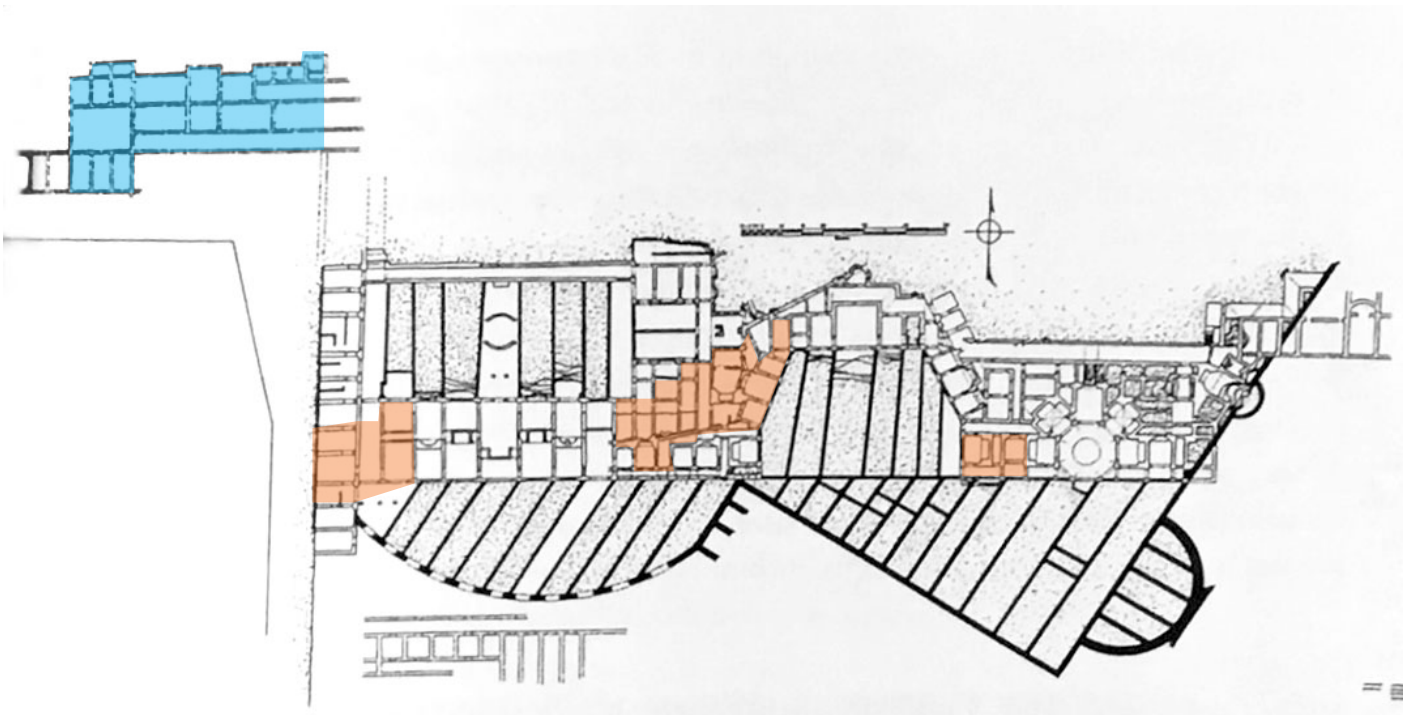
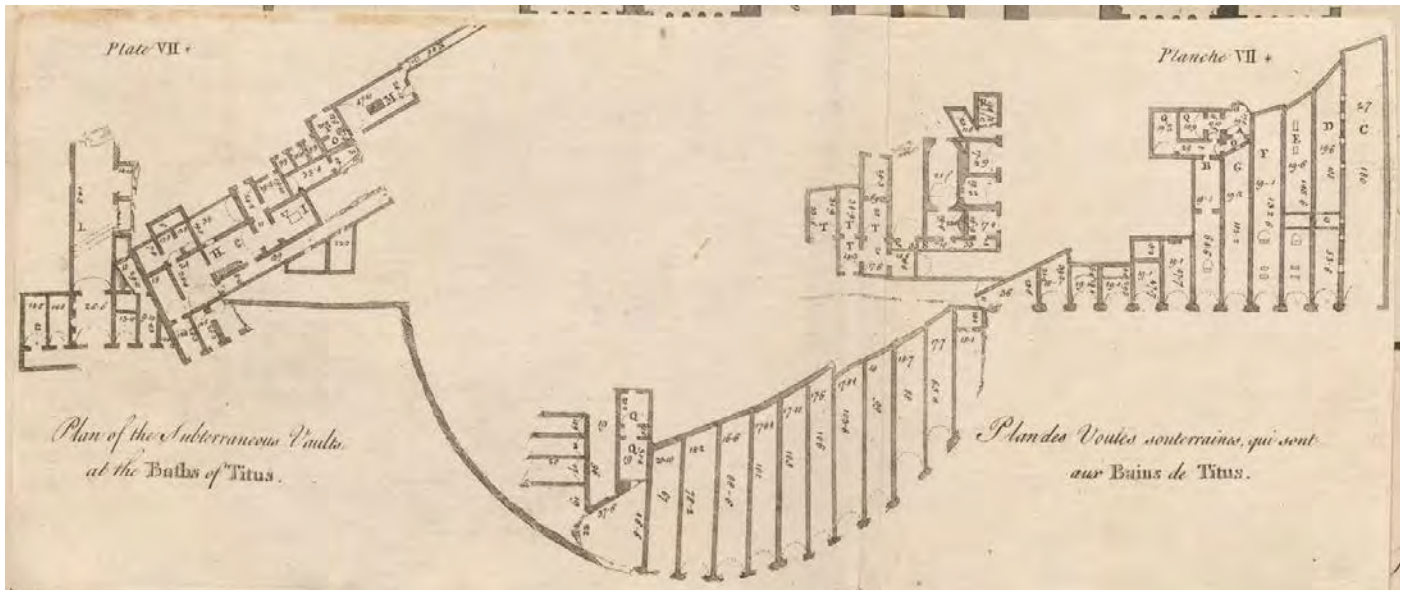


Fig. II.

Veduta degli avanzi appartenenti alla Casa Aurea di Nerone. Piranesi Architetto del. e inc.

5.3_G.B. Piranesi, Veduta degli avanzi delle Terme di Tito (da *Le Antichità Romane*, Roma 1758, tav. XXVIII, f.I).

5.4_G.B. Piranesi, Veduta degli avanzi appartenenti alla Casa Aurea di Nerone (da *Le Antichità Romane* 1758, tav. XXXIII, f.II).



5.5_C. Cameron, Plan of the Subterraneous Vaults at the Bath of Titus, 1772 (da *The Baths of the romans*, 1772, tav. VII*).

5.6_Pianta del padiglione esquilino con indicazione degli ambienti esplorati da C. Cameron. In arancione sale pertinenti la Domus Aurea, in azzurro le sale del complesso al di sotto dell'edra nordorientale delle Terme di Traiano.

Parce Pinia.

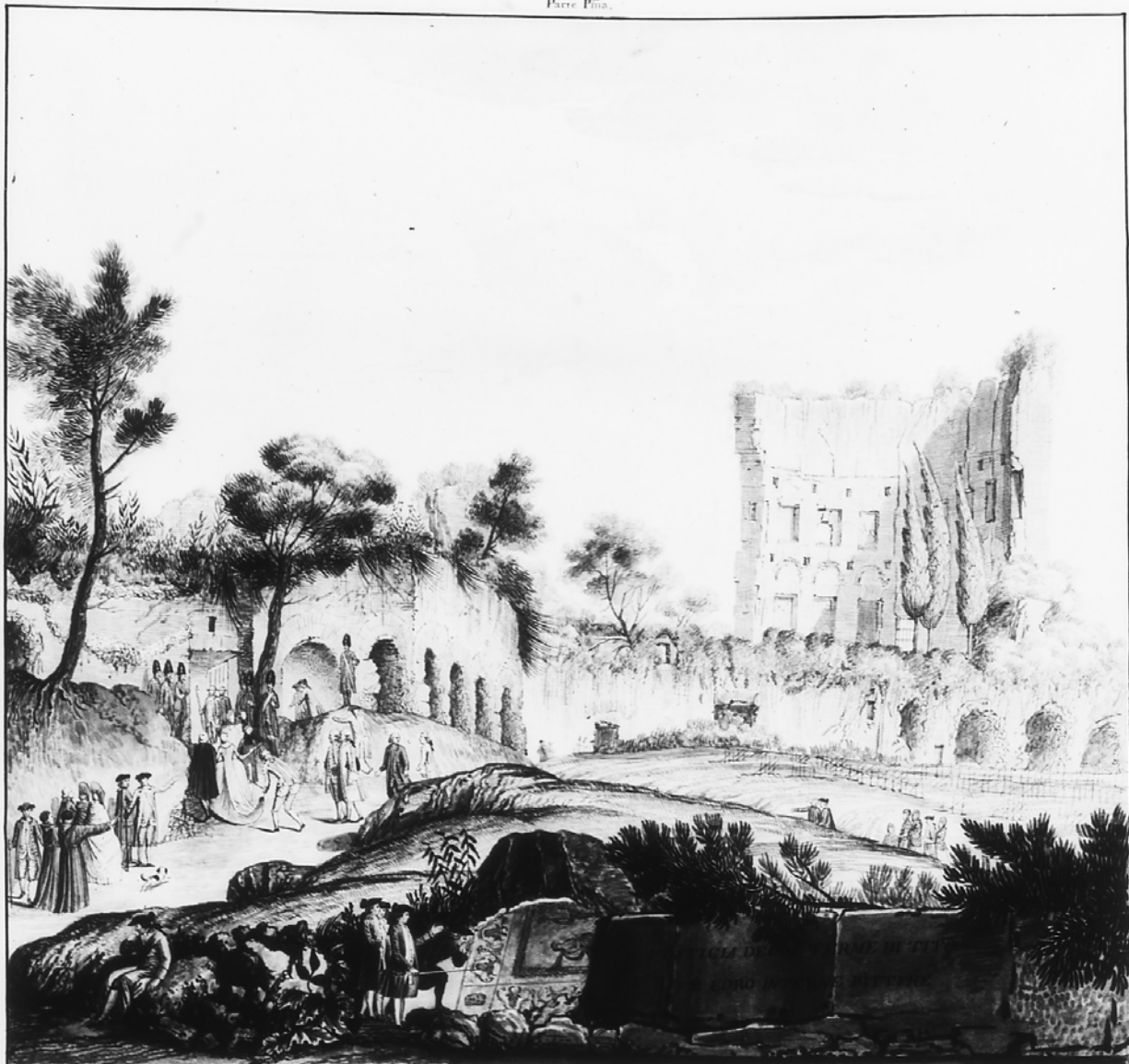
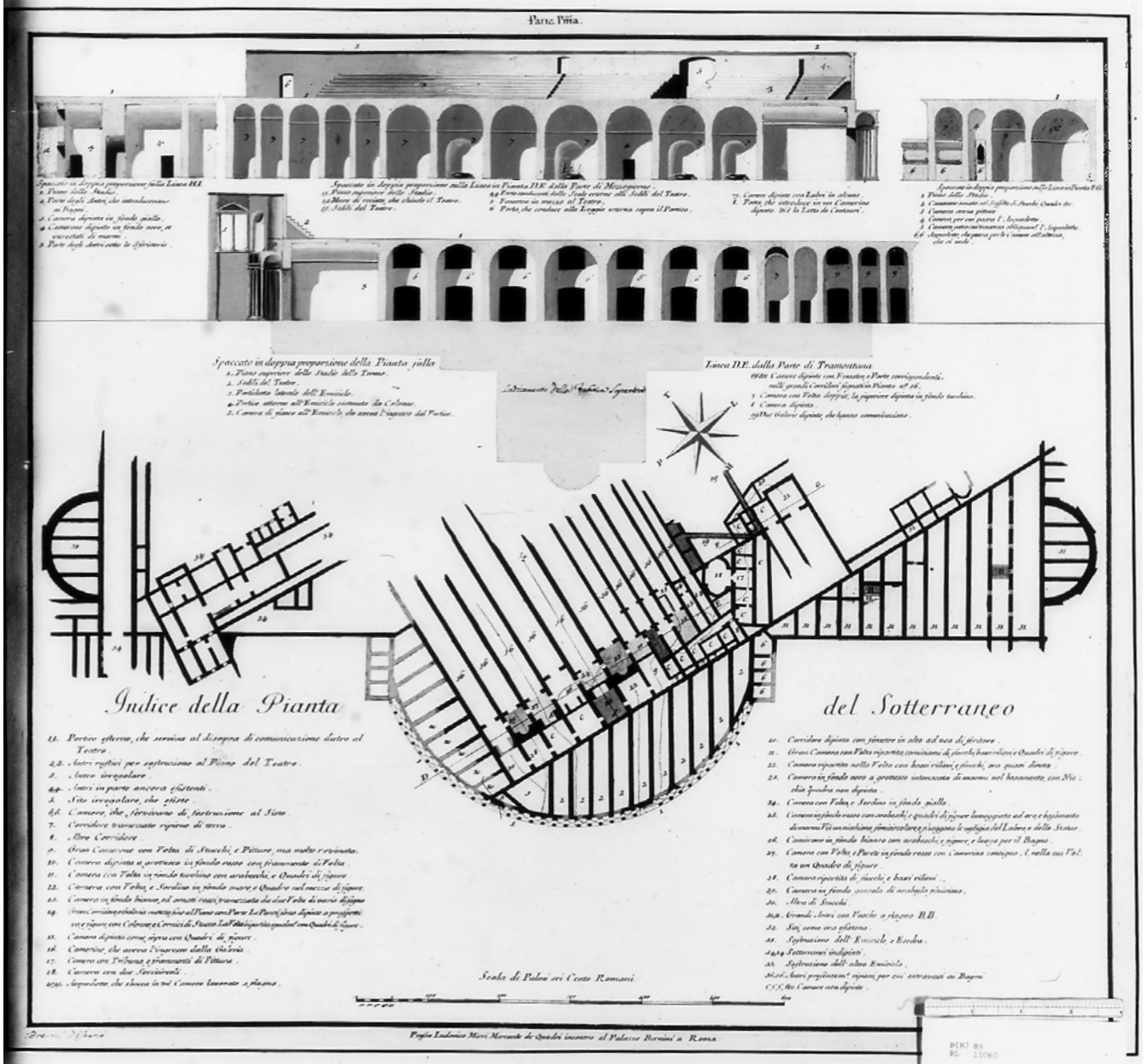


Tavola I. Veduta delle Vestigia delle Terme di Tito.

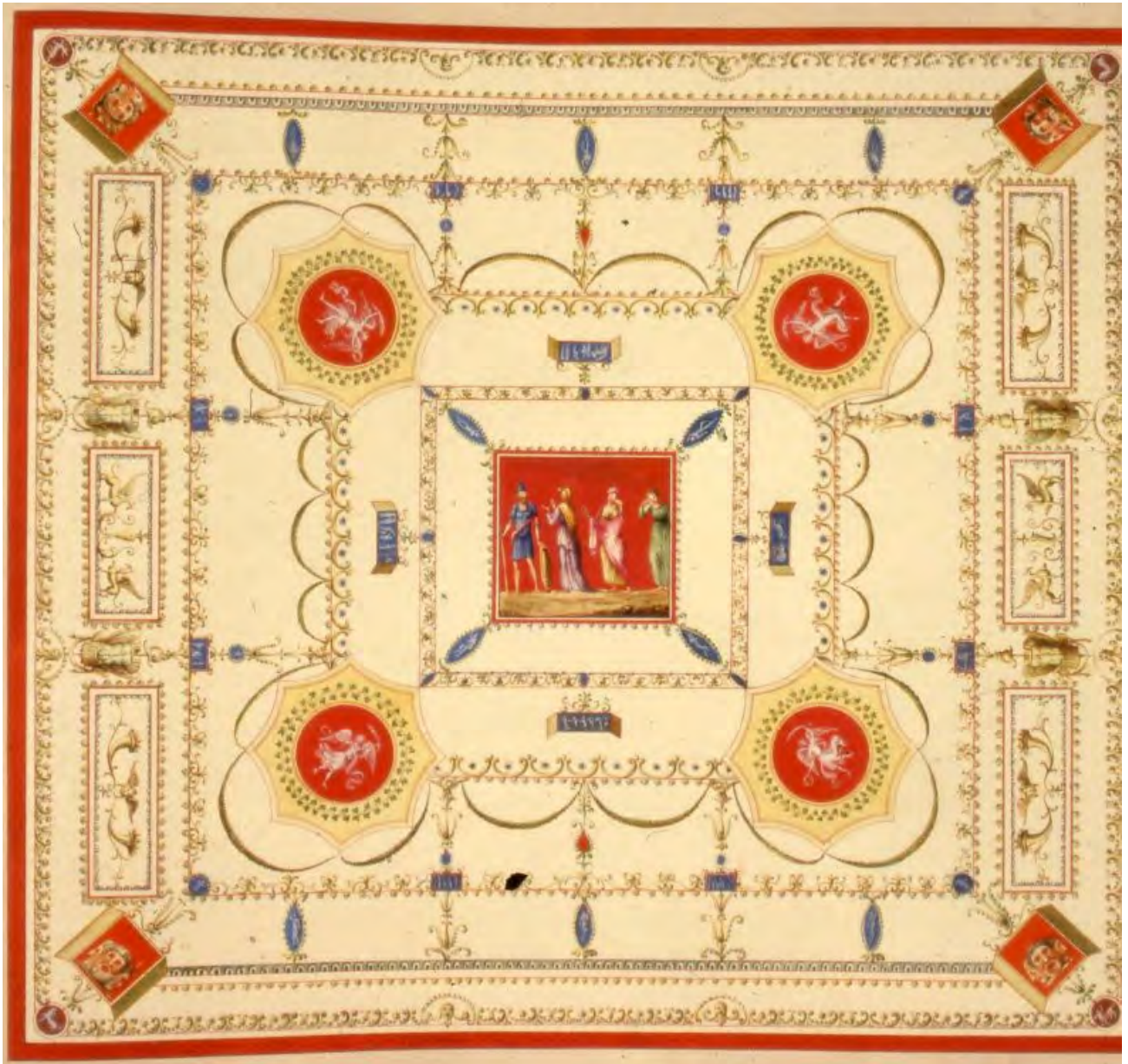
Fig. 1. Veduta delle Vestigia delle Terme di Tito, con le pitture interne.

di F. Smugiewicz.

5.7_ Frontespizio delle *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, tav.1. Stampa da disegno di F. Smugiewicz (Windsor, Royal Library)



5.8_Pianta e sezioni del padiglione esquilino liberate durante le opere di sterro promosse da L. Mirri. Stampa da disegno di V. Brenna dalle *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, tav. 3. (Windsor, Royal Library)

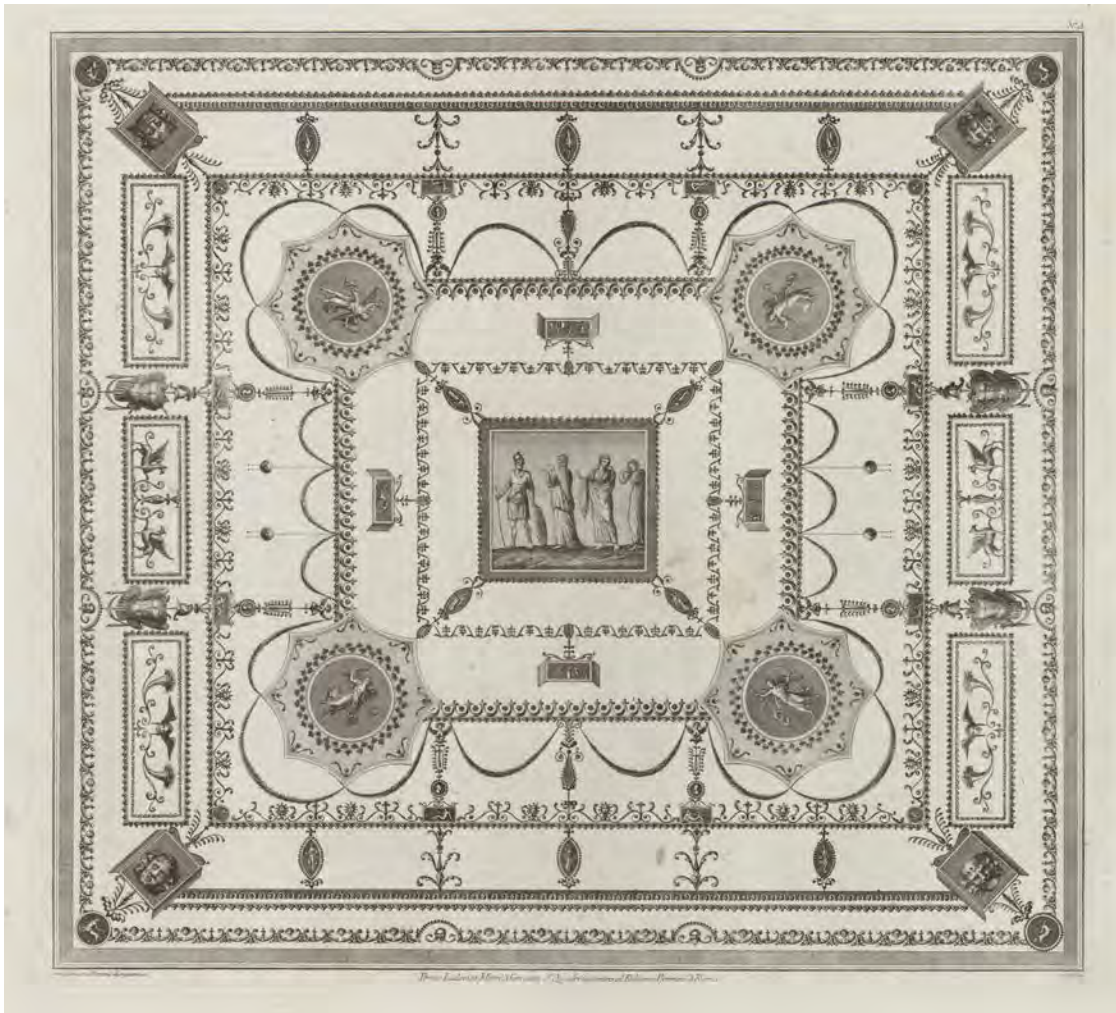
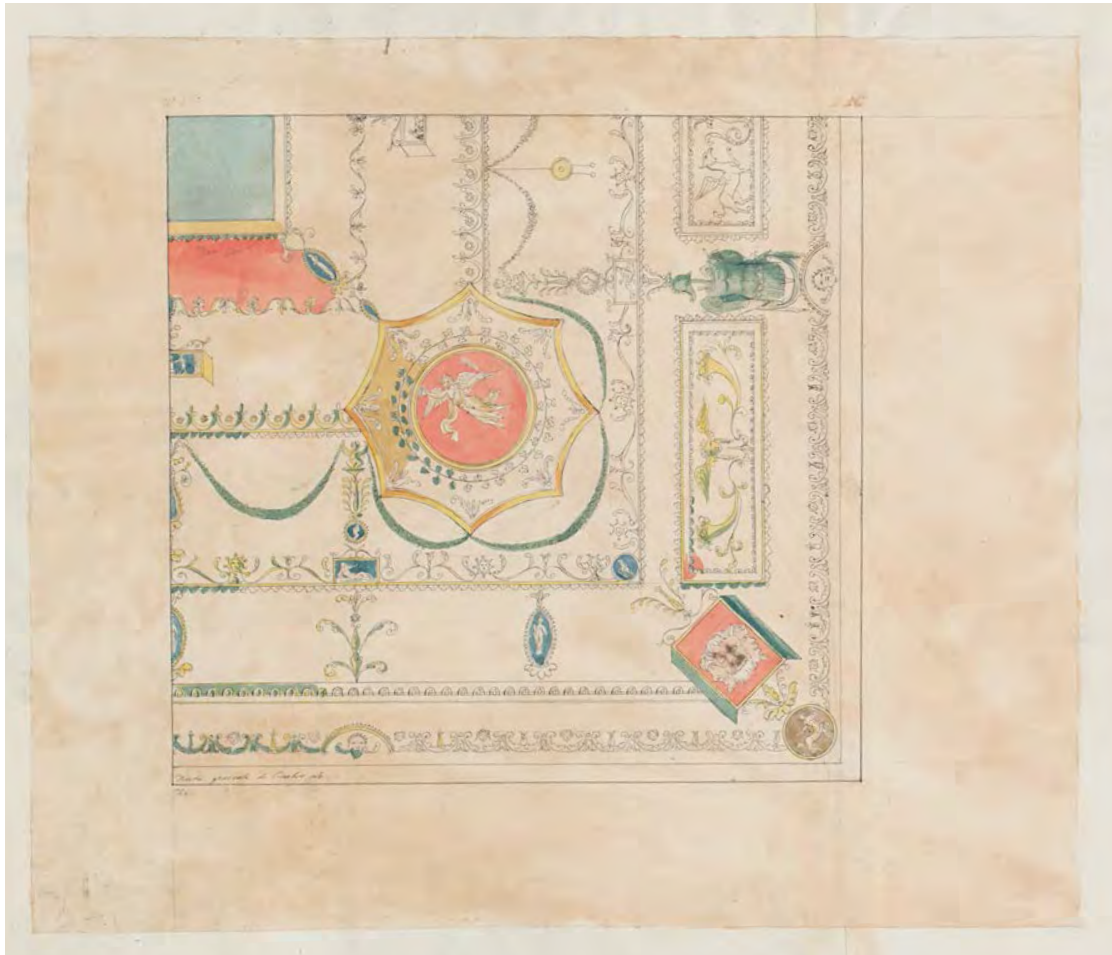


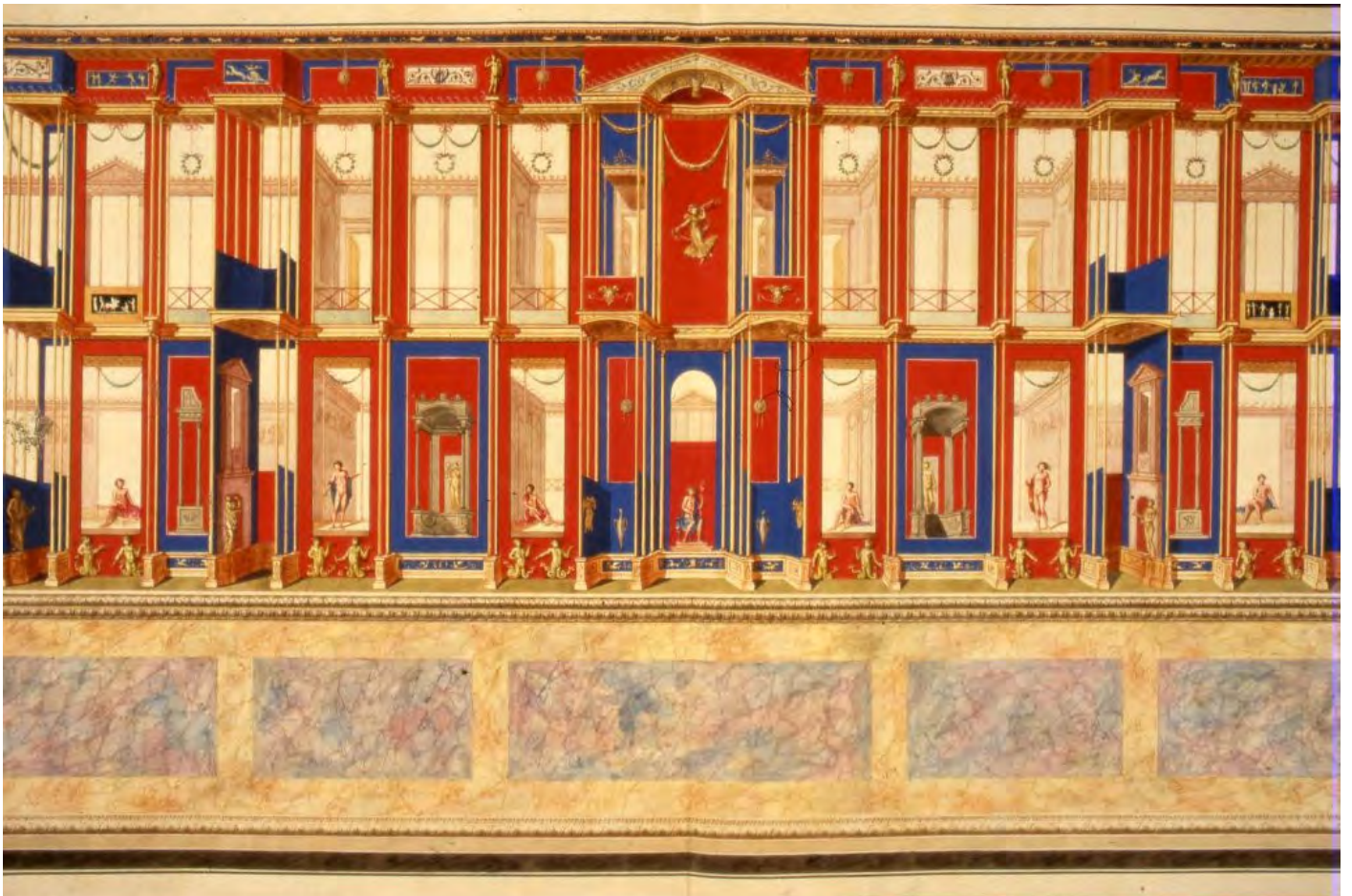
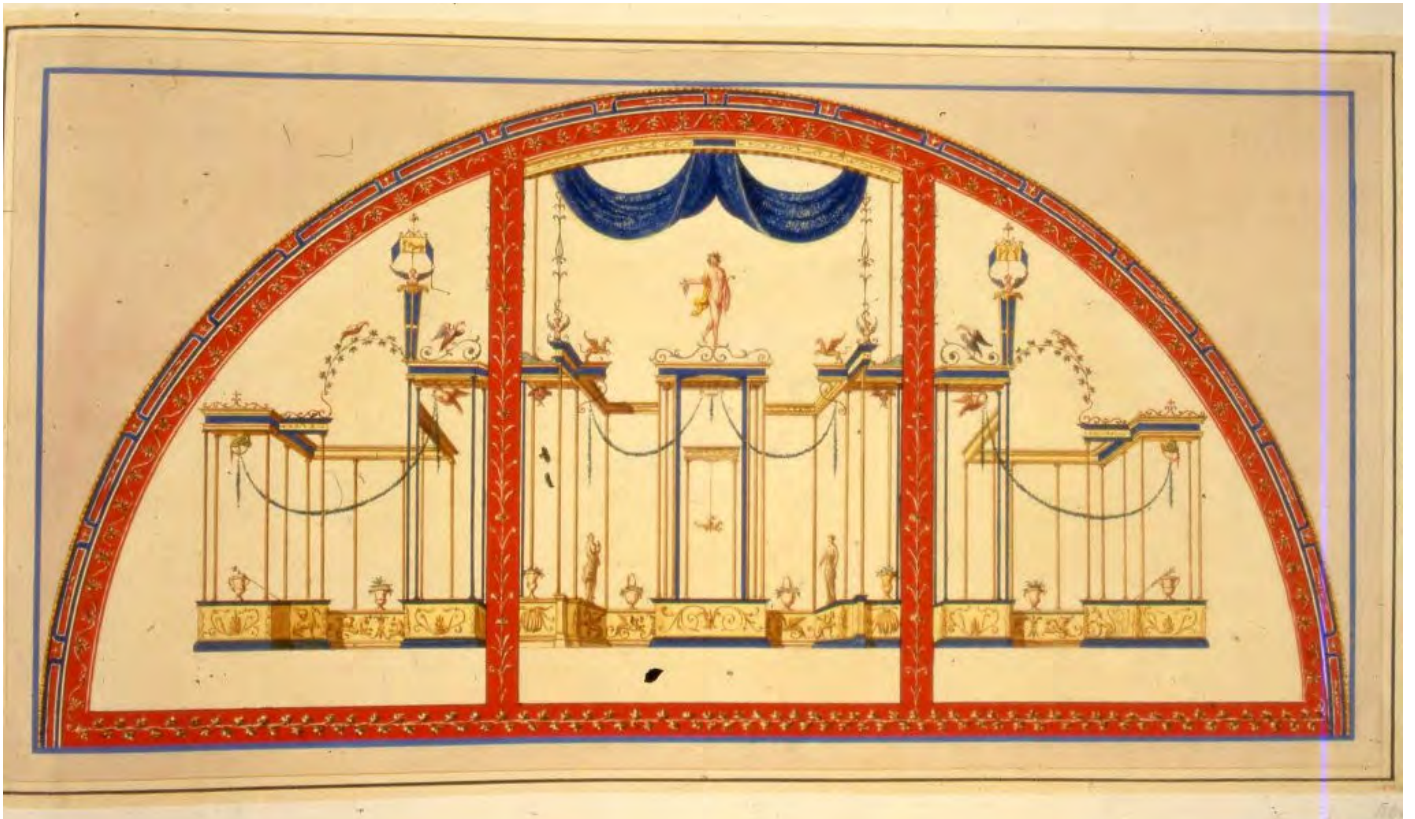
5.9_Volta della sala 35 dalla edizione a colori delle *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, tav. 58

(Windsor, Royal Library). Si noti che la scena del quadro centrale è stata sostituita con l'Addio di Ettore e Andromaca.

5.10_Schizzo preparatorio per la tav. 58 dall'album della Biblioteca Hertziana di Roma.

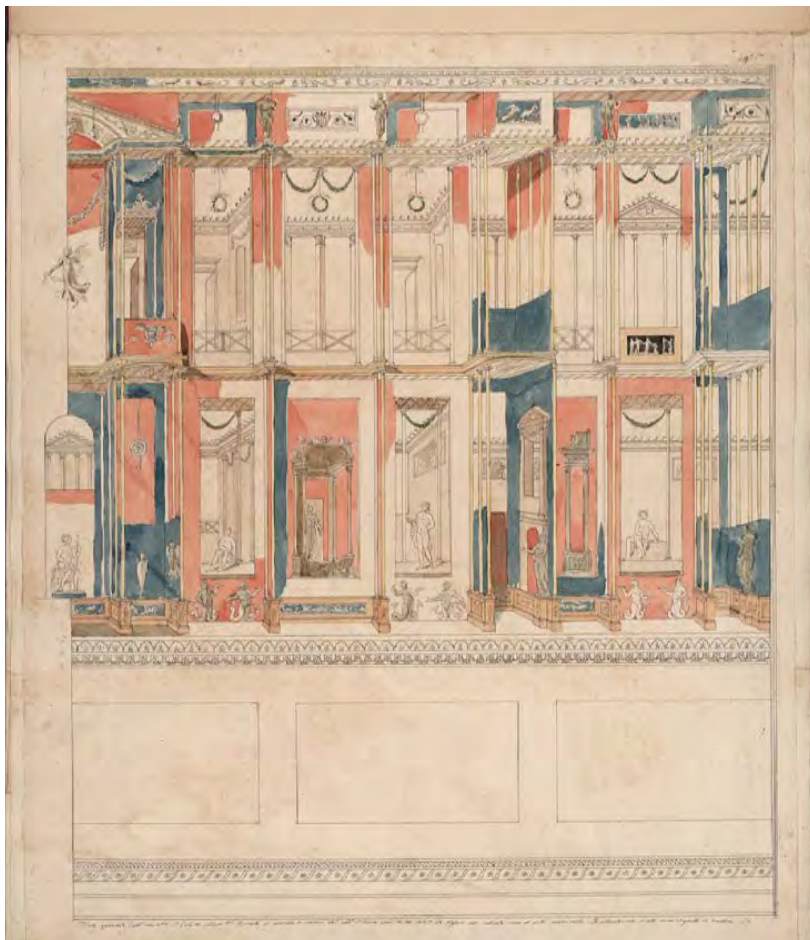
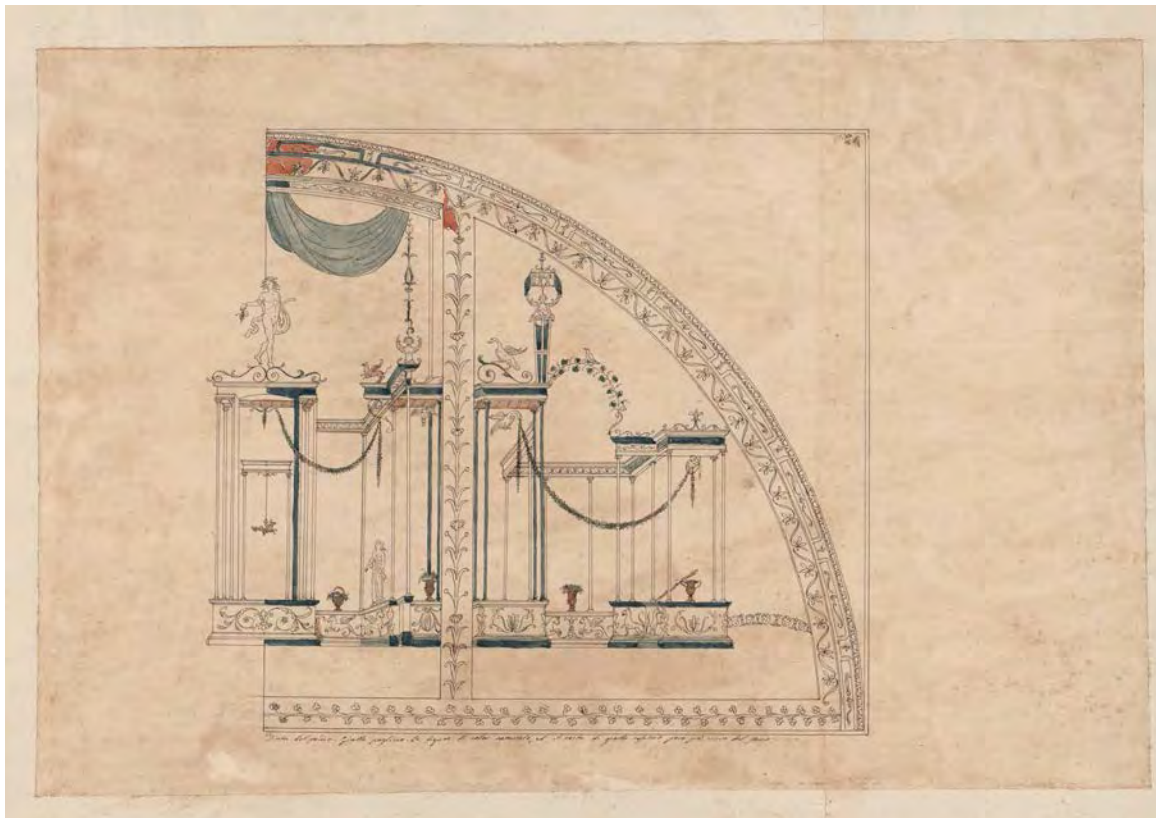
5.11_Volta della sala 35 dalla edizione in bianco e nero delle *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, tav. 58.





5.12_Lunetta della sala della volta gialla (31) dall' edizione a colori delle *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, tav. 38 (Windsor, Royal Library).

5.13_Decorazione parietale della galleria 50 dall' edizione a colori delle *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*, 1776, tav. 26 (Windsor, Royal Library).



5.14_Lunetta della sala della volta gialla (31). Schizzo preparatorio per la tav. 38 dall'album della Biblioteca Hertziana di Roma.
 5.15_Decorazione parietale della galleria 50. Schizzo preparatorio per la tav. 38 dall'album della Biblioteca Hertziana di Roma.

6. I restauri napoleonici e la definitiva identificazione dei resti della Domus Aurea (1790-1827)

6.1 Stato del complesso e camere visitabili tra la fine del Settecento e il primo decennio dell'Ottocento

L'opera di liberazione degli ambienti promossa da Ludovico Mirri e la pubblicazione del volume delle *Terme* (1776) rinnovarono e accrebbero la fama delle sale della Domus Aurea, così che all'alba del XIX secolo gli ambienti del padiglione esquilino liberati da Mirri si trovano regolarmente inseriti negli itinerari di visita consigliati e descritti nelle guide di Roma più diffuse.

Le sale neroniane continuarono a essere identificate come parte integrante delle 'Terme di Tito' e, sulla scorta dell'interpretazione proposta da Giuseppe Carletti, andò consolidandosi l'opinione che le camere interrate fossero state originariamente sale termali piuttosto che i lussuosi ambienti della residenza privata di Tito, ipotesi che aveva prevalso nei secoli precedenti¹.

Il dissotterramento delle sale, le ripetute visite, le inevitabili ruberie e l'inarrestabile azione degli agenti atmosferici di certo non giovarono alla conservazione degli affreschi, che in più di una guida sono descritti come fortemente guastati².

Dallo spoglio delle guide e descrizioni di Roma si evince che molti degli accessi al padiglione che erano stati nuovamente aperti in occasione delle liberazioni promosse da Mirri (segnalati nella pianta di Brenna pubblicata nel volume delle *Terme*) caddero gradualmente in disuso. Nell'ultimo decennio del Settecento risulta infatti che i tre varchi più occidentali erano stati chiusi, perché conducevano ad ambienti ritenuti poco interessanti o eccessivamente deteriorati, perciò poco frequentati.

L'accesso più orientale, quello dalla vigna Lauretti Ceci che sfruttava una delle gallerie centrali dell'edera traiana, resistette qualche anno in più ma in seguito gli fu preferito un nuovo varco: un'apertura di fortuna che sfruttava la scala posta in corrispondenza dell'edera sudorientale delle terme traiane. La scala si imboccava alla quota della terrazza termale, dalla vigna Gualterio, e scendeva al livello interrato. In prossimità degli ultimi gradini della rampa si apriva la breccia che consentiva di intrufolarsi nelle sale neroniane, potendo da quel punto penetrare nella sala 129 e nelle adiacenti gallerie 131 e 135.

Si suppone che questo varco esistesse sin dagli anni precedenti e che possa essere il medesimo che fu impiegato dai visitatori tardo seicenteschi per intrufolarsi nella sala 129 e ammirare i quadri affrescati della volta degli stucchi. Ad ogni modo, questo accesso quando fu reso (nuovamente?) noto sul finire del Settecento, permise di esplorare alcune sale dell'ala orientale del padiglione che non erano state viste e documentate dalla squadra di Mirri. Tra queste vi era appunto la sala 129, raggiungibile penetrandovi a carponi direttamente dalla scala suddetta, prima di addentrarsi nelle gallerie dell'ala orientale del padiglione. Le numerose testimonianze attestanti che la sala 129 rimase nota e frequentata nel corso di tutto il XVII

¹ Si vedano ad esempio: M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale...*, Roma 1791; G. A. GUATTANI, *Roma descritta ed illustrata dall'Abbate Giuseppe Antonio Guattani romano in questa seconda edizione corretta ed accresciuta*, Roma 1805.

² M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma...* cit., 1791; G. A. GUATTANI, *Roma descritta...* cit., 1805; A. UGGERI, *Journées pittoresque des édifices de Rome ancienne*, ("Journées pittoresque", vol. 1), Roma 1800.

secolo e nei primi anni del successivo, alle quale si è fatto riferimento nei precedenti capitoli, dimostrano che nonostante l'interramento quasi totale della sala la superficie ornata della volta degli stucchi rimase in buona parte visibile. Nei primi anni dell'Ottocento le condizioni dovevano essere pressoché invariate: Angelo Uggeri nella sua guida per l'anno 1802 menzionava infatti la ricchezza della volta e riferiva che stucchi e affreschi avevano ben resistito all'umidità³.

Anche le altre sale del settore orientale erano ancora completamente interrate, la visita perciò non era delle più agevoli ma la novità della ennesima scoperta spinse comunque molti avventori a tentare l'esplorazione. Le camere di questo settore del padiglione, in quanto meno frequentate, si erano meglio preservate rispetto a quelle occidentali che erano state liberate e sfruttate da Mirri, ma si trovavano anch'esse in uno stato di conservazione precario.

La data esatta della riscoperta delle sale orientali non è nota, ma si può osservare che già nell'edizione del 1791 della diffusissima guida di Roma elaborata da Mariano Vasi, sono descritti nel primo piano delle 'Terme di Tito' ben 36 ambienti visitabili, un numero ben maggiore rispetto a quello delle sale liberate da Mirri (circa 16)⁴.

Angelo Uggeri fu il primo a pubblicare una pianta aggiornata del complesso, che inserì tra le tavole del suo *Journée Pittoresques*⁵. Come Vasi e Guattani prima di lui, Uggeri nella sua opera metteva in guardia i lettori circa il pessimo stato di conservazione di tutti gli ambienti e di tutte le pitture, tanto quasi da sconsigliare l'impresa di avventurarsi nei sotterranei. Scriveva in proposito: «Ma cosa vedrete? Sfasciumi, intonachi e stucchi corrosi, e guasti dall'umido, e dal nitro, pitture appena riconoscibili anche col mezzo dell'acqua che vi si getta sopra e vedrete che quasi avrete a pentirvi di tanti incomodi sofferti in grazia di tali pitture quasi gratuitamente».

Tra coloro che all'inizio del XIX secolo descrissero il complesso vanno menzionati Ferdinand Sickler e Carl August Reinhart, editori dell'*Almanch aus Rom* pubblicato nel 1811.

Sickler consacrò un intero saggio agli affreschi della volta rossa (sala 33), illustrato da una serie di tavole commissionate per l'occasione all'incisore Ferdinando Mori che ritrasse i dipinti dal vero, realizzando un quadro d'insieme della volta e alcune tavole di dettaglio⁶.

Nel saggio Sickler confuta l'interpretazione comune della sale interrate quali ambienti termali, illustrando la sua ipotesi di interpretazione e identificazione dei resti. A suo dire tutte le strutture occidentali, sia al piano ipogeo (Domus) che al livello superiore (quello delle terme) erano da identificare come rovine di un palazzo imperiale. I resti dell'impianto termale andavano invece riconosciuti nella zona immediatamente a est, tra il suddetto palazzo e la cisterna delle Sette Sale, inglobando perciò al livello interrato buona parte dell'ala orientale del padiglione esquilino.

³ A. UGGERI, *Détails des matériaux dont se servoient les anciens pour la construction de leurs bâtimens....*, ("Journées pittoresque", vol. 3), Roma 1802, p. 69.

⁴ M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma...* cit., 1791, p. 220.

⁵ A. UGGERI, *Journées pittoresque...* cit., 1800, tav. XXII.

⁶ F. C.-L. SICKLER, J. C. REINHART, *Die Apotheose des Titus als Apollo. Ein grosses antikes Deckengemälde in Enkaustik aus dem Pallast des Titus auf dem esquilin in Rom*, in *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*, Grafische Werke Zwickau, Leipzig 1811, pp. 1-53.

Questa interpretazione appare originale e inedita. Per Sickler i due complessi, quello del palazzo imperiale e quello delle terme, erano distinti ma posti l'uno accanto all'altro. Il punto di snodo tra i due cadeva in corrispondenza della sala della volta dorata (80): le terme a suo dire iniziavano a partire dalla galleria 79, il breve criptoportico che corre a nord della sala 80. Perciò i vani del settore orientale del padiglione della Domus posti a est della sala della volta dorata, almeno quelli noti allora, erano da Sickler considerati ambienti termali. In tal modo egli giustificava la presenza di condutture all'interno delle sale, su tutte il canale che attraversa il criptoportico 92 nel suo punto mediano per raggiungere la sala 124.

Nel saggio dell'*Almanach* è anteposta alle tavole raffiguranti gli affreschi della sala 34 una pianta del piano interrato delle camere esaminate. Non si tratta di una nuova rappresentazione ma di un dettaglio della pianta di Brenna pubblicata nelle *Terme*, in cui però è stata rivista la numerazione dei locali.

Dalla legenda della pianta e dalla descrizione del complesso offerta da Sickler si evince che egli conoscesse in misura approfondita le sale dell'ala occidentale del padiglione e che, invece, non si fosse addentrato nella compagine delle sale orientali poste al di là della sala della volta dorata.

Alla luce della sua interpretazione delle camere occidentali quali sale della residenza privata dell'imperatore Tito, Sickler decise di soffermarsi sullo studio della sala della volta rossa perché la interpretava come ambiente principale della residenza; identificazione stabilita per via della qualità della decorazione e della posizione centrale della sala rispetto alla disposizione planimetrica delle altre camere adiacenti. Fu per questo che decise di approfondire nel saggio la descrizione di questa specifica sala (o meglio della sua decorazione) e di farne realizzare una rinnovata documentazione grafica, ritenendo che quella proposta nel volume delle *Terme* di Mirri non fosse adeguata. Sickler analizzò in particolare il soggetto del quadro centrale della volta, interpretandolo come Apoteosi dell'imperatore Tito nelle vesti del dio Apollo.

Al di là dell'esattezza dell'interpretazione proposta da Ferdinand Sickler per l'identificazione del complesso, è rilevare segnalare che, alla luce di un'indagine condotta all'interno degli ambienti – seppure limitata a parte delle sale occidentali - gli autori dell'*Almanach* esclusero categoricamente che le sale sotterranee visitate e studiate fossero ambienti termali⁷, confutando la precedente ipotesi diffusa da Carletti e, soprattutto, indirizzando la lettura degli ambienti neroniani quali sale di una residenza imperiale.

6.2 I lavori di liberazione durante l'occupazione francese (1811-1814) e notizie sullo stato del padiglione esquilino negli anni immediatamente successivi

Il contributo maggiore alla conoscenza del complesso nel XIX secolo si ebbe a seguito degli scavi che ne liberarono gran parte dell'ala occidentale, condotti tra il 1811 e il 1814 durante il governo francese a Roma. Questa campagna di scavi fu preceduta da una prima serie di interventi svolti tra marzo e settembre 1810. Nel marzo di quell'anno Filippo Aurelio Visconti, ex-commissario delle antichità, fu incaricato dalla Consulta straordinaria per gli Stati Romani di eseguire un report sul sito delle 'Terme di Tito'. La relazione di Visconti fu molto sintetica: segnalava solo che i dipinti nelle sale della volta nera (32), della volta rossa

⁷ L'indicazione delle sale orientali del padiglione quali ambienti termali non è da ritenersi stringente visto che, come si è detto, di fatto queste camere non furono in alcuna misura studiate o analizzate da Ferdinand Sickler.

(33) e della volta gialla (31) meritavano di essere puliti e protetti dall'acqua⁸. La Consulta affidò pertanto a Giuseppe Valadier il compito di redigere una stima dei lavori e di individuare un'area per lo smaltimento del terreno di scavo. A tale scopo furono scelti i giardini di San Pietro in Vincoli e si decise per l'impiego di detenuti come manodopera.

In aprile Valadier, il generale Miollis e la Commissione dell'Antichità eseguirono un sopralluogo e si decise definitivamente che era necessario attuare misure più forti per la protezione degli affreschi. Valadier fu quindi incaricato dei lavori insieme a Carlo Fea, già commissario delle antichità papali prima dell'occupazione francese e, dal luglio 1810, membro della *Commissions des Monuments* come lo stesso Valadier.

Le prime operazioni furono di messa in sicurezza dei dipinti e di recinzione e controllo degli accessi agli ambienti anche grazie all'impiego della polizia locale⁹. Tuttavia, tali misure si rivelarono insufficienti infatti nel primo report sull'avanzamento dei lavori, datato fine giugno 1810, Valadier denunciava alcuni furti a danno degli affreschi. Dal report si evince anche che alle prime operazioni di consolidamento si erano aggiunte opere di scavo, nella speranza di rinvenire preziosi oggetti d'arte. In giugno erano state sgomberate tre camere, gli affreschi erano stati messi in sicurezza mediante l'uso di calce e rampini, e i lavori proseguivano in altri due ambienti¹⁰. Evidentemente si aveva un'idea molto modesta dell'intervento: non c'era un piano dei lavori e si pensava di proseguire gli scavi fino a quando lo si fosse ritenuto sufficiente. Il 24 luglio Valadier comunica a de Gérando, membro della Consulta che si occupava delle questioni di arte e antiquariato, che i lavori erano stati portati a termine e che si era provveduto a garantire l'accesso ai dipinti¹¹.

Alcune informazioni su questa prima fase dei lavori si leggono su un report non datato, redatto da Giuseppe Radici, ispettore delle antichità di Tivoli che era stato incaricato da Fea dei lavori di liberazione. Stando alle notizie in esso contenute i lavori avevano subito un'interruzione perché si era dovuto individuare un sito per lo scarico dei terreni di risulta che fosse più vicino al cantiere rispetto alla vigna di San Pietro in Vincoli. Veniamo a sapere inoltre che il generale Miollis, Valadier e Fea avevano visitato il cantiere e, soprattutto, che Giardini aveva scoperto nuove camere non documentate da Mirri¹², presumibilmente locali appartenenti all'ala orientale del padiglione.

In agosto si mise in dubbio l'opportunità di proseguire i lavori, forse a causa della scarsità dei ritrovamenti e delle alte spese. La Consulta interrogò in merito l'architetto Pierre Pâris, direttore uscente dell'Accademia di

⁸ F. A. Visconti, report del 27 marzo 1810 ne dà notizia R. T. Ridley con riferimento alla documentazione conservata presso gli *Archives Nationales* (AN) di Parigi (AN, F le 157); cfr. R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade. Archeology during the Napoleonic era*, Bath (Avon, UK) 1982, p. 126.

⁹ Nel decreto della consulta compaiono i pagamenti al direttore generale della polizia per il lavoro di sorveglianza svolto alla Terme di Tito e nel tempio di Vesta; cfr. ASR, *Consulta Straordinaria*, decreto n. 2978 cit. in R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade... cit.*, p. 128.

¹⁰ Parigi, AN F le 157 cit. in R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade... cit.*, p. 128.

¹¹ Valadier a de Gérando, Parigi, AN F le 157 cit. in R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade... cit.*, p. 128.

¹² R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade... cit.*, n. 118, p. 299.

Francia a Roma, membro dell'Accademia di San Luca e famoso conoscitore di antichità¹³. In settembre dopo aver eseguito un sopralluogo in compagnia di Guillaume Guillon-Lethière - direttore in carica dell'Accademia di Francia a Roma - Pâris sconsigliò di proseguire i lavori. A suo dire gli affreschi più interessanti erano stati già ampiamente resi noti dalle pubblicazioni precedenti, mentre i rimanenti erano appena riconoscibili quando non gravemente danneggiati. Pâris consigliava pertanto di destinare i fondi a opere più urgenti, limitandosi a prevedere misure per impedire l'accesso alle sale al fine di preservare gli affreschi consolidati. In riferimento agli sviluppi successivi della vicenda, è interessante sottolineare che Pâris nel suo report comunicava inoltre che alcuni ambienti erano stati occupati come deposito di salnitri della vicina fabbrica di polvere da sparo (da poco trasferita sul colle Oppio dal precedente sito negli orti Barberini del Palatino¹⁴), con evidente pericolo per l'integrità delle decorazioni.

La relazione di Pâris ebbe effetto in mediato: due giorni dopo de Gérando mise al corrente Valadier del parere ricevuto dal connazionale e impose l'immediata sospensione dei lavori. Nella seduta di novembre riferì quindi alla Consulta l'esito delle operazioni: cinque camere erano state definitivamente liberate fino alla quota di calpestio; i lavori avrebbero potuto proseguire ma erano stati interrotti per scarsità di fondi e il complesso era stato chiuso a scopo cautelativo. Restava alla *Commissions des Monuments* il compito di prevedere un piano di interventi futuri stando il fatto che si sarebbe dato precedenza a lavori più urgenti in altri siti¹⁵.

Come anticipato in apertura, dopo questi primi interventi, la seconda è più sostanziosa fase dei lavori si sviluppò tra il 1811 e il 1814. Gli scavi vennero ripresi nel giugno 1811 per diretto interessamento di Martial Daru, intendente dei Beni della Corona e membro della nuova Consulta che era stata istituita nel febbraio 1811 come misura temporanea, in mancanza di un apposito organo di governo della città da costituirsi, ma che di fatto non venne mai istituito.

Appena trasferito a Roma nel marzo 1811 Daru visitò il complesso delle terme sul colle Oppio e il Colosseo insieme a Antonio Canova e Giuseppe Camporese. I lavori all'interno della Domus Aurea ripresero in giugno, non più sotto la direzione della Consulta ma direttamente della Corona. Ne furono incaricati Giuseppe Camporesi e Clemente Giardini¹⁶.

¹³ P. PINON, *Dal progetto archeologico al progetto urbano: l'esplorazione delle Terme di Tito e la messa in luce del Colosseo*, in *Forma. La città antica e il suo avvenire*, Catalogo della mostra (Roma 1985), a cura di A. Capodiferro et alii, Roma 1985, p. 46.

¹⁴ Dal 1781 fu deciso la costruzione di una nuova fabbrica dei salnitri in sostituzione della precedente esistente negli orti Barberini sul Palatino. Alcuni padiglioni furono insediati nell'area della piazza delle Terme di Traiano sul colle Oppio, proprio al di sopra dei resti della Domus Aurea; cfr. P.C. SCAVIZZI, *La Fabbrica per la lavorazione del salnitro sul colle Oppio*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", vol. 131, 2008, pp. 237-292.

¹⁵ ASR, *Consulta Straordinaria*, decreto n. 4472; cfr. R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade...* cit., pp. 128-129 e P. PINON, *Dal progetto...* cit., p. 46-47.

¹⁶ M. Daru, report del 16 giugno 1811 (Parigi, AN O 2 1082). Una pianta dello stato degli scavi delle Terme di Tito nel 1811 (Parigi, AN O 2 1081) è pubblicata in P. PINON, *Dal progetto...* cit., p. 46.

Per l'anno 1811 non si hanno altre notizie in merito ai lavori se non quelle desumibili dai conti della Corona, in cui è segnato il numero dei lavoratori impiegati, i metri cubi di terreno rimossi e i relativi costi. Da settembre si legge anche delle spese legate all'impiego dei carrelli per il trasporto delle terre di risulta¹⁷.

I pagamenti attestano che le operazioni proseguirono per tutto il 1812, interessando un gran numero di sale dell'ala occidentale del padiglione e alcune gallerie dell'edera traiana. Nell'aprile 1812 Fea rese nota la scoperta dell'oratorio di Santa Felicita (risalente al VI secolo) in una delle camere occidentali¹⁸.

Nei lavori di sorveglianza, manutenzione, ripristino e restauro promossi dal governo francese fu direttamente coinvolta l'Accademia di San Luca. Le Terme di Tito e i suoi annessi comparivano infatti tra le voci dell'elenco del 3 giugno 1811 comprendente tutte le antiche fabbriche romane, di proprietà del governo, affidate dalla Corona alla cura dell'Accademia¹⁹.

Tra la fine del 1811 e l'inizio dell'anno successivo, i membri della classe di architettura dell'Accademia di San Luca eseguirono alcuni sopralluoghi sul sito²⁰. Nella seduta accademica del 23 febbraio 1812 si discusse poi dei possibili danni alle rovine causati dalla prossimità delle terre nitrose nel vicino capannone della fabbrica camerale di salnitri²¹.

Negli archivi dell'Accademia si conserva un rapporto sullo 'stato ruinoso' di alcuni monumenti antichi che, seppur privo di data, per le notizie contenute può essere rapportato a questo stadio dei lavori nel padiglione neroniano²². Per quel che riguarda il complesso delle 'Terme' viene segnalata l'urgenza di intervenire con opere di consolidamento delle strutture e di deviazione delle acque, onde evitare il sorgere di efflorescenze e il dilavamento delle superfici che mettevano a rischio la stabilità strutturale e intaccavano le pitture causandone la perdita di colore se non addirittura il distacco.

Il 28 luglio 1812 troviamo ancora le 'Terme di Tito e annessi' citati nella *Nota dei monumenti che esigono pronto soccorso* redatta da Valadier e Camporesi. Nel documento si sottolineava la necessità di procedere

¹⁷ Le spese per i lavori nella Domus Aurea compaiono nella lista dei Conti della Corona. Una trascrizione dei conti è riportata in R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade...* cit. Appendice 3.

¹⁸ C. Fea parla della scoperta in un intervento all'Accademia di San Luca, ne diede notizia il *Giornale politico* del 18 aprile 1812; cfr. R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade* cit.

¹⁹ G. Valadier, G. Camporesi, *Nota delle antiche fabbriche, che si trovano dentro la città di Roma di assoluta proprietà del governo, per le quali l'Accademia di S. Luca deve sorvegliare, e ristaurare all'opportunità per la loro conservazione, e di questi gli Architetti incaricati a questo fine, devono farne gli opportuni rapporti*, 3 agosto 1811 (ASL, vol. 169, fasc. 133, 3 agosto 1811). Le Terme di Tito sono citate al punto 7; cfr. N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito*. Bartolomeo Pinelli, Basilio Mazzoli e la Domus Aurea: Storia di una collaborazione mancata in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi Pier Paolo, Roma 2002.

²⁰ *Rapporto sullo stato ruinoso in cui attualmente trovansi alcune parti del cosiddetto Tempio della Pace, dell'Atrio contiguo del Sole e della Luna, del Colosseo, e delle Terme di Tito parimente presso il Colosseo*, s.d. (ASL, b. 169, fasc. 60); menzionato in N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito...* cit. che lo riconduce al 1812 per una nota apposta all'ultima pagina del registro.

²¹ ASL, vol. 59, «Accademia Romana di S. Luca. Registro delle congregazioni di Belle Arti dell'anno 1812=1813=1814=1815=1816=1817=1818=1819», f. 5r, punti 7 e 15; cfr. N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito...* cit..

²² *Rapporto sullo stato ruinoso...* cit., s.d. (ASL, b. 169, fasc. 60); cfr. N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito...* cit.

anche alla liberazione del sito dalle fabbriche moderne sovrapposte (il deposito di salnitro) e dalla coltivazione a esse addossata²³.

Risalgono poi ad agosto 1813 due lettere urgentissime di Valadier a Canova con richiesta di fondi per interventi nel Colosseo, nel Tempio della Pace e alle Terme di Tito. Segue un rapporto del 2 ottobre 1813, in cui questa volta Valadier sottoponeva il problema della conservazione delle pitture scoperte durante gli scavi. Ancora una volta si denunciava il pessimo stato di conservazione del monumento e la precarietà di alcune delle nuove pitture rinvenute. Valadier spiegava che si stava procedendo puntellando gli affreschi per tentare di metterli in sicurezza ma non si poteva più rimandare l'intervento anche sulle volte superiori.

In quegli anni l'Accademia di San Luca si preoccupò anche di far eseguire delle copie degli affreschi antichi rinvenuti nel corso degli scavi, che risultano quasi ultimate nel febbraio 1813. Dalle carte di archivio nei fondi dell'Accademia sembrerebbe che inizialmente l'incarico fosse stato affidato a Bartolomeo Pinelli.

Risulta poi che dal gennaio 1813 gli fu affiancato Basilio Mazzoli, per agevolare l'esecuzione dei disegni a fronte dell'inadempienza di Pinelli nonostante i ripetuti solleciti inviati dall'Accademia. La collaborazione evidentemente non ebbe mai luogo dato che i disegni definitivi furono consegnati nel maggio 1813 a firma del solo Mazzoli²⁴. Le copie degli affreschi una volta ultimate furono richieste da Daru per farne copia.

L'intendente ne risulta in possesso ancora nel novembre 1813²⁵. Queste copie sono state identificate da Nicoletta Bernacchio in quattro disegni a penna tra quelli di Basilio Mazzoli inclusi nell'archivio disegni dell'Accademia²⁶, anche se non è stato possibile trovare alcuna corrispondenza tra i soggetti rappresentati e gli affreschi oggi visibili nelle sale della Domus Aurea.

Al novembre 1813 risale il carteggio tra Daru e Canova in cui i due dibattono in merito alla possibilità di eseguire un restauro sulle pitture delle camere liberate²⁷. Daru decise poi di affidare a una artista di sua fiducia il compito di eseguire una prova di restauro su un frammento distaccato. Una volta eseguito il restauro il campione fu sottoposto al giudizio al corpo degli accademici i quali però giudicarono il metodo di intervento poco efficace e troppo invasivo, opponendosi all'esecuzione dei lavori²⁸.

Le ultime spese registrare nei conti della Corona per i lavori nella Domus Aurea risalgono sempre al novembre 1813. Ciò non stupisce visto il precipitare degli eventi politici che condurranno alla disfatta

²³ *Nota dei monumenti che esigono pronto soccorso, secondo i rilievi esibiti dagli architetti incaricati, Signori Valadier e Camporesi, alla nostra Accademia, il 28 luglio 1812* (ASL, vol. 85, fasc. 56); cfr. in N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito'...* cit.

²⁴ «Esito a contanti per spese, e pagamenti fatti dal Economo tanto per le scuole delle Belle Arti, che per pelli Risultati de' Monumenti Antichi. Da Agosto 1811 a tutto dicembre 1824» (ASL, vol. 65). Per il 1813 sono presenti quattro pagamenti in favore di Mazzoli: 8 febbraio, 20 marzo, 27 marzo e 6 maggio.

²⁵ Seduta del 2 dicembre 1813 (ASL, vol. 59, f. 27r, punto 2).

²⁶ Archivio dei disegni, nn. 2247- 2250 cfr. N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito'...* cit., pp. 255-259.

²⁷ Minuta della lettera di Canova a Daru, 23 novembre 1813; e risposta di Daru, 30 novembre 1813 (ASL, vol. 85, fasc. 143).

²⁸ La questione è dibattuta per la prima volta nella seduta accademica del 2 dicembre, nel cui verbale si dice anche i disegni di Mazzoli erano ancora in possesso di Martial Daru (ASL, vol. 59, f. 27r, punto 2). Il parere definitivo è pronunciato nella seduta del 12 dicembre 1813 (ASL, vol. 59, f. 36v, punto 6). Tutta la questione è analizzata e descritta in N. BERNACCHIO, *I disegni delle pitture alle Terme di Tito'...* cit., che a seguito delle indagini svolte negli archivi dell'ASL ha potuto correggere e arricchire le informazioni desunte in precedenza da R. T. Ridley (*The eagle and the spade...* cit.).

napoleonica. Il 1814, come è noto, fu infatti l'anno della definitiva resa francese e del ritorno a Roma del pontefice Pio VII.

Camille de Tournon che era stato prefetto di Roma durante tutto il governo francese, nel suo *Études statistiques sur Rome* (1831) ricorda che con gli scavi alle 'Terme di Tito' l'amministrazione francese aveva liberato 7-8 nuove gallerie riccamente decorate, promovendo operazioni di restauro e di consolidamento al fine di ridurre l'infiltrazione delle acque. Tournon ammetteva anche che i lavori eseguiti, seppur non avevano condotto al rinvenimento di oggetti d'arte di particolar pregio, avevano avuto il merito di aver riportato alla luce «cet admirable musée subterrain»²⁹.

Nel maggio 1814 la *Commissions des Embellissements* del restaurato governo pontificio stilò un resoconto sullo stato dei lavori nella Domus Aurea: si prospettavano ancora molti anni di lavoro e costi elevati di esecuzione, pari alle spese necessarie per il completamento dei lavori al Colosseo ritenuti molto più urgenti. I fondi destinati all'opera vennero ridotti, tanto che per regolare l'accesso al sito, ritenuto pericoloso, si decise di impiegare barriere vegetali piuttosto che assumere un guardiano o costruire una recinzione³⁰.

Una fonte contemporanea che testimonia di una continuità tra il cantiere francese e quello pontificio è data dalla testimonianza di Giuseppe Tambroni, il quale nel 1814 affermava che il governo pontificio stava portando a termine lo scavo e che forse avrebbe provveduto alla rimozione delle vigne e delle terre salnitrate che pesavano sulle volte antiche³¹.

Nel 1817 sia Giuseppe Guattani che Angelo Uggeri citano come soprintendente agli sterramenti delle Terme di Tito il 'Sig. Tancioni Architetto Romano'. Dovrebbe trattarsi di Giacomo Giovanni Tancioni che dal 1818 era stato 'incaricato del servizio straordinario per i disegni o altre cose d'arte' per l'ufficio del Consiglio d'Arte, e in questa veste partecipò e sovrintese agli scavi delle Terme di Tito³².

Uggeri pubblicò una pianta disegnata da Tancioni rappresentante la porzione occidentale del padiglione del colle Oppio sino al limite del cortile pentagonale³³. Nella pianta sono indicate le camere ancora interrate e, in alcuni casi, il limite delle masse di terreno che ancora ingombravano gli ambienti (linee M).

Dal disegno sono evidenti i progressi compiuti nell'esplorazione del complesso. Grazie ai nuovi scavi erano state liberate tutte le camere addossate al muro perimetrale occidentale (Aa) ed era stato raggiunto anche il limite settentrionale del padiglione, portando alla luce il criptoportico occidentale (C) che delimita il peristilio sul fronte contro terra (odierna galleria 19). Anche la galleria centrale compresa tra le sostruzioni traianee (H nella pianta Tancioni, oggi vano 20E) era stata liberata, portando alla luce il bacino marmoreo al centro del cortile e le basi di quattro colonne del peristilio. Il blocco delle camere tra peristilio e facciata sud,

²⁹ C. TOURNON, COMTE DE, *Études statistiques sur Rome et la partie occidentale des États Romains...*, tomo II, Treuttel et Würtz, Paris 1831, p. 251.

³⁰ Le notizie sono riportate da Ridley con riferimento ai verbali degli incontri della Commissione (ASR, Comm. Emb. Reg. I; incontri maggio e dicembre 1814); cfr. R. T. RIDLEY, *The eagle and the spade...* cit.

³¹ G. TAMBRONI, *Cenno intorno allo stato attuale delle Belle Arti in Roma*, 1814 ora in S. RUDOLPH, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, Roma 1982., pp. 37-95.

³² Giovanni Giacomo Tancioni (Roma, 1775-1847). Queste notizie sono citate in E. DEBENEDETTI, *Architetti e ingegneri a confronto: l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, vol. 3, Roma 2008, p. 304.

³³ A. UGGERI, *Edifices de Rome antique déblayés et réparés par S.S. le pape Pie VII depuis l'an 1804 jusqu' au 1816*, ("Journées pittoresque", vol. 23), Roma 1817, pp. 65-69, 114-118 e tavv. XVII e XXII.

per lo più note già dagli scavi Mirri, risultano nella pianta completamente liberate. Inoltre, nel vano irregolare compreso tra la facciata del padiglione e il perimetro della grande esedra traianea (A, odierno vano 21) era stata rinvenuta una base di colonna, la quale oggi si sa appartenesse al portico esterno che correva lungo la facciata meridionale del padiglione. Visto che la pianta non si spinge oltre, non riusciamo ad avere informazioni sulle camere dell'ala orientale. Sono raffigurate solo alcune sale del braccio occidentale del cortile pentagonale e la sala 51 (numerazione attuale), ancora curiosamente raffigurata con due absidi in corrispondenza dei lati minori.

Guattani nelle *Memorie enciclopediche* per l'anno 1817 riporta all'incirca le stesse notizie di Uggeri, ma include una pianta più completa, che comprende anche la porzione orientale del padiglione e segna i resti delle terme superiori³⁴. Aggiunge anche qualche opinione personale: ad esempio, a partire dall'osservazione dei diversi apparecchi murari visibili nelle camere, supposeva la coesistenza di fabbriche di differente datazione e concludeva che sarebbe stato più corretto attribuire le murature più antiche all'età neroniana che non ai resti della casa di Mecenate³⁵.

6.3 La definitiva identificazione delle rovine sul colle Oppio come resti della Domus Aurea: 'Le antiche camere esquiline' di Antonio De Romanis e la dissertazione di Stefano Piale

La prima e più importante pubblicazione monografica dedicata al padiglione sull'Oppio che ritrae esattamente la situazione del complesso all'indomani dei grandi scavi è il volume *Le antiche camere esquiline* pubblicato da Antonio De Romanis nel 1822³⁶. L'opera è uno studio attento della fabbrica e dell'evidenza dei resti, per la prima volta anche dal punto di vista costruttivo, ed è corredata di un ricco apparato iconografico che comprende, tra l'altro, una pianta aggiornata e numerose sezioni.

De Romanis fu il primo a proporre un'analisi del complesso neroniano che ne indagasse la cronologia e la composizione architettonica, con particolare attenzione all'orientamento, all'articolazione planimetrica e al sistema delle aperture. Lo scopo dichiarato dallo stesso autore nelle pagine dell'opera era quello di spingere la conoscenza del complesso oltre lo studio del solo apparato decorativo, nel tentativo di indentificarne la destinazione originaria.

Alla luce di quanto oggi è noto del padiglione esquilino della Domus, le osservazioni e le deduzioni di De Romanis appaiono sorprendenti perché rivelatesi estremamente attendibili. Si riportano in breve i punti principali delle osservazioni formulate nel testo da De Romanis, in quanto funzionali alla discussione riguardo la conoscenza che si ebbe del complesso negli anni a seguire.

³⁴ G. A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle antichità e belle arti di Roma per il 1817*, Roma 1819, pp. 131-135 e tav. XXII. La sovrapposizione tra i due piani era già stata proposta da Guattani nel 1805 (vd. *sopra*), dove come pianta degli ambienti sotterranei aveva riportato parte della pianta di Cameron. In questa nuova tavola invece la porzione dell'ala occidentale ricalca il disegno Tancioni, mentre la pianta dei vani orientali sembra ripresa dalla pianta pubblicata da Uggeri nel 1802.

³⁵ Era in *Le antiche camere...* cit., 1776 che Giuseppe Carletti aveva per primo avanzato l'ipotesi di ricondurre ai tempi di Mecenate le murature più antiche.

³⁶ A. DE ROMANIS, *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle terme di Tito diseguate ed illustrate da Ant. De Romanis architetto*, Roma 1822.

Innanzitutto, De Romanis notò che le camere sotto le terme facevano originariamente parte di una fabbrica molto più vasta, le cui rovine si estendevano oltre che sotto tutto il recinto meridionale delle terme, anche al di fuori di esso proseguendo in direzione orientale, al di sotto della vigna che era stata della famiglia Gualterio e che De Romanis segnava allora unita alla proprietà della fabbrica camerale di salnitri³⁷. De Romanis credeva che le Sette Sale fossero state realizzate a servizio della ignota fabbrica antica, visto che entrambe (padiglione e cisterna) avevano lo stesso orientamento. Perciò supposeva si trattasse di un complesso articolato in più nuclei, esteso su buona parte del colle e presumibilmente anche su più piani, sfruttando la pendenza naturale del terreno. Ammetteva però che non aveva trovato alcuna evidenza che lo dimostrasse.

Va tenuto in conto che le camere esattamente sotto il 'teatro' delle Terme, ovvero l'edera maggiore del complesso traiano, erano state sterrate nel 1813, mentre tutte le altre erano ancora completamente ricolme di terra e si potevano esplorare solo in maniera disomogenea, calandosi dall'alto attraverso alcuni passaggi aperti in corrispondenza delle volte di copertura dei vani.

Oltre all'interramento, a ostacolare la lettura planimetrica del complesso contribuiva anche la difficoltà nel distinguere le murature più antiche da quelle aggiunte in un secondo momento. De Romanis dopo aver attentamente analizzato i paramenti murari, giunse alla conclusione che la cortina più antica era costituita da mattoni non arrotati, tenuti insieme da giunti di calce grossa. Ne aveva desunto perciò che si trattava di superfici destinate a essere rivestite di marmi o intonaci, deduzione avvalorata dal reperimento dei resti di sistemi di rivestimento in alcuni dei locali, dove in taluni casi aveva potuto osservare anche i fori dei perni che un tempo avevano sostenuto l'intonaco.

Attribuite tali caratteristiche alle murature più antiche De Romanis riuscì a distinguere i muri di età successiva (ovvero i setti di sostegno della terrazza delle terme) che erano costruiti con mattoni meno grossi, arrotati e legati con calce sottile e ben lisciata, a mo' di cortina, realizzati quindi per rimanere a vista. Chiarita la differenza cronologica tra i paramenti murari De Romanis poté distinguere i due edifici e riconoscere che la fabbrica più antica era orientata esattamente secondo i punti cardinali, con la facciata principale rivolta a sud e le rimanenti tre tutte edificate contro terra dato che la costruzione era incassata in un taglio artificiale sul pendio del colle. L'analisi condotta da De Romanis sulle murature fu particolarmente dettagliata: si accorse pure che il grande muro di contenimento occidentale in scaglie di tufo, peperino e selce si differenziava completamente dalle altre murature, concludendo che tale setto doveva essere stato reimpiegato da una costruzione precedente; a differenza del muro di confine orientale che presentava un apparato analogo a quello delle strutture della costruzione principale e più antica.

La constatazione dell'esistenza di alcuni vani pertinenti alla fabbrica più antica contigui al fronte occidentale e protesi aldilà della sagoma della costruzione (i vani 8-7) portò De Romanis a supporre che davanti alla

³⁷ Tra 1793-1791 i terreni Gualterio furono ceduti in enfiteusi perpetua dal marchese Carlo alla Reverenda Camera Apostolica per l'ampliamento della fabbrica dei salnitri (per cui vd. sopra n. 14). Le carte attestanti della convenzione tra le due parti sono in ASR, Segretari e Cancellieri RCA, vol. 1734. Sulla fabbrica dei salnitri si veda P.C. SCAVIZZI, *La Fabbrica per la lavorazione del salnitro...* cit., pp. 237-292.

facciata meridionale vi fosse stata una grande corte, forse racchiusa da un altro corpo di fabbrica che correva sul fronte opposto. Ammise però che di questo eventuale edificio non esistevano tracce materiali.

De Romanis non mancò di rilevare che nello spiazzo meridionale di fronte al padiglione esquilino esistevano altri esigui resti di edifici antichi, ma per il tipo di costruzione e il livello di imposta li ricondusse alla seconda fase costruttiva da lui identificata, la stessa delle sostruzioni della terrazza delle terme.

De Romanis tentò anche di formulare delle ipotesi in merito alla destinazione d'uso degli ambienti a partire dall'analisi della disposizione planimetrica dei vani e della loro conformazione.

Notò che la fabbrica più antica appariva divisa in settori, intervallati da cortili e cavedi necessari per l'illuminazione. Nel descrivere i singoli ambienti egli appare sempre attento a registrare l'eventuale esistenza di porte e finestre. Concluse che le camere in origine non dovevano affatto essere buie come apparivano allora a causa dello stato di interramento (costatazione che smentiva quanto creduto ad esempio da Carletti).

De Romanis notò inoltre la differente disposizione planimetria tra le sale dei due settori del padiglione. Vista la maggiore regolarità nella disposizione dei vani, ipotizzò che il settore occidentale fosse stato destinato a un uso più nobile e decoroso rispetto alla porzione opposta. Infine, per confutare le precedenti ipotesi interpretative, De Romanis ammise di non aver riscontrato alcuna evidenza o indizio che attestasse di un uso degli ambienti come sale termali.

L'articolazione e la divisione molto più complessa e insolita delle sale del settore orientale, doveva essere stata ideata, a suo parere, per adempiere a una funzione specifica che però non fu in grado di determinare. Va tenuto in conto che la lettura planimetrica di questa porzione nel momento in cui De Romanis conduce le sue analisi era incompleta e viziata dalla mancata scoperta della sala ottagonale e delle sale satelliti intorno a essa. Alla luce delle sole sale orientali a lui note, De Romanis si limitò a constatare che la disposizione complessiva che aveva potuto rilevare non trovava riscontro in alcuna fabbrica antica nota. Ciononostante, questo non gli impedì di affermare che tale configurazione avrebbe potuto meglio adattarsi a una destinazione d'uso di carattere privato piuttosto che pubblico.

De Romanis non arrivò a riconoscere che i due settori appartenevano a diverse fasi costruttive. Al contrario appare persuaso che entrambi i settori della fabbrica fossero stati costruiti nella stessa epoca, perché vi riconobbe lo stesso tipo di apparecchio murario e una continuità nello stile decorativo e pittorico. Oltretutto notò che le volte e i pavimenti, almeno negli ambienti liberati dalle terre di riempimento, sembravano trovarsi tutti sullo stesso livello.

Osservando le decorazioni superstiti, gli apparve evidente che la fabbrica fosse stata particolarmente lussuosa, dato che non si era lesinato neanche nella decorazione degli ambienti minori. Nelle camere che riuscì a esplorare, comprese che le pareti erano state del tutto o in parte rivestite da marmi, riconobbe le volte affrescate su fondi di diversi colori e, in alcuni casi, arricchite anche da stucchi e dorature.

Notò poi che l'abbandono e la decadenza della fabbrica interrata si dimostravano antecedenti rispetto alla costruzione delle terme superiori. In alcune sale minori infatti rinvenne tracce improprie di un uso abitativo (tramezzi, soffitti, nuovi intonaci) di epoca intermedia, databile tra la costruzione della fabbrica antica e quella delle terme superiori. Ipotizzò pertanto anche una ricostruzione delle vicende di sfruttamento del

manufatto: dedusse che fossero state occupate le camere minori perché più facilmente partizionabili, ma concluse anche che all'indomani della costruzione della terrazza superiore le sale inferiori fossero state abbandonate, in quanto la privazione di aria e luce le rese sicuramente inabitabili. Anche un uso come sotterranei gli sembrava da escludere visto che non vi erano tracce di passaggi, scale o altre vie di comunicazione.

De Romanis comprese poi che le grandi costruzioni erano state costruite all'interno della fabbrica antica per garantire alla terrazza superiore maggiore sostegno e soprattutto isolamento rispetto alla condizione che si avrebbe avuto limitandosi semplicemente a riempire di terra la fabbrica più antica sottostante. Infine, notò che le bucaure presenti al centro di un gran numero di volte erano state create per calare all'interno delle sale macerie e detriti in un'epoca ignota, forse posteriore a quella di costruzione delle terme. Rilevò pure che spesso, tali bucaure costituivano il danno maggiore riscontrabile sulle superfici voltate, per il resto sufficientemente conservate perché non a contatto diretto con il terreno.

Altro aspetto di massimo rilievo dell'indagine condotta da De Romanis sta nel fatto che grazie al rinvenimento di alcuni bolli nelle murature delle terme, De Romanis fu il primo a supporre una possibile attribuzione del complesso termale a Traiano invece che a Tito. Questa scoperta sarà uno degli elementi cruciali impiegati negli anni successivi per la corretta distinzione delle fabbriche antiche sovrapposte sulle pendici del colle Oppio.

Per quel che riguarda l'identificazione 'fabbrica antica' De Romanis non arrivò a concludere che si trattasse del padiglione della Domus Aurea. Si limitò a riepilogare le ipotesi attributive che si erano alternate sino ad allora: Casa di Mecenate, Casa Aurea di Nerone oppure vere Terme di Tito (se si accettava la sua proposta di riconoscere in quelle superiori le Terme di Traiano).

Pur se non giunse a identificare 'fabbrica antica' con la Domus Aurea, De Romanis respinse con argomenti convincenti e comprovati dagli esiti delle analisi condotte sulla costruzione, l'interpretazione che la voleva parte integrante delle terme, in favore piuttosto di una destinazione a uso privato.

Il suo contributo di De Romanis fu essenziale. Alla luce delle sue indagini, rese note dalla pubblicazione delle *Camere esquiline*, e in seguito al successivo riconoscimento da parte di Luigi Canina di una porzione della pianta delle Terme di Traiano in un frammento della *Forma Urbis* severiana, venne stabilita prima la corretta identificazione del complesso termale e poi, di conseguenza, quella della Domus.

L'occasione ufficiale in cui fu sancita la definitiva distinzione dei resti fu una adunanza della Pontificia Accademia Romana di Archeologia tenuta nel 1827, in cui Stefano Piale presentò una dissertazione dal significativo ed esplicativo titolo *Delle Terme traiane dette dal volgo erroneamente di Tito, della Domus Aurea di Nerone e della Titi Domus in cui era la statua del Laocoonte*³⁸.

³⁸ S. PIALE, *Delle Terme traiane dette dal volgo erroneamente di Tito, della Domus Aurea di Nerone e della Titi Domus in cui era la statua del Laocoonte etc. Dissertazione letta nell'adunanza della pontificia Accademia romana di archeologia del 15 marzo 1827 da Stefano Piale*, Roma 1832. Piale aveva già dedicato un articolo alla scoperta dell'oratorio di Santa Felicità, il testo è citato integralmente in G.A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche...* cit., 1817, pp. 154-164.

Nel corso della relazione Piaie illustrò le motivazioni per cui dovevano riconoscersi nelle rovine termali sull'altura meridionale del colle Oppio le Terme di Traiano e nelle camere sottostanti i resti della Domus Aurea di Nerone. Le teorie a supporto di quest'ultima ipotesi furono tutte desunte dall'esito degli studi di De Romanis, al quale Piaie riconobbe tutti i meriti non perdendo occasione per encomiarlo. La ricostruzione di Piaie appare piuttosto lineare: appurato grazie ai bolli rinvenuti da De Romanis che le Terme erano state edificate da Traiano e non da Tito, e tenuto che la fabbrica sottostante era anteriore a tali strutture -come emerso dall'analisi dei paramenti murari - non poteva che trattarsi della Domus Aurea di Nerone.

L'ipotesi alternativa di riconoscerci la Casa di Mecenate andava scartata sia in virtù del fatto che le fonti antiche la collocavano nella regione IV, che tenendo conto che se essa fosse stata nella regione III sarebbe stata distrutta dall'incendio neroniano.

Altra prova schiacciante secondo Piaie erano le tracce di uso abitativo di epoca intermedia rinvenute da De Romanis in alcuni locali; chiara testimonianza di quello stato di abbandono subito dalla fabbrica neroniana dopo la morte dell'imperatore che è attestato dalle fonti antiche. In favore del riconoscimento della Domus Aurea concorrevano poi anche la rilevata ricchezza degli ambienti e il ritrovamento delle tracce del portico in facciata, che Piaie aveva scambiato come resti dei portici descritti da Svetonio.

Rimane da accertare quale sia stata la risonanza di tale intervento e se ci furono repliche successive; si può solo appurare che il testo venne pubblicato sotto forma di opuscolo nel 1832.

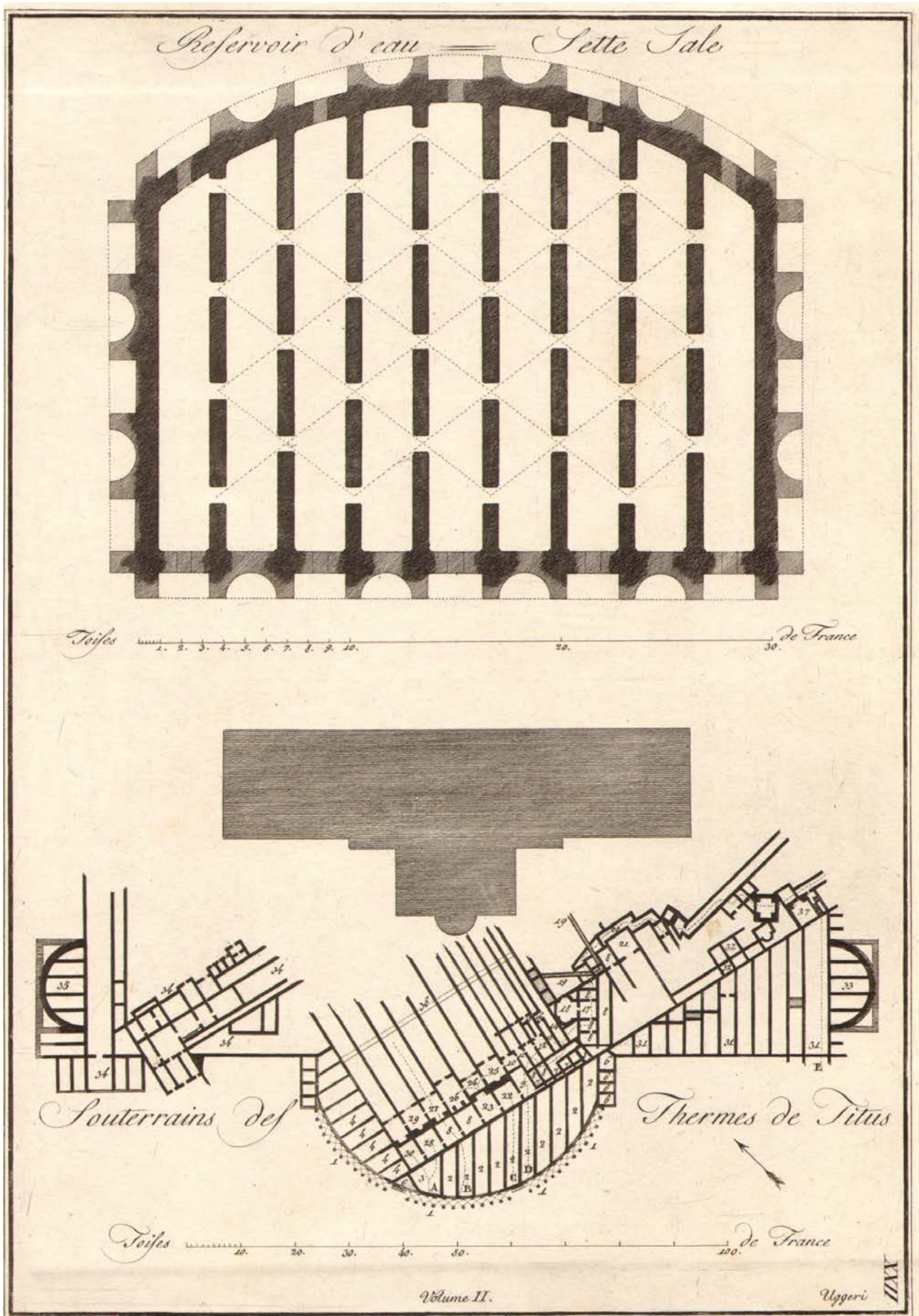
A partire dalla fine degli anni Trenta dell'Ottocento i resti del padiglione esquilino sul colle Oppio vennero definitivamente identificati come rovine della Domus Aurea. Antonio Nibby nella sua guida del 1838 li cita come tali, dando conto degli aggiornamenti rispetto alla corretta identificazione sia delle Terme di Traiano che della Domus³⁹. Anche Pietro Ercole Visconti, commissario delle antichità romane, in una nota nell'edizione del 1840 del testo lettera di Raffaello e Castiglione a Leone X, dichiarava che al di sotto delle terme dovevano riconoscersi gli avanzi della Casa di Nerone. Dal commento al testo si deduce che la discussione sull'identità delle terme invece fosse ancora in atto⁴⁰.

Successivamente la Domus Aurea compare sempre segnalata in guide e descrizioni generali della città ma, di nuovo, scarseggiano testimonianze di esplorazione diretta. Si sono rintracciare due fonti a stampa della seconda metà dell'Ottocento che forniscono dati in merito. La prima è il diario personale di Louis-Gaston Ségur del 1842 (anno in cui era impiegato all'ambasciata di Francia a Roma), dove il francese annota di aver visitato gli ambienti della Domus Aurea accompagnato da una guida locale. La seconda invece risale al 1849, anno in cui Franz Reber nel suo *Die Ruinen Roms* scrisse che i lavori di liberazione Domus Aurea erano stati ripresi ma senza espansioni e con poca decisione, aggiungendo inoltre che alcune camere erano state saccheggiate e danneggiate⁴¹.

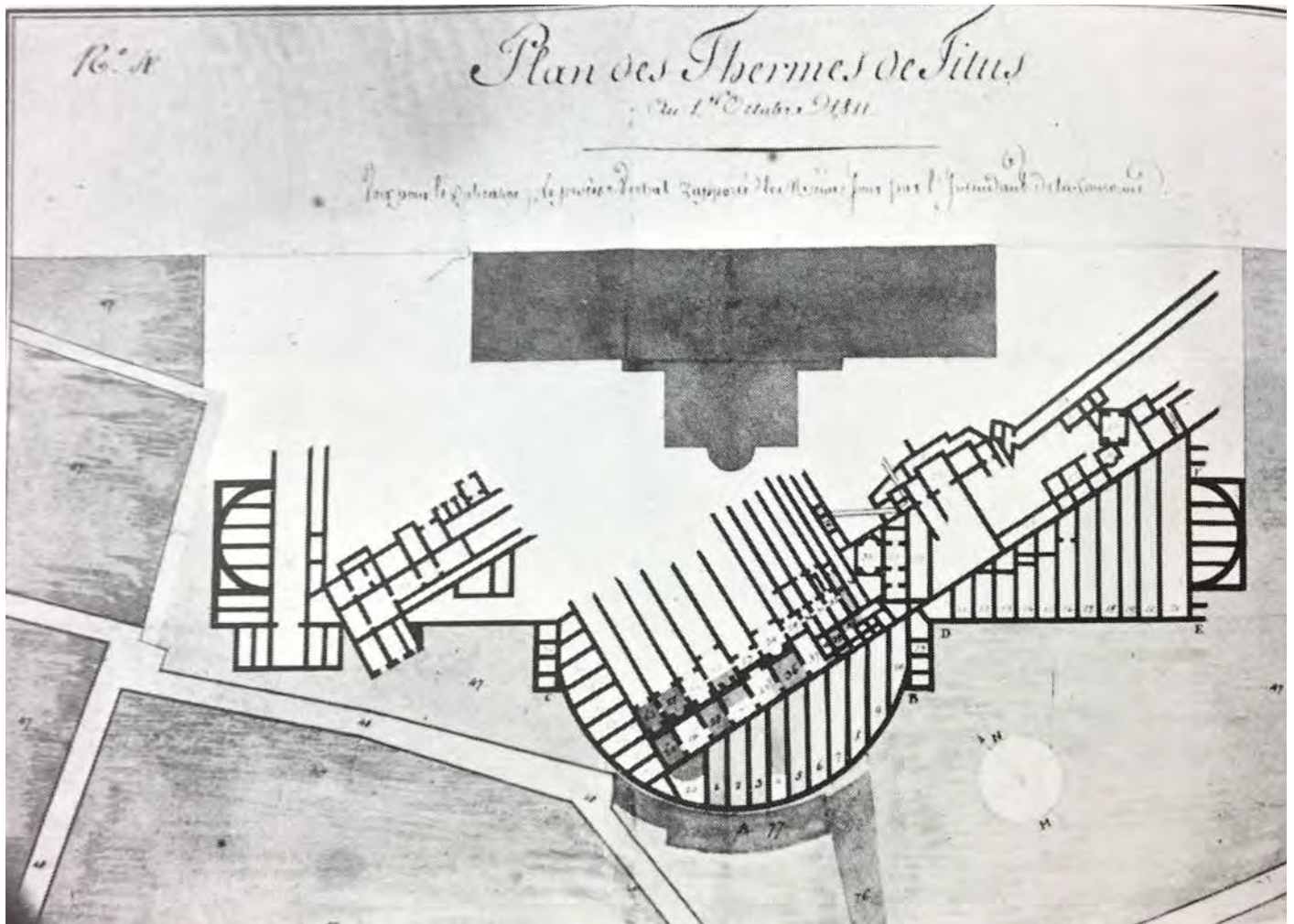
³⁹ A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII descritta da Antonio Nibby ... parte II Antica*, vol. II, Roma 1839, pp. 807-830. La descrizione del padiglione esquilino è chiaramente ed esplicitamente desunta dal volume di De Romanis.

⁴⁰ *Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leone X. di nuovo posta in luce dal cavaliere Pietro Ercole Visconti...*, Tipografia delle Scienze, Roma 1840, p. 40, nota 9. Sulla definitiva distinzione tra Terme di Tito e Terme di Traiano dovuta al contributo di Lanciani si rimanda a quanto illustrato nella *Premessa*, paragrafo III.

⁴¹ Entrambe le fonti sono citate in P. G. P. MEYBOOM, E. M. MOORMANN, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven-Paris-Walpole, MA 2013, p. 10.



6.1_Pianta dei sotterranei delle terme di Tito da A. UGGERI, *Journées pittoresque*, 1802, tav. 22.



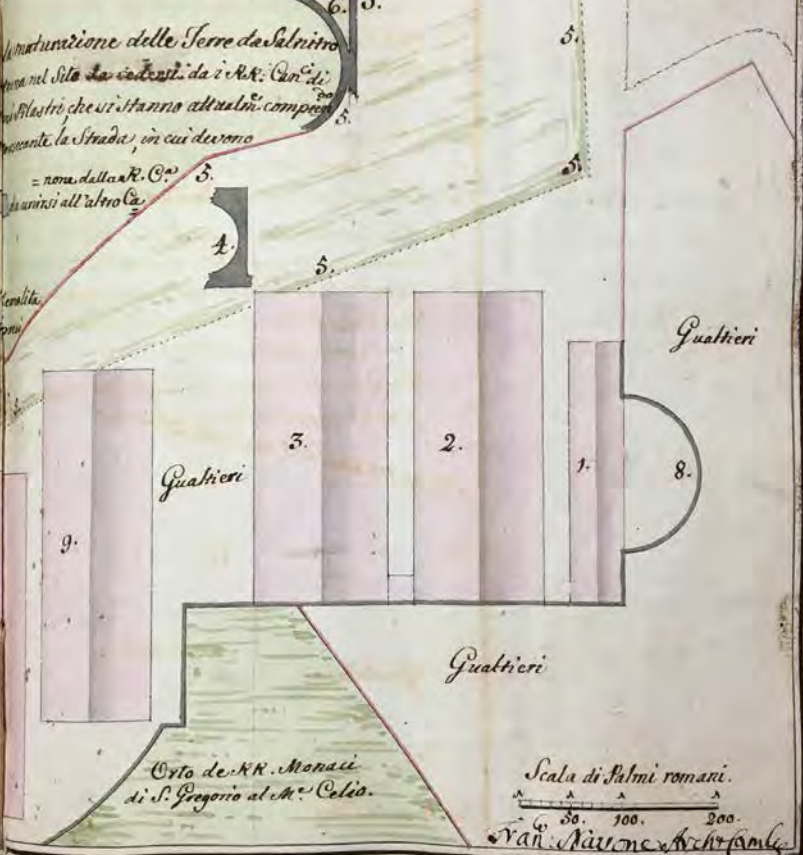
6.2_Pianta delle terme di Tito con indicazione degli scavi eseguiti dall'amministrazione francese a Roma, 1811
(da P. Pinon, *Dal progetto archeologico al progetto urbano: l'esplorazione delle Terme di Tito e la messa in luce del Colosseo*, in *Forma. La città antica e il suo avvenire*, catalogo della mostra (Roma 1985), a cura di A. Capodiferro et al., Roma 1985, pp. 46-47).

Pianta di una porzione degli Orti Gualterio per uso delle Munizioni occorrenti nel sito delle Terme di Tito destinato per uso delle Munizioni occorrenti nella

1. Fienile con Stalla sotto per n. 48. Cavalli.
2. Pmo Capannone con quattro ordini di Pilastri per
3. Secondo Capannone, che si sta costruendo, quale si
4. Avanzo di antica Sub. da doversi demolire, come in
5. Cortenato del sud. Sito va congrua pri. Can. e 7.
6. Altro avanzo di antica Sub. delle sud. Terme.
7. Casetta rurale negli Orti de med. Can.
8. Avanzo di antica Tribuna o sia Escadra recentem.
9. Due Capannoni da costruirsi negli Orti Gualterio
10. Porzione del Sito già de med. RR. Canonici

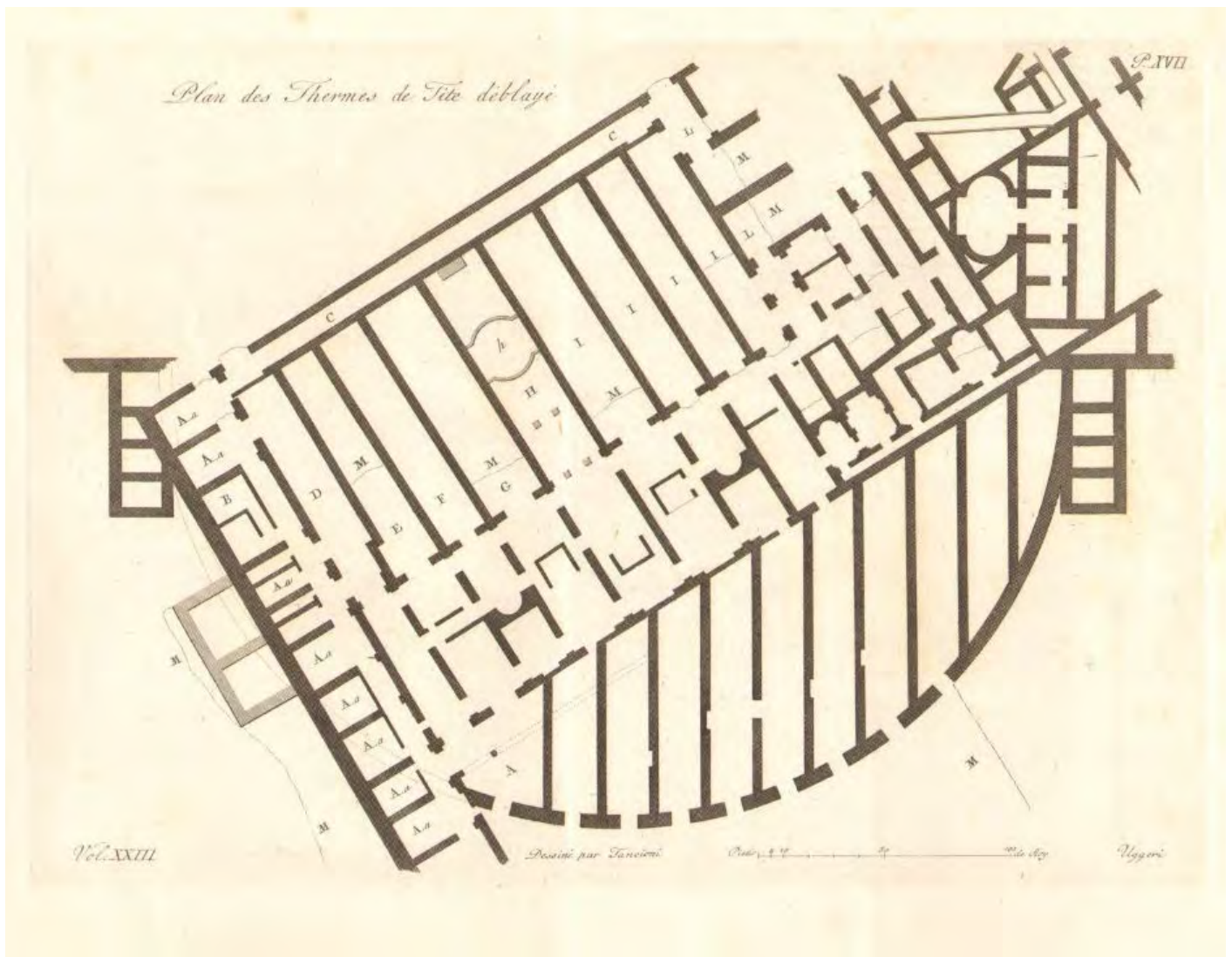


nel sito delle Terme di Tito destinato per uso delle Munizioni occorrenti nella

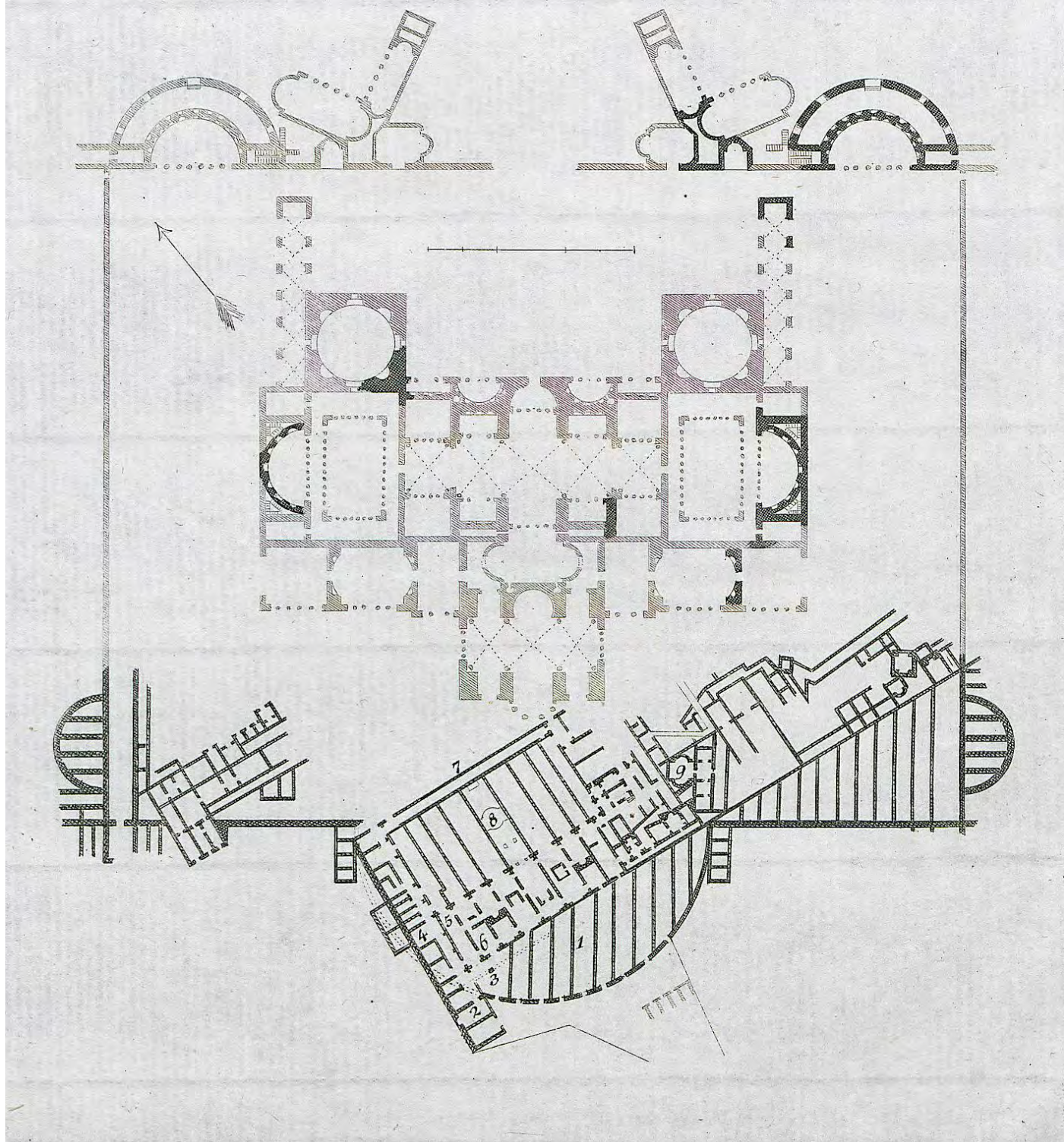


Scala di Palmi romani.
 0 50 100 200
 Van. Nazione Arch. fam. 1734
 y di 30 Aug. 1795 =

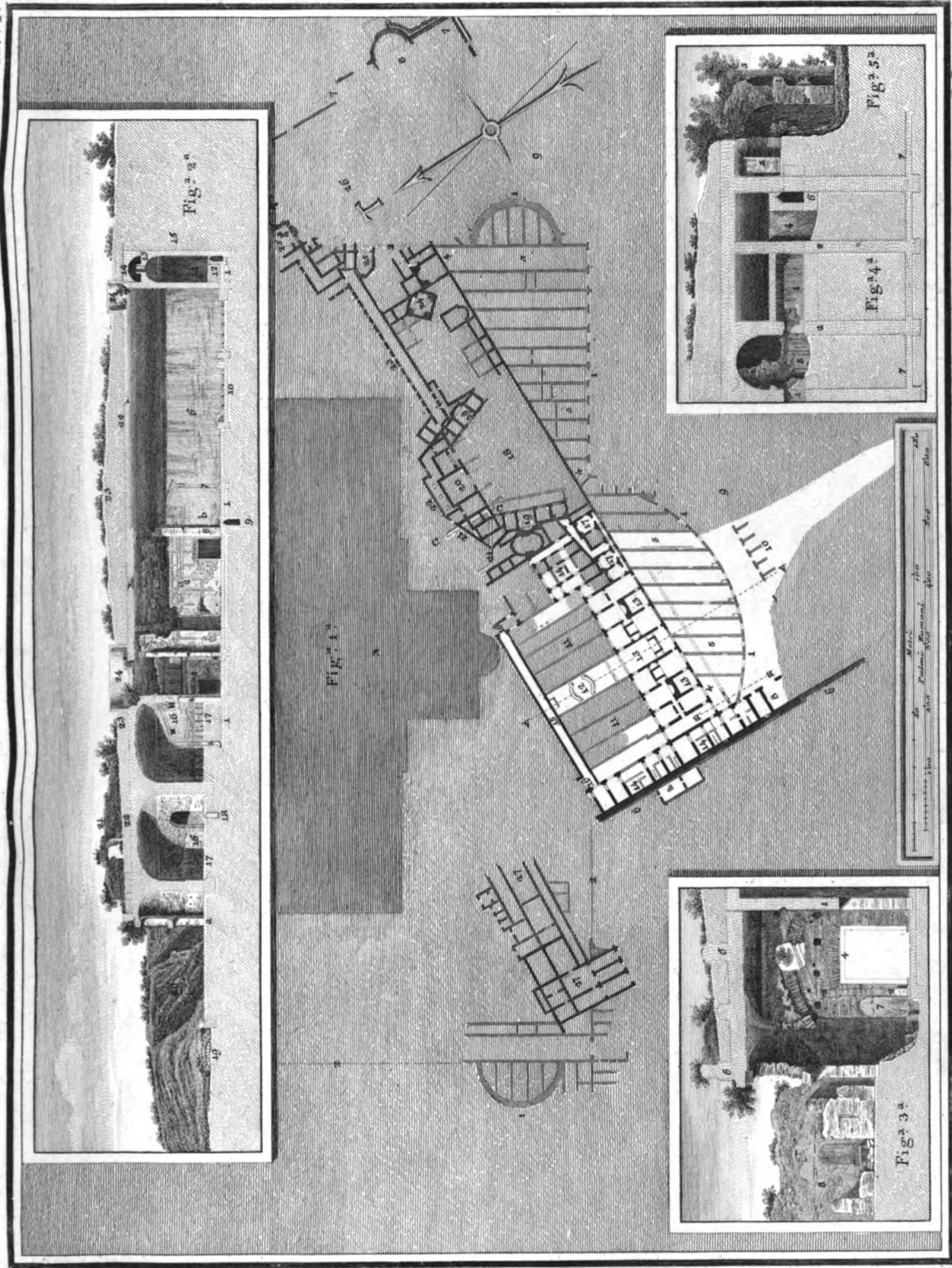
6.3 Pianta della porzione degli orti Gualterio concessa in enfiteusi alla R.C.A. tra 1793-1794 (ASR, Segretari e Cancellieri RCA, vol. 1734, c. 336)



6.4_Pianta degli scavi alla 'Terme di Tito', dal disegno di G. Tancioni, pubblicata in A. Uggeri, *Journées pittoresques*, vol. 23, Roma 1817.



6.5_Pianta delle 'Terme di Tito' da G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle antichità e belle arti di Roma per il 1817*, Roma 1819, tav. XXII.



P. Ruga inc.

Ant. De Romanis dis.

6.6_Pianta e sezioni delle camere esquiline da A. De Romanis, *Le antiche camere esquiline*, Roma 1822, tav. I.

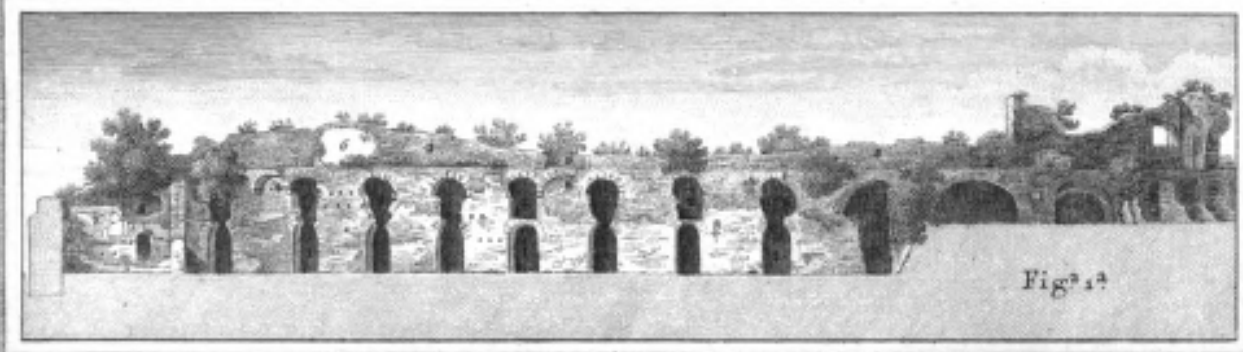


Fig. 1.ª

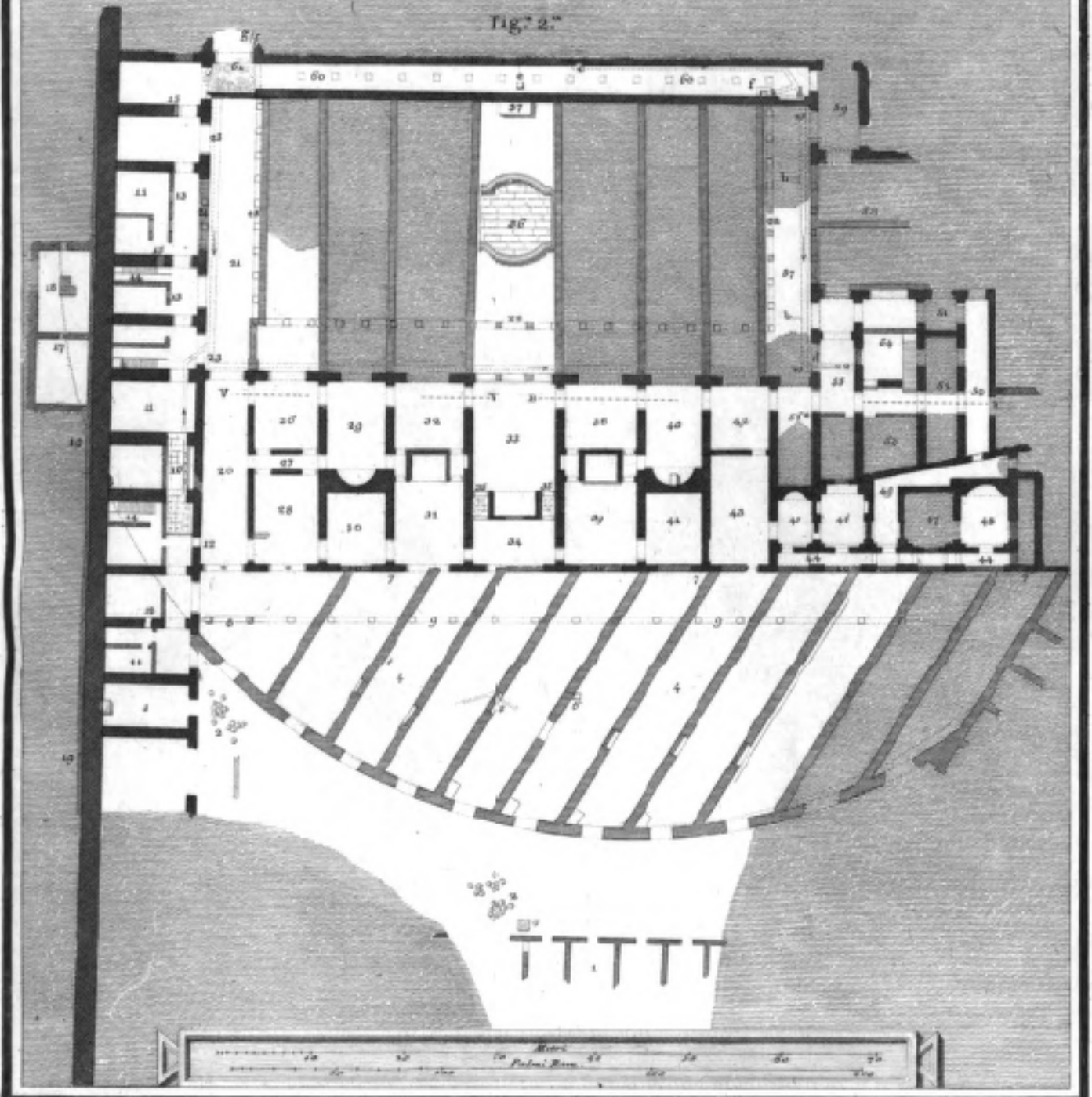


Fig. 2.ª

Ant. De Romanis del.

P. Ruga inc.

6.7_Pianta e sezioni delle camere esquiline da A. De Romanis, *Le antiche camere esquiline*, Roma 1822, tav. II.

Fig. 1.

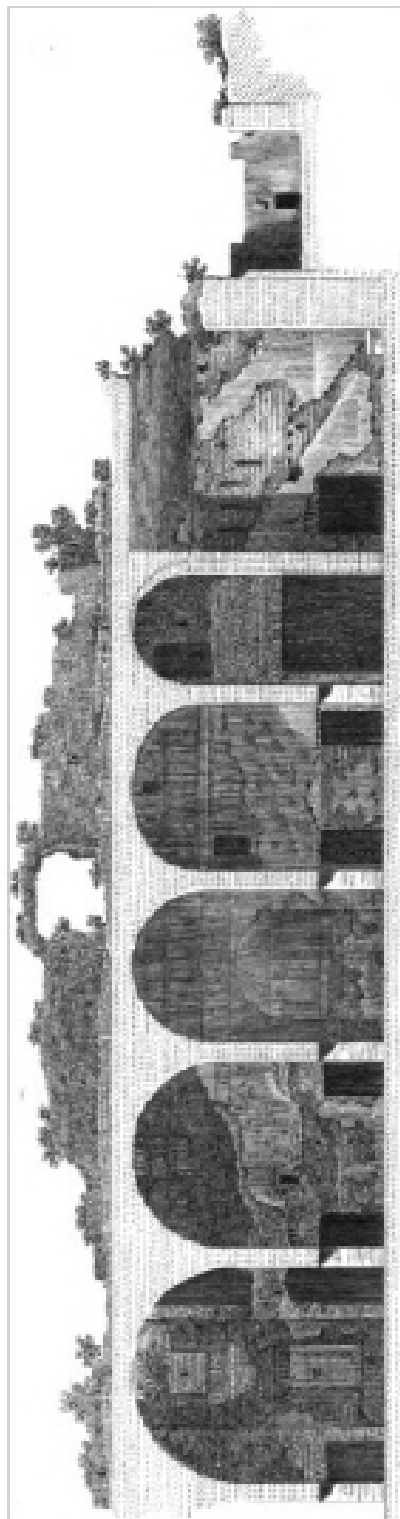
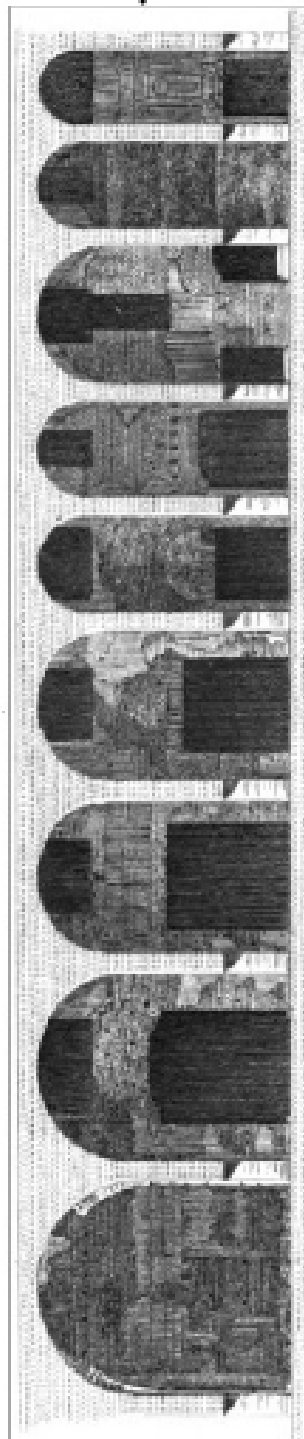


Fig. 2.



7. Apparati

7.1 La Domus Aurea nelle raccolte di disegni rinascimentali

S01 – I disegni rappresentati la Domus Aurea nel Codex Escorialensis

Anonymus Escorialensis

Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis (inv. 28-II-12), pp. 06r, 10r, 10v, 12v, 13r, 13v, 14r, 14v, 15r, 32r, 34v, 52r, 58r, 65r.

Data: [ultimo decennio del XV secolo? - ante 1506]

Soggetti riprodotti dalle seguenti sale della D.A.

	Fogli	sala
Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis,	12v, 34v, 65r, 58r	29
	13r, 13v, 14r	31
	13r, 13v, 14r, 14v, 15r	32
	10r, 10v, 06r	80
	52r, 58r	92
	32r, 65r.	129

Il *Codex Escorialensis* è, di gran lunga, la raccolta che riunisce insieme il maggior numero di disegni che hanno per soggetto motivi e figure ritratti dagli affreschi neroniani. La raccolta riunisce tre taccuini e alcuni fogli sciolti; fu acquistata dal nobile spagnolo Diego de Mendoza, durante uno dei suoi soggiorni in Italia, nel 1499 oppure nel 1504-1506. Al suo rientro nella penisola iberica, il marchese portò con sé la raccolta da cui furono estrapolati alcuni soggetti impiegati come modello per gli elementi decorativi del castello de La Calahorra a Granada¹.

Le questioni relative alla datazione del *Codex* e alla paternità dei disegni in esso riuniti sono quanto mai problematiche e, nonostante la folta letteratura esistente sul tema, siamo ancora oggi di fronte a più incognite che certezze.

Il nucleo originario del *Codex* è stato identificato con la porzione centrale della raccolta, che è anche la più consistente. Si ritiene che essa debba risalire all'incirca all'ultimo decennio del XV secolo, visto che in uno dei fogli (50v) compare una data che può essere letta come 1480 oppure come 1491².

I disegni che hanno per soggetto la Domus Aurea sono inclusi in questo nucleo e la loro presenza, assumendo la scoperta del complesso intorno al 1479, è stata vagliata come possibile termine a partire dal quale datare la raccolta. Si ritiene che il taccuino originario, dopo la prima compilazione ad opera di un autore ignoto, fu ampliato da uno o più artisti di formazione romano-fiorentina, con l'aggiunta di nuovi disegni, anche estranei al proposito originale della raccolta, allo scopo di

¹ F. MARÍAS, *El Codex Escorialensis: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades*

del último quattrocento, in "Reales Sitios", 163, I trimestre 2005, pp. 14-18.

² F. MARÍAS, *El Codex Escorialensis...* cit., pp. 20-23.

trasformarla in uno di quei libri di disegni-souvenir³ adatti ad essere venduti.

Come termine limite per questa operazione si assume la data del 1506, sia perché coincidente con il rientro nella penisola iberica di Mendoza dall'Italia, sia perché tra gli esempi di opere antiche di accertata fama ritratte nel codice appare ingiustificata l'assenza del Laocoonte, scoperto nel gennaio di quell'anno.

Riassumendo, il nucleo più antico dei disegni inclusi nel codice pertanto dovrebbe risalire alla fine del XV secolo (non prima degli anni ottanta), mentre le aggiunte successive dovrebbero appartenere ai primi anni del XVI secolo⁴.

Il dibattito sulla paternità dei diversi disegni resta aperto. In contrapposizione alle attribuzioni storiche che proponevano un solo autore per l'intero corpus di disegni -un allievo di Giuliano da Sangallo per C. Hülsen⁵ o un artista legato alla cerchia del Ghirlandaio per H. Hegger⁶- sembra oramai prevalere l'attribuzione dei fogli a più autori diversi, tra i quali sono citati Giuliano e Antonio da Sangallo, Raffaello, Filippino Lippi, Baccio d'Agnolo e, secondo una delle ipotesi più recenti, anche l'architetto Baccio Pontelli⁷. Nella

nuova edizione critica del *Codex* (2000), Fernandèz Gomez è tornata ad un'attribuzione unitaria, proponendo come autore 'un'artista toscano molto interessato alla Roma classica' e tornando a difendere l'identificazione di quest'ultimo con Domenico Ghirlandaio. L'analisi sui fogli del *Codex* condotta da Stefano Benzi ha permesso di distinguere tra i disegni sei differenti mani. Tutti gli esemplari che contengono gli schizzi riferiti al padiglione esquilino sono da Benzi attribuiti al medesimo autore, il cosiddetto 'maestro delle civette'. Benzi lo ritiene autore anche di un altro disegno, conservato nelle raccolte dell'Albertina di Vienna, che raffigura alcuni dettagli decorativi estrapolati dalla sezione orientale del criptoportico 92⁸. Quello che rimane certo è che i disegni nel *Codex Escorialensis* dimostrano che tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, i visitatori che si avventuravano nelle 'grotte' neroniane, esplorarono nel settore orientale la sala 129, il criptoportico 92 e la sala della volta dorata 80, nel settore occidentale videro certamente la sala della volta gialla 31, quella della volta delle civette 29 e, forse, la sala della volta nera 32.

³ Secondo la classificazione proposta da A. NESSELRATH, *I libri di disegni di Antichità. Tentativo di una classificazione in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. III, Torino, Einaudi, 1986, pp.87-147.

⁴ J. Shearman data le integrazioni a partire dal 1505 cfr. J. SHEARMAN, *Raphael, Rome, and the "Codex Escorialensis"*, in "Master Drawings", XV (1977), 2, pp. 107-145.

⁵ C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Lipsia 1910, ristampa anastatica Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1984.

⁶ *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, a cura di H. Egger, C. Hülsen, A. Michaelis, Wien 1905-1906, p. 74.

⁷ Per una sintesi aggiornata sulle diverse teorie attributive si rimanda a M. MACINI, *Andrea Mantegna e il Codex Escorialensis: ragionamenti intorno alla diffusione delle immagini di Roma nel primo Cinquecento*, in *Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico*, a cura di C. Cieri Via, L. Ventura, T. Calvano, Roma 2010, pp. 107-108 n. 22.

⁸ Vienna, Albertina, inv. Egger no. 187r.

Bibliografia

Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, a cura di H. Egger, C. Hülsen, A. Michaelis, Wien 1905-1906, p. 74.

N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London, Leiden 1969.

C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Lipsia 1910, ristampa anastatica Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1984.

A. NESSELRATH, *I libri di disegni di Antichità. Tentativo di una classificazione in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. III, Torino, Einaudi, 1986, pp.87-147.

J. SHEARMAN, *Raphael, Rome, and the "Codex Escorialensis"*, in "Master Drawings", XV (1977), 2, pp. 107-145;

F. BENZI, *Baccio Pontelli a Roma, e il 'Codex Escorialensis'*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 23-25 ottobre 1997), a cura di Fabio Benzi con la collaborazione di Claudio Crescentini, Roma, Associazione Culturale Shakespeare and Company, 1997, pp. 475-496;

M. F. GÓMEZ, *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, Murcia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España-Patrimonio Nacional-Consejería de Cultura de la Región de Murcia, 2000.

G. SCAGLIA, *El Codex Escorialensis llevado por el artista a la calahorra en el otoño de 1509*, in "AEA", LXXVII, 2004, 308, pp. 375-383.

F. MARIAS, *El Codex Escorialensis: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, in "Reales Sitios", 163, I trimestre 2005, pp. 14-35.

O. LAZZARINI, *I codici di disegni di architettura dall'Antico nel '500. Ragione progettuale, funzione documentaria*, in *Codici del disegno di progetto*, Udine, 2006, pp. 239-246.

M. MACINI, *Andrea Mantegna e il Codex Escorialensis: ragionamenti intorno alla diffusione delle immagini di Roma nel primo Cinquecento*, in *Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico*, a cura di C. Cieri Via, L. Ventura, T. Calvano, Roma 2010, pp. 97-122.



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 06r



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 10 r.



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 10 v.



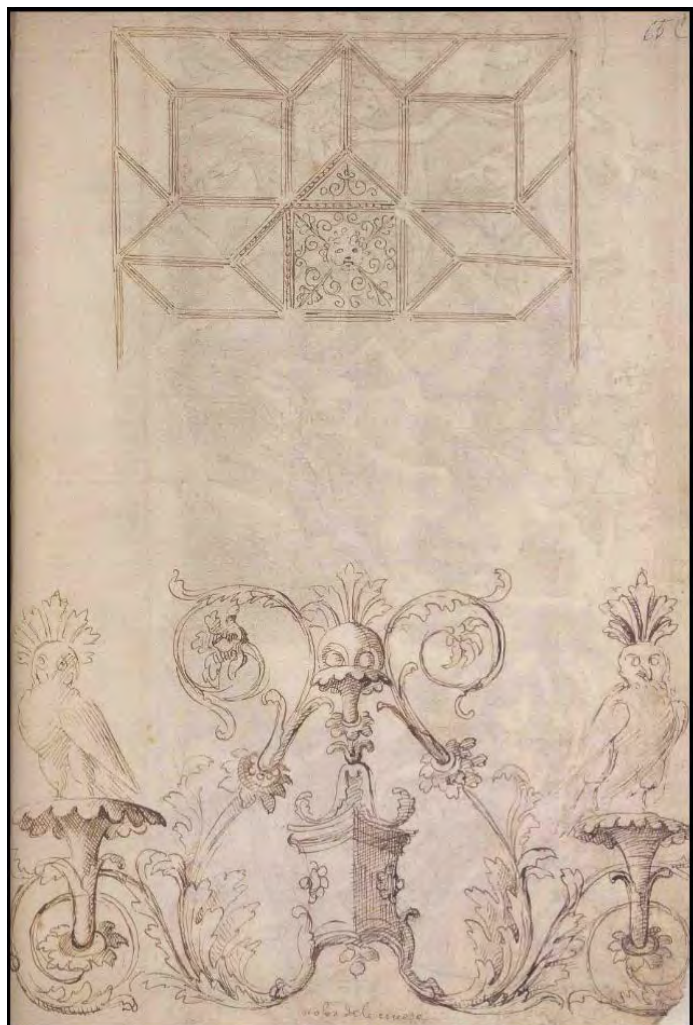
Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 2v



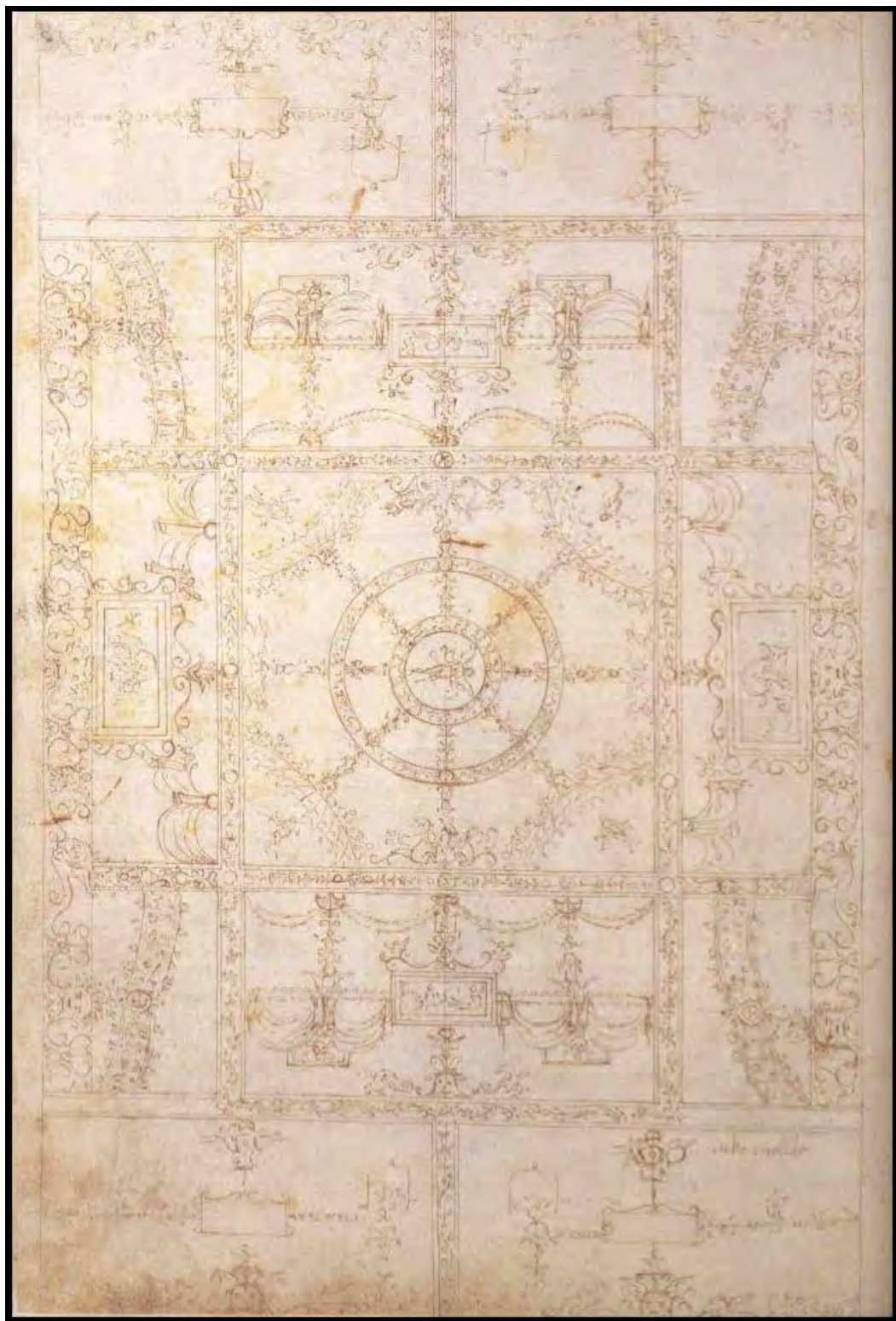
Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 58r



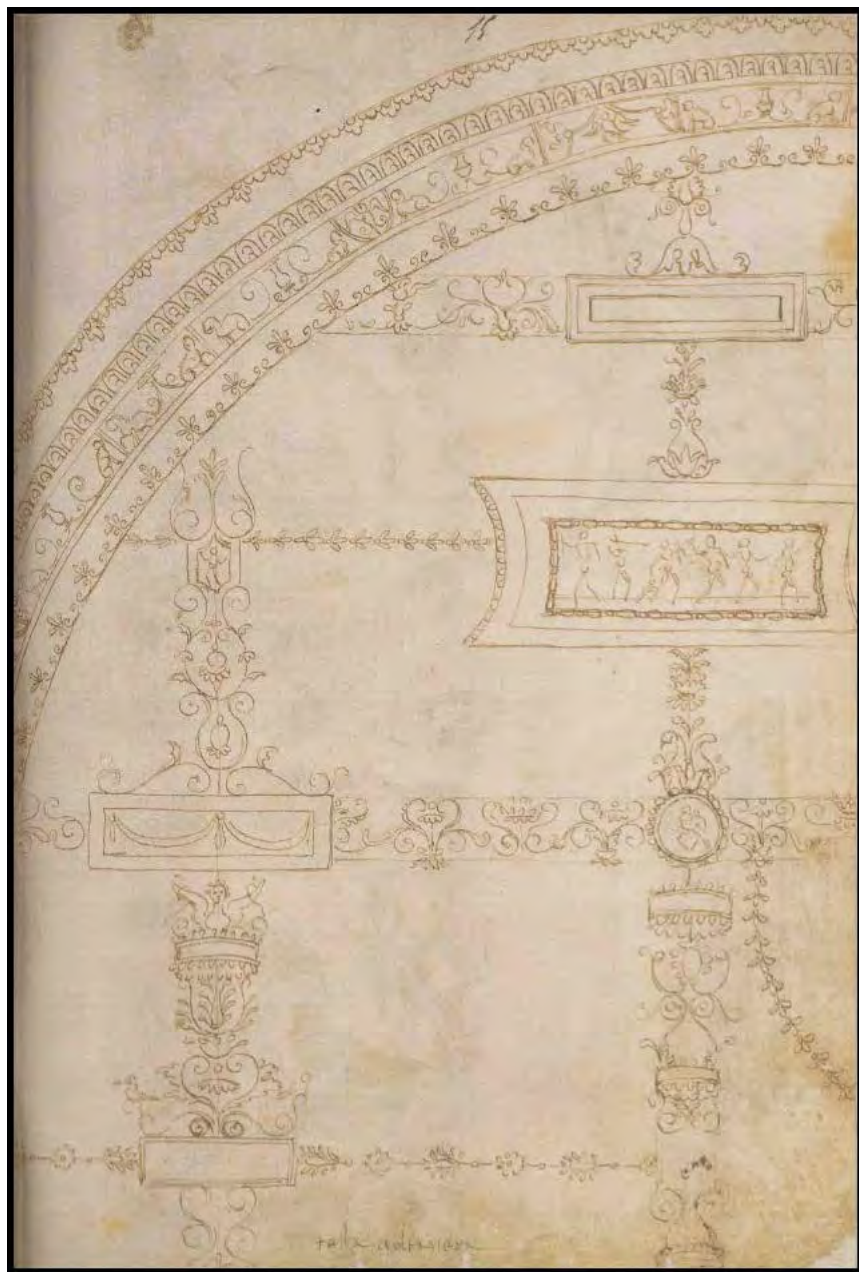
Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 34v



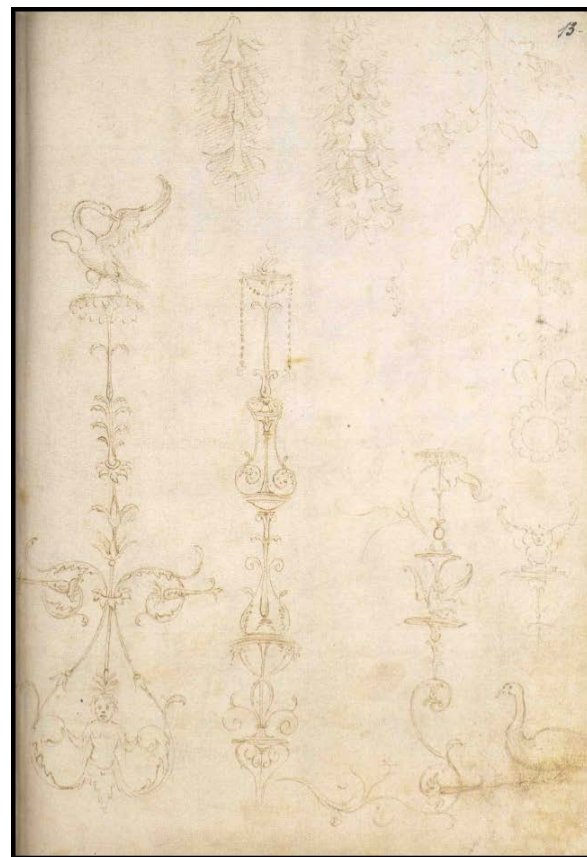
Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 65r



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 13v.



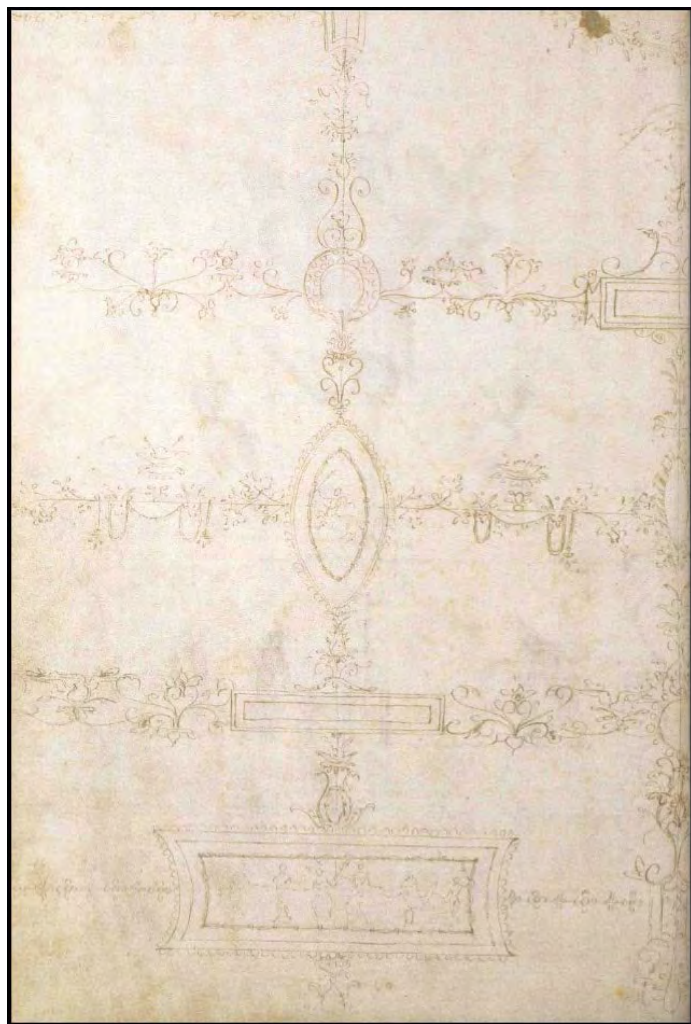
Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 15r



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 13r



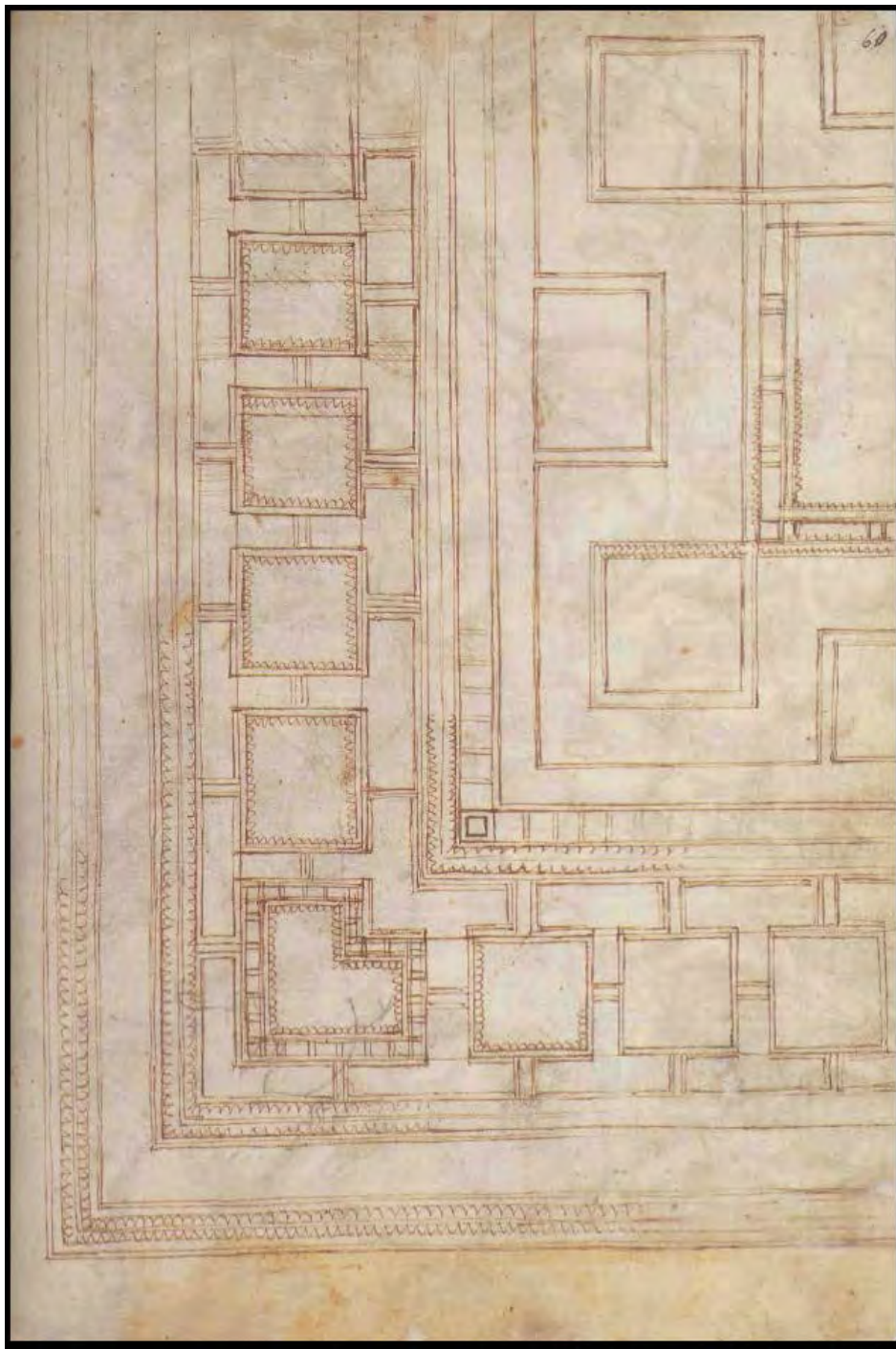
Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 14r



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 14v



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 52 r



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 60r.



Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis, 32r.

Domenico Ghirlandaio

Berlino, SMBPK, Kupfersti-chkabinett, inv. KdZ 16942 r

Data: 1480 ca.

Soggetto: Decorazione della volta gialla (sala 31)

Nella schiera dei primi artisti che visitarono il padiglione esquilino devono annoverarsi oltre a Pinturicchio, Domenico Ghirlandaio e Filippino Lippi essendo questi ultimi autori di disegni e schizzi ritraenti la Domus Aurea tra i più antichi conservati.

Le notizie in merito ai soggiorni romani di Ghirlandaio e alla sua propensione per uno studio sistematico delle rovine antiche emergono dalle pagine di Condivi e Vasari. Nella Vita di Michelangelo di Condivi è ricordato un libro di disegni del maestro Ghirlandaio che il giovane Michelangelo suo allievo avrebbe chiesto di poter studiare, ovvero un «libro di ritratti, nel qual eran dipinti pastori con sue pecorelli e cani, paesi, fabbriche, rouine e simiglianti cose»⁹. Vasari invece affermava nella biografia di Ghirlandaio:

«Dicono che ritraendo anticaglie di Roma, archi, terme, colonne, colisei, aguglie, amfiteatri et acquidotti, era sì giusto nel disegno che le faceva a occhio, senza regolo o seste e misure; e misurandole da poi fatte che l'aveva, erano giustissime come se e' le avesse misurate. E ritraendo a occhio il Coliseo, vi fece una figura ritta

appiè, che misurando quella tutto l'edificio si misurava; e fattone esperienza da' maestri dopo la morte sua, si ritrovò giustissimo»¹⁰.

I disegni dall'antico di Ghirlandaio cui tali fonti si riferiscono sono per lo più dispersi¹¹. Attualmente tra i disegni noti di mano dell'artista solamente il foglio in oggetto, conservato a Berlino, sembra ritrarre dettagli di decorazioni neroniane¹². Lo schizzo rappresenta un baldacchino sorretto da esili colonnine, che si ritiene modellato sulla scorta delle architetture fantastiche che ornano la superficie della volta gialla nella sala 31.

Non ci sono dubbi in merito alla visita di Ghirlandaio nella Domus Aurea visto che la sua firma è stata facilmente riconosciuta sulla superficie della volta dorata. L'artista si è firmato con il nome familiare lasciando scritto: 'Domenico/domenico/BIGHORDI', sena apporre dalla data di visita.

Sia per quanto riguarda la presunta data di visita al complesso si possono muovere solo supposizioni sulla base della biografia dell'artista. Gli studi sulla vita e l'attività di Ghirlandaio

⁹ A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma 1553. Edizione digitale con trascrizione e commento a cura di C. Davis, 2009, p. 14 [f. 3v] (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714> consultato il 25/05/2019).

¹⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...*, Firenze 1568, vol. III, p. 492.

¹¹ J. K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, London 2000; M. GIANESELLI, *Pratiche del disegno nella bottega di Domenico Ghirlandaio e un'aggiunta al suo catalogo*, in "Paragone", 129-130, 2016, p. 45-53.

¹² Berlino, SMBPK, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 16942 r.

hanno dimostrato che l'artista soggiornò certamente a Roma in due occasioni, tra il 1475-1476 e dal 1481 e il 1482. Resta dubbio poi un terzo soggiorno intermedio, forse nel 1477-1478. Si ritiene che fu nel corso del secondo soggiorno romano che Ghirlandaio si cimentò maggiormente nello studiare e ritrarre le testimonianze del passato, per questo motivo i disegni romani dall'antico dell'artista sono solitamente datati 1481-1482. È plausibile ipotizzare che nella medesima occasione Ghirlandaio si sia recato a studiare le pitture all'interno delle sale della Domus Aurea.

La firma di Ghirlandaio individuata nella volta dorata, insieme all'analisi della sua produzione pittorica suggeriscono che egli dovesse conoscere anche altre sale del complesso neroniano. Gli

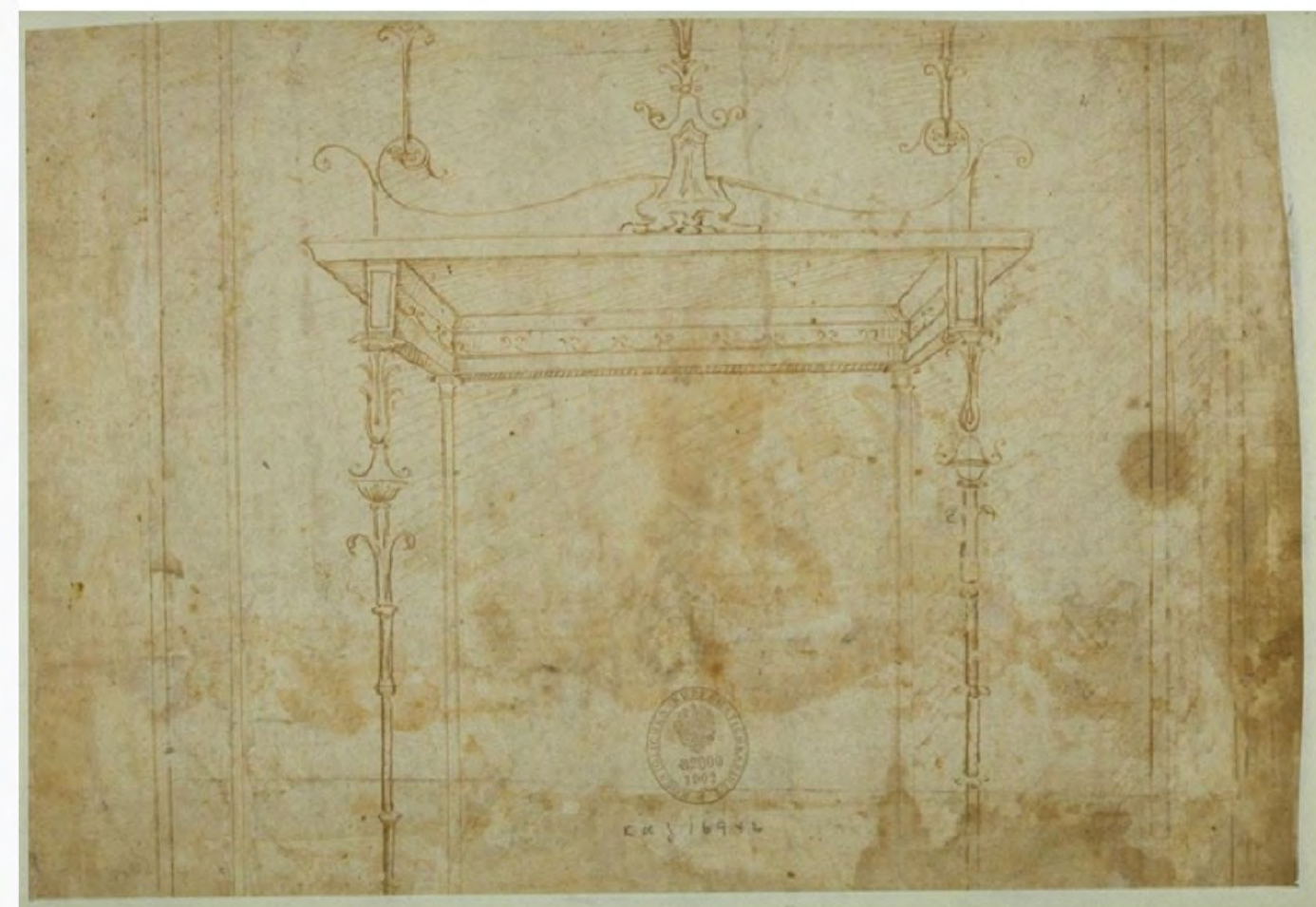
studi passati che hanno tentato di ricondurre i disegni del *Codex Escorialensis* alla bottega del Ghirlandaio hanno ad esempio, sovente posto in parallelo alcuni schizzi presenti nel *Codex* con le decorazioni che compaiono nell'affresco de *La nascita della Vergine*, realizzato da Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni in S. Maria Novella (1486-1490). Nella scena motivi a grottesca ricoprono oltre ai fusti delle lesene, la parete di fondo dell'ambiente dipinto, articolata in una serie di pannelli che formano una sorta di *boiserie*. Tali motivi sono stato messi a confronto con quelli schizzati nei fogli del *Codex*, estrapolati dagli ornamenti pittorici dalla volta gialla (f. 13v), da quella nera (f. 13r), dal fregio della volta degli stucchi (f. 32) e, forse, anche dal criptoportico neroniano (ff. 58r e 13r).

Bibliografia

H.-Th., SCHULZE ALTCAPEBERG, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1995, pp. 210-211.

J. K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, London 2000.

M. GIANESELLI, *Pratiche del disegno nella bottega di Domenico Ghirlandaio e un'aggiunta al suo catalogo*, in "Paragone", 129-130, 2016, p. 45-53.



Berlino, SMBPK, Kupfersti-chkabinett, inv. KdZ 16942 r

Filippino Lippi

Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1255 E v, 1630 E, 1631 E, 1636 E, 1637 E r e v

Data: [1488/1491-93]

Soggetto: Decorazioni tratte o ispirate agli affreschi della sala 80 e del crittoportico 92

Soggetti riprodotti dalle seguenti sale della D.A.

	Fogli	sala
Firenze, Uffizi, GDSU	inv. 1255 E v	80; 92
	inv. 1637 E r	92
	inv. 1637 E v	92
	inv. 1636 E	n.i.
	inv. 1631 E	n.i.
	inv. 1630 E	n.i.

I disegni della Domus Aurea di Filippino Lippi si riconoscono tra i fogli di una serie ritraenti schizzi di grottesche, fregi e altri motivi ornamentali custoditi nel Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze¹³. Tali disegni sono stati ricondotti al soggiorno romano dell'artista tra gli anni 1488 e 1493, quando Lippi si trovava in città per affrescare la cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva¹⁴. Nelle decorazioni poste in opera in quella occasione è possibile rintracciare motivi desunti o liberamente ispirati dalle decorazioni della volta gialla nella sala 31 della Domus¹⁵.

L'uso di motivi decorativi derivati dall'antico da parte di Lippi è stato lodato da Vasari che riconosceva all'artista il merito di essere stato il «primo [...] a dar luce alle grottesche, che somigliano l'antiche; e le mise in opera di terretta e colorite in fregi, con più disegno e grazia che gl'innanzi a lui fatto non avevano»¹⁶. Benvenuto Cellini ha fatto riferimento ai taccuini di Lippi con studi delle 'anticaglie di Roma' che si compiaceva di aver potuto ammirare nella casa del figlio di Filippino, Giovan Francesco Lippi, durante il primo quarto del XVI secolo¹⁷.

¹³ Uffizi GDSU, inv. 1630 E- inv. 1637. Sui disegni di F. Lippi dall'Antico si vedano I. H.

SHOEMAKER, *Drawings after the antique by Filippino Lippi*, in "Master drawings", XVI, 1978, pp. 35-43; J. K. NELSON, *An Inventory of Drawings by Filippino Lippi and his Circle (With Two Additions)*, in *New Studies on Old Masters: Essays in Renaissance Art in Honour of Colin Eisler*, a cura di J. Garton e D. Wolfthal, Toronto 2011.

¹⁴ I. H. SHOEMAKER, *Drawings after the antique by Filippino Lippi*, in "Master drawings", XVI, 1978, pp. 35-43.

¹⁵ N. DACOS, *La découverte...* cit., pp. 69-70.

¹⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...*, Firenze 1568, vol. III, p. 560.

¹⁷ «La casa sua era piena di quelli belli studii che aveva fatto il suo valente padre, il quale erano parecchi libri disegnati dalle belle anticaglie di Roma; la qual cosa, vedendogli, mi innamorono assai, et dua anni in circa praticammo insieme» B. CELLINI, *La Vita* (1568), a cura di C. Cordié, Milano 1960, p. 521. Brano cit. in I. H. Shoemaker, *Drawings...*, n. 2, pp 40-41.

È stato messo in luce come Lippi nel guardare ai modelli antichi non abbia assunto mai un approccio filologico, al contrario disegni come quelli degli Uffizi sembrano dimostrare che l'artista poco si curava dell'attendibilità archeologica della rappresentazione, piuttosto fu intento in un'opera di aggiornamento del proprio vocabolario e repertorio 'all'antica' sulla base dei modelli analizzati¹⁸. Sono piuttosto rari i casi in cui è possibile individuare citazioni esatte di ornamenti, grottesche o frammenti antichi di bassorilievi, sarcofagi o elementi architettonici. Tuttavia, nei fogli della serie agli Uffizi in esame si trovano alcuni riferimenti puntuali che hanno consentito di identificare e localizzare alcuni dei soggetti rappresentati tra quelli presenti nelle decorazioni del padiglione neroniano¹⁹. In tre fogli sono stati identificati motivi esplicitamente tratti dalla Domus oppure evidentemente elaborati a partire dai partiti decorativi osservati nel padiglione, in particolare nel criptoportico 92 (inv. 1637 E v, 1637 E r) di cui Lippi ha ripreso alcune grottesche e, poi, nella sala della volta dorata 80 (inv. 1255 E v)²⁰.

Nicole Dacos ha ritenuto di poter riconoscere Filippino Lippi quale autore dell'iscrizione recante il solo nome 'FILIPINO', priva di data,

¹⁸ J. K. NELSON, *Filippino Lippi e i contesti della pittura a Firenze e Roma (1488-1504)*, in P. Zambrano, J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 444, 565.

¹⁹ Shoemaker ha notato ad esempio che nel f. 1637 Ev l'arpa in alto a dx è copiata dalla quinta composizione del criptoportico della Domus Aurea, confrontabile con la rappresentazione (più esatta, in cima a candelabra) nel f. 58r del *Codex Escorialensis*. Questa è una delle coincidenze che era stata impiegata per sostenere la derivazione del C.E. da studi di Filippino Lippi, si veda A. NESSELRATH, *Il Codice Escorialensis*, in W. Prinz, M. Seidel, *Domenico Ghirlandaio. 1449-1494*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 ottobre 1994), Firenze 1996, p. 180, fig. 15. In disaccordo C.

apposta sulla superficie della volta dorata. Se si accetta questa supposizione, si ha un altro indizio della frequentazione della sala 80 da parte dell'artista. Qui Lippi ritrasse alcune figure dalla scena della *Partenza di Ippolito* senza indugiare sulle partizioni in stucco o altri motivi decorativi presenti sull'intradosso voltato.

Gli affreschi della cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva attestano, come si è detto, la conoscenza da parte di Lippi della sala 31 e quindi della volta gialla, ma non ci sono tra gli schizzi citati motivi apparentemente desunti da tale volta. L'identificazione di altri disegni della serie risulta più incerta dato che non è stato possibile stabilire un riscontro puntuale. Dacos è stata la prima a proporre di ricondurli alle sale neroniane, interpretandoli quali variazioni e rielaborazioni di Lippi a partire dai modelli antichi. Ad esempio, il disegno di una candelabra con in calce la nota «soto el chulaseo» (inv. 1636 E), è stato reputato da Dacos più pertinente alla Domus che alle decorazioni dell'anfiteatro²¹.

Per quel che riguarda i tre schizzi di tritoni o satiri accoppiati e reggenti una candelabra, in due tra i fogli degli Uffizi ed un terzo di soggetto analogo

BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999, p. 432, n. 136 e J. K. NELSON, *Filippino Lippi...* cit., p. 444.

²⁰ Uffizi, GDSU, inv. inv. 1255 E v, scena corale dalla volta dorata (sala 80); inv. 1637 E v, elementi decorativi a grottesche per fregi e candelabre dal criptoportico 92; inv. 1637 E r, fregi decorativi e candelabre dal criptoportico 92.

²¹ Uffizi, GDSU, inv. 1636 E, candelabra con motivi a grottesca e iscrizione «soto el Choliseo». N. DACOS, *Les Stucs du Colisée*, in "Latomus", 21, 1962, p. 355; cfr. I. H. SHOEMAKER, *Drawings after the antique...* cit., p. 35

nelle collezioni del British Museum²², l'analogia è stata stabilita sulla base delle corrispondenze con un motivo a grottesche ritrattato nel Codice di Parma (f. 67) e riconosciuto come copiato dal criptoportico neroniano²³.

Bibliografia

N. DACOS, *Les Stucs du Colisée*, in "Latomus", 21, 1962, pp. 334-355.

I. H. SHOEMAKER, *Drawings after the antique by Filippino Lippi*, in "Master drawings", XVI, 1978, pp. 35-43.

M. FAIETTI, A. NESSEL RATH, "Bizar più che reverso di medaglia". *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in "Revue de l'art", CVII, 1995, pp. 44-88.

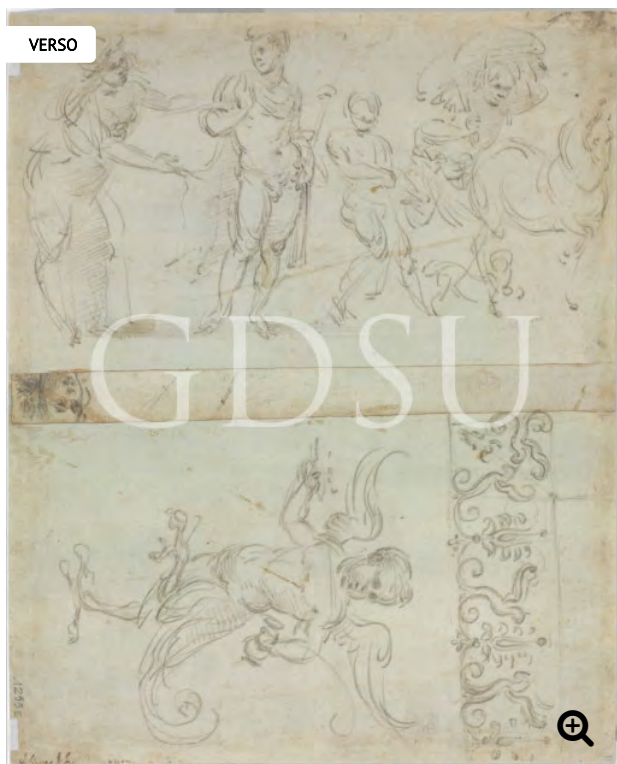
A. NESSEL RATH, *Il Codice Escorialensis*, in W. PRINZ, M. SEIDEL, *Domenico Ghirlandaio. 1449-1494*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 ottobre 1994), Firenze 1996, p. 180.

C. BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.

J. K. NELSON, *An Inventory of Drawings by Filippino Lippi and his Circle (With Two Additions)*, in *New Studies on Old Masters: Essays in Renaissance Art in Honour of Colin Eisler*, a cura di J. Garton e D. Wolfthal, Toronto 2011

²² Uffizi, GDSU, inv. 1631 E e 1630 E, con coppia di tritoni che reggono una candelabra e Londra, BM, P&D, inv. 1997.0712.41.

²³ Parma, Biblioteca Palatina, Collezione Paolo Mezzi, ms. Parm. 1535. Il codice è ascritto ad Amico Aspertini (1473/ 75- 1552) vd. *infra*. Si rimanda a M. FAIETTI, A. NESSEL RATH, "Bizar più che reverso di medaglia". *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in "Revue de l'art", CVII, 1995, pp. 58, 65, fig. 39.



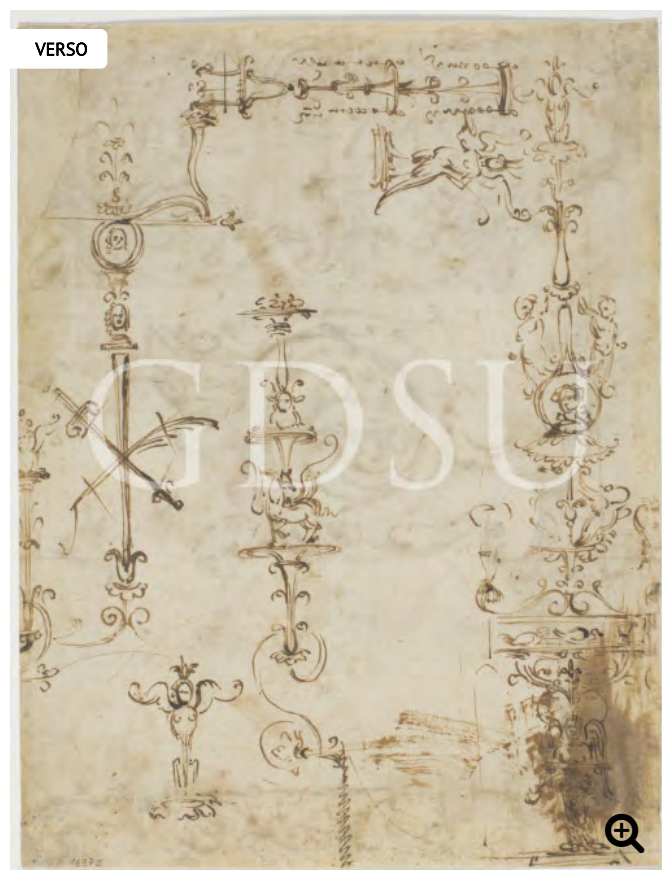
Firenze, Uffizi, GDSU, i . 1255 E v



Firenze, Uffizi, GDSU, i . 1636 E



Firenze, Uffizi, GDSU, i . 1637 E r



Firenze, Uffizi, GDSU, i . 1637 E v



Firenze, Uffizi, GDSU, i . 1631 E



London, BM, P&D, inv. 1197.0712.42

Amico Aspertini

Parma, Biblioteca Palatina, codex 1535, pp. 10 e 61

Data: [1496?]

Soggetto: Decorazioni tratte dagli affreschi della sala 31

Berlin, SMBPK, Kupfer-stichkabinett, inv. KdZ 25034

Data:

Soggetto: Decorazioni tratte dagli affreschi della sala 31

Schloss Wolfegg, Codex Wolfegg, foll. 19v, 22

Data: 1500-1503

Soggetto: Scena ripresa da quadro della volta dorata (sala 80)

London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Aspertini Skb. I, f. 01 r

Data: 1531-1535

Soggetto: Motivo vegetale e figura animale paragonabili alle decorazioni del criptoportico 92

Amico Aspertini appartiene a quella schiera di allievi e collaboratori di Pinturicchio nella cui produzione è evidente una conoscenza dei modelli pittorici antichi. Soprattutto con le sue opere giovanili l'artista contribuì notevolmente allo sviluppo del genere a grottesche, sperimentandone l'indipendenza e le possibilità, slegandosi dai modelli di fine XV secolo. Il suo vivo interesse per le testimonianze dell'arte antica ci è attestato oltre che dalla sua produzione, dai tre taccuini di schizzi attribuitigli con certezza e dal *Codice di Parma*, anche dal profilo che ne ha lasciato G. Achillini (1513), nei cui versi è plausibile riconoscere un riferimento alle 'grotte' neroniane:

«Amico... con tratti e botte

Tuttol campo empie le sue anticaglie

Retratte dentro alle romane grotte.

Bizar pù che reverso di medaglie

E, ben che gioven sia fa cose dotte
Che con gli antiq alcun vuol che se uguaglie.
Un'altra laude sua non preterisco
De la prestezza del pennel stupisco»²⁴

Codice di Parma

Una serie di ulteriori schizzi ritraenti motivi ripresi dalle decorazioni neroniane si trova tra le pagine nel cosiddetto Codice di Parma, ovvero il ms. 1535 della Biblioteca Palatina di Parma, che è stato ascritto ad Amico Aspertini. Marta Faietti, Arnold Nesselrath e Nadine Blamoutier che hanno stabilito tale attribuzione, ritengono che il primo nucleo dei disegni costituenti il codice sia stato eseguito dal giovane Aspertini nel corso del suo primo soggiorno a Roma, quando seguì il padre, la cui presenza è documentata in città nel 1496²⁵.

²⁴ G. V. ACHILLINI, *Viridario*, Bologna 1513, p. CLXXXVII.

²⁵ M. FAIETTI, A. NESSELRATH, N. BLAMOUTIER, «Bizar più che reverso di medaglia». *Un codex avec* 312

grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini, in "Revue de l'Art", 1995, 107, pp. 44-88.

Nelle pagine del *Codice di Parma* sono ritratti motivi decorativi desunti dalla volta gialla, dalla volta delle civette e dalla copertura del criptoportico, tutte sale la cui conoscenza è già documentata dalle fonti antecedenti. Gli schizzi delle decorazioni neronianne non occupano fogli contigui all'interno del taccuino e appaiono, più che disegni presi dal vero, copie da disegni altrui. A suffragio di tale ipotesi è stata posta in evidenza la stretta interdipendenza che sembra legare gli schizzi di motivi della volta del criptoportico a pagina 67 del Codice parmense con i disegni del medesimo soggetto di mano di Filippino Lippi²⁶. Come pure si è supposto che altri disegni del codice possano essere copie di Aspertini a partire da disegni e studi di Pintoricchio²⁷.

I fogli 10 e 61 del *Codice di Parma*, ritraenti dettagli dalla volta gialla, sono stati posti in relazione con uno schizzo anonimo conservato a Berlino²⁸. Quest'ultimo, proprio sulla base di tale analogia e del raffronto con gli altri disegni del *Codice di Parma*, è stato pure ricondotto alla mano di Aspertini.

I disegni del *Codice di Parma* sarebbero pertanto antecedenti alle altre raccolte grafiche certamente attribuite ad Aspertini, quali il Codice Wolfegg (1500-1503) e il taccuino I del British Museum

(1531-1535), che includono altri schizzi di decorazioni viste nella Domus Aurea.

Codex Wolfegg

Nel Codex Wolfegg uno schizzo, datato 1500-1503, ritrae la scena della *Partenza di Ippolito* visibile in uno dei quadri affrescati della volta dorata²⁹. Nel foglio la nota manoscritta recitante «in lagrota daloro dipinto» non lascia dubbi circa l'identificazione del soggetto e del sito. Le numerose imprecisioni nella copia del soggetto hanno fatto sorgere il dubbio che tale disegno non sia stato eseguito direttamente dal vero³⁰.

Tuttavia, in questa sala, come anche nella camera della volta gialla, Nicoles Dacos ha rintracciato la firma di Aspertini. L'attribuzione della firma vista nella sala dorata è indubbia visto che l'artista scrisse 'Asper.ini', meno certa quella dell'esemplare sulla volta gialla recitante solo 'AMICUS'³¹.

Taccuino londinese, Aspertini Skb. I

Tra gli schizzi tracciati nella seconda pagina dello sketchbook noto come *Aspertini Skb. I* o *London I* compaiono un motivo a grottesche ed un centauro che P. Bober ha ritenuto possano derivare da brani di decorazione perduta della Domus Aurea. Il taccuino londinese di Aspertini si data intorno al 1532-1535 perciò appare plausibile escludere che tali schizzi siano stati eseguiti dal vero. Potrebbe

²⁶ Nello specifico i due fogli Uffizi, GDSU, inv. 1637 E e 1255 E.

²⁷ Le date note degli spostamenti di Lippi e Aspertini (Lippi lascia Roma nel 1493, Aspertini arriva nel 1496), portano ad escludere che i due si siano incontrati a Roma. Si può supporre però che circolassero copie dei disegni di Lippi dall'antico, del resto testimonianze quali il brano di B. Cellini precedentemente citato (vd. SCHEDA S03) avvalorano la tesi che i quaderni di disegni dell'artista godessero di buona fama. È stato supposto che tra i disegni del Codice di Parma possano rintracciarsi ulteriori riflessi dei disegni dall'antico di F. Lippi andati perduti.

L'esistenza di scambi e di un mercato di copie dei disegni dall'antico attesta della crescente voga del genere a grottesche e della fama degli esemplari antichi quali modelli per la produzione pittorica coeva. M. FAIETTI, A. NESSEL RATH, N. BLAMOUTIER, «*Bizar più* ... cit.; N. DACOS, *La découverte*... cit., pp. 69-72 e 78-83.

²⁸ Berlin, SMBPK, Kupferstichkabinett, KdZ 25034.

²⁹ Schloss Wolfegg (Codex Wolfegg), ff. 19v e 22.

³⁰ N. DACOS, *La découverte*..., pp. 25-28 e 78-83. Da notare che sempre Lippi, ritrae la medesima scena ma in modo più preciso cfr. Uffizi, GDSU, inv. 1255 E v.

³¹ N. DACOS, *La découverte*..., p. 146 e p. 156.

trattarsi piuttosto di elaborazioni ispirate a quanto visto nel corso dei passati soggiorni romani e/o di copie eseguite da Aspertini da disegni più antichi suoi o altrui³².

La datazione supposta per il taccuino è stata stabilita sulla base di alcune osservazioni condotte sui soggetti rappresentati da Aspertini al suo interno. Il termine *ante quem* è stato suggerito facendo fede ad una nota apposta sulla copertina posteriore che recita «S. 1535 in festo S. Michaelis terminato»³³.

La data del 1532 è stata invece assunta come possibile termine di inizio della compilazione della raccolta notando che l'Apollo del Belvedere è ritratto nello stato successivo al restauro operato da Montorsoli (1532-1533)³⁴.

Per quanto riguarda il carattere dei disegni di Antichità eseguiti da Aspertini ed inclusi nelle diverse raccolte note, la critica si dimostra divisa sulla possibilità che essi siano frutto di osservazione diretta oppure rielaborazioni successive. Gli studiosi appaiono concordi nel riconoscere i ripetuti soggiorni romani dell'artista

ed è parere comune anche che i disegni afferenti al Codex Wolfegg debbano considerarsi il risultato del soggiorno romano del 1500-1503³⁵. Gli schizzi di questa raccolta sembrano guidati da un intento documentario che spinse l'artista allo studio e al censimento degli esempi antichi. I disegni del taccuino londinese invece dimostrano una maggiore leziosità nel disegno: l'ampia varietà di tecniche impiegate ha lasciato pensare che Aspertini in questa occasione fosse più interessato a sperimentare i diversi effetti pittorici ottenibili dall'esercizio grafico. Anche per questo è parere condiviso che i disegni del *London I* siano difficilmente copie eseguite *in situ*, si pensa siano piuttosto rielaborazioni o copie da disegni precedenti³⁶.

Bibliografia

P.P. BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957.

N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et de la formation des grotesques à la Renaissance*, Leiden 1969.

³² Sul taccuino *London I*: P.P. BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957; G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Calore del marmo. Pratica e Tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, I, Torino, 1984, p. 406, n. 11.

³³ P.P. BOBER, *Drawings...* cit. pp. 11-15; M. FAIETTI-D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena 1995, pp. 68 e sgg.

³⁴ Allo stesso modo altre osservazioni sono state mosse in merito alla presenza anche del disegno rappresentante il Laocoonte e all'assenza invece di schizzi ritraenti la scultura del fiume Tigri, che fu trasferita nel cortile del Belvedere tra il 1532 e il 1535 cfr. P.P. BOBER, *Drawings...* cit.; P. LIVERANI, A. NESSELRATH, *High Renaissance in the Vatican*, Tokyo 1993, cat. 36, pp. 57-58; L. REBAUDO, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste 2007, pp. 44-48; M. FAIETTI-D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini...* cit., pp. 70-

76; S. SETTIS et al., *La colonna Traiana*, Torino 1988, p. 573.

³⁵ G. SCHWEIKHART, *Der Wolfegg Codex. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, London 1986, p. 28.

³⁶ La questione è piuttosto intricata e diversi sono i pareri contrapposti: Bober (1957) ammetteva che alcuni schizzi del *London I* potessero essere rielaborazioni successive dell'autore e non copie direttamente eseguite dal vero; Agosti e Farinella (1984) ponendo a confronto i disegni della colonna Traiana contenuti in entrambe le raccolte, hanno concluso che gli esemplari in *London I* non siano stati eseguiti *in situ*. Schweikhart (1986) riteneva entrambe le raccolte frutto di copie. Nesselrath ha riconosciuto i disegni del taccuino quali elaborazioni di Aspertini sui soggetti antichi. Di contro è stato pure notato che il formato maneggevole del taccuino lo avrebbe reso facilmente trasportabile e che disegni quali i ritratti delle sculture dell'Apollo e del Laocoonte nel Belvedere Vaticano sembrerebbero frutto di osservazione diretta.

G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Calore del marmo. Pratica e Tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, I, Torino, 1984, p. 406, n. 11.

G. SCHWEIKHART, *Der Wolfegg Codex. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, London 1986.

A. NESSELRATH, *I libri di disegni di Antichità. Tentativo di una classificazione in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. III, Torino, Einaudi, 1986, pp.87-147.

S. SETTIS et al., *La colonna Traiana*, Torino 1988, p. 573.

G. SWEIKHART, *Studio e reinvenzione dell'Antico nell'opera di Amico Aspertini*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano 1989.

P. LIVERANI, A. NESSELRATH, *High Renaissance in the Vatican*, Tokyo 1993, cat. 36, pp. 57-58.

M. FAIETTI- D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena 1995, pp. 68 e sgg.

M. FAIETTI, A. NESSELRATH, N. BLAMOUTIER, «*Bizar più che reverso di medaglia*». *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in "Revue de l'Art", 1995, 107, pp. 44-88.

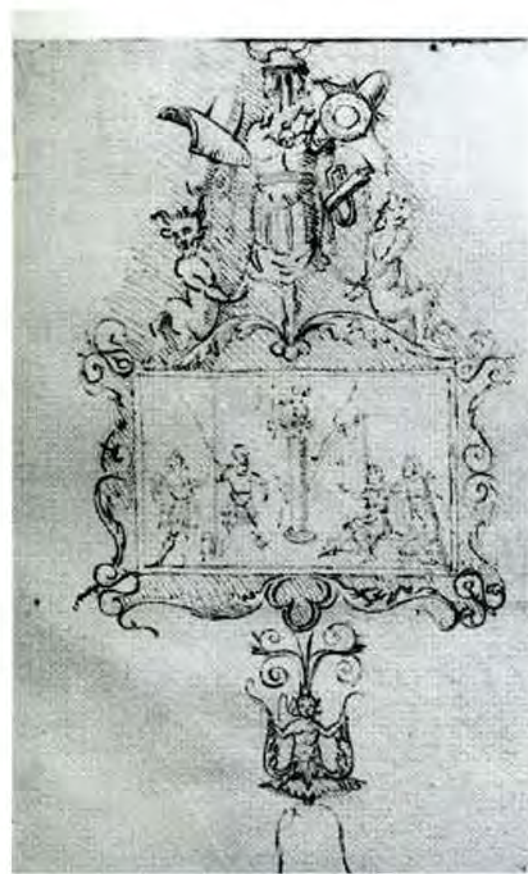
L. REBAUDO, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste 2007, pp. 44-48.



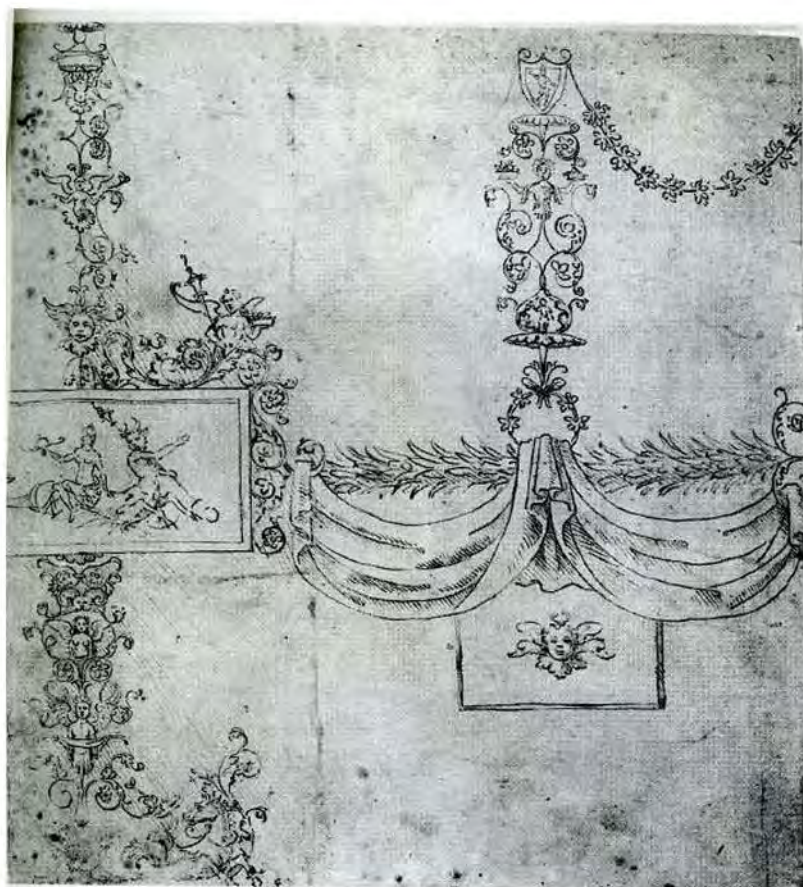
Schloss Wolfegg, Codex Wolfegg, foll. 19v, 22



Parma, Biblioteca Palatina, codex 1535, p. 61



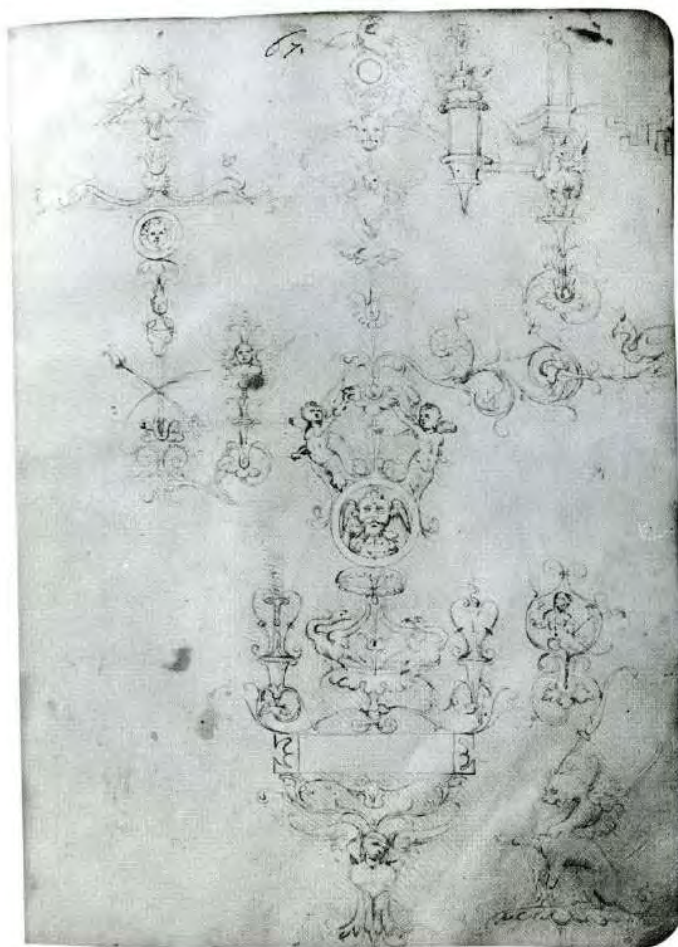
Parma, Biblioteca Palatina, codex 1535, p. 10



Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Kdz 25034



Parma, Biblioteca Palatina, codex 1535, p. 59.



Parma, Biblioteca Palatina, codex 1535, p. 67.

Giuliano Da Sangallo

Città del Vaticano, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, 11v

Data: Post 1464 - ante 1516

Soggetto: Decorazioni tratte dagli affreschi della volta delle civette (sala 29)

Siena, Bibl. Comunale, *Taccuino Senese*, foll. 38v, 39r, 40r, 42v

Data: post 1485, c.- ante 1513

Soggetti: Motivi ripresi dalle dagli affreschi del criptoportico 92

Nel *Codice Barberiniano* al f. 11v è disegnata una porzione del fregio della volta delle civette. Il foglio appartiene agli esemplari più antichi del codice, ma è parere concorde che il disegno del fregio neroniano sia frutto di un'aggiunta successiva, di datazione intermedia³⁷ tra la prima stesura degli schizzi rappresentati trabeazioni di varia provenienza presenti nel medesimo foglio ed i profili di trabeazioni che sono invece schizzati nella fascia di pergamena, certamente aggiunta in un secondo momento, quando al nucleo originale della raccolta furono uniti i fogli successivi di maggior formato³⁸.

Nel *Taccuino senese* è possibile isolare un nucleo di disegni di ornati e grottesche (ff. 38-45), tra i quali se ne riconoscono alcuni ripresi, ancora una

volta, dal criptoportico neroniano (ff. 38v, 39), in un caso particolare dalla parete occidentale della galleria (f. 40). Soggetti e modo della rappresentazione accomunano questi disegni a schizzi di repertorio, perciò essi non sono ritenuti prova sufficiente per attestare che siano stati frutto di osservazione diretta³⁹. Altri schizzi di questa serie nel *Taccuino Senese* presentano motivi per i quali appare plausibile un'origine neroniana ma appaiono piuttosto come libere variazioni sul tema che come copie esatte⁴⁰.

La cronologia dei disegni di Antichità ascritti a Giuliano da Sangallo, ripartiti in differenti raccolte, pone ancora oggi diversi interrogativi irrisolti⁴¹. Ad esempio, per le due raccolte menzionate in precedenza sono state avanzate solo

³⁷ S. FROMMEL ha proposto una datazione dei disegni del *Taccuino Senese* posteriore a quelli raccolti nei primi fogli del *Barberiniano* (ff. 1-17 cd. *Libro Piccolo*). Per questi ultimi S. Frommel ha supposto una redazione precedente al 1492, anno della morte di Lorenzo de' Medici (quando Giuliano si trova costretto a cercare lavoro fuori Firenze). Tuttavia, come si è detto, visto che il disegno del fregio delle civette appare aggiunto in un secondo momento al f. 11v, la sua data di esecuzione continua a restare incerta. Cfr. S. FROMMEL, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, in "Opus incertum", III, 2008 (2010), pp. 38-55.

³⁸ C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, I-II, 1984 (I ed. Leipzig 1910).

³⁹ S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.

⁴⁰ Ad esempio, i mostri marini del f. 41 da cfr. con C.E. f. 58; le candelabre di invenzione dei ff.42-43v; il motivo del granchio che torna nel 43v ma si riconosce come diverso da quello del criptoportico ripreso nel f. 40, per via del differente fraseggio dell'ornato cfr. S. Borsi, *Giuliano...* cit. p. 306.

⁴¹ Vastissima è la bibliografia sul tema. La fortuna critica delle due raccolte ha avvio per entrambe a seguito delle edizioni in fac-simile di inizio secolo: *Il Taccuino senese*, a cura di Lodovico Zdekauer, 1902 e già ricordato *Il libro di Giuliano da Sangallo*, 1910 con commento di C. Hülsen. Per un riepilogo e la discussione sulla cronologia si rimanda a S. FROMMEL, *I disegni ...* cit. Tra i contributi di più recente

datazioni ipotetiche, oppure riferite a fogli ed esemplari singoli; nel caso specifico dei disegni rappresentati la Domus Aurea non si è giunti a datazioni conclusive.

Bibliografia

Il Taccuino senese, a cura di Lodovico Zdekauer, 1902

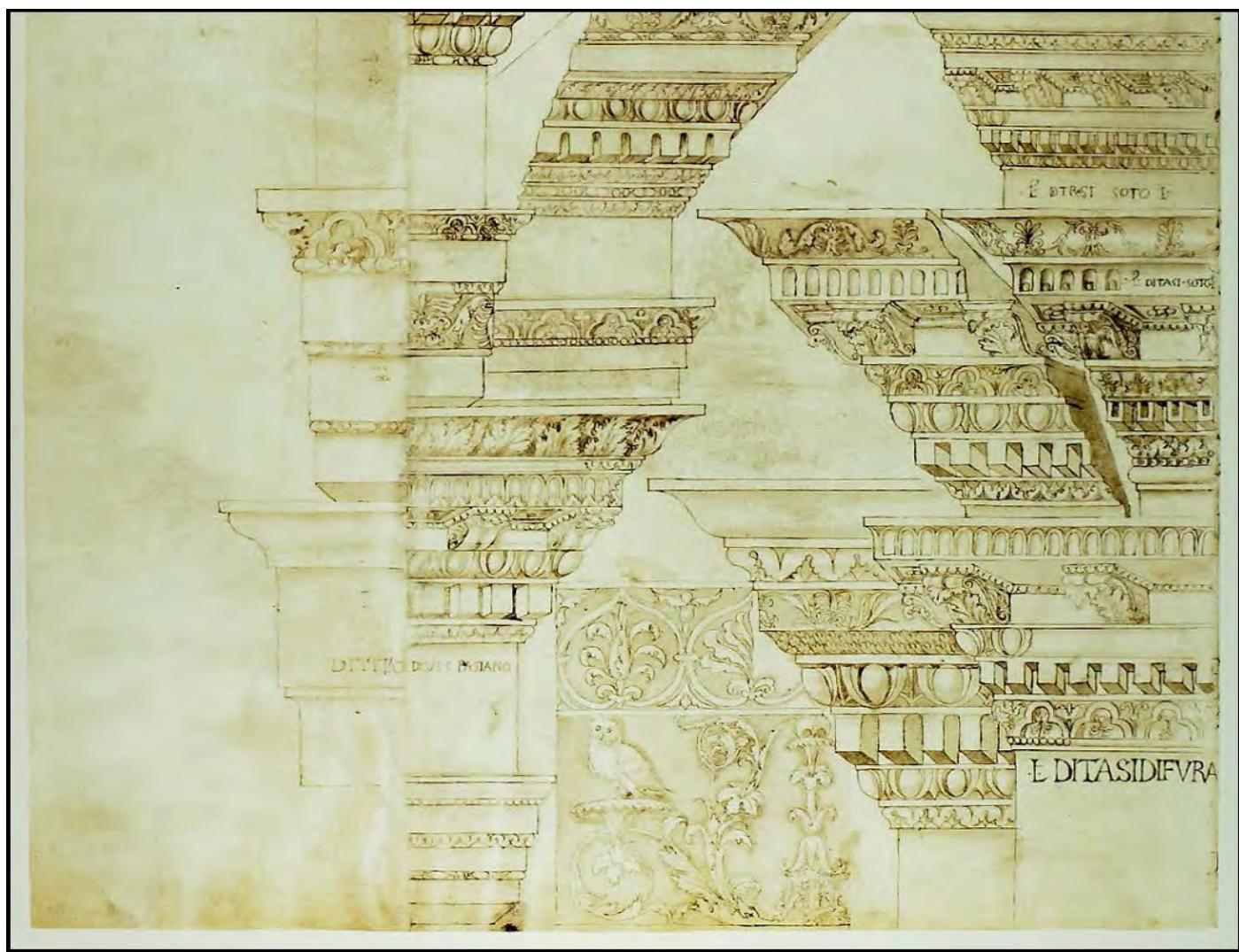
C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, I-II, 1984 (I ed. Leipzig 1910).

S. FROMMEL, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, in "Opus incertum", III, 2008 (2010), pp. 38-55.

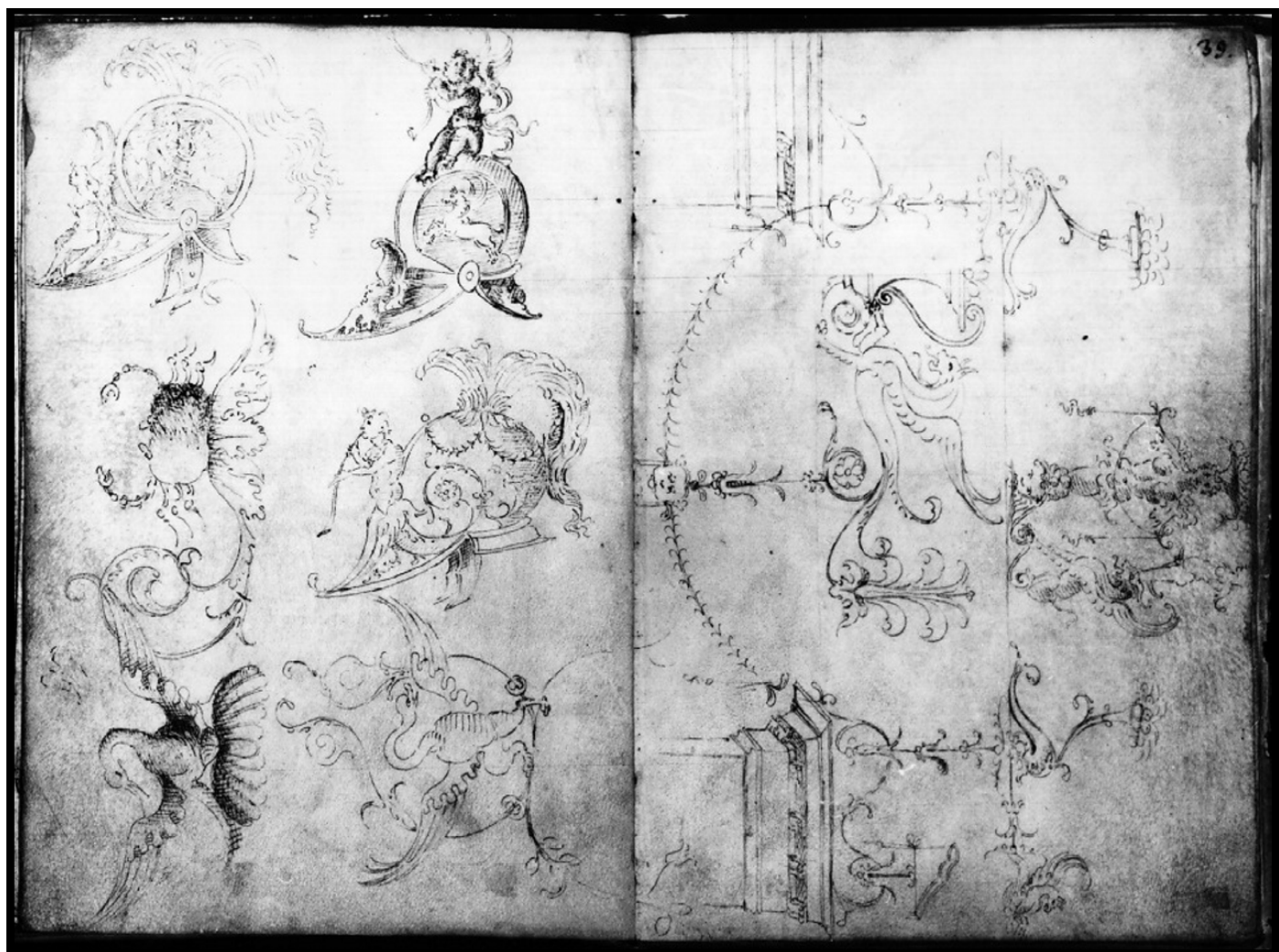
S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014; *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 16 maggio-20 agosto 2017), a cura di D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel, Firenze 2017. *Giuliano da Sangallo*, atti del XXVI seminario internazionale di storia dell'architettura del Centro di Studi Andrea Palladio e del Kunsthistorisches Institut in Florenz (Vicenza, Palazzo Barbaran, 7-9 giugno 2012) a cura di A. Belluzi, C. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017.

pubblicazione si vedano: S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014; *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 16 maggio-20 agosto 2017), a cura di D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel, Firenze 2017; *Giuliano da Sangallo*, atti del XXVI seminario

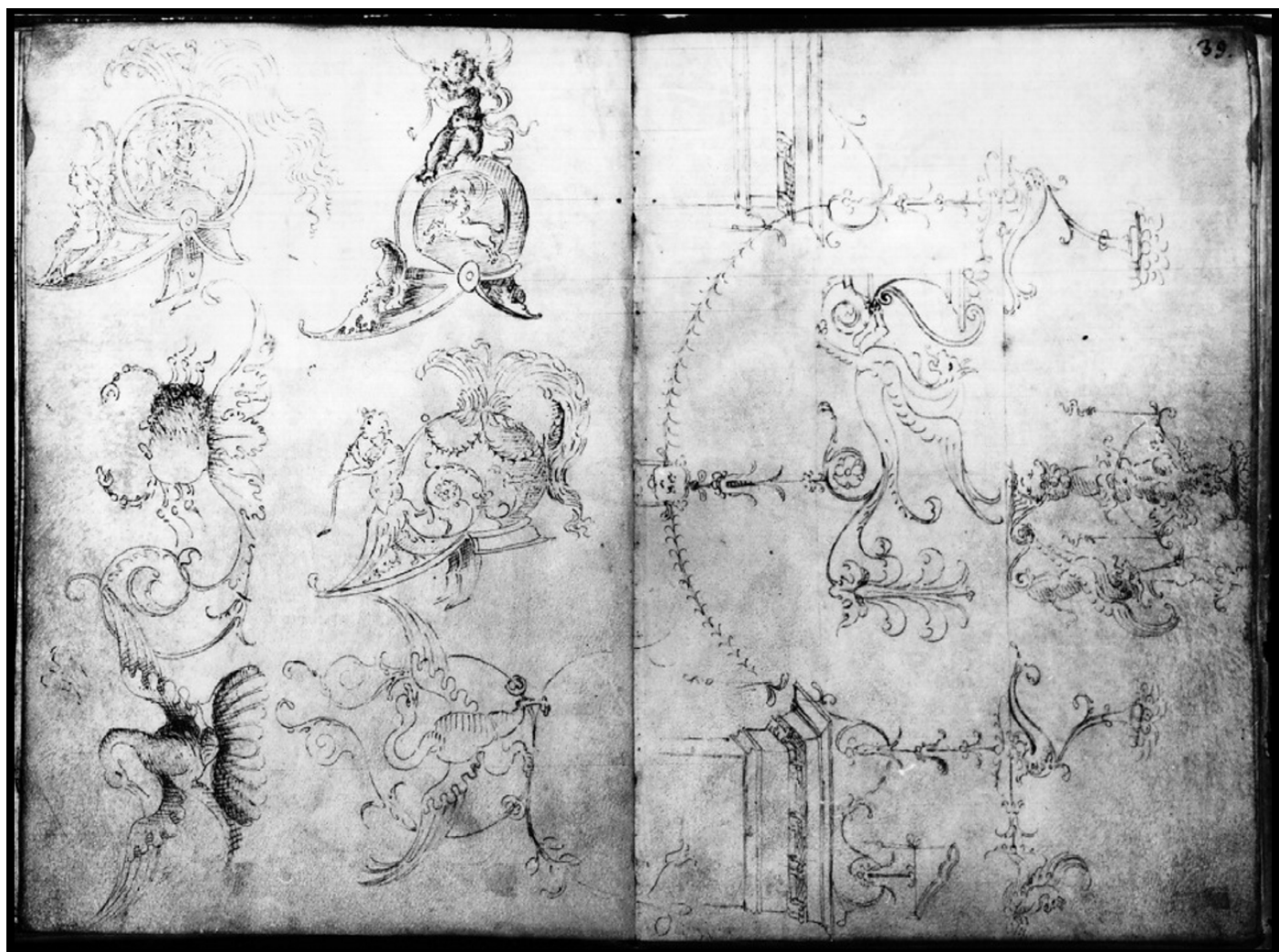
internazionale di storia dell'architettura del Centro di Studi Andrea Palladio e del Kunsthistorisches Institut in Florenz (Vicenza, Palazzo Barbaran, 7-9 giugno 2012) a cura di A. Belluzi, C. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017.



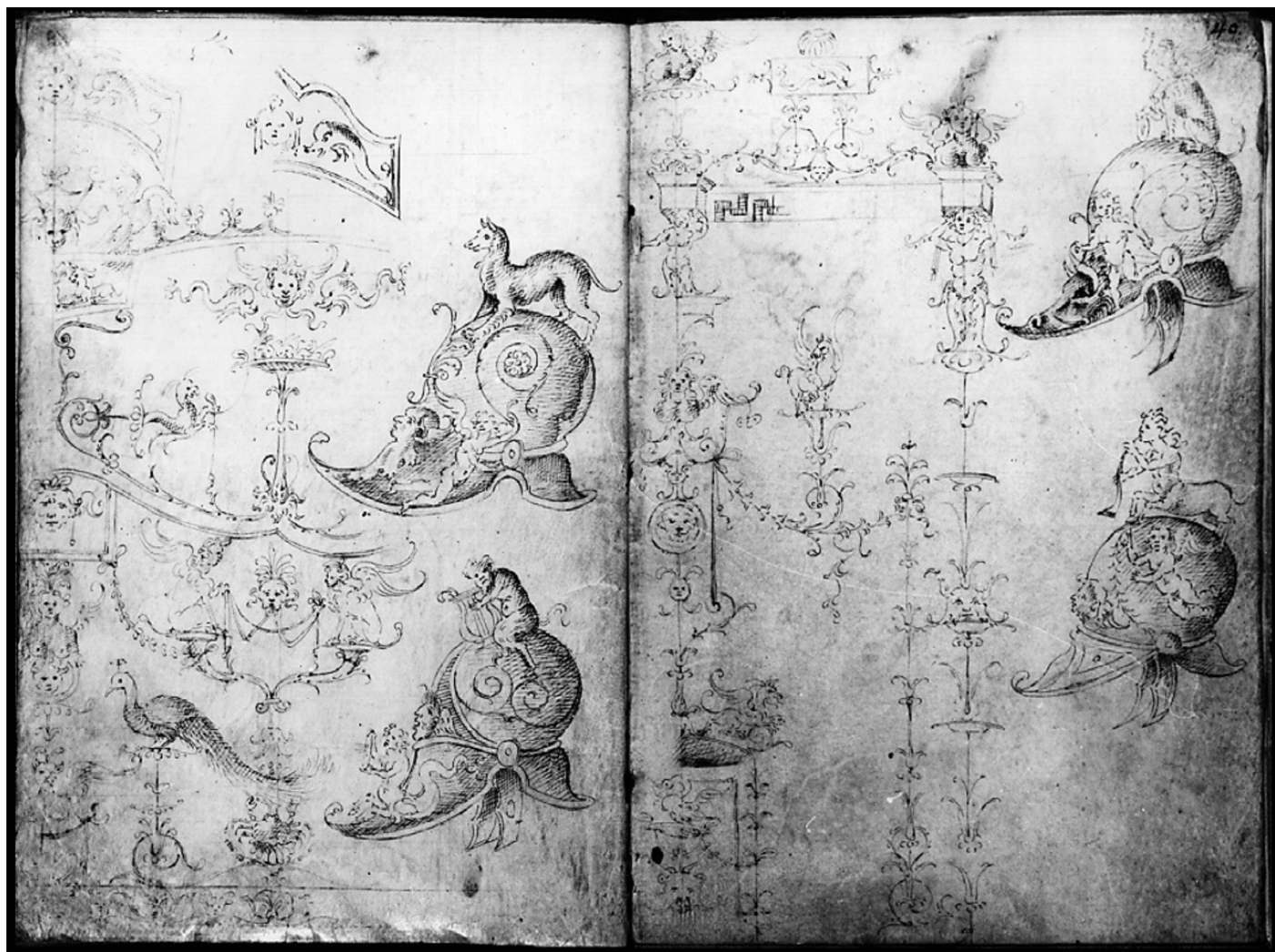
Città del Vaticano, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, 11v



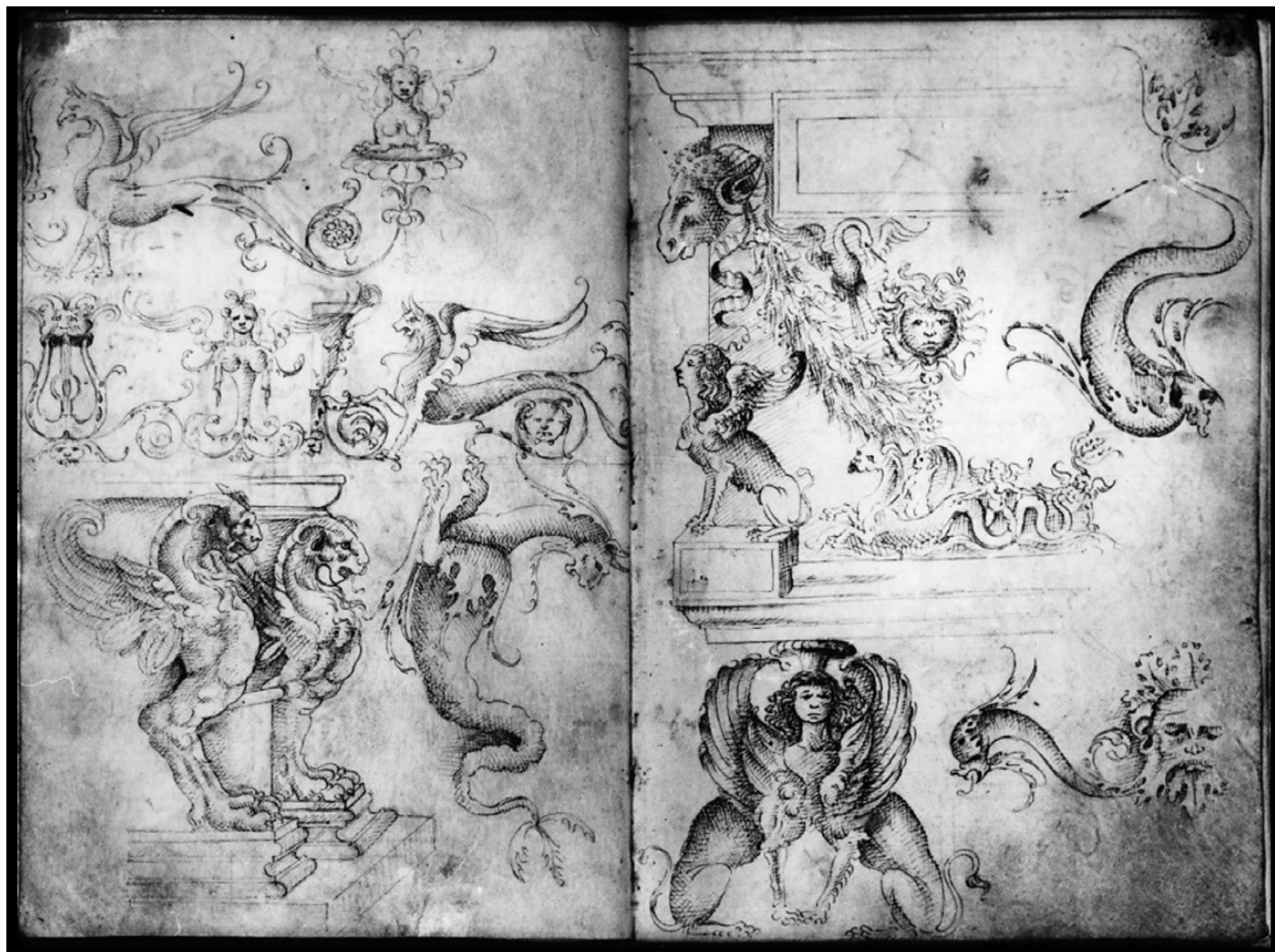
Siena, Bibl. Comunale, Taccuino Senese, fol. 38v



Siena, Bibl. Comunale, Taccuino Senese, fol. 39r



Siena, Bibl. Comunale, Taccuino Senese, fol. 40r



Siena, Bibl. Comunale, Tacuino Senese, fol. 42v

Giovanni da Udine

Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1682 orn r

Data: Primo quarto del XVI sec.

Soggetto: volta dorata, raffigurazione d'insieme (sala 80)

Windsor Castle, Royal Lib., inv. 9568 r

Data: prima metà del XVI sec.

Soggetti: volta dorata, raffigurazione d'insieme (sala 80)

A testimonianza di una delle spedizioni di visita condotte da Giovanni da Udine all'interno della Domus Aurea, ci resta il celebra brano di Giorgio Vasari, inserito nella biografia di Giovanni. Scrive Vasari:

«(...) Non molto dopo⁴², cavandosi da San Piero in Vincola fra le ruine et anticaglie del palazzo di Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte e piene di grotteschine, di figure piccole e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Per che andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa ch'elle si fussero sì lungo tempo conservate: ma non era gran fatto, non essendo state tócce né vedute dall'aria, la quale col tempo suole consumare, mediante la varietà delle stagioni, ogni cosa. Queste grottesche adunque (che grottesche

furono dette dell'essere state entro alle grotte ritrovate), fatte con tanto disegno, con sì varii e bizzarri capricci, e con quegli ornamenti di stucchi sottili, tramezzati da varii campi di colori, con quelle storioline così belle e leggiadre, entrarono di maniera nel cuore e nella mente a Giovanni, che datosi a questo studio, non si contentò d'una sola volta o due disegnarle e ritrarle; e riuscendogli il farle con facilità e con grazia, non gli mancava se non avere il modo di fare quelli stucchi sopra i quali le grottesche erano lavorate»⁴³.

Dal racconto vasariano si evince che Giovanni doveva essere un assiduo frequentatore delle grotte neroniane, tanto che Vasari gli attribuisce il merito di avervi condotto il maestro Raffaello. La data di questa visita alla Domus condotta da Giovanni e Raffaello non ci è nota. Vasari la riferisce a «non molto dopo» la collaborazione dei due per la realizzazione dell'*Estasi di Santa Cecilia* a Bologna, opera di Raffaello in cui

⁴² Nel passo appena precedente Vasari accenna alla collaborazione di Giovanni da Udine con Raffaello per la realizzazione della tavola di Santa Cecilia a Bologna vd. *infra*.

⁴³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...*, Firenze 1568, vol. V, p. 448.

sembra che Giovanni da Udine abbia eseguito la natura morta con strumenti musicali raffigurata ai piedi della Santa. Questa tela fu commissionata per la cappella funeraria di Elena Duglioli Dall'Olio, all'interno della chiesa dei canonici regolari di San Giovanni in Monte. Nonostante sussista una certa discrepanza tra le varie fonti e i pochi documenti a riguardo, la data di fondazione e costruzione della cappella dovrebbe situarsi tra il 1515 e il 1516⁴⁴. Per la datazione del dipinto non si ha alcuna certezza documentaria, di conseguenza sono state avanzate diverse ipotesi cronologiche, tutte ascrivibili comunque all'arco compreso tra il 1513 ed il 1518⁴⁵.

Giovanni da Udine è attestato a Roma con certezza a partire dal 1516, quando prese parte ai lavori per la decorazione dell'appartamento Bibbiena in Vaticano. Si ritiene fosse giunto in città verso il 1515, oppure nell'anno precedente, dato che è stato proposto di individuare la sua mano in alcune scenette a grisaille affrescate negli sguinci del soffitto della Stanza di Eliodoro⁴⁶. Se si tiene fede alla successione cronologica proposta da Vasari, supponendo che l'esplorazione sia avvenuta prima dell'avvio dei lavori in Vaticano nell'appartamento Bibbiena (Stufetta Bibbiena, 1516) in cui è evidente la conoscenza e padronanza dei modelli antichi, potrebbe supporre che la visita alla Domus Aurea risalga al 1515⁴⁷.

Non può certo mettersi in dubbio che Giovanni conoscesse le sale della Domus Aurea. La sua produzione artistica di Giovanni da Udine (ad esempio in Vaticano come anche a Villa Madama) rivela esplicitamente lo studio approfondito dei modelli antichi, specie delle decorazioni dei soffitti neroniani.

Ad ulteriore testimonianza, la firma dell'artista è tra quelle chiaramente riconoscibili, apposta sulla volta del criptoportico, in corrispondenza della III composizione Est⁴⁸.

Inoltre, di sua mano si conoscono due disegni raffiguranti la volta dorata. Entrambe i fogli in esame ritraggono un quarto della volta dorata (sala 80) e si possono identificare quale studio della composizione geometrica delle modanature in stucco che ne rivestono l'intradosso.

L'esemplare agli Uffizi⁴⁹ è uno schizzo a mano libera, in cui è abbozzata la geometria dei diversi quadri, alcuni motivi delle modanature ed in soli due casi, in un riquadro ed in un tondo, il profilo dei personaggi affrescati.

Il secondo foglio, tra le collezioni della Royal Library a Windsor Castle⁵⁰, è invece uno studio geometrico, quasi una trasposizione in pulito del primo schizzo, con particolare attenzione alle misure, ai rapporti geometrici e al dettaglio delle modanature in punti specifici. Il disegno è corredato da una serie di annotazioni che oltre ai dati di misurazione segnano riferimenti rispetto al colore e al presunto soggetto dei quadri, questi

⁴⁴ J. SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Roma 2003, pp. 267-268 n. 1516/27.

⁴⁵ G. A. Calogero, *Estasi di santa Cecilia con i santi Paolo, Giovanni Evangelista, Agostino e Maria Maddalena (1515 ca)*, in *Da Cimabue a Morandi. Felsina Pittrice*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava. Palazzo delle Esposizioni 14 febbraio - 17 maggio 2015), pp. 63-66 (scheda cat. 19).

⁴⁶ FURLAN, *ad vocem* in DBI, 2016

⁴⁷ Vincenzo Farinella in un colloquio orale si è dimostrato del mio stesso parere.

⁴⁸ Giovanni firma come 'Zuan da Udine' cfr. il censimento delle iscrizioni rinvenute nella Domus in N. DACOS, *La découverte...* cit., p. 148.

⁴⁹ Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1682 orn r.

⁵⁰ Windsor Castle, Royal Lib. inv. 9568 r.

ultimi tralasciati però nella rappresentazione.
Entrambe i disegni sono privi di data e si fanno genericamente risalire alla prima metà del XVI secolo.

Bibliografia

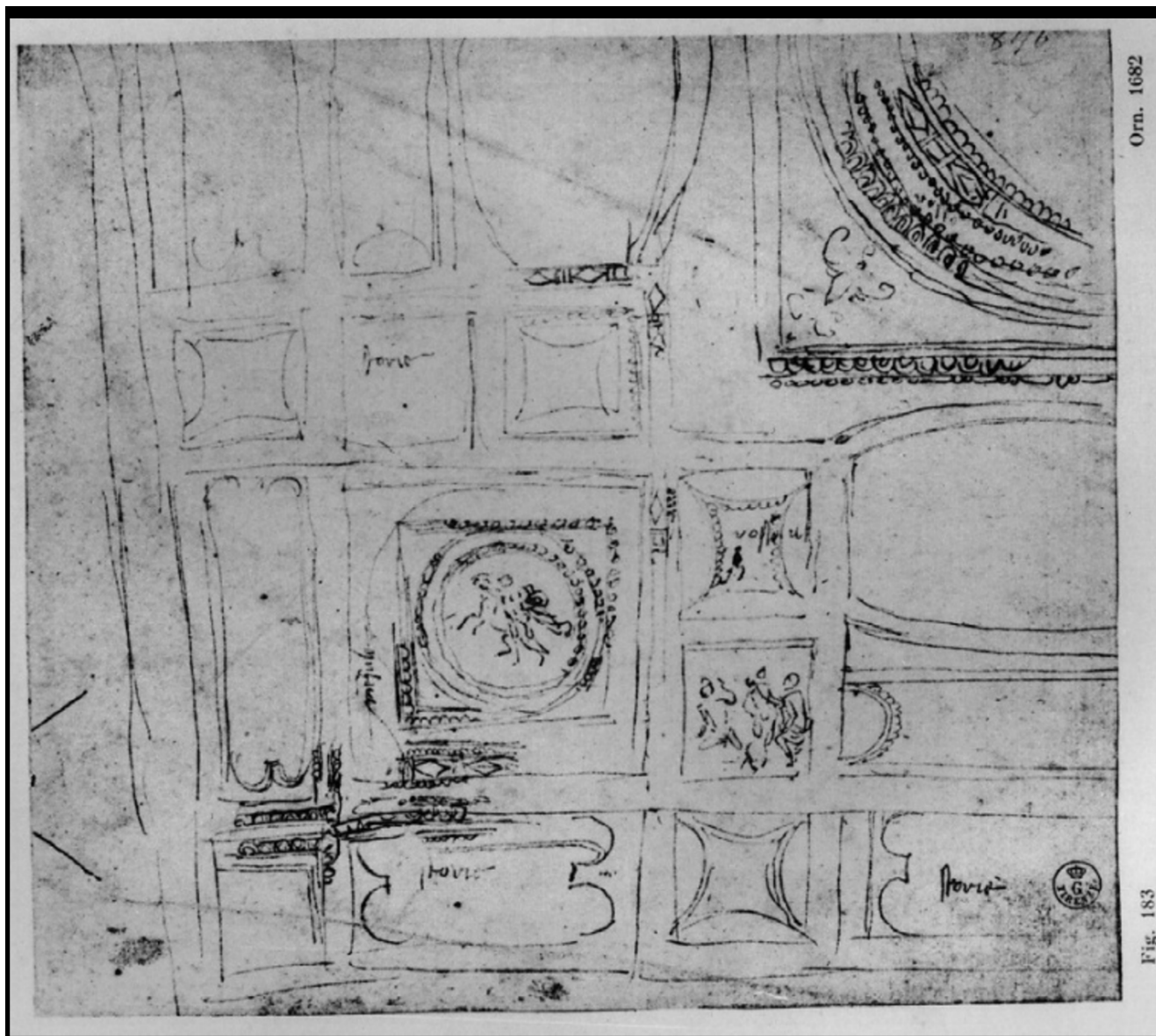
F. WEEGE, *Das Goldene Haus des Nero. Neue Funde und Forschungen*, in "Jahrbuch des

Institutes", XXVIII, 1913, p. 40

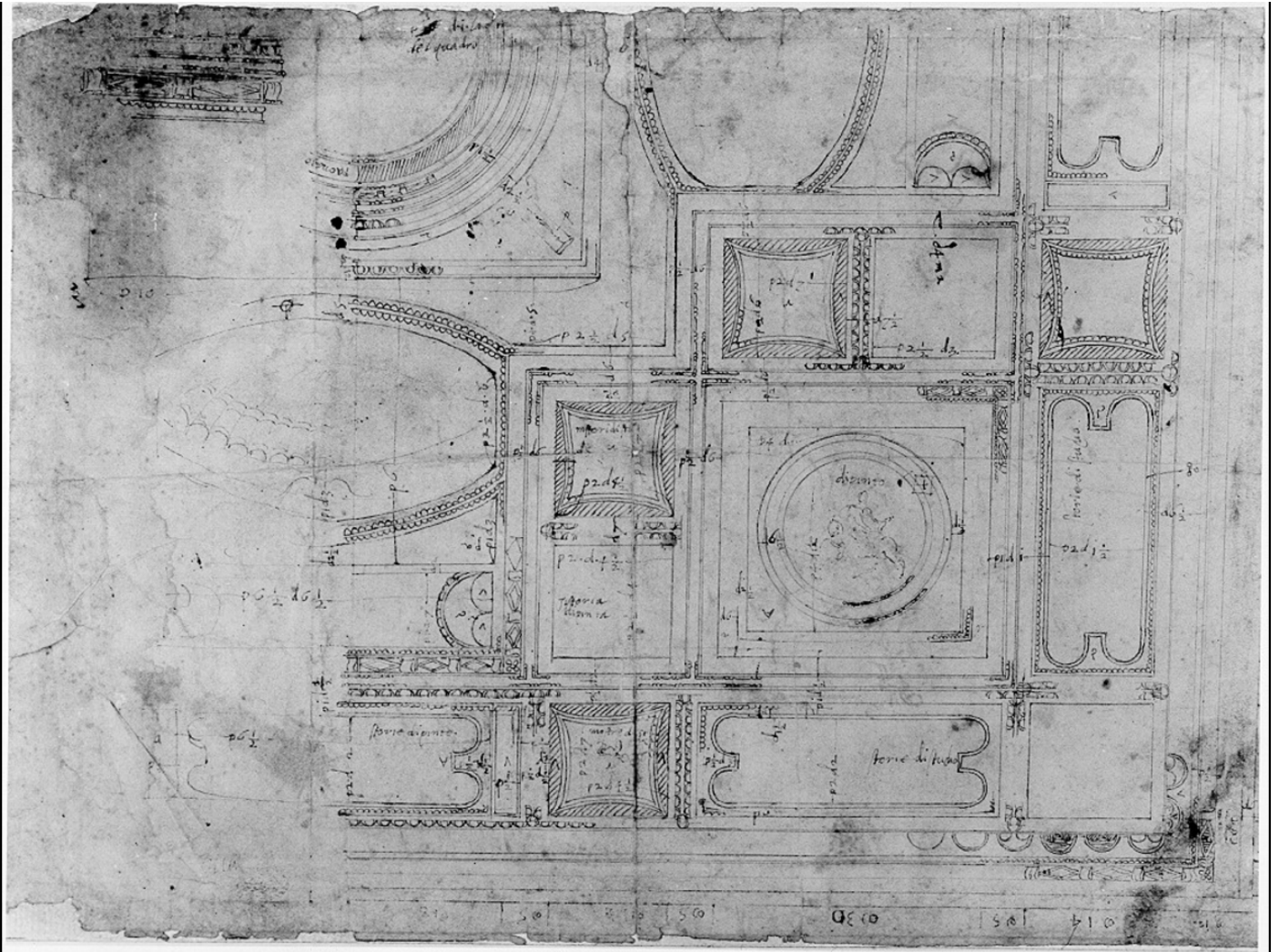
A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, I-VI, Rome 1914-1922, vol. VI, p. 35

A. NESSELRATH, *Giovanni da Udine Disegnatore*, in "Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", IX.2, 1989, pp. 237-291 e pp. 254-256

J. SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Roma 2003.



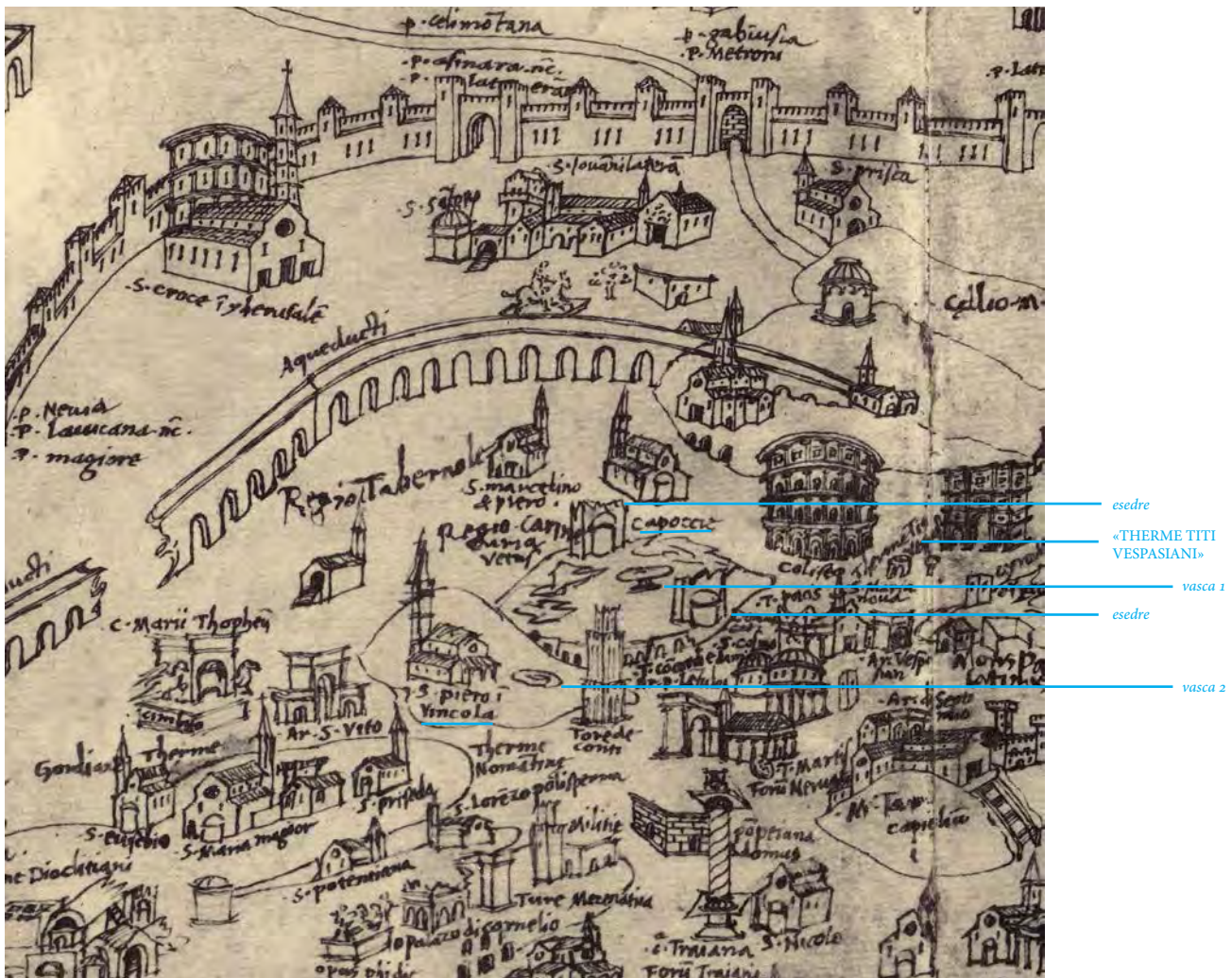
Firenze, Uffizi, GDSU, i . 1682 orn r



Windsor Castle, Royal Lib., inv. 9568 r

7.2. La Domus Aurea nella cartografia e nelle vedute della città di Roma

- P01. Roma di Alessandro Strozzi, 1474
- P02. Roma al tempio di Plinio di Marco Fabio Calvo, 1527
- P03. Veduta di Roma presa dal colle Oppio di E. van Cleve, 1550
- P04. Roma di Leonardo Bufalini, 1551
- P05. Roma di Pirro Ligorio, 1552
- P06. Roma antica di Pirro Ligorio (piccola), 1553
- P07. Roma Ugo Pinard, 1555
- P08. Roma detta della 'Guerra di Napoli' di Niccolò Beatrizet, 1557
- P09. Roma di Francesco Paciotti, 1557
- P10. Roma antica di Pirro Ligorio (grande), 1561
- P11. Roma antica di Étienne Dupérac, pianta grande, 1574
- P12. Vedute del colle Oppio di Étienne Dupérac, 1575
- P13. Roma di Mario Cartaro, 1576
- P14. Roma di Étienne Dupérac, pianta grande, 1577
- P15. Roma antica di Mario Cartaro, 1579
- P16. Roma di Antonio Tempesta, 1593
- P17. Roma di Alò Giovannoli, 1616
- P18. Roma di Matteo Greuter, 1618
- P19. Roma edita da Francesco De Paoli, 1623
- P20. Roma di Giovanni Maggi edita da Paolo Maupin e da Carlo Losi, 1625 (1774)
- P21. Roma di Giuseppe De Rossi, 1637
- P22. Roma di Giovanni Battista Falda (piccola), 1667
- P23. Roma di Matteo Gregorio De Rossi, 1667
- P24. Roma di Giovanni Battista Falda (grande), 1676
- P25. Roma di Antonio Barbey, 1697
- P26. Roma di Giovanni Battista Nolli, 1748



1474, Roma di Alessandro Strozzi (Frutaz I, tav. 159 a)

EST: «Regio Carinae, Curia vetus. Capoccie».

OVEST: «S Pietro in vincola».

Le Terme di Tito sono segnalate erroneamente (con il solo toponimo) tra il Colosseo e l'Arco di Tito.

Sul colle Oppio si vedono alcuni resti antichi identificabili con rovine delle Terme di Traiano. Si legge il toponimo «capoccie» e si distinguono chiaramente due esedre. Tra le due è visibile una vasca, ovvero una fontana, che potrebbe essere quella vista da Giovanni Rucellai (*Della Bellezza e anticaglia di Roma*, 1450) e che poi Giulio II fece trasportare nel cortile del Belvedere in Vaticano. Una seconda vasca, priva di piedistallo, è davanti alla facciata della basilica di San Pietro in Vincoli.

Alle pendici del monte Esquilino si riconosce un tratto murarui e delle arcate, potrebbe trattarsi delle sostruzioni della terrazza termale, anche se non si distingue l'esedra maggiore.



1527, Roma al tempo di Plinio di Marco Fabio Calvo (da Calvo, Marco Fabio, *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma 1527. Frutaz I, tav. 0019)

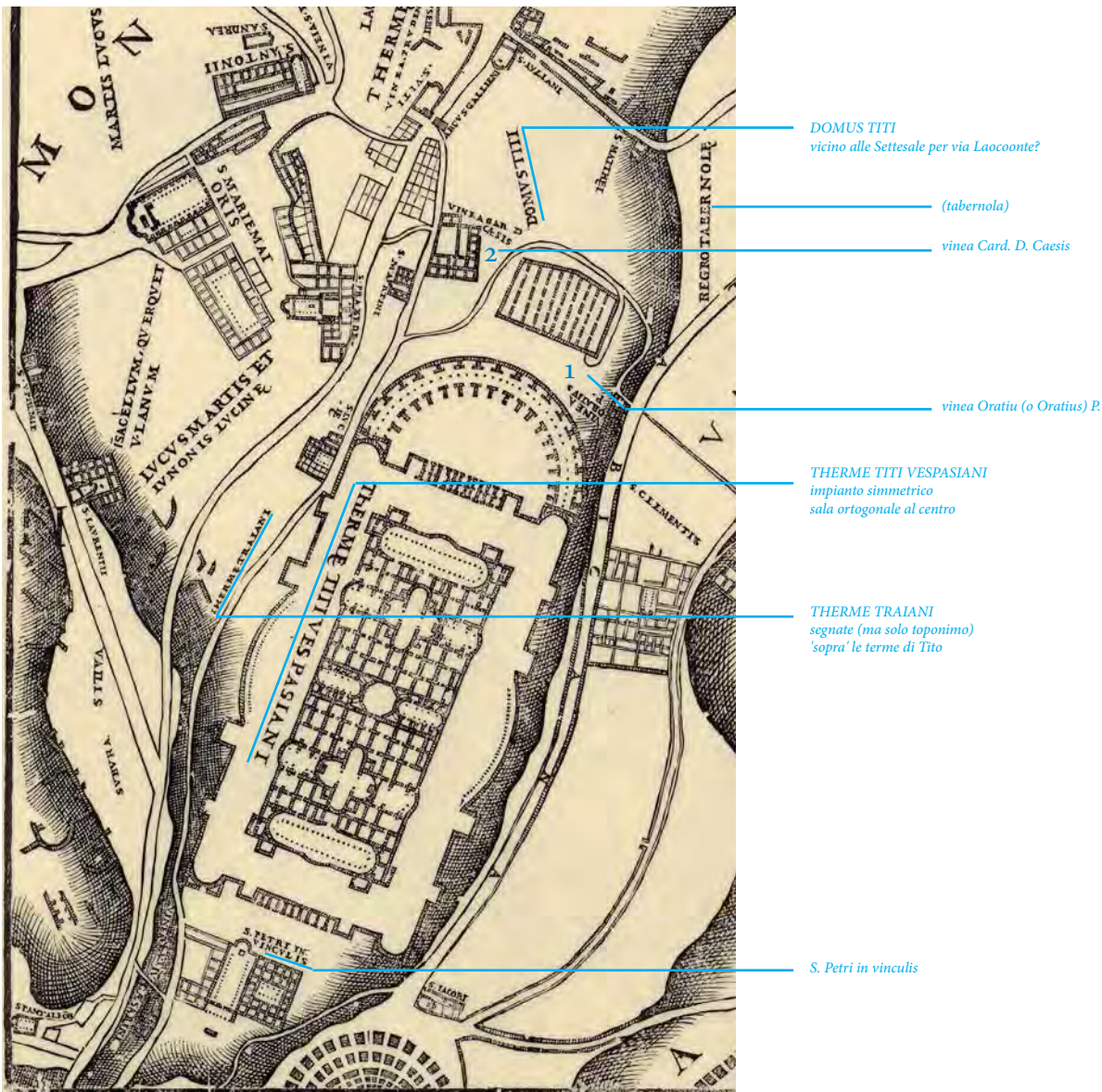
Sull'Esquilino Calvo disegna i templi di Iside e Serapide e la Domus Aurea.

La Domus è raffigurata secondo l'immagine proposta nella moneta di Nerone che nel 500 era spesso interpretata come Domus Aurea (sopra).



1550, veduta di Roma presa dal colle Oppio di E. van Cleve
(Frutaz II, tav. 180)

Le rovine rappresentate in primo piano dovrebbero potersi
riconoscersi come resti degli impianti termali di Tito e/o Traiano.



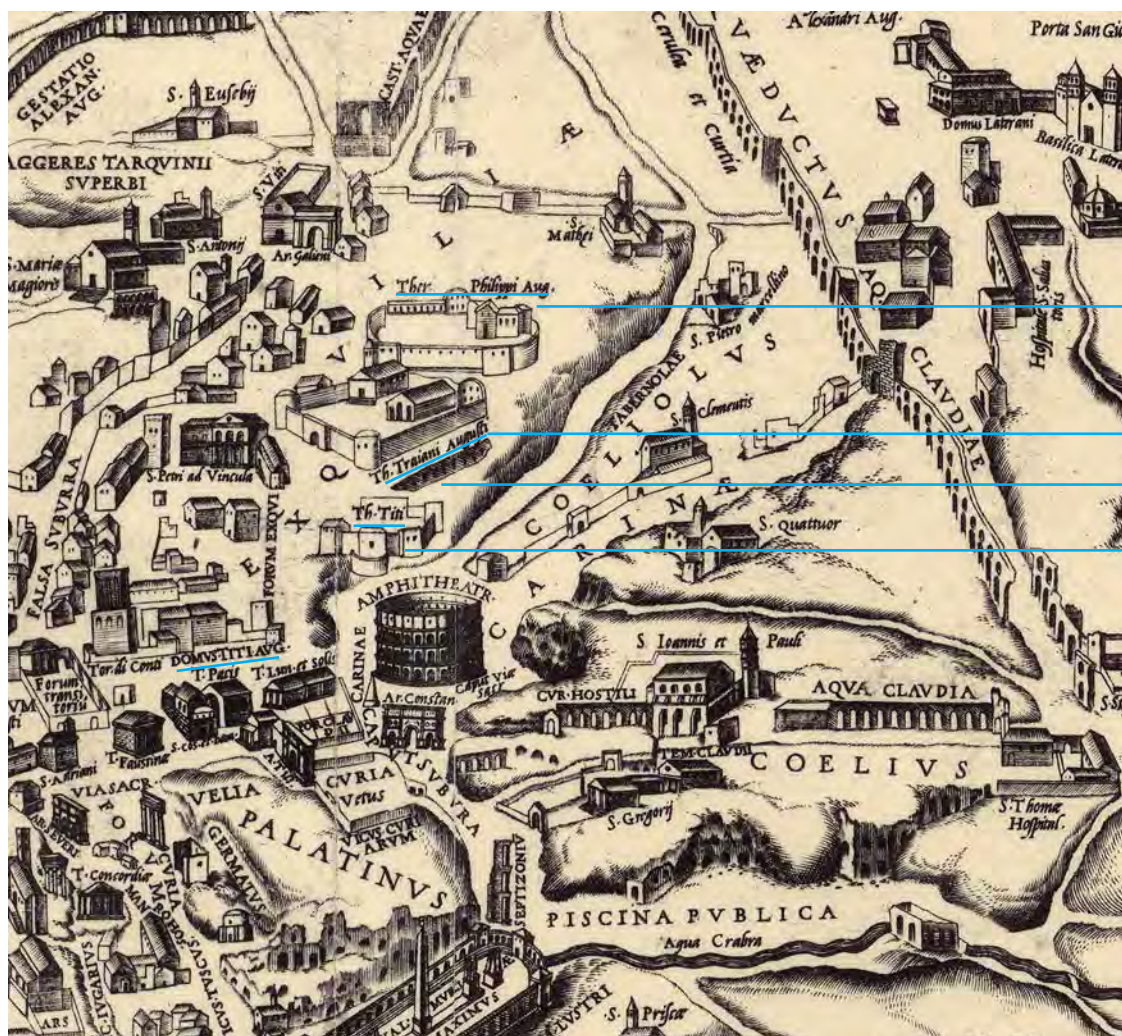
1551, Roma di Leonardo Bufalini, dettaglio Esquilino (Frutaz I, tav. 189 e tav. 198)

«Thermae Titi Vespasiani»: è disegnato un grandissimo complesso con pianta simmetrica, al centro dei due assi principali è posta una sala ottagonale.

La cisterna delle Sette Sale (con 10 vani anzichè 9) è disegnata al di là della via omonima. Più a est è indicata la «Domus Titi», indicazione che sicuramente deriva dal sito di ritrovamento del Laocoonte (1506). Sono segnate anche due vigne:

- 1- Vinea Oratiu(s) P. (vigna non identificata)
- 2- Vinea Card. D. Caesis (vigna Cesi)

Tutte le chiese nelle vicinanze sono rappresentate e possono essere prese a punti di riferimento per orientarsi: San Pietro in Vincoli, Santa Lucia in selce, San Martino, San Matteo, San Clemente.



Therma Philippi Aug.

Therma Traiani Augusti

accesso ambienti
sotterranei?

Therma Titi

1552, Roma di Pirro Ligorio
(Frutaz II, tav. 222)

Tre terme diverse e distinzione tra le terme di Traiano e quelle di Tito (correttamente collocate). Ligorio segna anche la DOMUS TITI, vicino la torre dei conti e di fronte al foro.



Terme (attribuzione?)
rovine visibili

casini ?

1555, Roma Ugo Pinard
(Frutaz II, tav. 223)

Si vede lo stato delle rovine sul colle Oppio, si riconoscono i rest delle terme. Visibili anche alcune costruzioni e lo stato quasi d aperta campagna.

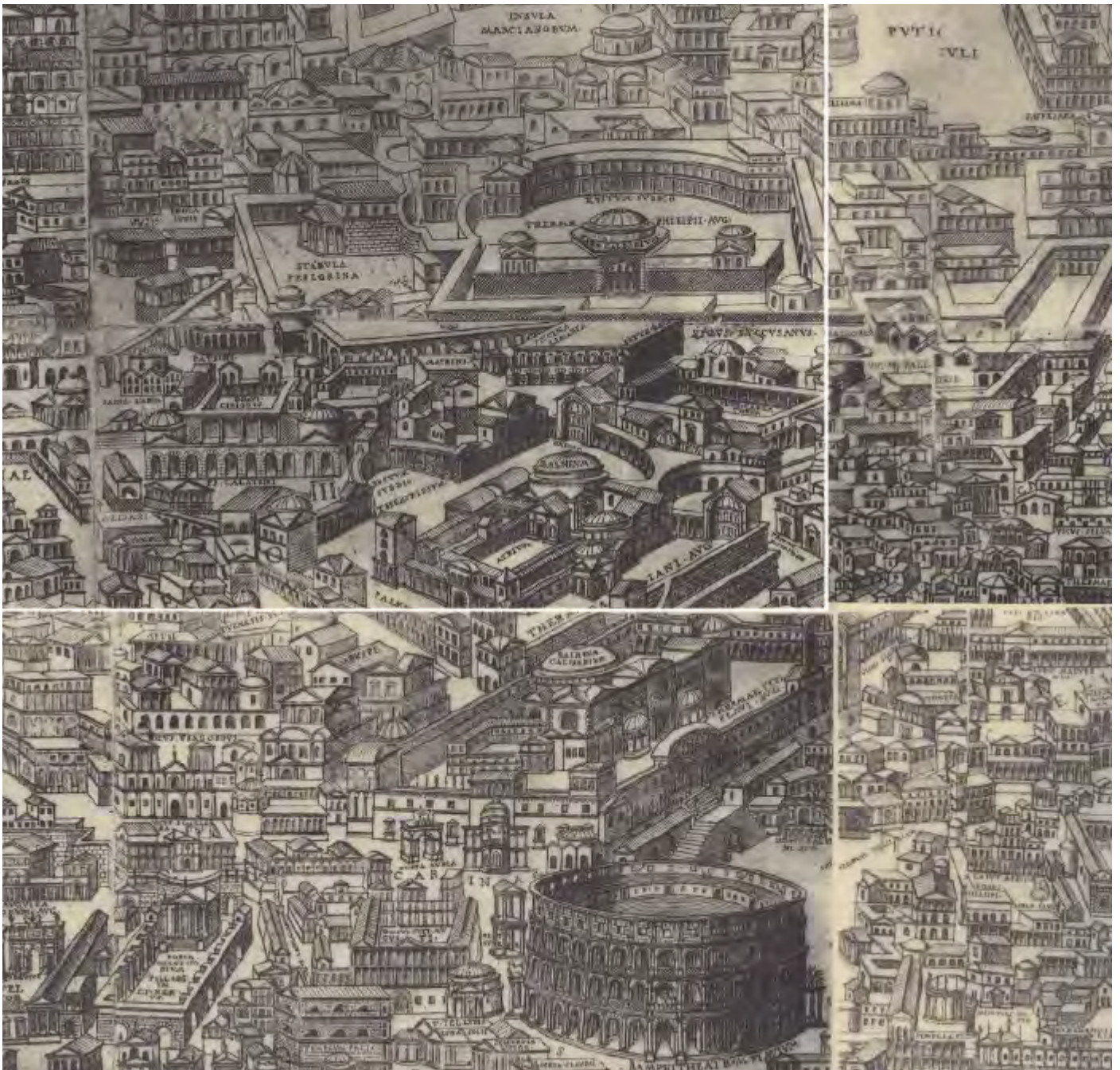


1557, Roma detta della 'Guerra di Napoli' di Niccolò Beatrizet (Frutaz II, tav. 224)

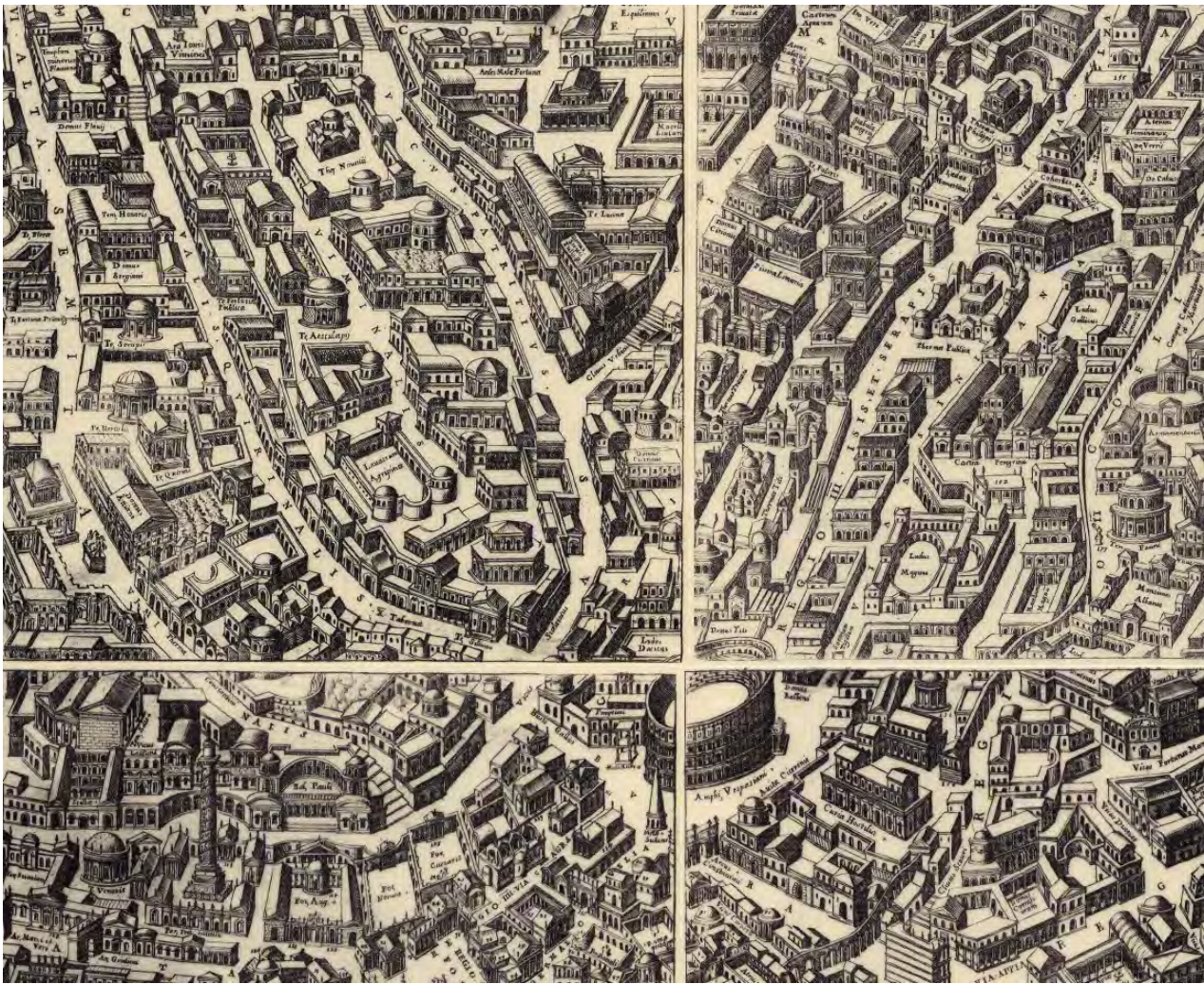
Si vede lo stato delle rovine sul colle Oppio, si riconoscono i resti delle terme. Tutta l'area appare in uno stato quasi di aperta campagna, dell'abitato sono segnate solo le chiese. Sono ben riconoscibili le strade che circoscrivono l'area di interesse



1557, Roma di Francesco Paciotti
(Frutaz II, tav. 225)



1561, Roma antica di Pirro Ligorio (grande)
(Frutaz II, tav. 671)



1574, Roma antica di Étienne Dupérac, pianta grande (Frutaz, XXII, tav. 37).



1575, Étienne Dupérac, vedute del colle Oppio
(da I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in prospettiva
Roma 1575, tavv. 17-18).



1576, Roma di Mario Cartaro
(Frutaz II, tavv. 238 e 240)

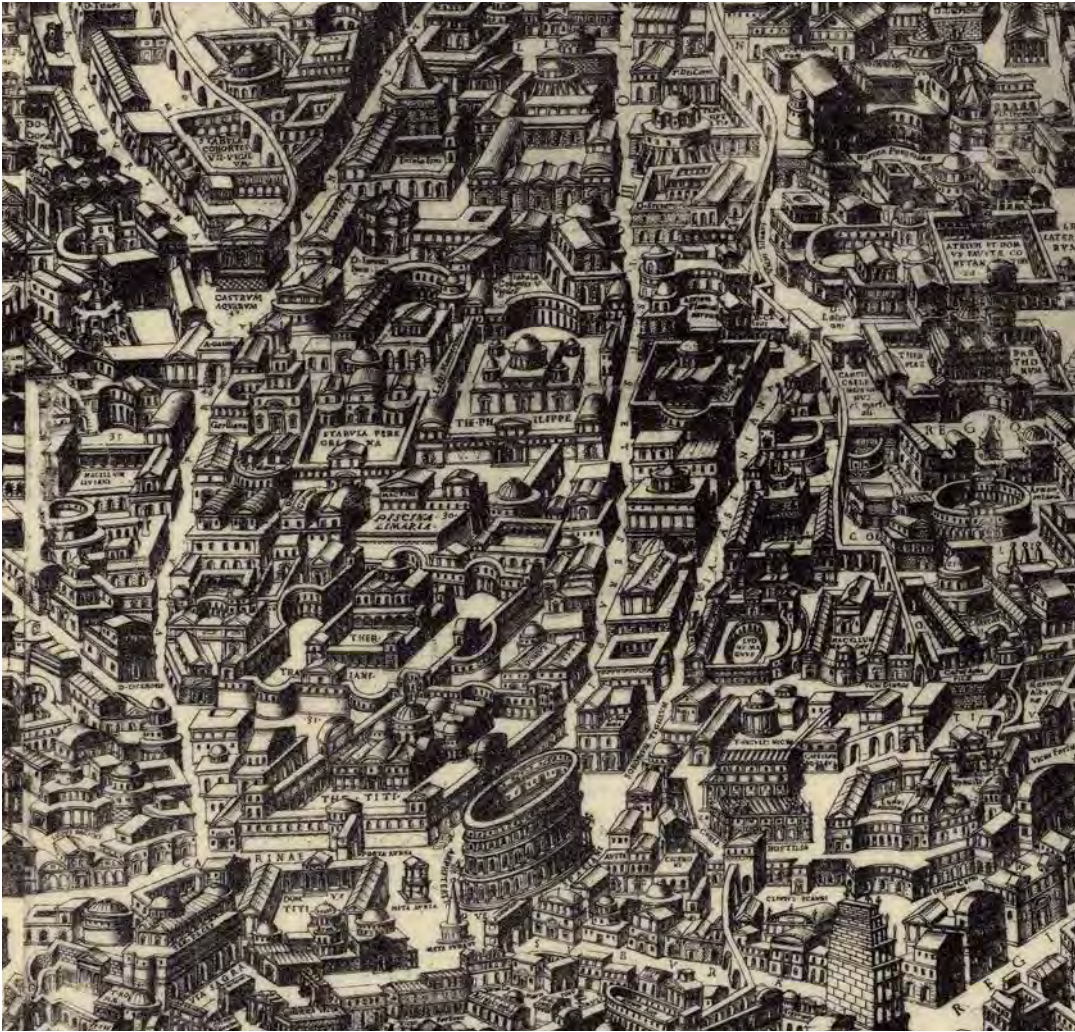
Questa pianta è interessante per il tracciato delle vie. Compare primo nucleo futura via della polveriera (ma solo braccio est . Sono disegnati alcuni piccoli casali ed è suggerita una sorta di divisione delle proprietà che tuttavia è da ritenersi puramente schematica.

La rappresentazione delle rovine delle terme non è accurata, l'esedra identificabile con quella nordorientale è rappresentata con orientamento specchiato rispetto al vero.

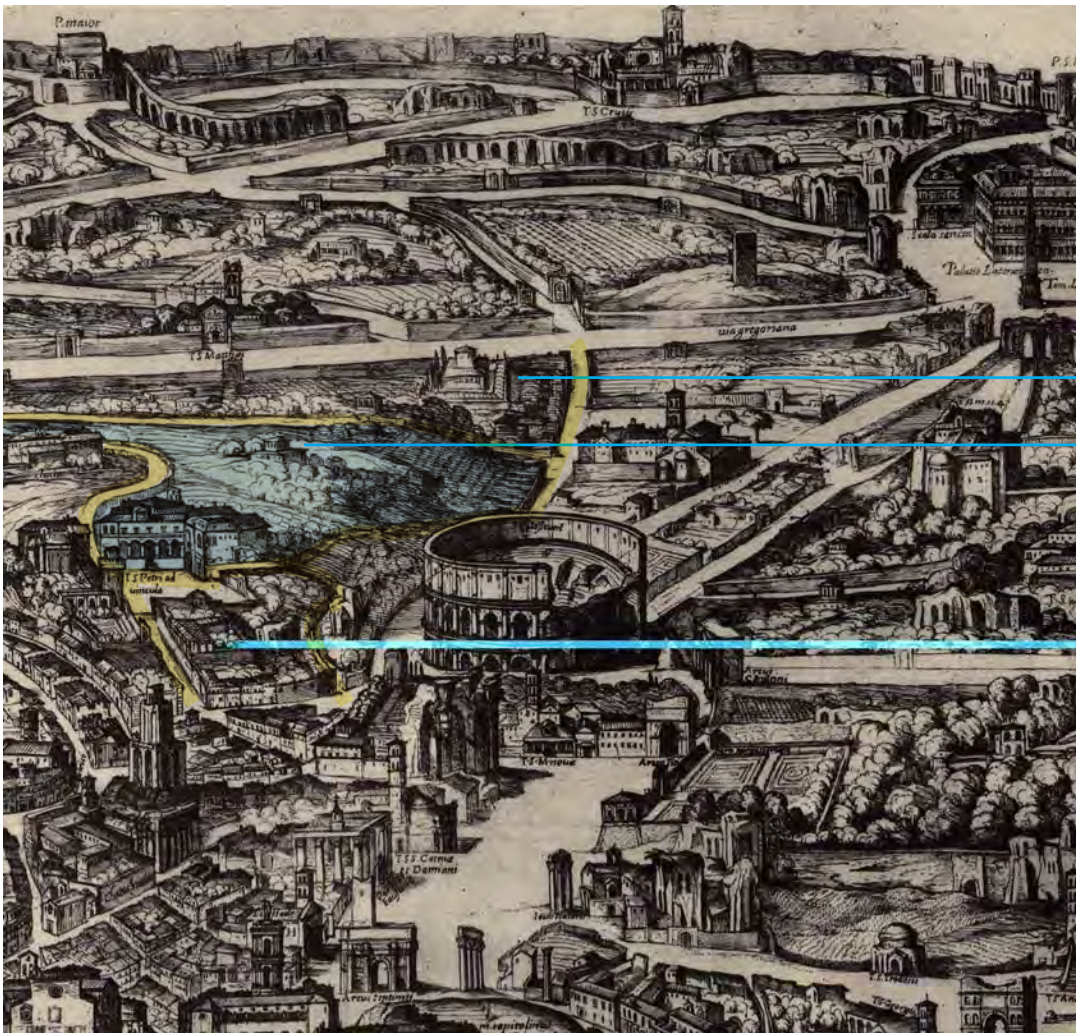


1577, Roma di Etienne Duperac
(Frutaz II, tavv. 247 e)

Sono disegnate le rovine delle terme e la cisterna delle Sette Sale



1579, Pianta di Roma antica di Mario Cartaro (Frutaz, XXIII, tav. 53).



casino?
via delle Sette sale
casino?

1593, Roma di Antonio Tempesta
(Frutaz II, tavv. 265 e 266)

Le rovine antiche non sono rappresentate. Si distinguono due costruzioni moderne, forse due casali.
Interessante la rappresentazione altimetrica del terreno, ben visibile la pendenza lungo il versante meridionale del colle.

Compare il secondo braccio della futura via della Polveriera, quello ovest che scende verso la via del Colosseo.



1616, Roma di Alò Giovannoli
(Frutaz II, tav. 284a)

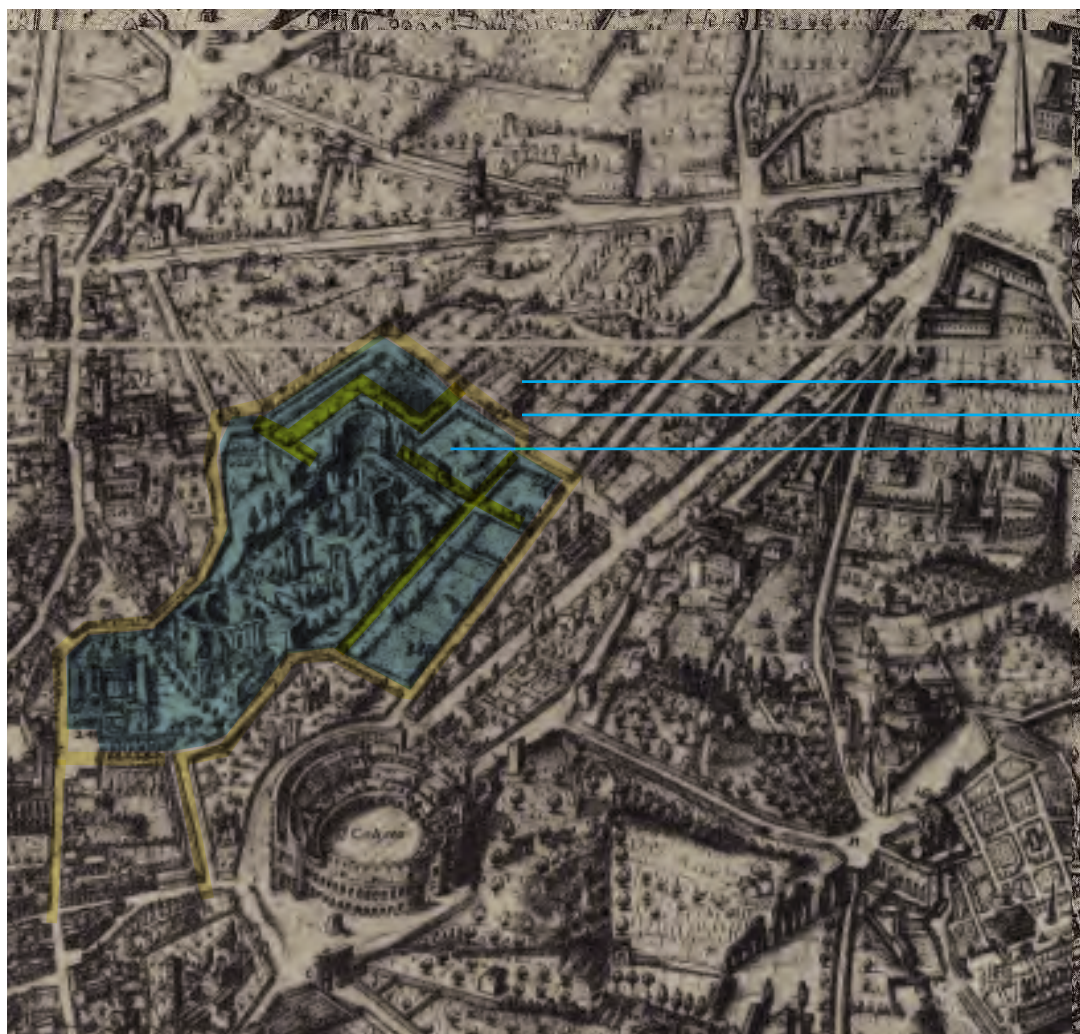
Raffigurazione geometrica. Ispirazione: Bufalini

Segnate piante di aedifici antichi ricostruiti: le grandi terme sul coll Opvio sono le stesse rappresentate nella pianta di Bufalini.

Dalla legenda:

- 70. Curia vetus
- 69. Therme di Tito Vespasiano
- 68. Conserve di Acque dette le Sette Sale
- 66. Tempio di Cesare August
- 51. Amphiteatro di Tito Vespasiano.
- 52. Casa Aurea di Nerone.

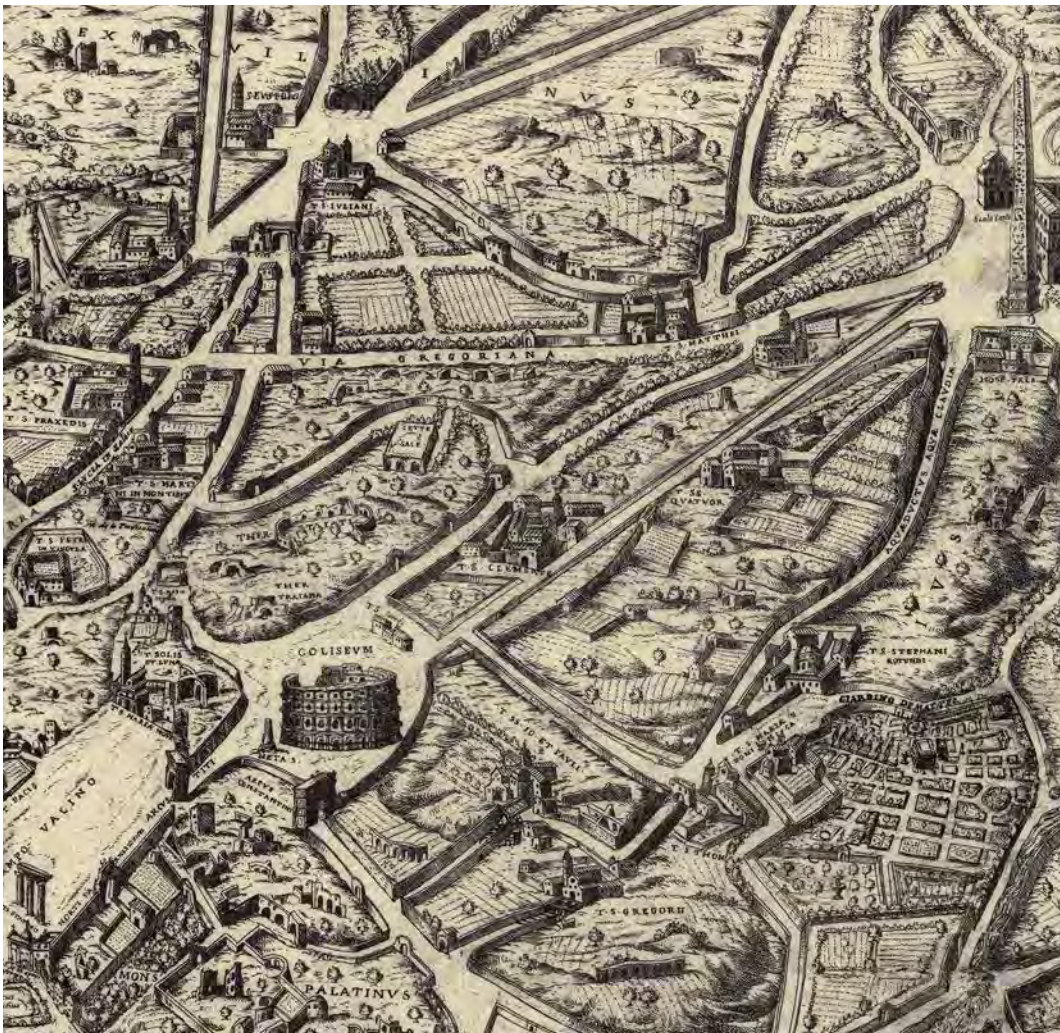
La Domus Aurea (52) è segnalata alle pendici settentrionali del monte Celio, verso l'Anfiteatro.



1618, Roma di Matteo Greuter
(Frutaz II, tav. 288)

Sono segnalate le rovine termali e tre casali.
Si riconoscono anche le strade interne, il che suggerisce una
divisione schematica delle proprietà.

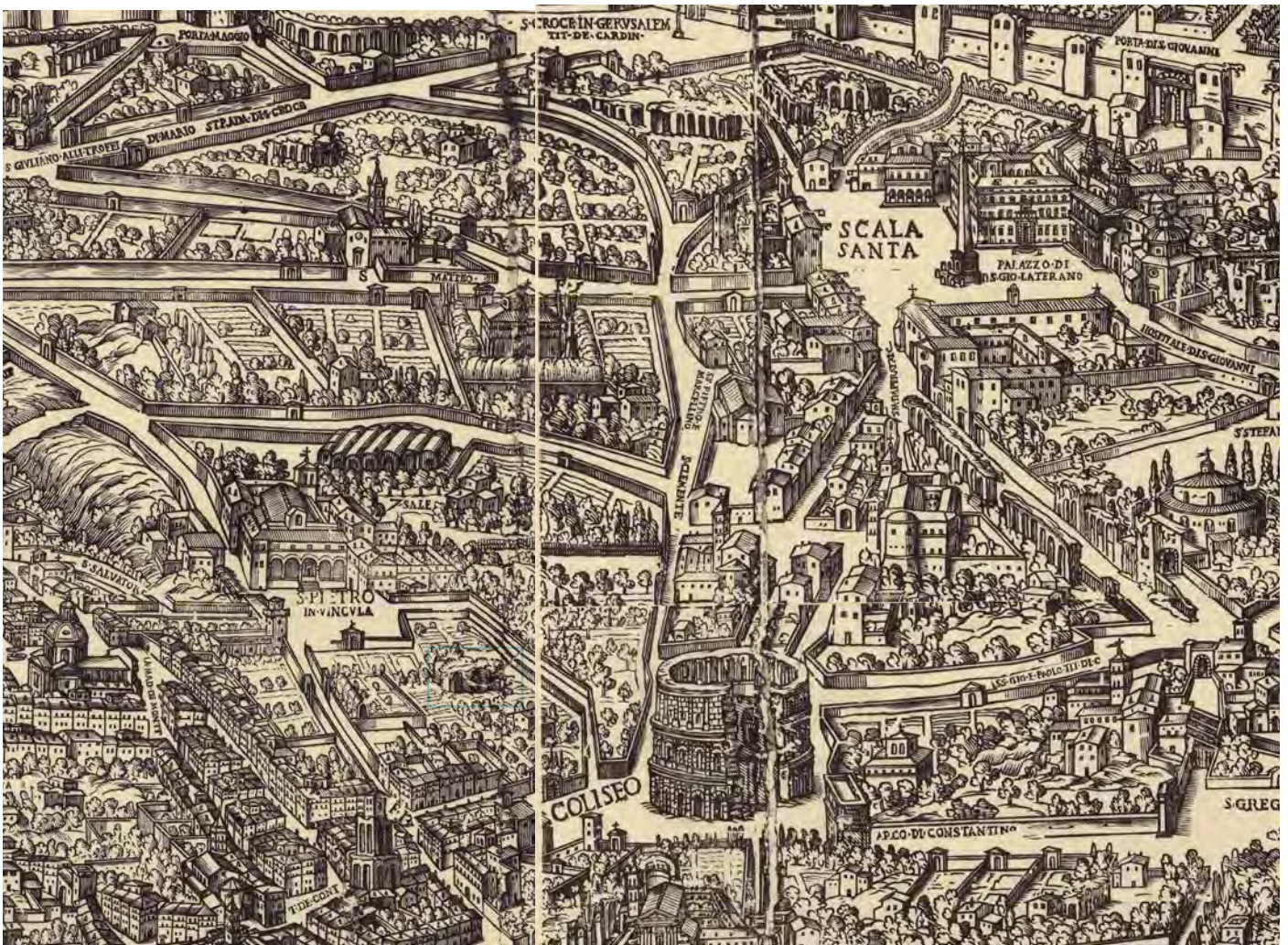
Dalla legenda:
gg - Terme di Tito Vespasiano
hh - Sette Sale



post 1623, Roma edita da Francesco De Paol
(Frutaz II, tav. 301)

La rappresentazione è molto più sommaria rispetto alla pianta di Greuter. Il colle appare disabitato salve per una casina in angolo all'incrocio tra via delle Sette Sale e la strada verso San Giovanni. Per il resto eme gono i soli resti antichi, segnalati come Terme di Traiano (a sud, verso il Colosseo); Terme di Tito, per i resti maggiori (si riconoscono le due grandi esedre) e le Sette Sale (con vialetto di accesso diretto dalla strada omonima).

Interessanti le 'grotte' disegnate alle pendici del colle verso l'anfiteatro e subito più in alto. Il colle sembra presentare come una alta recinsione con due accessi di fronte a San Clemente.



1625, Roma di Giovanni Maggi edita da Paolo Maupin e da Carlo Losi (1774)
(Frutaz II, tavv. 310-311)

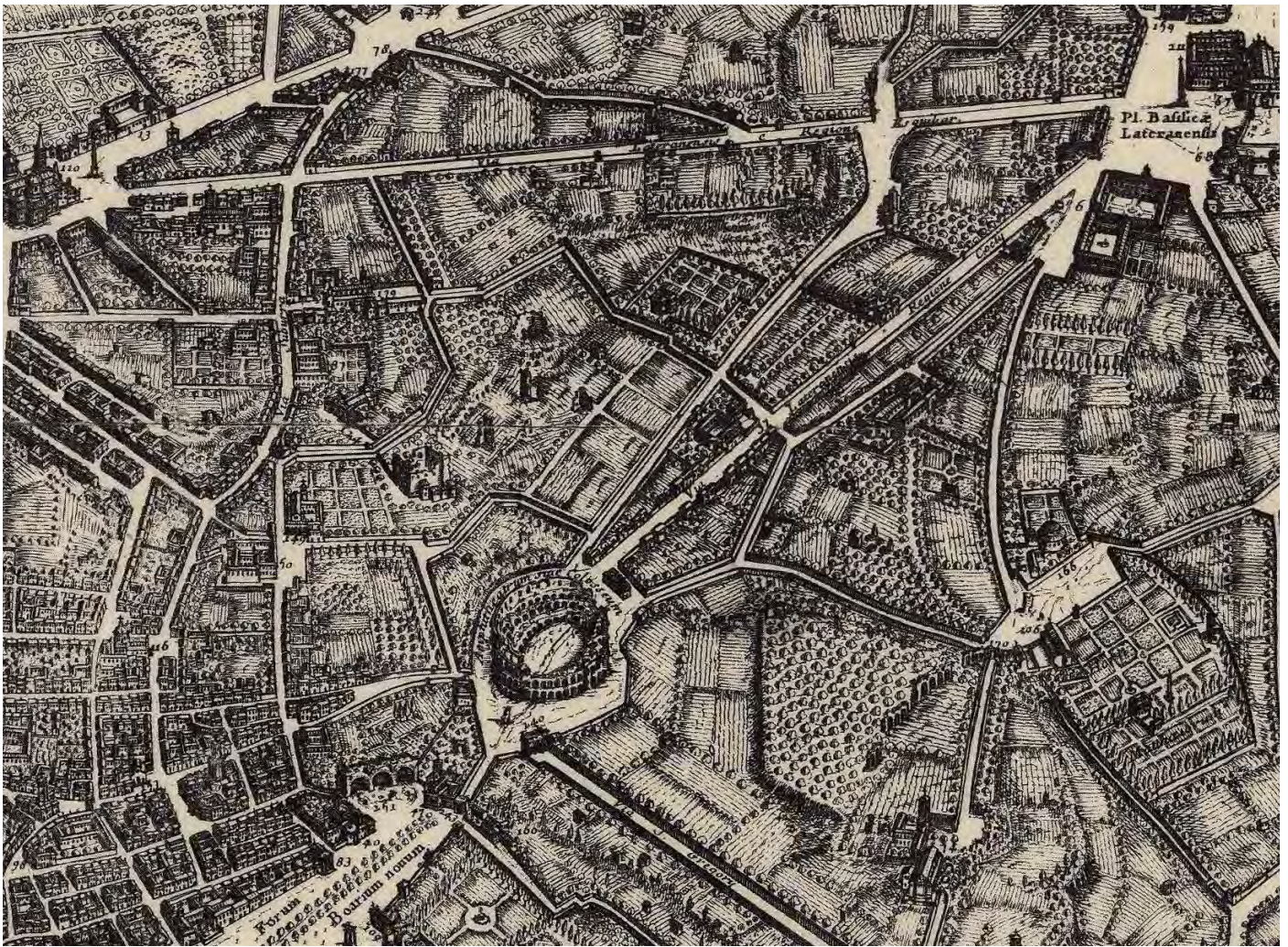
Non sono disegnati i resti antichi a eccezione delle Sette Sale. L'area appare ancora una volta recintata, ma sembra occupata prevalentemente da orti e vigne. Non compare il casino d'angolo, mentre è disegnato il casino Gualterio (sembra più articolato che nelle piante precedenti). Le uniche altre costruzioni sono il monastero e la basilica di San Pietro in Vincoli.



1637, Roma di Giuseppe De Rossi
(Frutaz III, tav. 333b)

Sono disegnate solo alcune rovine schematiche.

Dalla legenda:
93 - Sette Sale
94 - Terme Tito



1667, Roma di Giovanni Battista Falda (piccola
(Frutaz III, tav. 346)

Simile a Greuter, cambia qualcosa nelle rovine ma forse dovuto a minor dettaglio cfr. con pianta grande.



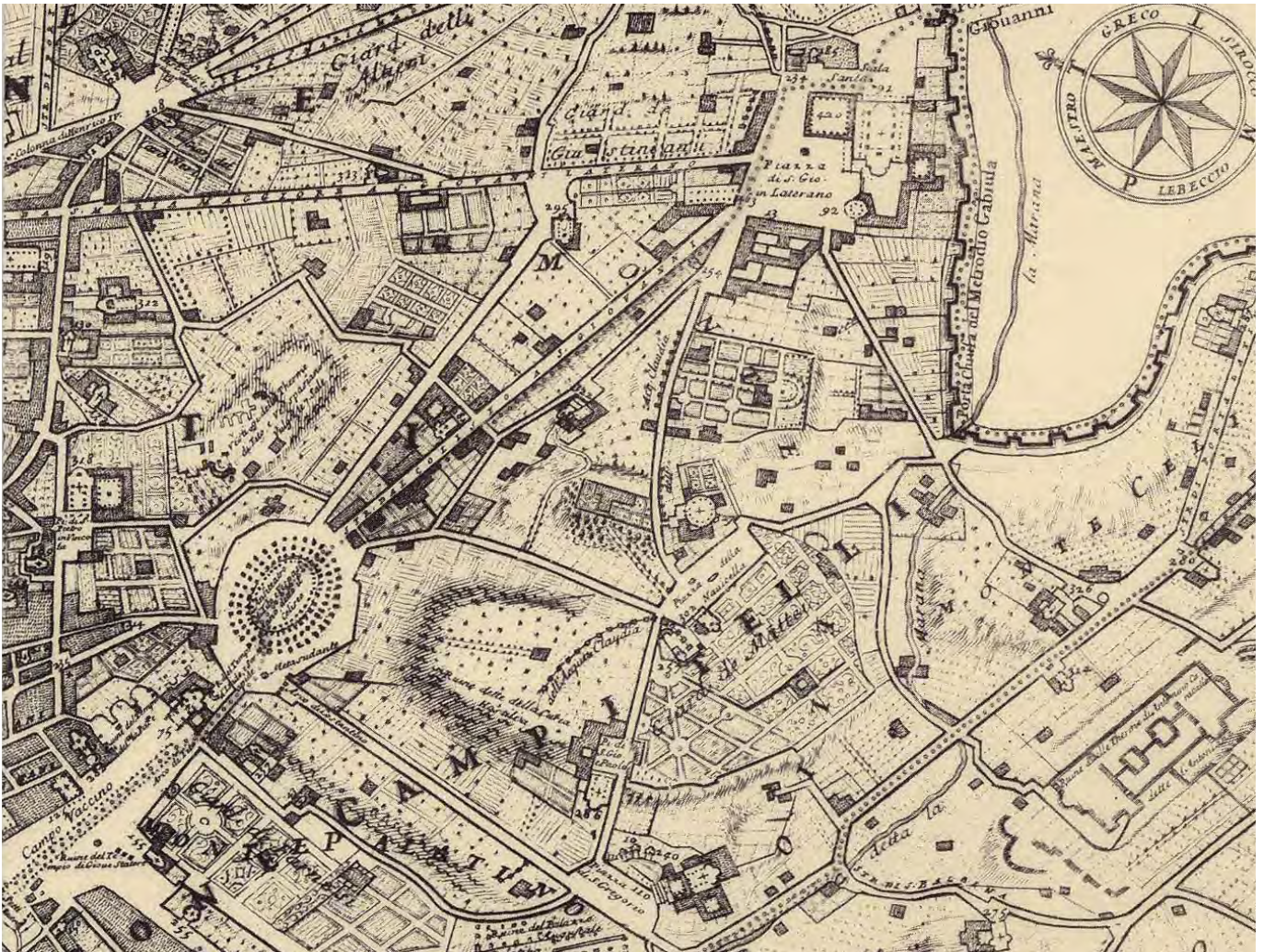
1667, Roma di Matteo Gregorio De Rossi
(Frutaz III, tavv. 352-354)



1676, Roma di Giovanni Battista Falda (grande
(Frutaz III, tav. 359)

Pochi resti non ci sono nemmeno le Sette Sale.

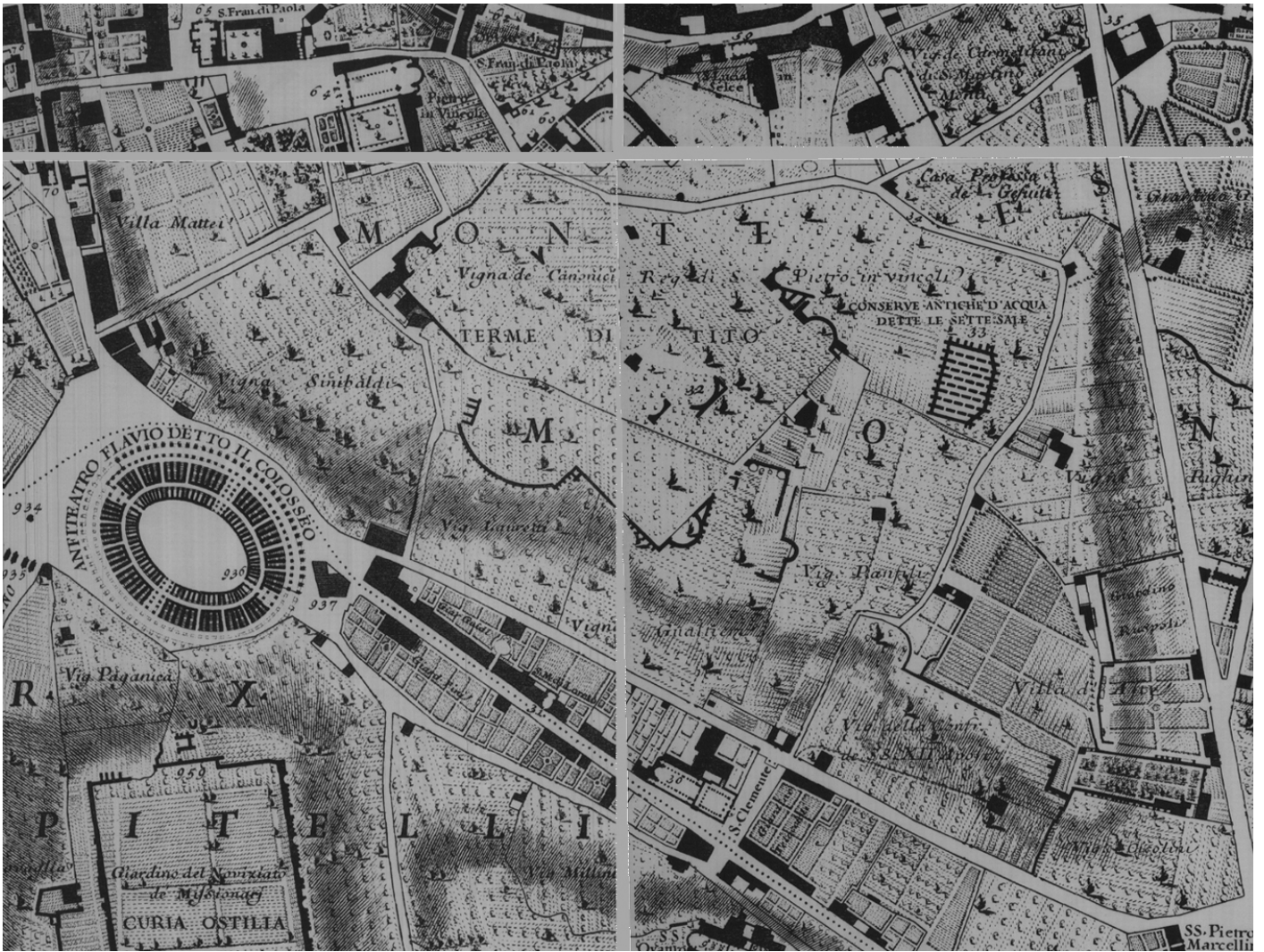
Più utile forse per le proprietà dato che suggerisce una suddivisione
dei lotti.



1697, Roma di Antonio Barbey
(Frutaz III, tav. 378b)



La rappresentazione è estremamente schematica. Si noti che sembrano essere segnalate tre camere del padiglione esquilino, a giudicare dall'orientamento potrebbero riconoscersi con alcune sale del fronte orientale del cortile pentagonale.



1748, Roma di Giovanni Battista Noll

Si vedano le Tavole 04-07.

7.3 Appendice dei testi e delle fonti citate

CAPITOLO 2

2.1 *De Mirabilibus Civitatis Romae* 29 (1361-1362)

[da CTR, III, pp. 175-196]

«29. Colosseum fuit templum Solis mirae magnitudinis et pulchritudinis, diversis camerulis adaptatum, quod totum erat coopertum aereo caelo et deaurato, ubi tonitrua, fulgura et coruscationes fiebant et per subtiles fistulas pluviae mictebantur. Erant praeterea ibi signa supercaelestia et planetae, Sol et Luna, quae quadrigis propriis ducebantur. In medio vero Phoebus, hoc est deus Solis, manebat, qui pedes tenens in terra cum capite caelum tangebatur, qui pilam tenebat in manu, innuens quod Roma totum mundum regebat. Post vero temporis spatium beatus Silvester iussit ipsum templum destrui et alia plura, ut oratores, qui Romam venirent, non per aedificia profana vel fana irent, sed per ecclesias cum devotione transirent. Caput vero et manus praedicti ydoli ante palatium suum in Laterano in memoria fecit poni, quod modo palla Sansonis falso vocatur a vulgo.»

2.2 Ranulf. Higden, *Polychronicon*, 1342 ca., l. IV, c. 9

[da A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Torino 1923, p. 266, n. 16]

«Item Nero fecit sibi quoddam coelum aereum altitudinis centum pedum, minutis foraminibus pertusum, nonaginta columnis marmoreis supportatum; quod fecit aqua desuper infundi instar pluviae de coelo cadentis. Fecit etiam de die lampadem ardentem per illud coelum trahi, et ad occidentem instar solis occumbere. Et fecit de nocte speculum gemmis ornatum instar lunae refulgere. Sed haec omnia nutu divino ita repente confracta sunt, ut nec quidem minutiae illorum sunt repertae. Fecit etiam quadrigam super illud coelum trahi, ut quasi sonotus tonitruum audiretur. Sed Deus immisso vento valido quadrigam in flumen traiecit»

2.3 Anonimo Magliabecchiano, *Tractatus* (1411)

[Venezia, Bibl. Marciana, Ms. lat. X 231, *Tractatus*, fol. 39 r, l. 9-24 (Census ID 193597)]

[da CTR, IV, 1953, p. 132]

«Coliseum, idest colossus graece¹, latine rotundum amphitheatrum denominabatur, idest templum Solis; fuit altitudinis pedum centum et octo, in longitudine rotunditatis fuit passuum mille, arcorum fuit centum quinquaginta: posito quod Suetonius dicat maioris situs fuisse et a Nerone imperatore constructum bis, primo transitoriam et postea auream nominatum, et mirifice constructum cum miris ornamentis intus et extra: et in medio fuit una ymago aerea deaurata, cuius caput et manus cum palla nunc stant in Laterano, et supra copertum caelo aereo deaurato, et arte mathematica compositum, cum cursu omnium stellarum astronomiam facientium, sicut in caelo naturaliter stellae solent: et tantum forma praedicti idoli erat grandis, quod mirifico pede lapidis numidici supra posita, capite tangebatur caelum praedictum, ornata mirifice omnibus ornamentis, praecipue coronata nobilissime, quia sicut totum orbem repraesentabat, sic ornamentum suum habebat simile, cum palla praedicta in manu, quae beatus Silvester iussit frangi, et, ea dirupta, fecit poni in palatio suo in Laterano»².

2.4 Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, 1354-1366, lib. I, c. 96.

«Huius comes ac victor amentie sequitur Nero, cuius enormium impensarum nullus est modus, in edificando presertim, in quo omnes prodigos et se ipsum vicit. Nulla alia in re damnosior, ut de illo scribitur, unus ex mille furoribus attingendus est: domus a Palatino ad Exquilinum collem porrecta et magnam partem urbis occupans, ut non immerito inter convicia, quibus liberrima plebis indignatione proscissus est, illud quoque iactatum sit: Roma domus fiet, Veios migrate, Quirites, si non et Veios occupat ista domus.

Hanc auream dici voluit, non inepte quidem signans nomine pretium: auro enim et gemmis crustata ac stellata domus fuit, tante altitudinis, ut in vestibulo Collossus centum viginti pedum staret, intus porticus atque aule laquearibus aureis atque eburneis tabulatis et convexa domorum celi instar vi propria sese sensim diebus ac noctibus sine intermissione volventia, stagnum quoque maris emulum edificiisque circumdatum litoree urbis in morem, rura preterea et pascua et vineta et silve omnium generibus animalium referte. In hac domo, quantum coniecturis ad verum via est, illud quod Collosseum vulgo dicitur, medium fuit, cuius nunc etiam ruine stuporem spectantibus afferunt. Et hec omnia dum, quod miraculum

¹ Già nel *Polychronicon* Ranulf Higden aveva identificato il colosso del Sole con quello di Rodi, ritenendo che quest'ultimo fosse stato trasportato a Roma.

² Da CTR, IV, p. 132

rei auget, Rome medio consummasset, ita non dicam excessisse, sed nec implesse quidem imperatorie domus modum visus est sibi, ut dedicans domum ipsam non amplius miraretur quam ut hoc solum diceret: “Iam tandem quasi homo habitare incipio”».

2.5 Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, 1354-1366, lib. I, c. 118.

« Atque, ut ad propinquiora veniamus, ubi est, queso, illa Neronis domus aurea — que quantum fatigaverit architectos cogita: lectores etiam nunc fatigat —, que quidem domus una cum aliis edificandi furoribus, quibus omnes excessit, ad inopiam illum compulit et rapinas? Ubi sunt therme Diocletiane et balneum Antonianum et Cimbrum Marii et septizonium Severi et eiusdem therme Severiane? (...)»

2.6 Prospettivo Milanese, *Antiquarie prospettiche romane composte per prospettivo Melanese depicatore*, 1500 ca., ll. 125-129

Hor son spelonche ruinate grotte
di stuccho di rilieuo altri colore
di man di cinabuba apelle giotte
Dogni stagion son piene dipintori
piu lastate par chel verno infresche
secondo el nome dato da lauori
Andian per terra con nostre ventresche
con pane con presutto poma e vino
per esser piu bizarri alle grottesche
El nostro guidarel mastro pinzino
che ben ci fa abottare el viso elochio
parendo inuer ciaschun spaza camino
Et facci traueder botte ranochi
ciuette e barbaianni e nottoline
rompendoci la schiena cho ginochi».

CAPITOLO 3

3.1 Andrea Palladio, *L' antichità di Roma di M. Andrea Palladio. Raccolta brevemente da gli Autori antichi e moderni, nuovamente posta in luce, Venezia 1554, fol. 14r*

[fol. 14 recto]

«De la Casa Aurea di Nerone.

Edificò Nerone una casa, la quale cominciava tra il monte Celio, et il Palatino, et si distendeva insino a l'ultima parte de l'Esquilie (cioè, da la chiesa di san Giovanni, Paolo, andava quasi insino a Termine) l'andito de la quale era così grande, che vi stava un Colosso di rame d'altezza di .120. piedi, il portico era triplicato, et teneva un miglio per lunghezza, et era circondata da un lago, et di edifici à guisa d'una Città, ne liquali vi erano vigne, pascoli, et selve et grande copia d'animali domestici, et salvatici di ciasuna sorte. Era la detta casa tutta messa à oro intarsiata con varie gemme, et pietre pretiose. I palchi de le sale erano d'Avorio riccamente lavorati, et si volgevano di modo, che per certe cannelle, quando si cenava spargevano fiori, et pretiosi odori sopra li convitati. La Sala principale era ritonda, et girava continuamente à guisa de la machina del mondo. Questa casa abbruscio al tempo di Traiano essendovi in un subito appiccato il fuoco.»

3.2 Pirro Ligorio, Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Ital. 138, fol. 81 v.

«Alla descrizione di quel ricettacolo d'acqua che modernamente è chiamato, per corretto vocabolo, le sette sale alcuni han detto esser cosa delle Terme di Tito vespasiano, et han voluto che sia un castello d'acqua, che servisse alla distribuzione pubblica della Città, a me pare che si siano ingannati coloro che vogliono dire che sia castello donde si ... l'acque per cio che questa conserva non ha altro ... che uno solo, adunque non può essere stata cosa che distribuisse l'acque, in variis luoghi della Città. Ma bene si pigliava l'acqua pel servizio delle Terme sia pozzo? di Traiano che di Tito, come altri hanno scritto, una delle ragioni che sian di Traiano è che hoggidi havendosi fatto cavare il cardinal Trivulzi vi furono trovati certo aquedotti di piombo scritti con queste parole che fan fede delle dette Terme EX AUCTORITATE IMP. CAES. NER. TRAIAN. AUG. CER. DAC. PARM. COS. U...U FEROX CUR. CXXXXVIII Et molti anni fa ne furono tolti da li...».

3.3 Pirro Ligorio, Napoli, vol. 7, c. 69v.

[Antichità di Roma (Napoli, vol. 7)] = *Libro XXXIV delle antichità di Roma di Pyrrho Ligori nel qual si tratta delle iscrizioni di statue, tanto di dei come de eroi, et altri uomini illustri, con altre cose diverse secondo l'occasione de le dedicazioni fatte da diversi condizioni d'uomini*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII B7] .

«De le terme di Traiano, capo [vacat]. I moderni scrittori han sempre tenuto che le terme di Tito siano quelle ove ora è la vigna de' frati di San Pietro in Vincola, la qual cosa non è vera, perché oltre la forma de l'edificio, il quale varia assai da quello, in modo che si può facilmente comprendere questa esser un'altra fabrica diversa da quella di Tito, la quale è più verso lo anfiteatro, e queste se ne discostano molto. E vi sono state trovate ora cavandovi due base di due statue, che tutte due sono d'un tenore istesso, et hanno lettere greche e latine per le quali chiaramente conosciamo che quelle sono le terme di Traiano, il che ancora conferma un canale di piombo ritrovato pochi giorni avanti [...]».

3.4 Pirro Ligorio, Torino, vol. 15, c. 181r e v.

[Antichità di Roma (Torino, vol. 15)] = *Libro XVII dell'antichità di Pyrrho Ligori, patrizio neapolitano e cittadino romano, nel quale si contiene secondo l'ordine dato per alphabeto de tutte le cose più illustre, de' luoghi, de' monti, fiumi, valli, mari e delle città e degli uomini de laude degni*, Torino, Archivio di Stato, ms. a.II.2].

«[c. 181r]

REGIONE TERZA CHIAMA DA ROMANI

REGIO ISIS ET SARAPIS ET MONETA, fu' une [?] quella parte di Roma posta in parte dell'Esquilie verso il sito dell'Esquilino colle, che riguarda il Meridie et il ponente incontro al Caelio et al Palatino Monti: et cominciava dal sito chiamato le Carine, et in essa erano i Templi della Iside et Sarapide, et di Moneta: dala cui nobilta della Religione fu' denominata essa Regione oltre alle Carine. (...)

(...)

Amfiteatrum quod capit loca LXXVII millia,
alias LXXXVII millia, et Sexto Rufo l'appella

Amfiteatrum Flavi. Così addunque d'esso

AMPHITHEATRO, molti ne scriveno, e Svetonio Tranquillo particolarmente dice che fu opera delli Flavii imperatori, cominciato da Vespasiano, seguitato da Tito Flavio suo figliuolo, in cinque anni, e Flavio Domiziano vi fece gli spettacoli, e fu fabricato di sasso tiburtino secondo il modello che fece fare il grande Augusto, e fu fatto dove erano i stagni di Nerone, de' quali parla Marziale, nel fine di questa prima epigramma [...].

Poscia nell'altra epigramma lauda il Colosso del Sole, che era nel tempio suo vicino all'amfiteatro e lauda la pargmata, nella gran via surta et inalzata, l'atrio regio della casa Flavia, e la mole grandissima dell'amfiteatro nelli stagni de Nerone situato dice

Hic ubi syderius proprius videt astra colossus,
et crescunt media pargmata celsa via
invidiosa feri radiabant atria regis,
unaque in tota stabant in Urbe domus.
Hic ubi conspicui venerabilis amphitheatri
erigitur moles, stagna Neronis erat.

THERME Titiane, erano opera di Tito Flavio Vespasiano poste nella istessa Regione vicine all'Amphitheatro. et vicine all'altre cose come al portico di Claudio et alle gran sale della Casa [Flavia], del che anchora Martiale nella istessa epigramma le lauda come degne [fol. 181 r.I]

[hic ubi miramur uelocia munera thermas,
Abstulerat miseris tecta superbus ager;
Claudia diffusas ubi porticus explicat umbras,
ultima pars aulae deficientis erat.
Reddita Roma sibi est et sunt te praeside, Caesar,
deliciae populi, quae fuerant domini.]

dell'essere laudate come miracoli tutti continuati insieme, ove tocca quel che dice Xiphilino.

Che le Therme de Tito furono fatte nei lughj edificati della Casa di Nerone, et l'Amphitheatro, nell'agiri superbi di quello doppo che furono dannate le sue sceleratezze. ora ne tempi nostri cavandosi nelle rouine delle Therme. furono ritrovate alcune memorie fragmentate inscrito, come piu volte per causa di Terremoti furono ristaurate. Le quali erano bellissime con colonne sostenute del Marmo Numidi, et questo basti havere accennato qui havendo ne scritto assai nella ditione che cosa sia Therme, nellibro decimo nono; ove sono nominate et descritte quante n'erano in Roma. Vicino a' queste erano le Therme Traiane quattro volte maggiore, se bene le Titiane erano grandi, non dimeno, in esse non erano tra li bagni le schuole, come haveano le Traiane fatte aguisa di Gymnasio, per l'uso Gymnastico. Et nel Atrio d'esse Titiane Therme erano le imagini di Laocoonta con li duoi figliuoli d'una pietra sole lavorate come dice Plinio.

[c. 181v]

THERME TRAIANE, soprastavano alle sudette Therme o' Bagni de Tito: poste nel piano piu alto del colle Esquilino, et comprendevano in se, tutto il spatio dove' e' in gran Tempio di Sanpietro in Vincula gli horti et il Monasterio d'esso, la strada. et vicinanza, con tutta la grandissima chiesa, et horti et Monasterio di San Martino, et d'altri luoghi de patri Cartusiani, et la Vigne del Signor Uberto Strozza Fiorentino. et in tutto questo spatio, erano d'esse Therme: quattro piazze, o' Hippodromi. duoi Atri, duoi Coricei, duoi Ephebaei, due diete, duoi Bagni Calidi, duoi Apoditerij cio e' Spoliarij, duoi Tepidarij,

duoi Frigidarij, duoi Laconici. Diece Exedre in forma d'Hemycicli, da disputare, et trali Bagni il Theatridio da lottare, nel mezzo et nelli Vestibuli le Hatationi, et fonti et portichi per tutto, perli deambulare. Vi erano quattro schuole Capulatorie da' schermive. quivi per tutti i luoghi si vedevano imagini d'ogni sorte et colonne et superbissimi ornamenti et pavimenti de pietre peregrine et preciose: et perla cui bellezza ogni uno comorrova a dedicarve memorie, per farsi immortali i come ci mostra questa dedicatione tra le altre quivi trovate.

IVLIVS.FELIX CAMPANIA
NVS.V.C.PRAEFECTVS VRBI
AD.AVGENDAM.THERMA
RVM.TRAIANARVM.GRATIAM
CONLOCAVIT.

Havea una superbissima pescina limaria da tenere l'acqua purgata et fresca, dove deponeva il limo venendo quivi dall'acquedotto dell'Acqua Iulia Tepula dedutta per uso delle Therme da Thraiano [sic!]. della quale havemo trattato nella parola piscina limaria et mostrata la sua forma et sontuosita dell'opera. La quale fabrica e' detta hodiernamente le Sette Sale: ma sono molto piu' stanze, che non dice esso corotto nomo dato gli dal vulgo.

THERME DI PHILIPPO, sono quelle che Philippo Imperatore fece allato et vicino alla parte orientale delle Therme Thraiane [sic!] anchor esse superbe, poste sopra al colmo dell'Esquilie alquanto piu' alte che non erano situate le Traiane: in cui furono le imagini dell'Laocoonte et de suoi figliuoli di marmo locate hora nel Vaticano nelluogo chiamato Belvedere, nelle dilitie degli giardini delli Sommi et Santi Pontefici, opera bellissima, et confinano, colla Via nuova trale Traiane Therme et quella di San Matthaeo in Merulana, ove erano animali grandissimi di marmo che gittavano acqua perle bocche, come Cani Molossi, Laene, Leoni, Cerberi, et Elephanti, de quali havemo veduti i vestiggi. et vi fu' trovata questa inscrizione rouinata et imperfetta nell'acquedotto di pombo.

L.RVBRIVS GETA
CVR.P.CCCXIII.D.N.PHILIPPI.AVG.THERM....

[Erano in essa regione ... Vici, cioè gran contrade, chiamate da Sesto Rufo, con questi diversi nomi (...)]

THERME PERINTHIE erano sotto alle Therme Traiane verso il Vico de Sigillari, dove Monsignore Gualtiere Vescovo di Viterbo a'di nostri, vi fu trovate gran quantita di pietre Aathi da intagliare de molte maniere di colori. et vi fu trovata nelle Therme questa dedicatione.

HERCVLI CONSERVATORI
THERMARVM PERI

NTHI.M.SILVIVS GRATIA

NVS.V.C.CVR.D.D.

Eranno in essi nove Vici Trentasei Maestri: ma Rufo ne nomina con Vittore Trenta duoi Maestri et mancano del Vico de Sigillari. mettono duoi Curatori et duoi Denuntiatori: Ma nella Taboletta di Bronzo trovata nella Vigna della Signora Ioannella Conti, ne mette trenta sei, et i nomi delli duoi Curatori.

FORTVNAE VICINAE

L.OPERIVS.L.F.SPVRIANVS.ET

P.SEXTILIVS.P.F.MVCIANVS

CVRATOR.VICI.VIII.REGION

III.ISIS.SARAPIS ET MONETAE

ET.MAGISTRI VICOR.XXXVI.

K.IAN.IMP.CAES.TRAIANO.III.

M.IVLIO.FRONTONE.COS.»

3.5 Pirro Ligorio, Torino, vol. 14, c. 8v

[Antichità di Roma (Torino, vol. 14)] = Pirro Ligorio, [s. t.], Torino, Archivio di Stato, ms. a.II.1].

[c. 8v]

«Oltre al sudetto recettacolo e conserva d'acqua ci è parso necessario di mostrare quest'altra bella e già nobilissima fabrica di un altro luogo di un'altra conserva che serviva ai fonti delle grandissime Terme Traiane gymnastiche, ch'erano sull'Esquilie, dove ora è la bella e divotissima chiesa di San Pietro in Vincola e vi sono i suoi orti, e la chiesa di San Martino, e d'altri grandissimi luoghi, lo quale recettacolo dunque i moderni chiamano le Sette Sale [...]. Or noi avendo fatta l'opera come era quando fu intera, che alcuno si potria maravigliare, è bene a render conto perché è come l'avemo considerata e fatta con ragionevole modo, da le cose che avemo vedute et osservate cavandovisi attorno alle spese del reverendissimo monsignore Ioanne Bellaio cardinale di Parisi, avemo veduti sotterrati i suoi ornamenti e fodri di marmo sontuosi che avea, ove i vari intagli, le colonne del marmo gialle macchiate di vene rosse l'avemo viste fracassate in parte, perché per altri tempi erano state spogliate, et alcune reliquie v'erano rimaste sepolte [...].»

3.6 Alberto Alberti, *Nota apposta al disegno di un capitello rinvenuto negli scavi di San Pietro in Vincoli.*

[Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GNS, vol. 2502, fol. 047 v - fol. 048 r. Post 1546-ante 1599]

«Nella uignia di Sa[n]to petro i[n] uincola si feci una caua
nella quale sotto assai circa palmi 40 si trouo stanze
bilissime lauorate di stucho le uolti con un poco di pittura
dorato alquanto e i[n]torno di fora di molte colone
di marmo mischio co[n] capitelli asai et altre cose ruinate
questo capitello e basa le misurai i[n] ditto logo co[n] dilige[n]tia
sono di tutta grandeza li fogliami di questa uoluta
sono di buo[n] rilieuo dilige[n]tamente fatti co[n] gra[n] pratica
le foglie dil balaustro sono di basso rilieuo ben lauorate
mise qui i[n]siemi a suoi luoghi come stauano i[n] opera
ditta caua fu nella uignia di mezo che si caua i[n] piu luogi
che anco o trouato altre facende e queste sono dille ruine
di nerone p[er] quanto sie trouato pitafi di gra[n]disime lettere
trouate sotto il coliseo i[n] una caua gra[n]disimo pitafi i[n] una
uignia uoliano dire fusse sopra una i[n]trata dil suo apartame[n]to
co[n] molte altre facende»

3.7 Alberto Alberti, *Nota apposta al disegno di un capitello rinvenuto negli scavi di San Pietro in Vincoli.*

[Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GNS, vol. 2501, fol. 8. Post 1546-ante 1599]

«Trouato nelle ruine dil palazo
di nerone sotto terra asai guasto
da uilani che apena lo rimisi i[n]sieme
lauorato co[n] gra[n] diligentia questi
fiori segniati A uano sotto ne tria[n]goli
dil capitello uno p[er] triangolo che sono 4
come si fa trouato nelle uignie
di santo petro i[n] uincola no[n]
metto le misure che di tutta gra[n]deza
La basa qui disegnata era i[n] ditto luogo
e afronta asai seben a me no[n] par sia di
questo capitello p[er] esser cosi grossa
era nel mezo come il capitello»

3.8 Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, in F. Nardini, *Roma Antica*, a cura di Antonio Nibby, IV, Roma 1820.

[pp. 8-9.]

«10. è opinione di molti, che li Giganti di Monte Cavallo anticamente stessero innanzi la porta di Casa Aurea, e poi fossero messi da Costantino sopra quelli posamenti, di dove li levo Sisto V. Sopra il medesimo posamento vi erano due Constantini di marmo, quali Paolo III. trasporto in Campidoglio, ed oggi sono per ornamento della scala dell'Araceli dalla banda verso il Palazzo del Senatore nella scala fatta a cordoni e quando Sisto disfece detti posamenti, io osservai, che quelle pietre verso il muro erano lavorate, e vestigie di Nervone, perche mi accorsi alla modinatura esser le medesime, che si veggono oggi nel frontispizio, ed in altre pietre, che per li tempi addietro mi ricordo cavate in quel luogo.»

[p.13]

«22. Accanto il Coliseo verso Ss. Giovanni, e Paolo, vi e una vigna: mi ricordo vi fu trovata una gran platea di grossissimi quadri di travertini, e due capitelli Corintj; e quando Pio IV. le terme Diocleziane restauro, e dedicolle alla Madonna degli Angeli, mancandogli un capitello nella nave principale, che per antichita vi mancava, vi mise uno di quelli; e vi fu trovata una Barca di marmo da 40 palmi longa, ed una fontana molto adorna di marmi, e credetemi, che aveva avuto piu fuoco, che acqua; ed ancora molti condotti di piombo. Dicevano essere il fine di case aurea: a dipoi Vespasiano vi fabbrico il Coliseo.»

[p. 55]

«115. Mi ricordo più volte aver visto cavare nelle Terme di Tito, dove ora è il Monastero di S. Pietro in Vincoli, molte figure di Marmo, ed infiniti ornamenti di quadro: Chi volesse narrarli tutti, enterebbe in un gran pelago; ma si è fatta al presente una cava molto profonda, la quale dimostra, che innanzi alle Terme di Tito vi fosse un'altro [sic] edificio molto magnifico; ed adesso hanno cavato bellissimi cornicioni, i quali sono stati condotti alla Chiesa del Gesù per ornare una Cappella. Potrebbe essere detto edificio parte della Casa Aurea di Nerone.»

3.9 Pietro Sante Bartoli, *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbani vivente Pietro Sante Bartoli*, in C. Fea, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, I, Roma 1790, memoria 21.

«Nel 1547 fu fatto cavare alla vigna delle Sette sale ad istanza del cardinal Trivulzio, ove furono trovate da venticinque statue, tutte intiere, di maravigliosa conservazione, e bellezza, oltre moltissime colonne, e marmi di gran pregio».

3.10 Giacomo Lauro, *Antiquitate Urbis splendor*, Roma 1612, tav. 101 (testo della didascalia)

«Prodigiosus ut in omni genere vitios fuit Nero ita et tanquam effusiss sugillatur ob ea domu precipue qua Romae edificavit que referentur Marliano totu id spatium occupavit quod incipit ab aede nunc SS. Io: et Pauli recta eundo ad colosseu et carinas quousque ad aggere Tarquinij perveniamus, et Maecenatis attingamus hortos, de qua fusius meminere Tacitus et Sveton. hanc ut extrueret et innumerabiles Civium domos demolitus est quod e contra Aug. in suo foro fecerat unde mordax illud apigramma ortu habuit. Roma domus fuit, Veios migrate Quirites, Sino et Veios occupata ista domus nec miru cu Plin. itaqueque testatur et quota pars ea apparatus fuit aureae domus ambientis urbe Aurea appellavit, cu antea transitoria diceretur ut scribit Sveton. postquam illa incendio semel absunta restituit. At vero primu ei nome qua:drare videbatur cu domus hec aurea ita taserit, ut nec vestigia iam ei tempore successores eius remanere voverint. Infra domu est Plin. aede. Fortunae inclusit que ex lapide phoenice translucens foribus clausis claritate diei in tus habere et Sveton. mira de domo ista prosequitur his verbis vestibulu eius fuit in quo Colossus CXX pedu staret ipsius effigies tanta laxitas ut triplices porticus milliarias haberet item stagnu maris instar circuseptu edificijs ad urbium specie, rura insuper arvis atque vinetis et pascuis, silvisque varia cu multitudine ovis generibus pecudu, ac feras nec ceteris paribus cuncta auro lita distinctagemis unionque coachis erant Cenationes laqueas tabulis eburneis versatilibus, ut flores frustulis et unguenta desuper spargentur.»

3.11 Giacomo Lauro, *Antiquitate Urbis splendor*, Roma 1641, tav. 101v (testo della didascalia in italiano)

«Edificò Nerone una Casa grande quanto una Città, il che fu causa, che rovinò molti edifici; la quale cominciava tra il Monte Celio, e il Palatino, si stendeva fino all'ultima parte dell'Esquilie, cioè dalla Chiesa de' SS. Gio. e Paolo, e andava quasi sino a Termine: l'andito della quale era così grande, che vi stava un Colosso di Rame, d'altezza di 120 piedi, il Portico era triplicato, e teneva un miglio per lunghezza, ed era circondata da un lago, e da edifici, a guisa d'una Città, nelli quali vi erano vigne, pascoli, e selve, e gran copia d'animali domestici, e salvatici di ciascuna sorte; era tutta messa a oro, intarsiata con varie pietre Orientali preziose: li palchi delle sale erano d'avorio, riccamente lavorati, e si volgevano di modo, che per certe cannelle, quando si cenava, spargevano fiori, e preziosi odori sopra li convitati. La sala principale era ritonda e girava continuamente a guisa della macchina del mondo. Questa Casa abbrugiò al tempo di Traiano, essendovi in un subito appiccato il fuoco.»

3.12 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura, 1614-1621* (ed. 1956)

[vol. I, p. 43 (f. 22):] «Dopo le quali pitture mi pare siano i fragmenti della Casa Aurea di Nerone sotto SS. Giovanni e Paolo, che si vedono pitture molto ben fatte e del tempo perfetto, poiché i Romani, superato quasi il mondo, se eran dati a questi studi e delitie, et erano concorsi a Roma gl'artefici greci più perfetti, e fu intorno agl'anni di Christo 60».

[vol. I, p. 45 (f. 23):] «alle quali seguitano quelle pitture che si vedono sotto S. Pietro in Vincola nel palazzo già di Tito et hora vigna detta già del vescovo di Viterbo, perchè in esso vi era il Laocoonte ritrovato l'anno 1506, come dice il Volterrano, e così queste pitture, essendo in portici bellissimoi, saranno di questo palazzo, fatte fare da Tito et forse per mano di Cornelio Pino e Attio Prisco, quali a questo imperatore, come dice Plinio, dipensero il tempio dell'Honore e della Virtù e così, come suoi pittori, li dipengessero ancora il palazzo e così intorno al 105 di Christo».

[vol. I, p. 46 (f. 23v):] «Del quale ancora è la pittura trovata negli orti di S. Giuliano, [nozze Aldobrandini] quale credo che fusse di qualchedun dependente di Attio Prisco, pittore dell'imperatore, per essere il luogo vicino al suo palazzo; il luogo dove fu trovata era di persona nobile, come si vedeva dall'architettura, e la maniera molto simile a quella del corridore del palazzo di Tito [*]. Nella quale pittura mi pare d' avertire quello che si dirà più a basso, che vi è un groppetto d'alcune femine che, molti anni prima che fussero trovate, le dipinse Annibal Carracci».

[*] In altre redazioni si legge:

- ... è molto simile la maniera [delle nozze Aldobrandini] a quella che si vede nel corridor di questo palazzo [di Tito] nella vigna del vescovo di Viterbo e così anch'essa di questo secolo di Cleto.

- ...la maniera è di quei tempi e simile a quella che si vede nel corridor di questo palazzo nella vigna del vescovo di Viterbo.

[vol. I, p. 102 (f. 52):] «Di questo tempo dell'età perfetta dell'Imperio Romano sono quelle della casa di Nerone sotto ss. Giovanni e Paolo dalle quali han preso Michelangelo, Raffaello, Taddeo Zuccaro, et, avanti tutti, Jacopo Ripanda, dei quali dicono alcuni vecchi che Michelangelo e Raffaello, doppo averle retratte, per maggot lor gloria, acciò non si conscesse il furto, gli dettero di martello.

[vol. I, p. 102 (f. 53):] Di questo medesimo tempo siano quelle di S. Pietro in Vincola nella casa di Tito, e quella che / possiede l'illustrissima casa Aldobrandina, trovata a S. Giuliano, fatte le prime da Amulio, pittor romano, persona assai nobile, e del quale dice Plinio che andava a dipingere nei ponti con la toga per sua nobiltà, e che la casa di Nerone era la sua prigione, poichè ivi continuamente si stava a lavorare, la seconda da Cornelio Pino et Azzio Prisco, poichè questi dipinser il tempio di Tito e così probabilmente si deve credere che dipingessero ancor il suo palazzo. E per congettura ancora possiam dire che la pittura trovata a S. Giuliano sia di questi mastri o di qualche loro allievo, fatta a qualche cortigian di Tito, poichè questo luogo era molto vicino al suo palazzo e luogo dove fu trovato il Laoconte che era nella casa di Tito. e circa a questa pittura mi pare di notar una curiosità, che vi è un groppetto di figure che stanno intorno li alla sposa di alcune femminette, qual gruppo quasi nel medesimo modo fu dipinto da Annibal Carracci giovenetto in una decollatione di S. Gio. Battista posseduta già da Giulio Cesare abbate, che, se non fosse stata sotterrata questa in quel tempo, si potrebbe dubitare che l'havesse copiata (...).

3.13 Giulio Mancini, *Viaggio per Roma*, a cura di L. Schudt, Leipzig 1923, p. 72

«S. Clemente. E per non haver' à tornar indietro si diranno qui alcune cose di S. Clemente (...) e li presso sono alcune grotte nella Vigna del Vescovo di Viterbo del Palazzo di Tito, dove son pitture di quel tempo forsi di Cornelio Pino et Attio Prisco[*].»

[* In un'altra redazione si leggeva: «Qui sono le pitture della Vigna del Vescovo di Viterbo. Succede S. Francesca...»]

CAPITOLO 4

4.1 Giovanni Pietro Bellori, *Delli vestigi delle pitture antiche del buon secolo de' Romani*, in *Id. Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664, p. 57

«Nelle superbe ruine delle Therme di Tito sopra San Pietro in Vincola, verso il Monte Celio, entro una camera mezza sepolta, apparisce piuttosto in ombra, che in pittura, la storia di Marcio Coriolano armato in piedi, appoggiando una mano all'hasta, l'altra allo scudo; fermo, ed intento alle preghiere della madre Veturia, che rivolta verso di lui con le mani aperte pare ch'efficacemente lo pieghi a depor l'armi contro la patria: ha ella tutto il capo velato fino la fronte, et dal collo, dove è cinto, cade il manto dietro le spalle; seguitando appresso, Volumnia, la moglie, con la testa appoggiata in cubito et dolente, con una mano rivolta verso 'l marito, quasi lo prieghi anch'ella; et dietro v'è un'altra donna nel modo stesso appoggiata, che dà segno di dolore. Sonovi ripartimenti di stucco, che ancora si riconoscono [p.58] dorati, e vi erano altre historiette, e ornamenti hora affatto consumati. Ma di questa di Coriolano serbo nel mio studio il disegno di mano di Annibale Carracci, fatto già sessanta anni, quando il colore era in miglior conservazione e vigore.

Nelle stesse Therme, alle quali era congiunta la casa di Tito, e dove rimangono immensi vestigi di concamerazioni a guisa di gallerie, in una, dove fu trovato il Laoconte nominato da Plinio, sono dipinti scompartimenti di colonnati, con maschere ne gl'intercolumni, e nell'altra parte di queste Therme sotterranee restituite da Traiano a San Martino de' Monti, dedicate ad uso sacro, si veggono tuttavia li vestigi di figurette, e di animali con altri consumati».

4.2 Giovanni Pietro Bellori, *Delli vestigi delle pitture antiche del buon secolo de' Romani*, in *Id. Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664, pp. 61-62.

«Non lascierò di annotare, come ne' libri della Bibliotheca di Monsig. Patriarca Massimi, la quale più volte, per cagione delle sue rarità, mi pregio di nominare, trovansi li disegni di pitture eccellentissimamente imitati, con li colori da quelli che si conservano nella regia, e famosa libreria dell'Escuriale in Ispagna, in uno si legge scritto, in *domo aurea Neronis*, ma perché la Casa aurea arse, e diede luogo ad altri edifici dall'Esquilie al Palatino, dove si stendeva, pare più verosimile, che gli originali di esse pitture fossero nella casa di Tito alzata sulla Neroniana; di cui si è parlato, e la quale nel cavarsi le rovine gli anni passati, si è riconosciuta restaurata, e abitata dopo di Petronio Massimo al tempo di Valentiniano, da una iscrizione del detto Petronio. Ma di queste celebri pitture lascierò per hore l'immagini à gli occhi de gli eruditi non all'imperfetione della mia penna:

riferirò solo per accennare qualche cosa, che in un foglio intiero vedesi la testudine di una camera, divisata in ripartimenti di colori diversi, nel cui mezzo in una sfera campeggiata, rappresentansi le nozze di Giove, che abbraccia Giunone, sopra una nube, con Amore, che gli scocc incontro un dardo; e di rimpetto su la nube scorgesi Pallade, e Mercurio co piedi alati, il quale muovesi verso Giove, col vaso dell'ambrosi, che porta in mano (...).

4.2 Giovanni Pietro Bellori, *Le pitture antiche del sepolcro de Nasoni nella via Flaminia. Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli; Descritte, e illustrate da Giovanni Pietro Bellori, Roma 1680*

«Delle Pitture nel secolo migliore de' Romani, resta ancora un'ombra nelle rovine della Casa di Tito, e nell'istessa Camera, dove fu trovato il Laocoonte, la quale tanto piacque ad Annibale Carracci che la tradusse in disegno di sua propria mano, conservato ne' nostri libri e data alla luce dell'intaglio dal Signor Pietro Santi Bartoli. Delle Pitture di questa Casa, e delle Terme di Tito rimangono bellissimi disegni coloriti d'acque nella famosa Biblioteca dell'Escuriale, de' quali il Cardinale Camillo Massimi, tornando dalla sua Nunziatura di Spagna, portò le copie à Roma, conservate nel suo gran libro dell'Antiche Pitture. In un foglio si rappresenta la testudine di una Camera divisata in ripartimenti di vari colori, nel cui mezzo in una sfera celeste son dipinte le Nozze di Giove, il quale sopra una nubbe, abbraccia Giunone con Amore e scocca verso di lui uno strale. (...) Nel disegno originale è scritto: De Domo aurea Neronis : forse perché credessero che la Casa di Tito fosse edificata su le ruine di quella di Nerone, e chi vi rimanessero ancora le pitture di quell'Amulio celebrato da Plinio. (...) Tra le pitture che rimangono nella Biblioteca del Cardinale Massimi : la Nascita di Adone, il quale uscito dal tronco di Mirra, viene presentato à Venere da una ninfa ginocchione; l'istesso Adone ritenuto dalla Dea nel partire, per andare a caccia, e un Ballo di tre Ninfe: le quali opere furono cavate nell'Esquilie, appresso l'Anfiteatro.»

4.3 Giovanni Pietro Bellori, *Admiranda romanorum antiquitatum...*, Roma 1693, tav. 83.

«Pittura Vetus VETURIAE à Bello in Patriam Filium MARCIUM CORILANUM avertentintis in Titi Thermis reperta, cum vestigijs quae poene supersunt collata. Ex delineatione Annibalis Caracci apud B. M. Ioan. Petr. Bellorium. Crypta hic delineata ad picturam non pertinet sed eam notata, in qua ea reperta litt. A. una cum celeberrima Laocoontis statua litt. B.»

5.1 J. Richardson, J. Richardson Jr., *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Pictures in Italy, Etc. with remarks. By Mr. Richardson, Sen. And Jun., London 1722, p. 309.*

«We were in about 15 Chambers, in Some of which probably no Antiquary has been for some Ages; Little is remaining in any of These but Scatter'd Pieces of Grotesque. The Room where is the *Coriolanus* had a great Range of Histories all round it of the same Size, about two Foot Deep, and a little Longer, All are Defac'd but This, which is very Dirty, and Faint. The History of *Clelia* is juft discernible. My Father has the fine Drawing of Annibale Carracci of the *Coriolanus* done when the Painting had not been long discover'd, and was in a Much better Condition than Now. The Print of it in the *Admiranda* is taken from this Drawing which was then in the Hands of Bellori, since Father Resta had it, who sold it to my Lord *Somers*, from whose Sale it came where 'tis now happily Fix'd. The Author of a Book of Painting and Poetry, Printed at *Paris* lately, but written many Years ago, *Anonymous*, says this Drawing was in the Hands of Mr. Crozat; so I was told at Rome that Cav. Lutti had it; neither of Themselves pretended to it; but the latter remember'd it with Father Resta; and a *Virtuoso* that I knew at Rome who had been very intimate with *Bellori* knew it in his Hands, and was present at his changing it with P. Resta for other Drawings. In this Room the *Laocoon* of the Belvedere flood in a Nich like a Half Cupola chanel'd, and painted between with little Flourishes of Foliage».

5.2 Testo della nota manoscritta di Pier Leone Ghezzi abbinato al disegno da lui nuovamente redatto della scena dell'Addio di Ettore a Andromaca della volta degli stucchi, entrambe in BAV, Ott. Lat. 3109, c. 299-300.

[da. M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica tra sei e settecento attraverso gli acquerelli di Pietro Sante e Francesco Bartoli*, tesi di dottorato, relatrice Maura Medri, a.a. 2013-2014]

«Nelle stampe del V. Domenico de Rossi che ora si possiedono dal V. Filippo suo figlio si vede intagliato un rame nel libro delle antiche pitture dove si esprime il patto di Coriolano quando volea adirato contro dell'ingrata Patria distruggerla mediante il suo esercito vittorioso e dicesi in esso che la pittura di esso fatto fu delineata in carta dal celebre Anibbale Caracci e come che si dice anche in esso che questa pittura era nelle terme di Tito vicino all'anfiteatro essendo noi mossi da rintracciare la verità portati in quel sito alla fine ebbi la sorte di ritrovarla ed havendola confrontata con la sopradetta stampa e ritrovatela in tante parti diversa dal suo originale si accorgessimo noi che non potea mai un sì grand'uomo come Annibale aver fatto simile disegno essendo stato egli un esattissimo osservatore delle antiche cose di cui ne fanno veridico testimonio le sue

molte opere che à depinte nel Palazzo Farnese di Roma da dove si scorgono pezzi interi che esso a cavato dall'antico come sarebbe a dire l'Atlante che regge il globo cosmographico che esso prese dall'antica statua per l'appunto come si trova fatta dagli antichi nellistesso Palazzo. Perciò vien detto da noi per difesa di sì uomo eccellente havendo dato o imprestato il suo gran nome a quel disegno per dargli peso e valore ... che si veda la differenza del nostro disegno da quello già publicato ed intagliato dalla mano eccellentissima e mai abastanza laudata di Pietro Santi Bartoli abbiamo posta doppo di questo foglio la stampa fatta di esso. Primieramente ... fatto all'uso greco come si vede in testa a Minerva adorna il capo di Coriolano, il suo torace è adornato nel fine di esso con le solite Tembrie che soleansi portare dalli primi ufficiali dell'armata e non come in uso nella stampa la clamide e poi che esso viene accolta del campo giunge fino sopra alla mano sinistra e poi con bella maniera cade per il di dietro della gamba manca, lo scudo al quale esso si appoggia che nella stampa pare una cosa piana esso è un clipeo rotondo che per regola di prospettiva si vede ovato essendo ... molto nel mezzo come anche esso si vede portare dalla detta Minerva, le gambe sue sono ... dalle ocree che era un ornamento et una difesa di esse che ricopriva solamente la parte davanti ed erano queste per lo più di rame. La madre Veturia e nell'ultime e nell'abito è molto diversa dalla stampa come anche la figura che siegue dietro ad essa che esprime dolore e preghiera è quasi affatto diversa dalla stampa, come l'istesso si dice di quella figura all'indietro che pare un ancella [sic] che si appoggia in atto mesto a quella mezza nicchia: essa anche nel suo abito è molto diversa dalla stampa ... del campo è come nel nostro disegno e non ... come viene publicato nella seguente stampa».

7.4 Regesto documentario

7.4.1 Documenti inerenti alla ricostruzione delle proprietà terriere sul colle Oppio

[1441], Roma: ASPiV, Catasto dei beni di SPV 1450, vol. A, c. 261

Pagamenti per la vigna in località Corte vecchia anni 1442-1446 a carico di Janutius Graziani.

«Janutius Graziani de regionis montii tenet una vinea triu petias in loco ubi dicitur corte vecchia cum vascha intus criptas monasterio qui sunt iuxta canetu ad rendu anno quobet ?caball una mosti

Ha pagato ogni anno in sino questo anno m cccc xli c abatt mosti

Pel anno 1442 solvit cabatt de mostro (...)

Note:

I pagamenti sono segnati regolari anche per gli anni successivi, sino al 1446.

[1449?], Roma: ASPiV, Catasto dei beni di SPV 1450, vol. A, c. 252

Pagamenti per la vigna in località Corte vecchia anni 1449-1468 a carico di don Sabba canonico di Santa Maria Maggiore.

«Dominus Sabba canonicus de s. Maria Maiore tenet una vinea posita in corta veteri cum certie grottie de quibus debet respondere omni ano mediu caballus mosti et tres ... cum ?dimidia cere laboratae in quibus ?grottie est vascha iuxta canetu canatu monasterio. (...)

Hano 1449 anedato mezo ... cera ?numquam solvit

De ano 1462 facta sunt parta quod ?solunt ... unu caballu mosti quia permissimus in gottis ?nostris fieri vascha ?existente in intoitu cum celli et in ?tecto s. p. ad vincula solvat tot. 3 cere.»

Note:

Pagamenti segnati per il 1449 e poi dal 1462 al 1468 (manca il 1467).

[1450?], Roma: ASPiV, Catasto dei beni di SPV 1450, vol. A, c. 45r e v

Pagamenti relativi alla vigna precedenti le c. 252 e c. 261 (vigna Gaddi)

«Vinea infra menia urbi propre monasteru. In corte vecchia que tenet Stephanus Bacchinelli de Rione Campitelli ad respondendum quodlibet anno caball media (et quartas duas vineas [cancellato]) patet in hoc 252 et 261.

Supradicta vinea nunc tenet Sanus de Rione Monti et solvit per ea hoc ano 1477.»

Seguono pagamenti di tale Sanus dal 1477 al 1481.

Seguono pagamenti di tale Evangelista 1482-1488.

Subentra come pagante tale Balthesar de ?Patritus 1489-1490.

1491-82 paga 'Altobello'.

1493-95 paga domine Antoninus de ?Bilominibus

1496 paga ?Domitus Di ?Stafulo]

1497-1503 paga Donna Gratiosa

1504-1515 paga donna Margarita uxor De Floretiis

[1514], Roma: ASPiV, *Memoriale bonorum immobilium SPV et S. Agnetis... 1514-48*, Catasto vol. B, c. 26 e 25v

Pagamenti per la vigna in località Corte vecchia con passaggi di proprietà dal 1514 al 1538

«Una vigna apresso el monsterio de santo Pietro ad vincula posta in loco dicto corte vecchia laqual tene madona Margarita da Fiorenza habita a san Marco. Responde ogni ano doe baille de vino, lequal sono state comutate a dinari a ... de 5 carlini el baril sono in tuto appar al lo A c. 45

Car. 10

Come apar nel catasto vechio a Car. 45

La sopradetta Margherita ha pagato per l'ano presente 1514

Car. 10

La sopradetta Margherita ha pagato per l'ano 1515

Car. 10

La sopraditta vigna tiene al presente Fidele che sta ru Monsignor Reverendissimo ?Prosicton et ha pagato per l'anno 1516

Car. 10

El suprascritto ha bagato adi 12 octobre per el presente anno 1517 et ha habuto el conteso

Car.ni 20

a comparto per la chiesa ...

El supraditto a pagato a di 20 ottobre per lano 1518/19/20

Carlini 30

1526 29 septembris

La supradita vigna tiene Joannes Baptista del cavalier: atto ... adi suprascritto rogato dal ... Theodorus Gualderonis ciuis romanus procurator capitulinus cum la sopraditta risposta et fu obligato pagar le risposte de li anni passati per tutto el mese di novembre che fanno carlini 60

Solvit per qui ... patri die 20 novembris in tanta ... per annis preteris videlicet 1521-1522-1523-1524-1525-1526

Car. 60

El sopraditto ha pagato per tutto ?solo trenta inclusini carlini 15 che per anno fu ... perché del 1527 non hibbi frutto. La presente vigna hora tiene uno messer Pietro Antonio, sta in casa del Reverendissimo Colonna di tutto fu rogato uno messer ?Lasino/Larino ?notaio di Santo ?Joanni

Car. 15

Ha pagato el supraditto messer Antonio ?Fanzulj el di ?furoso per el 1531

Car. 70

Solvit dominus antonius per ano 1532

Car. 30

1537 26 novembre

La sopraditta vigna al presente tiene el Reverendo meser Giovanni Gaddi, decano della camera apostolica quale ci ha pagato questo soprascritto giorno carlini trenta, quali habbiamo tolti da sua sig.a per pagamento di tutti li risposti decorsi, cioè per tutto el 1537 et per esser sua sig.a dicano ... stato ... el padre prior di ?falichagli, dua ani et .. anche la vigna era stata mal governata et andava [illegibile]

Car. 30 (...)

[c. 25v]

«Ha pagato la risposta per l'anno 1538 ...lo nostro sollicitudo per ... al monasterio Car. 30

Vedi le seguenti sue partite al libro nuovo a 102.

La ditta vigna vedi al cathasto segnato lettera C carte 103, che la tiene messer Giovanni Gaddi Fiorentino paga al ano carlini 30.».

Note:

Pagamenti e proprietari: anni 1514-1515 a carico di madonna Margherita da Fiorenza; 1516-1520 tale Fidele (?); dal 1526, con saldo degli anni precedenti Giovanni Battista del cavalier; 1527-32 messer Pietro Antonio che stava in casa del Reverendissimo Colonna; dal 1537 Giovanni Gaddi.

1515, Roma ASPiV, *Memoriale bonorum immobilium SPV et S.Agnetis... 1514-48, Catasto vol. B, c. 116 e 115v*

Pagamenti 1515-1523 per canneto della proprietà di S. Pietro in vincoli posto nei pressi di S. Maria in Monasterio

«Li heredi di messer Marian cocina tengono uno caneto posto ne la vigna che è accanto el palatio del Reverendissimo titulatario el qual resposte ogni ano al monasterio de santo Pietro ad vincula Carl. 2»

[115 v] « Questo canneto è fatto vigna e incluso nella vigna quali hora tiene il vescovo di Imola, avanti al nostro monasterio come trovarai nelle carte I.»

Note:

Si tratta della lista dei pagamenti per il canneto tenuto dagli eredi di tale Marian Cocina. Il canneto si trovava nella vigna accanto a S. Maria in monasterio all'epoca sede del cardinale titolare di San Pietro in Vincoli. Il palazzo di S. Maria in monasterio fu usato come sede del cardinale titolare finchè non furono completati i lavori nel complesso di San Pietro in vincoli (costruzione del monastero).

Si riferisce a questa e ad altra proprietà anche a cc. 1-2 del medesimo cat. B e nel ritaglio di pergamena incluso nel catasto A.

I documenti sono citati (e trascritti per quanto riguarda la pergamena nel cat. A) in Fedele 1906. La chiesa di Santa Maria in Monasterio all'epoca sembra fosse già in rovina, e fu definitivamente abbattuta dopo il sacco di Roma del 1527. Il terreno intorno all'edificio era stato ridotto a vigna e sottoposto a locazione come attestano le notizie deducibili dai volumi del catasto di SPV (Cfr. Fedele 1906, p.204).

s.d. [post 1513], Roma ASPiV, *Memoriale bonorum immobilium SPV et S.Agnetis... 1514-48, Catasto vol. B, c. 1*

«Una vigna posta nel tegnir del detto monasterio appresso el palazzo de la signoria de monsignor cardinale et appresso la via pubblica et altri confini, laqual tiene li heredi de messer Marian cocina et respondendo ogni anno nel tempo delle vendemmie al dicto monasterio cognatelle xii de vino et una quarta de uva ...»

Note:

Gli eredi di Marian Cocina pagano quanto pattuito fino al 1523.

Viene poi segnalato un atto di acquisto della vigna rogato dal notaio Teodoro Gualderoni in data 19 febbraio 1526. Come acquirente sono indicati donna Nicola e figli che stavano in casa del vescovo Perusci (Fedele 1906 specifica Perusci di Telese).

La vigna la tenne poi il vescovo Perusci insieme ad una seconda di cui non si hanno notizie. Entrambe le vigne erano della proprietà di San Pietro in vincoli.

1531, 18 marzo, Roma: ASPiV, *Instrumenta 1433-1665 Liber signatus R, cc. 437-440*

Nicola De Stagli acquista una vigna posta alle Sette Sale da Vincenzo De Rossi Dello Schiavo, atto rogato dal notaio Jacobus de Martijs [Giacomo De Martio]

[Estratto da c. 437]: «Vicentius dello Schiavo alias delli Rossi (...) vendidit (...) Joanni Nicolao de Astagliis (...) vinea duas petias plus aut minus (...) posita intra menia urbis loco vulgariter ditto le sette sale, cui ab uno latere sunt bona fratrum Sante Crucis que ad presentis sunt fratrum dicti Santi Petri in vincula, ab alio sunt bona de detto Joanis Nicolai que vinea erat cuiusdam ?magistri Petri Sutoris, et alii ulteriores confines (...)»

Note:

Documento esistente in copia anche in ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int.1, documento I.

1531, 18 marzo. Roma: ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int.1

Vendita di una vigna alle Sette Sale fatta da Vincenzo De Rubeis alias dello Schiavo a Gio. Nicola De Staglis

«Copia semplice di istrumento rogato da Giacomo de Marsio notaro romano di vendita di una vigna di pezze due più o meno circa posta dentro le mura della città in luogo detto le Sette Sale fatta da Vincenzo De rossi/De Rueis alias dello Schiavo a favore di Gio. Niccola de Staglis per il prezzo di ducati 80. libera da ogni canone».

1531, 21 maggio, Roma: ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int.1

«Copia semplice di istrumento rogato da Gio. da Nizza notaro AC di compra del diretto dominio d'una vigna di tre pezze circa con una casetta vicino la chiesa e monasterio di S. Pietro in vincoli in luogo detto le sette sale, fatta dalla signora Porzia Orsini de Aragona, moglie del Sig. Ottavio Orsini, vendutagli dal sig. Giovanni Nicola De Staglis per il prezzo di ducati 126 (da Carlini 10 per ducato), coll'obbligo di corrispondergli annualmente 4 barili di vino in mosto in tempo delle vendemmie; qual annuo canone la signora Porzia Orsini sostituì ed assegnò a favore della parrocchiale chiesa di S. Agnese in Navona in luogo del canone della vigna della vigna posta fuori porta Castello incontro il palazzo di Belvedere in luogo detto il crocifisso di diretto dominio di detta parrocchiale chiesa, dalla qual vigna esigeva l'annuo canone di barili 4 vino in mosto in tempo delle vendemmie».

La signora Porzia Orsini desiderosa di rendere libera la vigna al crocifisso fece la suddetta sostituzione ed assegna.

«Chiesa di D. Agnese in Navona. / Canone di Barili quattro Mosto sopra la Vigna alle Sette Sale vicino il Monastero di S. Pietro in vinculis sostituito ad altro canone di simili Barili 4 Mosto sopra una vigna posta fuori di Porta Castello incontro il Palazzo di Belvedere in luigi detto il Crocifisso dovuto annualmente alla suddetta Insigne chiesa».

In merito ai confini si legge: «circa posit Roma apud ... et monasterium S. Petri ad vincula in loco dicto le sette sale liberam exemptam cum quadam domuncula in facta a vota ab omni onere censi canone seu responsione quam ipsu D. Joannes Nicolaus emisse affirmavit de anno presenti a D. Vincenzio de Rubeis alias Dello Schiavo civis romano regionis S. Angeli, quod etia affirmavit constare istrumento pubblico D. Jacobum de Marsio civem et not. rom. ad quod relatio habeatur confinabam ab uno latere cum vineam monasteri SPV, ab alio quedam vinea D. Iuliane de Verbanj uxoris ipsius de Jo: Nicolai, ab alio viculus vicinalis, salmis aliis sue spese de omnibus fecit (...).»

In una nota a lato si legge: «confinis et nota g. t. Jo: Sardi di cui hanc vinea di juliane de Veturis essi. Vineae hodie ?pertinentem ad A. Ans m (Anselmo?) Bergerina et escludii ludi q vinea. Hic stat imposuit hunc censu hodie ... D, juliu Gualtierio di Urbe Vetere ».

s.d. [1538?], Roma: ASPiV, Catasto dei beni di SPV 1514-1560, vol. C, c. 100v

vigna Gaddi

«Una vigna de pezze 3 in circha della proprietà di santo pietro in vincola posta in loco detta Corte vecchia, la quale era tenuta da messer Giovanni Battista del Cavalier, come appare per uno istrumento rogato per uno messer Theodoro Gualderoni il 29 settembre 1526: hora la tiene uno messer pietroantonio et stava già col Reverenidissimo Colona in Cancelleria paga ogni anno carlini dieci veddi al catasto vecchio a carte 26.
Car.10.

1539. La detta vigna hora tiene il Reverendo messer Giovanni Gadi decano della camera Apostolica, et ha pagato al e fattore per la risposta dell'anno presente 1539 a di 30 di dicembre C ar X. Fu fatta poi nova conventione in questo 102.
Car 10.

El soprascritto ha pagato (...) per l'anno 1540
Car. 10

Trasportata in questo carte 102.»

[1538], Roma: ASPiV, Catasto dei beni di SPV 1514-1560, vol. C, c. 102 r
vigna località Corte Vecchia, confini, pagamenti Gaddi passaggio a Francesco Benze

«Monsignore Giovanni Gaddi fiorentino

Una vigna della proprietà di s. Pietro in vincola di pezze tre in circha più o manco posta nel luoco ditto Corte vecchia quale da una banda confina con la vigna del monasterio dove è il muro vicolo mediante dal altro lato il nostro caneto et la nostra vigna quali hora tiene Giovanni ?Maria Romagnolo vignarolo del altro lato sono le ripe delle nostre grotte perché sotto ditto vigna sono alcune grotte quali sono della medesima proprietà sotto la medesima ragione, et hano l'entrata per ditto vigna. Dal laltro lato con li beni di quelli de Rutilij, et il vicolo che va a santo Clemente overo verso il colosseo dove è uno caneto del monasterio et ditto vigna ha l'entrata del Cancello dove sono le nostre grotte con una vascha rotta come trovarai al cathasto segnato lettera A carte 252 et carte 261. In mano di uno Januccio di Gratiano habiate ni li monti er uno don Sabba canonico di s. Maria Maggiore, quale pagano uno cavallo de mosto e tot. 3 de cera lavorata. Il vino pagana alle vendemie, la cera per la festa di santo Pietro in vincola, quale fu comutata d'accordo a pagare ogni anno nella festa di s. Martino carlini 30. Hora ditto vigna tiene in emphiteusi perpetua monsignore Gaddi fiorentino chierico de Camera con responsione ogni anno de carlini 30 nella festa predetta.

Car. 30

Messer Giovanni Gaddi sopraditto ha pagato le resposte decorse per l'anno 1533, 1534 et 1535-36 e per tutto l'anno 1537 come appare quitanza per mano de padre priore fra Sebastiano da Venezia adi 6 novembre 1537. Così d'accordo per esser sua signoria decano della camera contanti

ducati 10 Car. 100

Adì 15 ottobre 1538 ha pagato al nostro solicitatore a nome nostro contanti per la risposta del presente anno 1538.

Car. 30

A di 7 agosto 1550 messer Francesco Benze fiorentino ha pagato la risposta per anni deti cioè per tutto lo 1548 cusi era obligato per instrumento rogato messer Francesco Spina nostro ?procuratore ut lo detto messer Francesco ha ... ditto vigna ... dal monasterio con obbligo di pagar ogni anno carlini 30 per la risposta decorsa ...ha dato

Car. 30

Cat. D. c. 88»

s.d., Roma: ASPiV, Catasto dei beni D 1544-72, cc. 83v
Atti relativi alla proprietà Gaddi in località Corte vecchia

«Una vigna della proprietà di SPV posta dentro di Roma in località detta Corte Vecchia qual ... teneva uno messer Io. Gadi fratello del Reverendissimo Gadi , hora lo tiene il fiolo che è arcivescovo di Comienza Sabbita in casa del Reverendissimo Gadi e di questa vigna non ha altro che una recognizione antica in casa guarda nella casetta delli istrumenti che trovarai che già questa vigna l'ha tenuta uno messere Giovanni Battista del Cavaliere et la sua ricognizione è quella ?detta in la casetta rogato ne fu messer Theodoro Gualderoni sotto il giorno 29 settembre 1526 e dopo in qua è stata in più mane e mai è stato fatto altra recognizione e ... di bisogno di rinnovare il nostro impegno lo ... è molti anni che questa vigna non si sono avuto risposta guarda la catasto C a 101 dove trovarai che ogni anno nella festa di S. Martino Car. Diece per lo di negotia le cose del monasterio sia con (...) Questa partita non vale niente guarda al catasto C carte 102 ... Car. 15».

1546, 3 gennaio, Roma: ASPiV, Instrumenta, Liber R,1433-62, c. 325-330

Locazione di una vigna ad Alfonso Gualtieri, qual vigna fu ricomprata dal monastero di SPV nel 1576

[Nota a lato:] «Locazione fatta ad Alfonso Gualtieri a di 3 gennaio».

«de presente dicta vineae locanda et posta factas diligentia ... invenca ... alium quom R D Sebastianum Gualterium clericum ... qui nomino ?deinde Alphonso Gualterii sui germani fratre una partem ex dictis vinea silicet illam que est versus res heredum idam Ioannis de Gadis in ?viculo mediate idest quandam partem positam in plano et ?equalr tribuna magna in circa ?pite usque ad ?ninculum publicum ?conduco obtulit ad terria dicti domini Alphonsi generationem et per ea dare et cum effectum consignare barilia septem puri musti ad vascam et cum alii pactis et conditionibus infrascripteis considerantea que dicti domini frates ?quatenas per ?res missa (...):»

Note:

Si tratta dell'atto rogato da Francesco Spina il 16 novembre 1546.

1547, 18 ottobre, Roma: ASPiV, Catasto dei beni D 1544-72, cc. 87v-88

Notizie relative alle vigne di Alfonso Gualtieri e Sebastiano Gualtieri, con piccolo schema planimetrico riguardante la vigna di Alfonso.

Vigna di proprietà di S. Pietro in Vincoli, di pezze tre, posta al di là del boschetto del monastero verso la vigna «de gaddi Fiorentino nostro responsario nel lucho dove volgarmente se dice che sia stata la piazza delle Terme». L'inquadramento della vigna è dato attraverso alcuni riferimenti: nella parte alta («Da capo...») una tribuna antica, verso il monastero di SPV il boschetto del monastero stesso e un'altra tribuna, nella parte bassa («Da piedi ...») il vicolo che parte dalla detta vigna e da quella del Gaddi e prosegue verso S. Giovanni in Laterano.

La vigna viene locata in terza generazione a messer Alfonso Gualtieri figlio di messer Raffaele da Orvieto detto dal Moro, e fratello di messer Sebastiano segretario del cardinale Agostino Trivulzio, protettore dei canonici di SPV.

Saranno corrisposti in anticipo i primi tre anni consecutivi di canone, 1547-48-49, pari a 42 giuli, (sette barili di vino dal costo di 6 giuli). Trascorsi i tre anni prevede un canone annuo pari a 7 barili di vino da corrispondere in tempo di vendemmia. Al pagamento (in vino o denari) provvederà Sebastiano fratello di Alfonso.

La locazione è da ritenersi decaduta in caso di mancato pagamento per due anni consecutivi.

Si rimanda all'Instrumento redatto da Francesco Spina, in data 16 novembre 1546, nel libro degli istrumenti dei canonici di SPV.

Trascrizione:

«Una vigna della proprietà de Santo Pietro in vincola de' pezze tre nel circa posta dentro de Roma de la dal nostro boschetto verso la vigna de Gaddi fiorentino nostro responsario, nel lucho dove vulgarmente se dice che sia stata la piazza delle Terme. Da capo è una tribuna antica; verso il nostro monasterio e il nostro boschetto; con una tribuna verso piedi e lo vicolo quale parte ditta vigna o quella, del Gaddi, o con il medesimo vicolo seguitando confina anchora dalla banda verso S. Giovanni Laterano.

Laqual vigna al presente è stata allocata in terza generazione a uno messer Alphonso gualtieri figliuolo di messer Raffael da Orvieto detto dal Moro, et e fratello di messer Sebastiano secretario del Reverendissimo Trivulzio nostro protettore con responsione per anni tre seguenti cioè del 47-48-49 de giuli quarantaduo che sono per conto de' barili sette de vino a ragione de' giuli 6 il barile o finiti li ditti tre anni, respondeva ogni Anno nel tempo delle vendemmie barili sette, de puro vino; il qual vino o denari si obligò il detto messer Sebastiano suo fratello a pagarli. Et quando per dui anni continui non pagasse detta risposta de fatto se intende esser decaduti a ditta locazione. Et de questi obblighi o altri simili vede lo insrumento fatto per mano di messer Franscesco Spina, fatto adi XVI di novembre MDXLVI o e lenato al libro delli

strumenti, o fu confermato per li Reverendi padri ... essendo il Reverendo p. fra Andrea Bolani ?Giniale barili sette 7 . La qual vigna è posta in questa forma [segue schizzo planimetrico]».

Una nota a sinistra della piccola pianta, segnala che la vigna era tornata in dominio totale del monastero e rimanda al catasto E, c.79.

Le note proseguono:

«Messer Sebastiano Gualtieri fratello de messer Alphonso soprascritto tiene in enfiteusi perpetua una vigna della proprietà di Santo Pietro in vincola, de' pezze tra incircha posta in loco ditto Corte vecchia. Confina colla vigna del monasterio dove è il muro ?vicolo mediante dall'altra parte il nostro canneto et la nostra vigna qual hora tiene il sopra scritto messer Alphonso; dall'altro lare sono la rippe delle nostre grotte et li beni de quelli de ?rutelij et lo vicolo che va al colosseo. Questa vigna l'ha tenuta messer Gaddi come appare al Catasto S.to C c. 102 et è stata venduta dali soi heredi a uno Francesco Benze fiorentino della vendita ne fu rogato messer Francesco Spina nostro notario et procuratore dell'anno 1548 et lo instrumento fuo ?probatus all'ufficio de messer Ludovico da Graiis notario del vicario del papa et nostro, e ditto messere Francesco Benze ha venduto ditta vigna con pacti convenzioni et risposta come haveva esse al sopra ditto messer Sebastiano Gualtieri: cusi della vendita come del consenso prestatto da noi ne stato rogato uno messer Luca Antonio da Pescia sotto lo di septimo di Agosto 1550 et ditto notario habita in monte Citorio apresso lo Cardinal de Gaddi pagha ogni anno di risposta nella festa di S. Martino carlini trenta. La prima risposta pagarà la festa di S. Martino prossimo ... dell'anno 1550».

1547, 18 ottobre Roma: ASPiV, Catasto dei beni D 1544-72, c. 88

Note pagamenti canone annuo per la vigna di Alfonso Gualtieri

Sono segnati i pagamenti riferiti alla nota precedente. Fino al 1554 anziché i pagamenti in vino come previsto dalla convenzione si paga il canone in denaro, pari a 42 giuli annui. Dal 1555 sono corrisposti i pagamenti in vino (7 barili come previsto da convenzione). Spesso paga Sebastiano a nome di Alfonso. Dal 1553 Sebastiano compare come monsignore di Viterbo. Per gli anni 1554 e 1555 si fa riferimento ad una lite (1554, atti notaio Pietro Bardetto):

«Conciosia che contrascritto possesso, ci sia stato levato per sentenza di mons. Omelino referendario, et in questa causa iudice commissario, però la suddetta partita è portata avanti. In questo a carte 102».

1555, 9? dicembre, Roma: ASPiV, Instrumenta 1533-1623, "K", c. 105 r e v

Lite per il pagamento del canone per l'affitto della vigna locata a A. Gualtieri

«(...) lite er causa intr e R. D. Priorem fratres er conventum monasterii sancti Petri ad vincula de urbe actores ex una et Dominu Alfonsum gualterius cuiem urbevetari reum conventus de et super relaxatione et dimissione ipsi monasterio unuis vinea per ipsum dominu alfonsum dententi' et occupati' ad ipsum Monasterium sancti petri ad vincula spectante et pertinente petiarum trium circa sub confinibus de quibus in actis ?necno fructum perceptoru satisfactione, rebusque aliis in actis causa et causaru huiusmodi latus deductis partibus ex altera, ipsisque lutteris monitorialibus ?lme executis ac lite huismodi per negationem contestata in causa que ad nomnullos actus ?hme inde inter partis ipsas ... processo non nullis que testibus examinatis servatis que quatuor terminis in similibus iuxta forma dicti mours proprii servati soliti ser consuetis tandem R. dominus Paulus Odescalcus juns ut doctor in cuilibus locumtenens nostro visis videndis consideratis que de vire considerandis suam in scriptis tuli ter promulgavit sententiam tenoris subsequenti (...) Pro tribunali sedentis et solum deo pre oculis haben' Per hanc nostram senterintiam, quam de iurisperitorus consilio pariter et assensu, ferimus in his scriptis, dicimus, pronumptiamus, sententiam pariter et declaramus, in causa et causis, que coram nobis etiam tamque generali executore ... Pauli papa quarti super revocatione et restitutiones alienationes bonorum eccli... aditii per euiusdem S.D.N. motuproprius specialiter deputatii inter R.D. priorem et fratres monasterii er conventus sancti petri ad vincula ex una et dominum Alfonsum Gualterium de urbe veteri ?exo principale dententorem et occupatorem ... vineam seu partis propre monasteriu prefatu siti re busque aliis in actis causa et causarum

huiusmodi latus deductis et illorum oc canone parti ex altera; Prefatum dominum Alfonsul Gualteriu sententias censuras et penas in litteris nonitorialibus contra dictum dominum Alfonso super restitutione et relaxatione vinea prefata decreti ser eidem domino Alfonso intimatis contentas et inflictas ob non factam iuxta letteratum monitorialum formam et tenorem .. priori et fratribus dicta vinee necnon possessionis et fructuum pradicorum restitutionem relaxation' et satisfactionem damnabilitit incu...asse et incidisse declarandu et publicandum et ab omnibus ...fidelibus ... cuitan littirasque declarationas desuper necessarias et oportunas in forma solita et consulta ... et concedendas fore et esse, prout declaramus et denunciamus ac publicari et evitari mandamus ... prefactas decernimus, et concedimus ipsumque dominu Alfonso adversa... in expensis pro parti ipsorum priorum et fratrum propter ea ni huiusmodi causa ?legitime factis condemandu fore et esse, prout condemnanu (...))»

1556, 21 febbraio, Roma: ASPiV, Instrumenta 1533-1623, "K", c. 106r
Lite per l'occupazione coatta della vigna appartenuta a Nicola De Staglis

«(...) RPD Paulus Odescalcus v i doctpr in cuilibus locumtenens nostro in quadam causa vineae inter priorem fratres et conventu monasteri S. Petri ad vincula ex una, ac magister D. Alfonso Gualteruim urbe vetari ex altra parti contra nobis vertiti super impositione confinum et fabricazione muri sive parietis decrevit modo subsequanti vZ RPD Paulus Odescalcus locumtenens previa inspectionis vinea de qua ?ager et fovea sive filo iam facto pro construendo parieti suie muro pro introcluderi dicta vinea et habita super antiquis confinibus relatione in eodem loco domini **Io. Nicolai Stagni** civis romanus periti et olim ut asseruit domini eiusdem vinee, decrevit quod stet fovea iam facta et super circa murus erigatur, ita es taliter quod **grypta in capitis dictis vinee sii introclusa tota usque ad fundamenta antiqua** ipsius grypte hodie super terra apparen', et quod lapides sive tabula marmorea sint et esse debeant predicti domini Alfonso et ipsas ex dicta grypta asportare possit et valeat, necnon ex omnibus fascinis repertis in dicta vinea in alia grypta fratres teneantur eidem domino Alfonso consignare et cum effectu trader' trecentas fascina una cum nec omnes et singulad arbores maloru ?cotoneox per ipsos fratres in viali comuni et uix eorum parietem effossas; super quibus omnibus et singulis premissis unum vel plura publicum seu publica fieri mandavimus per notum nostrum et cause huiusmodi infrascriptu fueri atque confici instrumentum ac intrumenta : (...))»

s.d. [1560], Roma: ASPiV, Catasto dei beni D 1544-72, c. 100v

Pagamenti relativi alla vigna in loco Corte Vecchia in enfiteusi a Sebastiano Gualtieri, contenzioso con i Canonici per mancato pagamento canone dal 1550 al 1556.

Il vescovo di Viterbo, Sebastiano Gualtieri, tiene in enfiteusi perpetua una Vigna della proprietà di SPV, «posta dentro Roma appresso il detto Monastero in loco detto Corte vecchia de tre pezze in circa iuxta suos confines com'appare in questo a carte 88.» Gualtieri detenne la vigna tra il 1550 e il 1556 senza versare al Monastero di SPV la risposta di 30 carlini. Per questo motivo il monastero mosse lite contro Sebastiano Gualtieri. Fu stabilito che Gualtieri era tenuto a pagare le mancate risposte dato che la vigna era posta sotto enfiteusi «cosa emphiteutica» del detto monastero e non sottoposta a censo «cosa censuaria» come credeva Gualtieri. Si riteneva però scusato dell'errore visto che l'istrumento risultava ambiguo comparendovi la dicitura 'sub annuo censo'. Alla luce di tale sentenza il vescovo corrisponde il canone (risposta) di 30 carlini.

s.d., Roma: ASPiV, Catasto dei beni D 1544-72, c. 101

Pagamenti relativi alla vigna in loco Corte Vecchia in enfiteusi a Sebastiano Gualtieri, 1560-1573

La risposta di 30 carlini è regolarmente versata, annualmente, dal 1560 al 1566 (da Sebastiano o per mano di suoi agenti). Dal 1566 al 1573 i pagamenti sono effettuati da Giulio Gualtieri, figlio ed erede di Sebastiano.

s.d. [1564], Roma: ASPiV, Catasto dei beni D 1544-72, c. 101v-102

Risposta corrisposta da Alphonso Gualtieri per vigna della proprietà di SPV

La vigna concessa al Alphonso Gualtieri è la stessa a c.87v, cui si rimanda per la piccola planimetria. Sono ricordati i confini con le vigne del monastero di SPV.

Si accenna alla sentenza avuta contro mons. Omelino [?]

Trascrizione:

«Messer Alphonso Gualtieri debbe dare ogni anno al nostro monastero barili sette di vino per sua risposta d'una nostra vigna, che egli tiene in terza generatione, confina appresso le nostre vigne qua contigue al prefatto nostro monastero come appare più distintamente à rioto in questo a carte 88 et notte che detti barili et risposta non si accettano se non sotto espressa protestatione di non pregiudicare alla ragione del monastero quando si volesse revalere della sententia hauta contra da Mons Omelino, quo ad possessorium ... dico Bar. 7»

La vigna concessa al Alphonso Gualtieri è la stessa a c.87v, cui si rimanda per la piccola planimetria. Sono ricordati i confini con le vigne del monastero di SPV.

Si accenna alla sentenza avuta contro mons. Omelino [?]

s.d., Roma: ASPiV, Catasto dei beni D 1544-72, c. 102

Pagamenti corrisposti da Alphonso Gualtieri per vigna della proprietà di SPV, 1564-73

Alfonso Gualtieri corrisponde annualmente al monastero 7 barili di vino per la risposta dovuta, dal 1564 al 1567. Nel 1568 è pagata da Giulio Gualtieri, che ricompare anche come autore dei pagamenti per il 1572 e 1573 in quanto erede di Alfonso.

1567, Roma; ASR, Notai dell'A. C., prot. 3553, notaio Jacopo Gerardo [Jacobus Gerardus], cc. 605-609

Inventario dei beni ereditati da Giulio Gualtieri,

« ...Item in Roma v'è la vigna che confina con san Pietro Vincula ha di risposta X barili di vino a san Pietro di Roma et una quarta d'uva e 7 barili alli Frati di san Pietro vincula et 30 carlini pure a detti Frati Item...»

Note:

Citato in R. Lanciani, Storia II, p. 224 e parzialmente trascritto (per quel che riguarda la collezione di antichità) in

Si tratta dell'elenco dei beni ereditati da Giulio Gualtieri figlio di Sebastiano, vescovo di Viterbo.

1574, 11 novembre, Roma: ASPiV, Catasto dei beni E 1574, c. 78 -79

Giulio Gualtieri pagamenti per vigna della proprietà di SPV in loco corte vecchia

Giulio Gualtieri erede di monsignor Sebastiano paga ogni anno al monastero di SPV risposta di 30 carlini per la vigna di tre pezze compresa nella proprietà di SPiV nel luogo detto corte vecchia.

Confina con la vigna del monastero dove è il muro, mediante il vicolo con il canneto del monastero e con un'altra vigna del monastero «et le rippe delle nostre Grotte et li beni de (?Rutilij) et il vicolo che va al Coliseo». Per altri suoi confini e pertinenze si rimanda al Cat. D, cc.88 e 101

A 79v segnati tutti i pagamenti annuali da parte di Giulio Gualtieri, dal 1574 al 1596. Nota che i pagamenti non sono in carlini ma convertiti a 2,25 scudi (pari a 25 baiocchi).

Trascrizione:

«Messer Giulio Gualtieri di messer Sebastiano Gualtieri deve dare ogni anno al monastero di S. Pietro in vincola di Roma carlini trenta per risposta e recognitione di una vigna di pezze tre in ca. delle proprietà di detto monastero posta in Roma in luoco ove si dice Corte Vecchia confina con la vigna del monastero dove è il muro mediante il vicolo e con il canneto del monastero e con un'altra vigna de monastero e le rippe delle nostre grotte, con li beni de Rutilli e il vicolo che va al Coliseo e altri suoi confini delle raggioni e pertinenze dela quali vedi al catasto D a 88 e a 101 di dove levo la presente partita saldato e posto in questo sul quale comincia il pagamento

Per l'anno 1574 nelli xi di novembre deve dare

Carlini 30»

1574, Roma: ASPiV, Catasto dei beni E 1574, c. 79

Alphonso Gualtieri vigna della proprietà di SPV

1576 si segnala la vigna è tornata al monastero, Giulio Gualtieri nipote di Alfonso ha «venduto le ragioni loro». Rogito Alessandro de Romaoli notario del vicariato, il 5 aprile 1526. Riferimento al Catasto d'Istrumenti segnato L c. 61 e 66.

Trascrizione:

«Alphonso Gualtieri deve dare al monastero di S. Pietro in vincoli ogni anno nel tempo delle vendemmie barili sette di vino per risposta di una vigna di pezze tre in ca. Casple è quella che è inclusa nella nostra è sotto il nostro boschetto et anticaglie et de sue raggioni er pertinentie apparsa al Catasto D a c. 88. Ne altro si deve asserire se non che il detto l'ha à terza generatione e quando si riscuota la risposta fargli le quietanze con espressa protesta di non pregiudicare alle raggioni del monastero quando si volesse revalere della sentenza avuta contra di monsignore Omelino que ad possessorium, di questo vedi al Catasto D a c. 102, di dove levo la sua partita saldata et posto in questo sul quale cominciò a farlo debitore.

Per l'anno 1574 nel tempo delle Vendemmie deve dare vino Barili 7.

La sopradetta scritta vigna è ritornata al monasterio in questo modo, cioè messer Alfonso sopradetto e per lui Giulio Gualtieri suo nipote ci ha venduto le raggioni loro, che pretendevano per la terza generatione, per prezzo di scudi cento di moneta; ne fu rogato messere Gio: Luca Remerio nostro attuario per messer Alessandro de Romaoli notario dell'Illustrissimo et Reverendissimo vicaris di N. S. sotto li cinque di Aprile 1576. Nel Catasto d'Istrumenta segnato L c. 61 e 66.»

1596, Roma: ASR, Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873), In S. Pietro in Vincoli, b. 40 (1596-1624), Catasto di S. Pietro in Vincoli, Catasto F, cc. 67r-68v.

Pagamenti di Giulio Gualtieri e figli per il canone di locazione della vigna alle Sette Sale corrisposto ai canonici di San Pietro in Vincoli.

Trascrizione:

[c. 68v] «Sig. Giulio Gualtieri deve dare al nostro monasterio al xi novembre ... baiocchi 25 in risposta d'una vigna di pezze tre in circa posta in Roma in loco detto corte vecchia, confina con la nostra vigna et il vicolo delle sette sale delle sue raggioni vedi al catasto E car. 78 dove sono la sua partita saldata per tutto l'anno 1596 – Sc. 2.25.

[altra grafia] Nota che adesso paga il Sig. Paolo Gualtieri.»

Note:

Sono segnati tutti i pagamenti a partire dal 1597.

Giulio Gualtieri paga dal 1597 al 1612 [anno morte]. Nell'anno 1614-15 paga per mano dell'Ill. Camillo Macandesi. Dal 1615 al 1617 paga il figlio Francesco Gualtieri. Paolo Gualtieri in agosto 1619 paga per il 1618, e poi nel luglio 1624 per gli anni 1619-23, nel 1625 paga per l'anno precedente.

Per pagamenti successivi si rimanda al Cat: G: c. 52

Il terreno è di proprietà della famiglia Gualtieri dal 1550, per acquisto di Sebastiano Gualtieri (cfr. ASPiV, cat. D). Gli unici confini dati qui sono quello con la vigna dei canonici di San Pietro in Vincoli e quello con il vicolo delle Sette Sale, toponimo che non compariva nei precedenti volumi del catasto (perciò include parte della futura proprietà Pamphili cfr. estensione proprietà nella pianta di G.B. Nolli).

[s.d.] Roma: ASR, *Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873)*, In *S. Pietro in Vincoli, b. 40 (1596-1624), Catasto di S. Pietro in Vincoli, Catasto F, c. 174v-175r*

Pagamento del canone di locazione ai canonici di San Pietro in Vincoli dell'orto 'sopra le Sette Sale' da parte di Giovanni Battista Ardicci cui succede poi Giacomo Belloro.

«Gio. Battista Ardicci deve al nostro Monasterio ogni anno scudi cento vinti ... à giuli? dieci per scudo, et carciofoli n°. 400, et Melloni n°. 30, li carciofoli alla sua stagione, et li Melloni nel mese d'agosto come appare nell'Istrumento della renovazione dell'affitto fattogli sotto il dì 7 aprile 1616 agli Atti del Sig.

Antonio Ceccarelli notaro del ... vicario

120

Primo aprile – 60 Carciofoli n°. 400

Primo ottobre – 60 Melloni n°. 30 »

A di 5 novembre 1625

Si è affittato l'horto posto sopra le Sette Sale, che teneva già in affitto messer Battista Ardicci, a messer Giacomo Belloro fruttarolo a S. Lorenzo in damaso per tre anni da incominciarsi a dì 15 stante da finirsi, come segue, con l'infrascritti patti et condizioni.

Primo che debba pagare al Monasterio il primo anno scudi 110, il secondo et terzo scudi 115, che debbiamo fare insieme il cappilietto al muro dalla parte del cavatore, che poi per lo avvenire ha obbligato il detto guastandosi il cappilietto per sei palmi farlo rifare a sue spese, et essendo più di sei palmi, siamo obbligati noi sopra li sei palmi farlo rifare, che il detto debba mantenere la porta o cancello a sue spese, e che debba dara al tempo de Carciofoli Carciofoli 500, et Melloni 30 al suo tempo; come appare Istrumento rogato il sig. Antonio la catella [Locatelli], sotto il di e ano detto.

I° paga a dì 15 novembre 1625 – 55 Carciofoli n°. 500

2° paga a dì 15 maggio- 55 Melloni n°. 30 »

Note:

A pag. 175 v segnati i pagamenti.

Ardicci ha pagato dal 1616 al 1625 (semestrali). Belloro paga per il 1625 e 1626 (semestrali).

Non ci sono riferimenti al catasto successivo

1612, 24 febbraio, Viterbo; ASVit, prot. 1836, not. Rosino Pennacchi, cc. 92- ...

Testamento di Giulio Gualtieri

G. Gualtieri Lascia ai padri di S. Maria del Poggio di Viterbo i suoi libri di materia sacra.

Lascia alla figlia Vittoria il quadro della Maddalena che era in Roma, e che era appartenuto a Camillo fratello di Giulio, e un altro quadro piccolo a sua scelta.

All'altra figlia Lavinia, monaca in S. ambrosio a Roma lascia 10 scudi.

A Gualterio figlio di Paolo e di Antonina Pamphili, suo nipote lascia i beni stabili e mobili del Castello di San Venanzio e di ?Nono castello diocesi di Orvieto così quelli lasciati alui dal Capitano Gualterio suo zio con tutte le modifiche apportate, più il podere della Civitella comprato da lui (Giulio) dal cugino Raffaello Gualterio. I quali bene tutti voleva rimanessero in perpetuo nella linea masculina di detto Gualtieri e che Paolo suo Padre non vi avesse ingerenze ne disponesse di cosa alcuna ... beni che sottopone a fidecommesso

conforme alle disposizioni dello zio Capitano Gualterio, che non si possano mai dividere e restare sempre di uno della famiglia. Nel caso Gualtiero morisse senza figli allora sostituisce Giulio pure suo nipote ...

[95 r – 96 v]

«Item à Giulia Gherardi mia moglie li due horti miei di carciofi che ho nella vigna di Roma, cioè quello da baso verso san Clemente affittato per scudi cento l'anno per tredici anni et l'altro di sopra appresso li frati di San Pietro à vincola affittato per scudi ottanta l'ano che tutti doi imporano sc. 180 di moneta pregandola à contintari di questo assegnamento per li scudi 3000 di moneta, che hebbi da messer Matthio suo padre per dotio? che scudi mille sotto li 18? di luglio 1567 dal ? et scudi mille per resto sotto di 20 di luglio e di marzo 1569 ..? et poi altri scudi mille per una cedola del Ceoli sotto li X di novembre 1568 come di tutto ne appare mia quietanza per gli atti del Raiditto notario all'hota dell'Auditor della Camera ed ?scudi 100 d'avonio? hauto in biancheria, senza argenti. Aggiungendo che si detta Giulia mia moglie volesse ritirarsi à San Venanzio alla cura di quei beni di Gualtieri [il nipote], voglio in tal caso perché si possi goder la casa et hannì 12 barili di vino l'anno 12 bocchali d'olio, et due some di grano ...? starà lasu di quell'entrata, et non ... volendo stare, ma piacendosi più di star a Viterbo gravo, et voglio, che Paolo mio herere sia obligato ... figlio di Paolo se ce ne sarà morendo Giulio finchè venghi il darli a darli l'istesso durando la sua vita ed quei mobili che li possono bisognare per il suo sol servitio, et di una ?terra ad arbitrio dell Signori esecutori del Testamento, ed un paro di stanza in casa di sua satisfatione si potranno o vorranno star insieme, et si per qual si voglia rispetto o impedimento l'usufrutto della sua doto per li scudi 180 nd potisse haver il libero possesso delli orti di carciofi oltre l'ipoteca che lei ha sopra tutti i miei beni che può pigliarsi detto uso frutto dove più le piace, voglio, et intendo in tal caso, che Paolo sia obligato pagarglieli lui ogni anno di sei mesi in sei mesi con ogni termine di Carità.»

Note:

Tracrizione parziale in N. ANGELI, Famiglie Viterbesi. Storia e Cronaca. Genealogia e stemmi, Viterbo 2003, p. 262.

Giulio Gualtieri nomina come esecutori testamentari: Mons. Giovanni Battista Pamphilio Auditor di Rota e il Capitano Sforza Maildachini suo genero.

1621, giugno 2, Roma; ASR, Presidenza delle Strade, Taxae Viarum, vol. 445 bis, cc.620 r - 629r.
Tassa per l'accomodamento della strada di campo vaccino e Colosseo

«Tassa fatta al infrascritti padroni di siti, orti, vigne et altri beni per l'accomodamento delle strade di Campo Vaccino et Coliseo in occasione del possesso di Nostro Signore papa Gregorio XV» (...)

[c. 620 r-v]

« (...) Padroni di Giardini Siti Granari et altri beni a b.25 la canna di facciata (...) Signor Asdrubale Mattei per il giardino 2-50 (...)

(...) Monaci di s. Maria nova per esser il lavoro accanti il loro incontro al coliseo di facciata ?p 400 a b 40 la ?ca 16- (...)

[c. 629 r-v]

«Al n. 22 "Signora Lucrezia de Nobili alla Madonna dei Monti dove si fa la cava tiene Ferrante cavatore palmi 700 di facciata a baiocchi 50 la canna ... sc. 35;

23 Signor Paolo Gualtieri et Gio. Vincenzo di Monterone fruttaroli in campo di fiore pezze ?4 a ... 50 la pezza sc. 2;

24 Monsignor Pamphilio per il giardinetto sc. 0.75;

25 Signori Serlupi al Gesù pezze 3 sc.1,50;

Strada delle 7 sale paga per mità

26 Giulio Barisello fruttarolo all'apolinnare pezze 6 sc. 1,50;

27 Monsignor Fucini sotto al gesù tiene Cesaretto cavatore accapo le case pezze 10 per mità sc. 2,50;

28 Signor Paolo Gualtiero tiene Cesaretto cavatore pezze 7, sc. 1,75;

29 Vigna di S. Pietro in vincola p. 15 la mità sc. 3,75;

30 Signor Paolo Catanio incontro il signor Prospero ?iaconari pezze 7 dove si fa la cava sc. 1,75;

31 eredi Belardino Teofilo in piazza Navona pezze 14 sc. 3,50»

[Prosegue poi con le vigne presso la Navicella]

Note:

Citato in parte in C. Benocci, *Insedimenti cinquecenteschi sulla Via Papale a Roma: la Casina Gualtieri sul Colle Oppio nella documentazione moderna*, in “Il tesoro delle città”, VII, 2011/12, 2013, pp. 57-74.

1625, Roma: ASR, Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873), In S. Pietro in Vincoli, b. 41 (1625-1658), *Catasto di S. Pietro in Vincoli, Catasto G*, cc. 51r-52.

Canone vigna famiglia Gualtieri

« MDCXXV

Eredi di Giulio Gualtieri pagano ogni anno al nostro monastero scudi 2 baiocchi 25 ... per risposta d'una vigna di pezze tre incirca posta in Roma in luogo detto Corte vecchia, confina con la Vigna del nostro monastero, e col vicolo delle sette Case anzi Sale, a si calcola il capitale a ragione di 3 per cento per commodo della scrittura però si valuta a scudi 75 ... havere il nostro monasterio in questo – 75.

[altra grafia] La suddetta partita è levata del cat. F a car. 68 paga il Signor Paolo Gualtieri.

Cat. H c. 21»

Note:

paga Paolo Gualtieri da gennaio 1627 (per gli anni 1625-1627) a gennaio 1651 (paga per l'anno 1650).

Marzo 1656 paga per mano di Angelo ?Grandi per l'anno 1655. E poi nel febbraio 1658 paga per gli anni 1656 e 1657.

Mancano i pagamenti del 1651, -52, -53, -54].

1629, Roma: ASR, Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873), In S. Pietro in Vincoli, b. 40 (1596-1624), *Catasto di S. Pietro in Vincoli, Catasto F*, cc. 113v-114r.

Locazione dell'orto sopra alle Sette Sale a Giacomo Belloro ed eredi

«Iacomo Belloro e suo figlio pagano ogni anno in doi partite anticipatamente scudi centoventi cioè sessanta alla fine di marzo, et altri sessanta alla fine di settembre per l'orto sopra le sette sale che principia dal viale del cancello e ?tira verso le sette sale, e ?que a uso di carciofi datoli in emphiteusi in vita sua e di suo figlio come appare per istrumento rogato dal sig. Antonio Lucatelli notaio dell'Illustrissimo vicatio sotto li 18 maggio 1629 e nel nostro libro degli Istrumenti segnato N a c. 141.

e più detti pagano menoli n. quaranta principiando dalla staggione tanti il giorno, quanti bisogneranno per servizio deli padri

e più pagano predetti carciofoli n. seicento principiando come sopra, tanti il giorno, quanti bisogneranno per servizio deli padri

e più pagano per il vicolo serrato che andava alle Sette Sale ogni anno alla fine di marzo altri scudi da Istr. libro N a c. 139

In denaro ogni anno scudi

122

Carciofoli n- 600

Meloni n. 40

[altra grafia]

Nota che le scritture appartenenti al Vicolo delle Sette Sale, che servassimo, sono nella cassa del ?qarindenio incolte».

Note: A c. 115 segnati i pagamenti dal 26 ottobre 1629 a marzo 1636.

1631, 30 maggio, Viterbo: ADP, scaf. 59, b. 5, int 1, subint. 35

copia pubblica di istrumento di rinuncia di suor Orsola e Vittoria Maildachini e di Andrea Maildachini a favore di D. Olimpia loro sorella, alle ragioni, azioni, ed altro a loro competente sull'eredità di Vittoria Gualtieri loro madre, e di Giulia Gherardi Gualtieri, e cessione di orto ad uso di carciofari posto alle Sette Sale, ed obblighi in sequela assunti da D. Olimpia.

1632, 12? febbraio, Roma; ASR, Presidenza delle Strade, Taxae viarum, vol. 446, cc. 110-111
Tassa per l'accomodamento della strada da campo vaccino a S. Giovanni

«Tassa fatta alli infrascritti signori padroni de Vignie [sic], Horti, et Giardini, et altri beni, che devono contribuire a pagare la spesa fatta per l'accomodamento della strada, che da Campo vaccino va verso S. Giovanni vicino al Culiseo, così di ordine della Illustrissima Congregazione delle strade e Monsignor illustrissimo presidente et signori maestri delle strade (...)»

[c. 111 r]

«Reverendi Padri di s. Clemente si tassano sc. 1:50

Reverendo monastero di SS. 4 Coronati sc. 1

Signore Torquato Ricci, incontro detti Padri per casa e granaro e orto sc. 1:20

Casa e giardino di Bartolomeo Passaro sc. 1

Heredi di Pietro Antonio Maggi per giardino e casa sc. 0.80

Cosamo fornaro hosteria casa e giardino sc. 1:50

Illustrissimo Signore Santa Croce per il giardino dc. 1:50

Giardino di N spitiale alinsegna della vecchia sc. 1

Signore Fabiano Colli per casa e giardino sc. 1

Casa e giardino di n spitiale alla madonna di Loreto sc. 1

Horto che tiene Francesco fruttarolo a porta settigniana sc. 2

Giardino casa e finile, del signore Ferrante ?Biger si tassa sc. 3:50

Giardino del signore Alessandro Caetano sc. 1:50

Madalena Bufalina, per casa e giardino sc. 1

Domenico Capitello per casa e giardino sc. 1

Heredi del signore Pomfilio Evangelista per casa e giardino sc. 3:50

Horto che tiene Francesco fruttarolo a porta settigniana sc. 2:70

Horto e vignia del signore Francesco Serlupi sc. 2:70

Horto del signore Hippolito Amicii alla piazza di Santo Marco sc. 2:70

Horto del signore Michelangelo De Nobili tiene Andrea sc. 2:70»

1634, 10 febbraio, Roma; ASR, Presidenza delle Strade, Taxae viarum, vol. 446, cc. 306r – 307v e 314-316

Tassa per accomodamento delle strade, che da Roma va' verso il Coliseo et a S. Giovanni in Laterano

[c. 306 r]

«Tassa fatti all'infrascritti Signori Padroni di vigne, Horti, Giardini et altri beni che devono contribuire a pagar la spesa che si fa nell'accomodamento delle strade, che da Roma va' verso il Coliseo et a S. Giovanni in Laterano così d'ordine della Illustrissima congregazione cioè Monsignor illustrissimo Matthei presidente et signori maestri di strada e tassati secondo il comodo che ricevono le vigne dentro a b.50 la pezza, Horti a giulii 60 per una [o canna(?)] recavati, et le vigne fuori a b. 40 la pezza. (...)

(...) Horto e giardino di Monsignor Gasparo Matthei sc. 8

Reverendissimi Padri di S. Pietro in Vincola per la vigna et Horto sc. 3

Horto de carciofoli incontro al Coliseo delli signori Federico er Michelangelo Fratelli sc. 25

Finili posti al Coliseo del Venerabile Hospedale del Santissimo Salvatore si tassano 8

Strada che dal Coliseo va a S. Pietro Marcellino

Horto che fa cantone al vicolo passato il Coliseo del signor Vinc.o ... tiene Vincenzo fruttarolo 3.80

Horto accanto di N. ... tiene Francesco fruttarolo di porta Settigniana 9

Horti dell'ementissimo signor cardinale Pamphilio tiene Antonio della Rotonda et altro tiene Ceccarello alla Rotonda 10

Signori Serlupi tiene m.a Cintia a monte magnianapoli [sic] 2

[c. 306 v]

Horto del vicolo delle sette sale del signor Ippolito Amicii tiene messer Gregorio 2:50

Vignia et horto dell heredi Monsignor Cecolini 7:50

Vigna che era di Monsignor Faccioli hoggi della signora Duchessa Ceri 4

Horto che tiene messere Stefano Longo scalpellino 6

Horti doi delli Reverendissimi Padri di S. Pietro in Vincola tiene Batta in Casa di Nicolò della Croce 9

Sig. Paolo Gualtieri per l'horto che tiene Iacomo Branca alla Rotonda sc. 9

(...))»

1635, luglio 30, Roma; ASR, Presidenza delle Strade, Taxae viarum, vol. 446, cc. 451r – 461r e 465-476
Tassa per chiavica da farsi nella strada dritta che da s. Madonna dei Monti va alla piazza della Suburra

«Tassa i contribuzione fatta all'infrascritti padroni di case e altri luoghi che deveno contribuire per acquapende alla spesa della chiavica e altri lavori da farsi nella strada dritta che dalla santissima Madonna dei Monti viene alla piazza della Suburra (...) Si tassano tutti li luoghi infrascritti accettuando le case e altri beni che sono nella strada dritta dove va fatto la chiavica baiocchi quarantacinque la canna andante»

[457 v]

« Ritorna all'Arco di S. Vito a mano Dritta

114 Horto dell'Illustrissimo Signore Marchese Cerio ...

Segue nel Vicolo che va a San Martino de monti a mano manca per aquapende

115 Horto di Francesco Caetani tiene Cesare fruttarolo in panico ...

116 Horto del signor Cesare Pichino ...

117 Horto incontro delli Signori Canonici Regolari di S. Pietro ad Vincola tiene Iacomo Bellori alli Balestrari de [...] palmi 880 per metà palmi 440 sc. 19,80

118 Horto à canto detto di Stefano Longo alla Madonna dell'oreto assieme palmi 1130 per metà palmi 565 sc. 25:42

119 Horti delli Suddetti Signori Canonici Regolari di S. Pietro ad Vincola tiene Hortentio ortolano alla madonna di Costantinopoli assieme palmi 530 per metà palmi 265 sc. 11:92

120 Palazzo dell'Eminentissimo signore cardinale Racchia tiene la camera in affitto per granaro...

Facciate incontro

121 Giardino del Colleggio di S. Francesco de Paola...

122 Giardino del signor Annibale habita alla quattro fontane palmi 140 segue incontro a detto long[hezza?]
...

123 Horto delli Signori Paolo e ... de Pichi tiene Bernardo Fruttarolo ...

124 Horto delle RR Monache della Purificazione ...

125 Clausura delle RR. Monache di Santa Lucia in Selci...

126 Giardino e horto delli frati di Santo Martino delli Monti...

127 Horto à canto la chiesa di S. Martino di Pietro Fruttarolo ...

128 Giardino e casa del signore Vergilio Magalotti habita messere Bartolomeo

Strada dritta che dall'Arco di S. Vito vâ nella suburra

(...)»

Note:

Ci sono vari nomi e sono suddivisi per 'isole', riguarda area a nord dei terreni di nostro interesse, utile perché citati alcuni affittuari di varie porzioni della vigna dei Canonici (alcuni già visti come Longhi), e si può ricostruire quadro tutte proprietà a nord della mia area e dall'altro lato della strada. Si può seguire sulla pianta del Nolli perché molti proprietari (Caetani, Pichini) resteranno invariati.

[517 r]

«Tassa fatta a Acqua pende all’Infrascritti ss. Padroni di case Siti, Giardini, Horti, vigne, et altri simili, quali devono contribuire a pagare la spesa che anderà nel restaurare il chiaveone Massimo, ... tassato le Case con grande a b. ... il palmo et li siti nudi e senza gronde per metà.»

[c. 530 r]

«Isola passato la Madonna dipinta che va verso S. Pietro in Vincola et il Coliseo (...)

408 S. Gasparo Mattei habita Agostino di Huntio palmi? 3 di facciata dell’orto p 550 con la parte verso S. Pietro in Vincola...

409 Convento et Horto di S. Pietro in Vincola asse? Palmi 300 ...

410 Orto acanto che seguita incontro la Chiesa della Purificazione di Stefano Longhi p. 2 palmi? 300 ...

411 Orto incontro quello di S. Pietro in Vincola et volta verso la porta grande di S. Martino delli Monti palmi 300 pigliate? Di Iacomo Bellone [Bellori?]....

412 Francesco Caetani tiene Cesare fruttarolo in Panico ...

413 Orto che segue dell’Auditore del Duca di Bracciano ...

414 Casa di M? Celisio incontro li Signori Cesi fa cantone palmi 75»

[Nell’Isola incontro a quella “dal Conti verso Santa Maria C. Carleo per il vicolo della Tarantola” al 534 S. Gio. Gualtieri habita Lucretia, e Caterina, e Marta palmi 50]

[542 r]

«Suburra verso Santa Lucia in Selice

720 Paolo Pichi habita Bernardo fruttarolo

721 Pietro Pichi suddetto habita Giovanna Borgog.a vedova

722 S. Pietro in Vincola hab.

723 Case, fenili orto del suddetto Signor Paolo Pichi habita Giovanna vedova ...

724 Santa Lucia in Selice convento Clausura ...

721 Orto San Martino de Monti e fenili pigionati? Giovanni Barella Pietro fruttarolo a serpenti ...

726 Illustrissimo signor Urbano Millino habita romolo oste..

727 Pietro d’Amici habita ... e con l’horto ...

728 Convertite habita Tarquinio Taschia ...

[542 v]

« Seguita et voltano al vicolo di S. Martino

738 Orto acanto la chiesa di S. Martino pigionati Pietro Paolo a serpenti

739 Giardino et orto di S. Martino godono detti Padri...

740 Clausura S. Lucia in Selce ... »

741 Orto signor Paolo Pichi tiene Bernardo fruttarolo

743 Giardino di Annibale Piccardi alle 4 fontane

744 Giardino di Santo Domenico? Di Pavolo Orto grotte palmi 300»

1637, Roma: ASR, Congregazioni religiose maschili, Canonici regolari lateranensi (1021-1873), In S. Pietro in Vincoli, b. 41 (1625-1658), Catasto di S. Pietro in Vincoli, Catasto G, cc. 143v– 144r.

Locazione dell'orto sopra alle Sette Sale a Giacomo Belloro ed eredi

« 1637. Iacomo Belloro e suo figlio pagano ogni anno in due partite anticipatamente scudi centoventi, da ciò scudi sessanta a di 31 marzo et altri scudi 60 alla prima di settembre per l'horto sopra le Sette Sale et alla fine di marzo per il vicolo che va alle Sette Sale come in questo si dice a c. 114 di dove levo la presente partita».

Note:

Pagamenti dal 1637 al 1657.

1640, 28 novembre, ASR, Presidenza delle Strade, Taxae viarum, vol. 447, cc. 252 r – 256 v e 285-291v.

Tassa della chiavica

«Tassa e contribuzione fatta alli infrascritti signori Padroni di case e altri beni che devono contribuire alla spesa della chiavica che si fa nella strada che da Tor de conti viene alla Chiesa della Madonna dei Monti per acqua pende conforme all'ordine (...)».

[da c. 257 – 263 r e 278 r – 253 v (sempre 1640, 28 novembre)]

«tassa et aggiunta della contribuzione delli infrascritti Proprietari (...) quali devono contribuire alla chiavica che si fa nella strada della chiese della Madonna de monti sino passato la piazza della Suburra e per la loro ... della chiavica si che si fa nella strada che da tor de cnti viene alla Madonna dei monti conforme all'ordine (...)»

[c. 262]

«Ritorna all'Archo di S. Vito a mano dritta

391 orto giardino e altri beni del marchese Cerio habita Alessandro oste..

Segue al vicolo che a S. Martino ai Monti

392 Horto nel cantone a mano manca del signor Auditore del sig Duca di Bracciano

393 casa accanto con scoperto di monsignor Cellerio

394 Horto di Francesco Caetani tiene Cesare fruttarolo ...

395 Orto del sig. Alessandro Pichino ...

394 Orto incontro a detto delli SS. Canonici Regolari di S. Pietro in vincula tiene Iacomo Belloni alli Balestrari...

397 Orto accanto degli eredi di Stefano Longo...

398 Orto delli Canonici suddetti di S. Pietro in vincula tiene Orenzo ortolano alla Madonna di Costantinopoli ...

399 Palazzo di S. Pietro in vincula dell'Eminentissimo signor cardinale S. Onofrio ...

Facciate in contro a dette

400 Colleggio Francesca e Paolo

401 Giardino Annibale quattro fontane

402 Orto del sign Paolo Pichi tiene Bernardo fruttarolo

403 Orto e clausura della Monache della Purificazione

1642, 18 ottobre Roma; ASR, Presidenza delle Strade, Taxae viarum, vol. 447, cc. 635 - 643
Aggiunta alla tassa del 3 febbraio

«Strada Colosseo-S. Pietro e Marcellino

Mattei, Federico De Nobili, Fieni S. Salvatore

Horto che fa cantone di Fabrizio ... procuratore del Signor Fabrizio Sparapane?

3 orti Gualtieri tiene Domenico Palanta, Eredi del cardinale Taverna CON LE REVOLTE?, Olimpia,
Vigna del Duca di Altemps [precedente c'era duchessa Cesi]

Horto Ippolito de Amici

Vigna e giardino del signor Cicolini

Horto e vigna del marchese di Palombara

Vigna e Giardino Marchese Giustiniani

Horto Ospedale SS. Salvatore (...).

1646, 20 aprile, Roma: ADP, scaf. 90, b. 14, cc. 30-33

Copia di istrumento della vendita della vigna Serlupi alle Sette sale a Olimpia Pamphili, rogato not. Fonthia

Il Signor Francesco Crescenzo e Antonio Serlupi fratelli vendono orto alle sette sale a principessa donna Olimpia per scudi 600. rog. Fonthia.

s.d., Roma; ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, cc. 40 - 45

Sopra i canoni della signora donna Olimpia. Affrancamenti di canoni della detta da orti alle sette sale.

[cc. 40 r e v] Brutta di lettere al pontefice per chiedere grazia per poter affrancare orti :

- vigna e canneto **sotto le sette sale che era del Serlupi** sotto la **proprietà di s. clemente** di **barili 4** di mosto e **libre due di cera** ogni anno
- altra vigna **sopra le sette sale** che fu già di **Vittoria Gualtieri** sotto la **proprietà di s. clemente** di **barili otto** di mosto **libre due di cera** ogni anno
- vigna posta fuori di porta san pancrazio che fu del Rotoli/Rosoli

[c. 42] nota delle somme che Olimpia deve dare al Card. Maildachini (abbate s. clemente) per le vigne che possiede sotto la proprietà di S. Clemente. Per li passati anni:

«1647 Per la vigna sotto le Sette sale bar. quatro di mosto s. 4,40

e per il canneto ... di cera .60

e per la vigna sopra le sette sale bar. 8 di mosto s. 8.80

e più di cera s. .60

1648 per le sopra due vigne sc. 12

in tutti 26,40

Io il card, Maildachini ho ricevuto li sopradetti scudi vintesei ... questo di 22 nov. 1649.»

1647, 3 gennaio, Roma; ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 46

Motu propriu di Innocenzo X per affrancamento di canone. Conferma di affrancamento di canone di 4 barili annui della vigna alle Sette Sale.

Risposta a richiesta Olimpia di liberare la vigna a alle Sette Sale dall'obbligo di corrispondere il canone che si pagava ai canonici di San Giovanni in laterano. Si legge che la vigna interessante confinava con le proprietà di Francesco Serlupi e Paolo Gualtieri.

1647, 25 settembre, Roma; ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 47

Documento attestante che canonici hanno accettato l'affrancazione.

1661, 21 settembre, Roma; ADP, *Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione)*, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 24

Note sulla provenienza della vigna Pamphili

«Donna Olimpia ebbe la vigna sopra le sette sale dalla madre Vittoria Gualtieri, alla quale fu venduta da Paolo Gualtieri il primo di aprile 1621. Il giorno 28 dicembre 1596 il detto Paolo la comprò da Giovanni /Ginesio per gli atti del Panizza not. AC [forse Panizza Vicentius Notaio AC 1592-1602], e ne fu dato il consenso dalli PP. di S. Clemente, e posto in fine dell'istrumento della vendita della vigna.

Giovanni Ginessio comprò la vigna da Andrea Bergerio come da istr. rogato l'8 gennaio 1594 agli atti del Belgio notaro AC.

Sua eec.za ebbe la vigna dai signori Serlupi, da quali fu comprata da [lasciato in bianco in originale] cui è l'istr. 30 novembre 1609 per gli atti del Cataloni not. AC e di Reutio (o rescritto?) Pannino/Passanino not. del Vicaro che se ne rogarono in solidu».

s.d., Roma?;ADP, *Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione)*, scaf. 90, b. 14, int. 4, cc. 27 e 29.

“Fatto istruttivo sopra gli orti a S. Clemente o siano le Sette Sale”

«Sono due gli acquisti fatti delli sopradetti orti al presente riuniti e appartenenti alla casa Pamphili Doria

1. viene dalla rinuncia delle monache al lascito di Vittoria Gualtieri. Un orto di carciofi posto in Roma vicino le Sette Sale, le strade pubbliche et altri confini (così si esprime nel sopradetto istrumento di rinuncia).
2. secondo acquisto fatto dalla medesima donna Olimpia di vigna di pezze 4 in area a lei venduta da Francesco e ?canonico Diego Crescenzi Serlupi per la somma scudi 600 «posta dentro le mura di Roma, da capo vicino li beni della principessa D. Olimpia , da una parte verso il colosseo li beni dei Gualtieri dall'altro lato il vicolo che porta alle Sette Sale e da piede verso la strada pubblica in faccia alla chiesa di S. Clemente. come rogato per gli atti del Simoncelli notaio AC di 20 aprile 1646. Fu poi affrancato il canone suddetto dalla medesima d olimpia con la capione fatta alla abbazia di s. clemente d luoghi due di monte fede, istrumento rogato dal detto Simoncelli con? Lancioni notaio AC li 29 ottobre 1649».

s.d. : ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, c. 28

Note su una vigna acquisto, canone e affrancamento

Si legge un appunto: «Rincontrare istrumento di compra d'una vigna di pezze 4 alle Sette Sale con canone di barili 4 di vino e due libra di cera alla chiesa di San Pancrazio venduta alla Principessa Olimpia da Francesco Crescenzi Serlupi sotto il 20 aprile 1646 per gli del Fontia not. AC»

I confini della vigna sono così descritti: «Vinea petiarum quatuor circiter posita intus moenia urbis iuxta capita bo: d. Olimpia ab uno versus Coloseu bonu dd. Gualterii ab lio vicolo tendente septem salas a pede via pubblica a ... ecclesia S. Clemente Canonico Diego Serlupi».

È segnalato anche che l'affrancamento del canone avvenne il 6 luglio 1649, poi con la capione di 2 luoghi di monte camerali vi fu un'altra affrancazione in data 22 ottobre 1649.

1662, 28 febbraio, Roma?; ADP, scaf. 90, b. 14, int. 4, cc. 15-18
“Procura rinuncia del rettore di S. Agnese al possesso dell’orto”.

[c. 15] «Noi infrascritti con il presente chirografo constiniimo nostro special Pror il Dottor Antonino Plutino a potere a nostro nome denunciare et cedere il possesso da lui preso come nostro priore del Giardino seu Orto posto vicino S. Clemente spettante alla chiara memoria del sig. Giulio Gualtieri in virtù d’un mandato de immittendo per l’atti del Simoncelli da Monastero nostro, conforme costa per detti atti sotto li 22 ottobre del 1661 e altro più vero tempo, et detta denuncia et cessione di possesso la faccia però senza pregiudizio di nuove et singole nostre ragioni che in qualsivoglia modo o per qualsovoglia causa, ci competono o potessero competere di modo l’atto da lui da farsi per detta renuncia non si intendano ne possano essere pregiudicate le sudette nostre ragioni ma solamente s’intenda et sia rinunciato quell’atto di possesso preso da lui come sopra, promettendo haver dato grato er fermo tutto quello che da lo nostro Priore nella suddetta Renuntia sarà fatto dandogli in ciò tutta la facultà necessaria e opportuna che in fede habbiamo per questo 28 febbraio 1662».

1669, 31 agosto : AS. Vit. Not. Vit., prot. 2095, Francesco Salendi, cc. 395v - 401v

Il card. Carlo Gualterio vende a Giovanni Battista de Sanctis un casino nella terra di San Martino in montibus.

Note:

Tra le proprietà confinanti è citata la vigna Pamphili. Il documento è menzionato in N. ANGELI, *Famiglie Viterbesi. Storia e Cronaca. Genealogia e stemmi*, Viterbo 2003, p. 262.

1705, Roma: ADP, Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione), scaf. 90, b. 14

1705. Mandato di espulsione dagli orti presso le Sette Sale di un tal Domenico Davii [David] a favore del principe Girolamo Pamphilj.

s.d., Roma: ADP, Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione), scaf. 90, b. 14
Nota sulla provenienza dell’orto

«Benchè in archivio non vi sia l’istromento dotale della madre di Donna Olimpia Maildachini Pamphlij che fu Vittoria Gualtieri moglie del Capitano Sforza Maildachini, è però da sapervi che Giulia Gherardi Gualtieri nel suo testamento rogato in Roma per gli atti del Persici notaro capitolino, lasciò la sua dote a Vittoria Gualtieri sua figlia, e Flaminia Gualtieri sua nipote figlia di Paolo Gualtieri, con condizione che morendo una senza figli, succedesse in tutta la sua dote l’altra sopravvivate. Mori Flaminia senza figli, e successe nella di lei porzione Vittoria ed ebbene la dote. La morte di detta Flaminia ?s’introducesse giudizio da Paolo Gualtieri contro al medesima Vittoria. S’estinse ogni litigio fra loro con una concordia, con cui da Paolo Gualtieri fu assegnato a Vittoria Gualtieri un orto di carciofoli posto in Roma alle Sette Sale e luoghi due del monte Avignone, spettanti a detto Paolo Gualtieri per istromento rogato per gli atti del ?Capioggi ?Ceconi Notaio dell’eccellentissimo vicario il primo del mese di aprile dell’anno 1621, qual orto, a cui si da per confini altri beni di Paolo Gualtieri, strade pubbliche ed altri noti confini sempre suoi, possedette sino alla sua morte detta Vittoria. La quale venuta poi a mancare senza testamento, e lasciate dopo di se Donna Olimpia Maildachini Pamphlij e le RR MM sor Orsola e Margherita Vittoria già monache nel monasteri di S. Domenico di Viterbo sue figliole, le quali monache rinunziarono preventivamente a tutte le loro ragioni si paterne, che materne, et a vita ed a qualsivoglia altre loto presunzioni/prevenzioni a favore del capitano Andrea Maildachini loro comune fratello».

Nacque una disputa tra il monastero di S. Domenico nella persona delle suddette monache e il capitano Andrea Maildachini da una parte e Donna Olimpia dall’altra. La disputa fu risolta con un atto di concordia per cui le sorelle e il capitano cedevano a Donna Olimpia ogni loro ragione su tutta l’eredità di Vittoria Gualtieri loro madre, dietro pagamento da parte di Donna Olimpia di una rendita al fratello, di una rendita a vita alle sorelle, e di un’altra al monastero di s. Domenico da versare anche dopo la morte delle sorelle.

Tutto ciò risulta dall'Instrumento di concordia rogato negli atti di Tommaso Malvicini notaro di Viterbo, 30 maggio 1631 esistente in Archivio

Note:

In ADP, scaf. 59, b. 5 c'è lettera del monastero di S. Domenico che alla morte delle sorelle di Donna Olimpia, avendo queste lasciate i 200 scudi che Olimpia avrebbe dovuto versar loro al monastero, li richiedevano ai Pamphili.

1713, 10 novembre, Viterbo; ASVit, scaf. 94, prot. 608, not. Girolamo Ciaci, cc. 321

Memoria relativa alla vendita di un casino nella terra di San Martino ai monti da parte del card. Carlo Gualterio nei confronti di Giovanni Battista de Sanctis.

Vendita di un casino posto in S. Martino ai Monti (si legge nell'atto di vendita 31 agosto 1669, prot. 2095, c. 397 vedi sopra) dal cardinale Carlo Gualtieri, per mezzo del suo procuratore Giovanni Franco Cosciali, a Giovanni Battista de Sanctis e al figlio Girolamo David de Sanctis.

1756, 18 luglio, Roma; ADP, Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione), scaf. 90, b. 14, int.2, subint 4

Note sulla provenienza dell'orto Pamphili a S. Clemente

«La provenienza dell'orto posto alle sette sale vicino a s. Clemente come segue cioè: Giulia Gherardi Gualtieri.» Sul tergo «Orto delle Sette Sale Foglio di Provenienza formato li 18 luglio 1756».

Note:

Si legge nel documento la spiegazione di come Donna Olimpia sia entrata in possesso del terreno con riferimento alla causa con i fratelli e l'istrumento rogato da Malvicini, 30 maggio 1631 (parte del testo è stato evidentemente copiato nel primo documento).

Poi si dice anche che Donna Olimpia comprò ancora un'altra vigna «ivi contigua posta, come sopra, alle Sette Sale dalli signori Francesco Crescenzi Serlupi et Can co Diegno Antonio Fratelli Serlupi per se, suoi eredi e successori qual si voglia per il prezzo di sc. 600».

La vigna era gravata di canone annuo di 4 barili di mosto e di due libre di cera dovuti alla chiesa di S. Clemente come da istrumento rogato agli atti del **notaio Fontia**, not. AC, 20 aprile 1646.

Il canone fu estinto dalla signora Olimpia pagando e assegnando 3 luoghi di monte Camerali In virtù di Breve di Innocenzo X per istrumento rogato il 22 ottobre 1649 secondo gli atti del notaio AC Giacomo Simoncelli notatio.

s.d. Roma: ADP, Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione), scaf. 90, b. 14, int.2

“Acquisto ed altre notizie dell'orto posto a S. Clemente. Vertenza Doria-Gualtieri, carte per l'illustrissimo sig. avvocato Catani”

« Fin da tempo immemorabile Giulio Gualtieri uno degli discendenti della famiglia Gualteria avendo acquistato fra gli altri Beni in Roma, alcuni pezzi d'Orto dalla parte di S. Clemente denominata le Sette Sale, costituirono un solo corpo, non solo vi fabbricò una casa, ma vi formò ?eziandio un Viale, che da Levante passando innanzi a detta casa andava a terminare verso Ponente, e precisamente per tutto quel tratto di rupe, che da tramontana incomincia, ed esiste nella parte più bassa di detti orti donata da Monsignor Gaddi alla famiglia Gualtieria, e va a terminare ed unirsi con altro orto di sopra».

Note:

In siffatto viale pertanto (le di cui bande, o siano laterali piantati a destra in detta rupe verso tramontana di Lauri, amandole, e cipressi, ed a sinistra verso mezzogiorno di soli Lauri, vennero a poco a poco a formare un delizioso cocchio) fu ma sempre posseduto, conforme posseder ?doveagli della suddetta casa Gualtieri, senza contraddizione di nessuno, e particolarmente, della eccellentissima casa Pamphilj, che dalla parte suddetta di mezzogiorno, con lo medesimo confinava.»

Nel 1737 l'affittuario della casa Gualtieri, Lugara fece tagliare alcuni rami degli alberi nel detto viale verso la parte confinante con i Pamphili, chi soprintendeva interessi di quella famiglia fece querela nei confronti del Lugara davanti ai maestri Giustizieri delle strade per gli atti dell'Orsini.

Le note relative alla provenienza dell'orto sono state redatte in funzione della raccolta di informazioni da usarsi per la sentenza.

1768, 29 maggio, Roma: ADP, Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione), scaf. 90, b. 14, int.2

Copia delle perizie allegate a documento posto a fine int.2 relativo a vendita di parte di orto precedentemente viale. Marchese Carlo Gualterio e principe Doria.

«Essendo che fin sotto li 6 aprile 1767 la Casa Pamphili Doria facesse tagliare e cioccare in un orto casalino della casa Gualtieri posto dentro le mura di Roma, e precisamente in luogo che da S. Pietro i vincoli tende a S. Clemente, un cocchio coperto, che esisteva in un viale quale faceva confine con altro orto simile spettante alla casa Doria. Quindi è che ad evitare ogni litigio le due case acconsentono la Doria ad alienare tutto il terreno che contiene detto viale, la Gualtieri di farne acquisto. A tale scopo sono state richieste delle perizie, affidate a due periti agrimensori, Francesco Sperandio (scrivente) parte della casa Gualtieri e Girolamo Piaggese per parte della casa Doria. I due procedettero alla misura del viale, risultato di 26 pezze, di natura casalino. Considerando ciò e la vicinanza con l'abitato lo valutano scudi 160 la pezza. Aggiungono anche il valore delle piante che esistevano nel viale, che formavano un 'cocchio assai grande' composto di lauri, olmi, licini, lentaggi e altri ed altri misti 'a somiglianza di altri simili cocchi, che in detto orto Gualtieri esistono e che formano ornato e delizia...'. Viale e cocchio estensione di canne 35. 'Rimane da aversi in considerazione dal perito architetto per l'esistenza del muraglione che serve per sostegno di tutto il terreno superiore di detto viale et orto dell'Ecc.ma Casa Doria. Che è quanto in sede a questo di 20 maggio 1768. Francesco Sperandio Agrim.le'».

Segue la perizia dell'architetto Giovanni Giacomo Pelliccia datata 6 luglio 1768:

«Io sottoscritto perito eletto per parte dell'Ill.ma casa Gualtieri ad effetto di vedere misurare e stimare lo stato presente di alcune partite di muro esistenti nell'orto spettabile dell'illustrissima casa posto dentro le mura di Roma nel Rione de Monti nel sito detto le Sette Sale quale orto confina da una parte ed ha l'ingresso nella strada che da S. Pietro in vincoli si va a S. Clemente, e confina ed ha parimenti altro ingresso nella strada che dal Colosseo porta alla piazza o via spazio avanti la porta principale della chiesa del medesimo S. Clemente. Quali muri reggono il terrapieno ove si dice eravi un viale guarnito di alberi a foggia di cocchio spettante all'antedetta illustrissima casa e detto viale faceva confini con altro orto in oggi spettante alla eccellentissima casa Doria Pamphili. Essendomi portato in detto sito in di 20 maggio, viste e misurate le suddette partite di muro, dico, e riferisco come in [...]. La prima partita incomincia nel sito in ?scenta vicino il casino esistente in detto orto, e continua quasi a linea in/di larghezza di canne 121, e di altezza nel Sopraterza di canne Tre nel maggiore con quattro grossi speroni, compresone uno nel cantone. Segue la seconda partita ove rivolta di canne due e mezza, et altezza Canne tre e mezza, e va ad intestare nel muro che fa lato ad un nicchione di vano nell'imbocco canne 6, dopo il quale segue altra partita di muro di lunghezza canne otto sin dove termina, e di altezza simile canne Tre e mezza.

Le suddette partite di muri e speroni come sopra descritte da me ben osservate, e considerate, veduta opera in parte di pietra, et in qualche parte di tavolozze calcolatane la quantità, che ho ... il terrapieno che devono reggere, non avendo potuto precisamente vederne la grossezza de muri, salvo che ne speroni, ne la profondità di fondamento in ?tutti e defalcata quella quantità de muri che compongono il suddetto nicchione, dovendo questo necessariamente restare in uso e dominio dall'Illustrissima casa Gualtieri, stimo e laudo la suddetta partita di muro come sopra descritta nella somma di scudi cinquecento ottanta ?mila stimate così onestamente stante la qualità dei muri nello stato presente e così dico e riferisco secondo la mia perizia pratica e consulenza. In fede ... di 6 luglio 1768. Gio. Giacomo Pelliccia architetto mano propria.»

Note:

Gli Allegati A B C E sembrano essere delle testimonianze da usarsi nella vertenza (discutono perché sono stati tagliati da parte Gualtieri alcuni arbusti del boschetto/cocchio al confine tra i due orti).

All. C: 2 febb 1777, testimonianza di un lavoratore nella vigna Gualtieri si legge che la vigna era del duca Giovanni Battista Gualtieri, Ludovico era suo figlio, e che l'orto era ritenuto in affitto da Antonio Lugara. Seconda testimonianza di Antonio ?janorum e Sanctes de Luca filius: «attestiamo [...] per verità come essendo noi vignaroli e lavoranti di campagna ci ricordiamo benissimo che nel viale dove presentemente stiamo... e vi è il Boschetto che si vede sostenuto dai muraglioni, e grotte antiche dalla parte di sotto spettante alli signori Gualtieri, e dalla parte di sopra spettante alla casa Pamphilj...»

1768, 30 maggio, Roma: ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int.1

«Copia semplice di istrumento rogato dal Pace Notaro AC, e dal Capponi Notario Capitolino, in solidum di fissazione di canone in denaro sopra la suddetta vigna, ossia orto, posta alle Sette Sale vicino il monastero di SPV di diretto dominio dell'Insigne chiesa di S. Agnese in Navona di Gius Padronato libero di S. E. il principe Andrea Doria Pamhilj, in s. 4 annui da pagarsi nel giorno 8 settembre di ciascun anno in perpetuo all'insigne chiesa suddetta in luogo delli barili quattro di vino in mosto in tempo della vendemmie di cui era gravata suddetta vigna, ora ridotta orto, fatta dal signor Marchese Carlo Gualtieri d'Orvieto a favore del signor Benedetto Soffredini economo di detta chiesa».

Vi è annessa copia della supplica di Soffredini al cardinale Ariavo/Aia vo Pamphilj protettore della Chiesa S. Agnese, per autorizzare mutazione di canone.

L'atto dice che la vigna era: «posta dentro di Roma in luogo detto le Sette Sale dietro il venerando monastero di S. Pietro in vincoli ridotta ad orto ...».

«La quale vigna come sopra ridotta ad orto si ritenga presentemente in enfiteusi dal marchese Carlo Gualtieri da Orvieto, il quale conforme agli atti enfiteutici abbia sempre corrisposto il dovuto canone alla ragione di barili quattro mosto ... otto di settembre di ciascun anno (...).»

La supplica di Bernardini dice che la vigna è pervenuta in possesso della chiesa di S. Agnese da permuta con altra vigna fuori di porta Castello... rimanda atto 21 maggio 1531.

1794, 29 luglio, Roma: ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int.1

«Copia semplice di istrumento rogato dal Salvatori not. della RCA, e dal Bassetti not. AC in solidum d'enfiteusi perpetua di un orto, ossia orti casalinghi posti in luogo detto le Sette Sale, fatta dal Sig. Marchese Carlo Gualtieri in favore della RCA fra quali orti vi è compreso il sopraddetto orto di diretto dominio della chiesa di S. Agnese».

«(...) prendesse in enfiteusi perpetua l'orto contiguo del marchese carlo gualtieri . Orti casalinghi spettanti al Gualtieri posti dentro le mura.. in loco detto le Sette Sale che dallo stradone a terreno di S. Clemente si stende sin sopra e sino agli orti di SPV, tanti quanti sono a corpo e non a misura confinanti da Levante con l'orto di casa Pamphilj da mezzo giorno con lo stradone suddetto di S. Clemente da Ponente con l'orto delli Sigg. Lauretti e da tramontana con gli orti dei Monaci SPV»

«Copia semplice di istrumento rogato dal Salvatori not. della RCA, e dal Bassetti not. AC in solidum d'enfiteusi perpetua di un orto, ossia orti casalinghi posti dentro le mura di questa alma città di Roma in luogo detto le Sette Sale, che dallo stradone terreno di S. Clemente si stende sin sopra, e per sino agli orti di S. Pietro in vincoli, fatta dal signor marchese Carlo Gualtieri d'Orvieto a favore della RCA, e per essa di S. E. Reverendissima monsignor Girolamo della Porta tesoriere e Gle adesivamente a quanto viene esposto nella cedola di moto proprio segnata dalla S. M. Pio VI in data 12? luhlio 1794: per uso dell'appaltatore de salnitri e polveri per l'annuo canone di scudi ducentotrenta, da pagarsi di semestre in semestre posticipatamente la rata parte da intendersi principiata a decorrere dal primo luglio 1794: qui in Roma liberamente dall'appaltatore protempore de Salnitri, e polveri senza alcuna cura, rischio e pericolo di detto Gualtieri e possessori protempore di detti orti, con espressa dichiarazione, che esso signor marchese Gualtieri non debba mai essere tenuto convenire in giudizio l'appaltatore intendendo sempre esso signor marchese di riconoscere per sua vera debitrice la RCA. Oltre poi il suddetto convenuto canone di s 230: sia tenuta la R.C. di far pagare in tutto, e per tutto come sopra l'annua somma di s 6 a causa, e titolo di quindenni dovuti dal signor marchese Gualtieri, e suoi per tale concessione così d'accordo

d'ambe le parti convenuti, eraticizzati, senza che mai dal medesimo e suoi in alcun futuro tempo possa pretendersi altra maggiore somma.

Fu convenuto ancora, che restar dovesse a posa e carico della RCA di far pagare oltre detta annua risposta di s 230 e detti annui s 6 per quindenni, l'infratti canonici, dei quali trovasi gravati suddetti li suddetti orti gualtieri nei debiti, tempi e rate, cioè, al Reverendissimo capitolo di S. Pietro in vaticano s 10:60 dovuti il di 19 settembre, a S. Agnese a piazza Navona s 4 dovuti il di 8 di settembre ed ai RR. Monaci di S. Pietro in vincoli s 2:25 dovuti il di 11 novembre; con espressa convenzione, che detto annuo canone e di s 230 non solo restar dovesse libero, ed esente, per l'ill.ma casa Gualtieri dai surriferiti canonici, ma eziandio da ogni altra tassa».

Confini riportati:

«Marchese Gualtieri ... ha dato e dà in enfiteudi perpetua ad essa R.C. l'orto. ossia Orti Casalini, spettanti al suddetto signora Marchese Gualtieri, posti dentro le mura di questa alma città in loco detto le Sette Sale, che dallo stradone terreno di S. Clemente si stende sin sopra, e per sino agli orti di S. Pietro in vincoli, per tanti quanti sono a corpo, e non a misura confinante da Levante con l'orto dell'eccellentissima casa Panfilj da mezzo giorno con lo stradone suddetto di S. Clemente da ponente con l'orto delli signori Lauretti, e da tramontana con gli orti delli monaci di S. Pietro in vincoli, salvi altri più veri, e suoi noti confini con tutte, e singole loro ragioni ed azioni, membri, e pertinenze ad averli, e goderli ...»

1795, 25 aprile, Roma: ADP, scaf. 94, b. 29, int. 2, sub int.1

«Foglio istruttivo relativo alla provenienza del canone suddetto di s. 4 annui, che si pagano alla veneranda chiesa di S. Agnese in Navona dai Sig.ri Gualtieri di Orvieto per la vigna posta alle sette sale vicino la chiesa di S. Pietro in vincoli.»

«Sin dal tempo che l'insigne Chiesa di S. Agnese in Navona era Parrocchia possedeva in diretto dominio una vigna fuori porta S. Pietro, ossia Porta Castello, incontro il Palazzo di Belvedere in luogo detto il Crocifisso, dalla qual vigna in ogni anno esigeva l'annua risposta ossia canone di Barili 4 vino in mosto in tempo delle Vendemmie che si pagava da Gaspare Bonadiej possessore utile di detta vigna d'indi da Camillo Albertoni.

Nel 1531 rispondeva la vigna medesima collo stesso peso dalla signora Porzia Orsini di Aragona moglie del signor Ottavio Orsini, La qual desiderando di renderla libera, e di assegnare il detto canone a favore della suddetta chiesa di S. Agnese sopra altro fondo comprò a tal effetto il diretto dominio di altra vigna di tre pezze circa con una casetta vicino in monastero di S. Pietro in vincoli in luogo detto le Sette Sale da Giovanni Niccolò de Staglis per il prezzo di ducati 26 da Carlini 10 per Ducato, coll'obbligo di corrisponderle annualmente barili 4 vino in mosto, quale sostituì ed assegnò a favore di detta chiesa di S. Agnese in luogo del canone suddetto della vigna del Crocifisso. Il tutto per altro potrà desumersi meglio, e riscontrarsi nell'istrumento rogato da Giovanni de Nizza notaro A.C. li 21 maggio 1531 di cui vi è una minuta nel tomo di Archivio intitolato S. Agnese Canonici.

Questo canone seguentemente passò nei Signori Gualtieri di Orvieto, ed ultimamente sotto li 30 maggio 1768 con istrumento in atti del Pace oggi Basetti notaro AC il Marchese Carlo Gualtieri si obbligò pagarlo in contante alla ragione di s 1 il barile e così in tutto annui 4. La copia semplice del qual istrumento si conserva colle Scritture dell'Azienda corrente di detta insigne chiesa di S. Agnese in Navona.

Trovandosi enunciato una memoria antica la compra di una vigna enfiteutica dell'insigne chiesa di S. Agnese suddetta fatta dalla Casa Gualtieri per Istromento rogato li 7 Febbrao 1585 da Ascanio Marzotti ossia Mariotti notaro dell'eccellentissimo vicario, potrebbe darsi che detto istrumento contesti il passaggio di detta vigna alle sette sale in Casa Gualtieri.»

1780, Roma: ADP, Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione), scaf. 90, b. 14, int.1 [senza numerazione, ultimo foglio]

Tassa della Selciata nella Strada che circonda il Colosseo dell'anno 1780

Sono citati tra coloro che versano il contributo 'Sinibaldi, Casa Gualtieri, Sig. Capitano/capitani Lauretti, Patrimonio Pamphilj'.

s.d., Roma: ADP, Orto a San Clemente (acquisto, affitti, canoni, vertenza, alienazione), scaf. 90, b. 14
[Ultimo fascicolo sfuso]

Orto a S. Clemente. 1798, notizia della vendita a Macciocchi

«Orto ed annessi situato nella strada di S. Clemente, che tende alla chiesa de SS. Pietro e Marcellino vocabolo le Sette Sale, fu venduto alla ditta di Mattia Maciocchi».

Strumento rogato agli atti del notaio Sterlich [Sterlich Michael, Trenta notai capitolini, 1773-1803] li 10 vendemmiale anno 7. p° Ott.le 1798 [1 ottobre 1798].

7.4.2 Documenti relativi al progetto Borromini-Spada per il casino di villa Pamphili

BAV, Vat.Lat. 11257, ff. 199r-200v

F. Borromini, appunti sulla Domus Aurea

[200 v]

« Casa Aurea/
Di Nerone/
Imperatore//»

[199 r]

«Andrea Fulvio folio 167.
Il Principe Nerone come scrive Svetonio fece una casa/
la quale cominciava dal Palazzo e si distendeva/
insino all'Esquilie à guida d'una grande Città et veniva/
insino alla torre di Mecenate, come scrivono alcuni. Comincia/
va tra 'l monte Celio e tra l'palazzo, come scrive Tacito./
Nell'edificare detta casa rovinò molti edifici. Scrive Mar/
ziale: Hic ubi miramur velocia munera termas, abstulerat/
miseris tecta superbus ager/
Appresso soggiunge/
Una que iam tota stabat in urbe domus/
urbis opus domus una fuit spaciumque tenebat/
Quo brevius muris oppida multa tenet/
Hac aequata solo est nullo sub nomina regni/
Sed quia luxuria visa nocere sua est/
Onde ne nacquero i due versi infrascritti/
Roma domus fiet. Veios migrate Quirites/
Si non et Veios occupat ista domus/
Questa da lui prima fu chiamata Transitoria, di poi consuma/
ta dall'incendio, e di nuovo rifatta fu chiamata Aurea/
né fu Nerone in cosa alcuna più dannoso che nell'edificare/
questa casa. Era l'andito di quella tanto grande che in esso/
stava un Colosso cioè statua Gigantea la quale era alta/

cento venti piedi. Era tanto agiata, e così grande che ella/
haveva il portico triplicato il qual teneva per lunghezza/
un miglio: oltre à ciò aveva un lago, il quale era come/
un mare attorniato di edificij à guisa di città. Eranvi oltre/
à ciò villaggi colti vignie e pascoli e selve con quantità grande/
d'Animali domestici et selvatici di ciascuna sorte/

Era tutta commessa à oro intarsiata con varie gemme et pietre/

[199 v]

et pietre preziose. I palchi delle sale, dove si cenava erano/
d'avorio riccamente lavorati e si volgevano di modo che per/
certe fistole e cannelle spargevano fiori et pretiosi odori/
et la principal Sala ove si cenava era ritonda e continuamen/
te di giorno e di notte come la macchina del mondo si girava/
intorno. Erano i bagni d'acque marine ed albule et poscia che fu/
edificata tal casa egli la consacrò et dedicò et disse che pure/
all' hora haveva cominciato ad abitare come un huomo. Della/
quale casa scrivendo Plinio dice che ne solari della Casa/
Aurea di Nerone con meraviglioso artificio erano scolpiti/
uccelli d'argento. Comprese Nerone dentro alla medesima casa/
il Tempio della Fortuna, la quale chiamò Seia consagrada/
da Servio Re. Questa essendo edificata di marmo trasparente/
chiamo Fengite chiusa le porte risplendeva come di giorno/
dentro. Questi edificij tutti appresso rovinati furono da/
gli Imperatori che seguirono et di nuovo furono /
edificati altri edificij. Scrive Plinio haver veduto/
due volte tutta Roma cinta solamente da due case/
di doi Principi Gaio Galicula e Nerone//».

[200 r]

«Jacomo Lauro Romano foglio 101./
Edificò Nerone una casa grande quanto una Città il che fu causa/
che rovinò molti edifici; la quale cominciava tra il monte Celio/
e il palatino si stendeva fino all'ultima parte dell'Esquilie/
cioè de SS. Gio. e Paolo et andava quasi sino a Termine. L'and/
ito della quale era così grande che vi stava un Colosso di/
Rame d'altezza di 120 piedi il portico era triplicato e teneva un/
miglio per longhezza et era circondata da un lago e da edifici à/
guisa di una città ne li quali vi erano vigne pascoli e selve e gran copia/
di animali domestici e salvatici di ciascuna sorte era tutta messa à oro inte/
rsiata con varie pietre orientali pretiose, li palchi delle sale erano di avorio/
riccamente lavorati e si volgevano di modo che per certe cannelle/
quando si cenava spargevano fiori e pretiosi odori sopra li convitati/
La sala principale era ritonda e girava continuamente a guisa de/
la macchina del mondo. Questa casa abbrugiò al tempo di Traiano es./
sendovi in un subito appiccato il fuoco/

Vincenzo Scamozzi foglio 62./

Fra tutte le altre cose fu come raccontano gli Scrittori antichi ammirando/
il Palazzo di Nerone Imperatore e per grandezza perché teneva più/
di un miglio di paese e per l'entrata ove capiva un colosso alto cento/
e dieci piedi Romani come attesta Plinio fatto da Zenodoro e per le sale/
fra le quali ne fu una versatile dove giravano le sfere celesti e si/
vedevano i Pianeti e per la numerosità delle stanze e dei Bagni e per li/
portici chiamati Miliarici per la loro lunghezza e per fonti e per rivi/
e per stagni e per selve da cacciagioni e per infinite altre cose mira/
bili onde à ragione fu chiamata la casa Aurea et noi abbiamo/
una tegola con tali parole AUREA NERONIS intanto che furono fatti/
quei versi come riferisce Cornelio Tacito, O Quiriti andate ad abitare/
a Veio perché Roma diviene una casa sola e pure che ella/
con la sua grandezza non occupi anco fino a Veio//».

ASR, Archivio Spada 235, cc. 627

Mathematica Pamphilianos Hortos Exornans

(punti del promemoria che alludono alla Domus Aurea)

[c. 627]

«In maiori aula palatij, ad partem eius Meridionalem, collocata in loco edito statuæ Sanctissimi. mi d. N. pedem osculabitur Solis radius vertente anno eodem die et hora quibus idem Sanctissimus in Summum Pontificem est faeliciter electus etc.»

[c. 628]

«Utriusque meridionalis turris testudo poterit esse dimidiata sphaera concava mobilis circa cardinem veluti polum qui in Zenith sit, erit autem ea sphaera veluti concavum coeli continens stellas et signa etc.».

[c. 629]

«Ad imitationem camera versatilis Neronis fieri poterit camera cuius pavimento stet immobile, et circa illud ac circa existentes in eo moveatur globus veluti coelum circa terram. In concavo autem illius globi lineae circularum coelestium et figurae omnes astrorum depicta erunt, ipsae vero stellae secta limpidissima crystallo iuxta cuiusque magnitudinem repraesentatae lucem in cameram intromittent, additis etiam Sole et Luna tanquam maioribus mundi arte facti fenestris».

ASR, Archivio Spada 186, cc. 1083, 1085, 1088

*Matematica per adornare il Giardino dell'Em.mo Sig. Card.le Panfilio
(punti del promemoria che alludono alla Domus Aurea)*

[c. 1083]

«1° Nella sala principale del Palazzo dalla parte di mezzo giorno un raggio di Sole bacerà il piede della statua di N.ro Sig.re posta in luogo eminente ogn'anno nell'istesso giorno, et hora, che Sua S.tà fu eletto Sommo Pontefice».

[c. 1085]

«7° La volta dell'uno, e l'altro baluardo posto à mezzo giorno potrà essere una mezza sfera concava, che si muova intorno à un cardine, come il polo, che sia nel zenith; ma questa sfera sarà come il concavo del Cielo che contiene le stelle, e i segni etc».

[c. 1088]

«19° A imitatione della camera di Nerone, che si voltava, si potrà fare una camera, il pavimento della quale sia immobile, e intorno à quello, et à chi sarà in esso, si muova il globo, come fa il Cielo intorno alla terra, e nel concavo di quel globo siano dipinte le linee de' i circoli celesti, e tutte le figure delle stelle e l'istesse stelle rappresentate in un cristallo chiarissimo secondo la grandezza di ciascheduna illumineranno la camera con aggiungerci ancora il Sole, e la luna come finestre maggiori del mondo artificiale».

BAV, Vat. lat. 11258, foll. 14r e v, 16r

Lettera al cardinal Pamphilio (passi in cui è citata la Domus Aurea)

[14r]

[Sopra il testo della lettera, è segnato con altra calligrafia « al sig. Card. Panfilio »; segue il testo:]

«Per corrispondere a quanto Vostra Eminenza mi ha imposto circa il fare una fabbrica alla sua vigna: Direi, che convenisse il pensare a qualche cosa, che la rendesse singolare in qualche genere e considerata. E perché tra quelle, che si vedono in Roma, e nei Castelli d'intorno, ce ne sono delle meravigliose assai, o per la grandezza delle fabbriche, o per l'ampiezza delle ville, o per la quantità delle fontane; sarebbe difficile e dispendioso assai il superarle, o eguagliarle: Direi però che si potrebbe applicar l'animo ad un pensiero modestissimo, studioso e curioso a segno, che crederei, che non sarebbe alcuno, che spinto dalla curiosità non fosse per tornar molte volte a rivedere tal fabbrica, con tutto che tal curiosità non sia per far spendere più di quello, che altri farebbero per la sola comodità, et ordinarie delizie.

Il pensiero sarebbe di fare una fabbrica di quella grandezza, che più piacesse alla Eminenza Vostra, potendosi l'artificio, e curiosità adattare, tanto ad una picciola, quanto ad una gran fabbrica, quale dovrebbe essere in forma luogo forte, con quattro Torri, o Baluardi ai quattro cantoni, e sarebbe da desiderarsi, che le fenestre fossero in tutto il circuito della fabbrica 32, cioè in faccia nove, e per fianco sette, che in tutto fanno il detto numero di 32, le quali trentadue fenestre traguardate in mezzo da chi si ponesse in alcune porte delle stanze aggiustate a misura, terminerebbono la vista del riguardante nell'orizzonte alle trentadue divisioni, che si fanno dei venti. E dalla finestra di mezzo di una facciata, riguardando le due punte dei baluardi si terminerebbe la vista al principio, e fine del Tropico del Granchio da una parte, e al Tropico del Capricorno dall'altra e parimente dalle fenestre dei fianchi si potrebbero ritrovare nel Cielo molte altre cose, che sulla sfera s'insegnano dai Matematici. Et in effetto tutta la fabbrica [14v]

dovrebbe essere uno studio di matematica pratica, cavando dall'ombre dei scalini d'una scala principale innanzi alla facciata i giorni del Mese e l'bore del giorno, per quanto fosse possibile. Et in due camere tonde dai lati di una loggia si potrebbe far la volta, che fra tutte due for massero un Orbe celeste, con dipingervi le stelle per appunto come stanno in Cielo, e forse anche con l'esempio di quelle che fece Nerone nel Palatino, si potrebbe fare che si volgessero. Direi, che sopra il tutto vi fosse la statua di Papa Innocenzo, collocata in sito tale, che il Sole con un raggio alli 15 di settembre baciasse il piede della statua nella bora, che fu creato Papa; pensiero praticato dagli antichi, e riferito dal Baronia.

Direi, che tutti li viali, e teatri del Giardino avessero li parapetti di muro, in maniera che dopo haver goduto il Giardino la mattina col passeggiarvi, mentre che con i Convitati si pranzasse, si potessero inondare tutti li detti Viali, e Teatri e le comodità e abbondanza delle acque dei vicini condotti, a segno che levatisi da tavola con piccole Barchette si potesse andare per tutto, dove poco prima s'andava a piede asciutto, il che riuscirebbe meraviglioso, per la prestezza di inondare tanto paese, et alla Città porterebbe piccolissimo incomodo, non levandosi l'acqua che per un'hora ne mancherebbe anche modo di non levarla neanche per detta hora.

Chi volesse aggiungere una curiosità bizzarra, e di non molta spesa: Direi, che si facesse un'Uccelliera, o luogo per Animali in forma dell'Arca di Noé, di macchina tanto grande che divisa in tre ordini, com'era dell'Arca, vi si potesse camminare per ciascun ordine per il mezzo di essa, con ritrovare dall'una, e dall'altra parte le Celle distinte per gli Animali, conforme si disegna [16r]

detta arca dai Scritturali: e in dette Celle vorrei riporre gli Animali veri di quella sorte, che si potessero avere; e dipinti o di rilievo di quelli, che non si potessero avere.

Se le dette cose appariranno al perfetto giudizio di Vostra Eminenza spropositi, ne incolpi se medesima in haver

domandato parere ad uno spropositato come son'io».

Bibliografia

I. Fonti

1453. BIONDO FLAVIO. *Roma ristaurata...* Venezia 1543.
1481. BIONDO FLAVIO. *Blondi Flauii Forliuensis. in Roman instauratam... De Gestis Venetorum... Italia Illustrata... Impressum Veronae per Bonium de Boniniis de Ragusia. ãno salutis M.CCCC.LXXXI. In vigilia sancti Thomae apostoli. Laus deo.*
1485. LEON BATTISTA ALBERTI. *De Re Aedificatoria*, Firenze 1485.
1510. FRANCESCO ALBERTINI. *Opvscvlvm de Mirabilibus Nouae & ueteris Vrbis Romae editum a Frãcisco de Albertinis Clerico Florẽtino dedicatumq̃ Iulio secundo Pon.Max. ...Al colophon: Impressum Romae per Iacobum Mazochium Romanae Academiae Bibliopolam... ãno Salutis. M.D.X. Die iiii Febr.*
1513. ANDREA FULVIO. *Antiquaria Vrbis per Andream Fvlvium, Ad Lectorem...* (seguono 4 versi). *Ad Libellum...* (altri 4 versi). Al colophon: *Impressum Romae per magistrum Iacobum Mazochiũ Romanae Achademiẽ Bibliopo. Anno. M.D.XIII. Triumphante diuo Leone. X. Pontifice Maximo: Anno eius.I.*
1527. MARCO FABIO CALVO. *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, Roma 1527.
1527. ANDREA FULVIO. *Antiquitates Vrbis per Andream Fvlvium Antiquarivm. Ro. Nyperrime aeditae.* (Seguono 7 endecasillabi *Ad lectorem*). A c. 1v.: *...Datum Romae apud sanctum Petrum, sub anulo Piscatoris. Die XV. Februarii. M.D.XXVII. ... Ia. Sadoletus [S. edit. ma Marcellus Silber].*
1540. SEBASTIANO SERLIO. *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le Antiqvita di Roma...*, Venezia 1540.
1541. LE COSE MARAVIGLIOSE. *della citta di Roma, con le Indulgentie de di en di, che sono in tutte le Chiese di essa tradotte de Latino in Volgare.* In fine: *In Vinegia, per Gulielmo da Fontaneto, MDXXXI. adi. XXIII.Marzo.*
1544. BARTOLOMEO MARLIANI. *Vrbis Romae Topographia B. Marliani ad Franciscvm Regem Gallorvm... Vrbis, atque insignium in ea aedificiorum descriptiones, complurãque alia memoratu digna...* Al colophon: *Romae in aedibus Valerij, dorici, & Alosij fratris, Academiae Romanae impressorum, Mense Setembris. M.D.XLIII.*
1548. LUCIO FAUNO (pseud. di GIOVANNI TARCAGNOTA). *Delle Antichità della Città di Roma, Raccolte e scritte da M. Lucio Fauno con somma breuità, & ordine, con quanto gli Antichi ò Moderni scritto ne hanno, Libri V.* Al colophon: *In Venetia per Michele Tramezzino. MDXLVIII.*
1553. PIRRO LIGORIO. *Libro di M. Pyrrho Ligori Napolitano, delle Antichità di Roma, nel quale si tratta de' Circi, Theatri, & Anfitheatri. Con le paradosse del medesimo auttore...* In fine: *In Venetia per Michele Tramezzino, MDLIII.*
1554. ANDREA PALLADIO. *L'antichita di Roma di M. Andrea Palladio. Racolta brevemente dagli Autori Antichi, & Moderni. Nouamente posta in Luce...* In Roma Appresso Vincenzo Lucrino. 1554
1555. ENEA VICO. *Discorsi sopra le medaglie antiche*, Venezia 1555.

1556. LUCIO MAURO . *Le Antichità de la Città di Roma. Breuissimamente raccolte da chiunque ne ha scritto, ò antico ò moderno; per Lvcio Mavro, che ha uoluto particolarmente tutti questi luoghi uedere...Et insieme ancho Di tutte le statue antiche... raccolte e descritte, per M. Vlisse Aldroandi, opera non fatta più mai da scrittore alcuno. In Venetia MDLVI. Appresso Giordano Ziletti all'insegna della Stella.*
1568. GIORGIO VASARI. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...*, Firenze 1568.
1570. ANDREA PALLADIO. *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570.
1570. ONOFRIO PANVINIO. *Onvphrii Panvini Veronensis... De praecipuis Urbis Romae sanctioribus basilicis, quas Septem ecclesias uulgo uocant, Liber. Romae Apud Hearedes Antonii Bladii Impressores Camerales. 1570.*
1575. ÉTIENNE DUPÉRAC. *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in prospettiva...*, Roma 1575.
- 1592 ANTONI AGUSTÍN. *Dialoghi di Don Antonio Agostini arcivescovo di Tarracona intorno alle medaglie inscrittioni et altre antichità tradotti di lingua spagnuola in italiana da Dionigi Ottaviano Sada e dal medesimo accresciuti con diverse annotatione, e illustrati con disegni di molte medaglie e d'altre figure, Faciotto, Roma 1592.*
1588. FRA SANTI SOLINORI (O DI S.AGOSTINO). *Le Cose Maravigliose dell'alma Città di Roma, dove si veggono, il movimento delle Guglie, & gli Acquedutti per condurre l'Acqua Felice, Le ample, & commode strade... Et si tratta delle Chiese... Et un Trattato del modo d'acquistare l'Indulgenze. La Guida romana... A c. 105 altro front.: L'Antichità di Roma di M. Andrea Palladio... In Venetia, per Girolamo, Francino, Libraio in Roma, al segno della Fonte. MDLXXXVIII.*
1597. JEAN-JACQUES BOISSARD. *Romanae Urbis Topographiae et Antiquitatum*, Francoforte 1597.
1600. OTTAVIO PANCIROLI. *I tesori nascosti nell'Alma Città di Roma, e posti in luce per opera d'Ottavio Panciroli Teologo da Reggio. In Roma, Appresso Luigi Zannetti, M.DC.*
1600. (FRA SANTI)-PROSPERO PARISIO. *Le Cose Maravigliose dell'alma città di Roma, anfiteatro del mondo, con le chiese, et antichità rappresentate in disegno... In Roma, ad istanza di Gio. Antonio Franzini, & herede di Girolamo Franzini. MDC. A p.177 altro front.: Aggiunta di Prospero Parisio Romano V.I.D. all'Antichità dell'Alma Città di Roma... In Roma, Appresso Andrea Fei, & Antonio Faccheti. MDC.*
1610. PIETRO MARTIRE FELINI. *Trattato Nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma, ornato de molte figure, nel quale si discorre del 300. & più Chiese. Composto da F. Pietro Martire Felini de Cremona... A p. 243 altro front.: L'Antichità figurate dell'alma Città di Roma, Già da Prospero Parisio aumentate, & hora... corrette & molto ampliate. In Roma per Bartolomeo Zanetti. MDCX. Ad instāza di Gio. Antonio Frāzini, & Heredi di Girolamo Frāzini.*
- 1612 GIACOMO LAURO. *Antiquae urbis splendor, hoc est praecipua eiusdem templa, amphitheatra, theatra, circi, naumachiae ... item triumphalis et colossearum imaginum descriptio, opera & industria Iacobi Lauri romani in aes incisa atque in lucem edita...*, Romae Anno S. H. MDCXII, Roma 1612
1615. VINCENZO SCAMOZZI. *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.
1638. ALESSANDRO DONATI. *Roma Vetus ad Recens vtrivsqe aedificiis ad ervditam cognitionem expositis Auctore Alexandro Donato Senensi e Societate Iesv. Romae, Ex Typographia Manelphi Manelphij. M.DC.XXXVIII.*

1638. GASPARE CELIO. *Memoria fatta Dal Signor Gaspare Celio dell'habito de Cristo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma. In Napoli, per Scipione Bonino. 1638.*

1638. POMPILIO TOTTI. *Ritratto di Roma Moderna... In Roma per il Mascardi. Ad Istanza di Pompilio Totti... L'Anno MDCXXXVIII. (Front. inc. senza altre indicazioni; ma a p. 5 nn. :) ...in sei giornate dove si contengono. Chiese, Monasterj, Hospedali... Collegij, Seminarij, Palazzi, Architetture, Librerie, Musei, Pitture, Scolture...*

1644. FIORAVANTE MARTINELLI. *Roma Ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij dal Signor F. Martinelli E descritta con breue e facil modo... In Roma, appresso Bernardino Tani, M.DC.XXXXIV.*

1653. FIORAVANTE MARTINELLI. *Roma ex ethnica Sacra Sanctorum Petri et Pavli apostolica praedicatione profvso sanguine. A Floravante Martinello Romano Publicae venerationi exposita. Typis Romanis Ignatij de Lazaris. M.DC.LIII.*

1658. FIORAVANTE MARTINELLI. *Roma Ricercata Nel svo sito... Terza impressione Reuista, corretta, & aggiunta dall'Autore in molti luoghi con figure, e con antiche e moderne eruditioni. A spese di Biagio Deuersin libraio al segno della Regina. Al colophon: In Roma Per il Mascardi. MDCLVIII*

1664 (1665). (GIOVAN PIETRO BELLORI). *Nota delli Mvsei, Librerie, Galerie, et ornamenti di statve e pittvre Ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma. In Roma, Appresso Biagio Deuersin, e Felice Cesaretti. Nella Stamperia del Falco. 1664.*

1665. FAMIANO NARDINI. *Roma Antica di Famiano Nardini... In Roma, Per il Falco. M.DC.LXV. A spese di Biagio Diuersino, e Felice Cesaretti. All'insegna della Regina. Segue: Discorso d'Ottavio Falconieri Intorno alla Piramide di C.Cestio... Segue: Lettera d'Ottavio Falconieri al Sig. Carlo Dati sopra l'Iscrizione...*

1674. FILIPPO TITI. *Stvdio di Pittvra, Scoltvra, et Architettvra, Nelle Chiese di Roma. Dell'Abbate Filippo Titi... Nel quale si hà notitia di tutti gl'Artefici, che hanno ivi operato; con vna breve introdvtione delle Foundationi, e ristori delle medesime Chiese, e strata facile per ritrouarle. In Roma per il Mancini. 1674*

1680. BELLORI G. P. *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni nella via Flaminia, disegnate, e intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli, descritte ed illustrate da Gio: Pietro Bellori, Roma 1680.*

1686. FILIPPO TITI. *Ammaestramento Vtile e curioso di Pittvra, Scoltvra et Architettvura Nelle Chiese di Roma, Palazzi... Dell'Abbate Filippo Titi... Overo nvovo stvdio Per sapere l'Opere de' Professori delle Virtù sudette... Con l'indice delle Chiese, e de' Virtuosi, che si nominano... In Roma, per Giuseppe Vinnacci. 1686*

1691. GIOVAN PIETRO BELLORI. *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae ahuc extant tum in arcubus et vetustis ruinis tum in Capitolio aedibus, hortis virorum principum ad antiquam elegantiam a Pietro Sancti Bartolo delineata incisa in quibus plutima ac praeclarissima ad romanam historiam ac veteres morea dignoscendos ob oculos pinuntur, notis Io: Petri Bellori illustrata..., Romae, sumptibus ac typis edita a Joanne Jacobi de Rubeis, 1693 (I ed. 1666).*

1697. PIETRO SANTE BARTOLI, GIOVAN PIETRO BELLORI. *Gli antichi sepolcri overo mausolei romani et etruschi trovati in Roma et altri luoghi celebri nelli quali si contengono moltre erudite memorie, raccolti, disegnati et intagliati da Pietro Santi Bartoli, Roma 1697.*

1706. PIETRO SANTE BARTOLI, FRANCESCO BARTOLI, GIOVAN PIETRO BELLORI . *Le Pitture antiche delle grotte di Roma, e del Sepolcro de' Nasonj disegnate, e intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli e Francesco Bartoli suo figliuolo, descritte et illustrate da Gio: Pietro Bellori e Michelangelo Causei de la Chausse, Nella nuova stamperia di Gaetano Zenobi avanti il Seminario Romano, 1706.*
1722. JONATHAN RICHARDSON J. Sr., JONATHAN RICHARDSON. *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Pictures in Italy, Etc. with remarks. By Mr. Richardson, Sen. And Jun., London 1722.*
1725. FISCHER VON ERLACH. *Entwurf Einer Historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker; umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtnüßmünzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrißen, vor Augen zu stellen, Leipzig 1725.*
1733. JEAN-BAPTISTE DU BOS *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, 1733 (I ed. 1719).*
1738. FRANCESCO BARTOLI, MICHEL ANGE DE LA CHAUSSE M. *Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulchri Nasonum delineatae et expressae ad archetypa a Petro Sancti Bartholi et Francisco eius filio descriptae vero et illustratae a Joanne Petro Belloro et Michaele Angelo Causeo opus nunc primum Latine redditum, proditque absolutius et exactius, Roma 1738.*
1738. FRANCESCO BIANCHINI *Del palazzo de' Cesari. Opera postuma di monsignor Francesco Bianchini veronese, in Verona MDCCXXXVIII 1738. Per Pierantonio Berno Stampatore, e Libraio nella Via de'Leoni. Con Licenza de Superiori, Verona 1738.*
1740. GEORGE TURNBULL. *A Curious Collection of Ancient Paintings accurately engraved from excellent drawing by one of the best hands at Rome, Londra 1741.*
1744. FRANCESCO DE' FICORONI, *Le Vestigia e rarità di Roma Antica ricercate, e spiegate da Francesco de' Ficoroni... Libro primo. In Roma MDCCXLIV. Nella Stamperia di Girolamo Mainardi. Segue come Libro secondo: le singolarità di Roma Moderna ricercate, e spiegate da Francesco de' Ficoroni..., 1744.*
- 1757-1760. (CAYLUS). *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli, Paris 1757-1760.*
1758. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI. *Antichità romane de' tempi della Repubblica e de' primi imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, Roma 1758.*
1763. RIDOLFINO VENUTI. *Accurata, e succinta descrizione topografica delle Antichità di Roma dell'Abate Ridolfino Venuti Cortonese... Parte prima (seconda). In Roma MDCCLXIII. Presso Gio: Battista Bernabò, e Giuseppe Lazzarini.*
1763. GIUSEPPE VASI. *Itinerario istruttivo diviso in otto Stazioni o Giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne Magnificenze di Roma. Dedicato... da Giuseppe Vasi Conte Palatino... In Roma MDCCLXIII. Nella Stamperia di Marco Pagliarini.*
1766. RIDOLFINO VENUTI . *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna. Opera postuma dell'Abbate Ridolfino Venuti Cortonese... Ridotta in miglior forma, accresciuta, e ornata di molte Figure in Rame. Tomo primo (secondo). In Roma MDCCLXVI. Presso Carlo Barbiellini.*
1772. CHARLES CAMERON. *The Baths of the Romans Explained and Illustrated, with the Restorations of Palladio Corrected and Improved, Londra 1772.*

1776. GIUSEPPE CARLETTI. *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri*, Roma 1776.
- 1783-1787. (CAYLUS). *Recueil de peintures antiques, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli, et autres dessinateurs*, 3 voll., Paris 1783-1787.
1785. OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI. *Le terme dei Romani / disegnate da Andrea Palladio e ripubblicate con l'aggiunta di alcune osservazioni da Ottavio Bertotti Scamozzi giusta l'esemplare del lord conte di Burlington impresso in Londra l'anno 1732, Vicenza nel 1785*.
1790. PIETRO SANTE BARTOLI. *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbani vivente Pietro Sante Bartoli*, in CARLO FEA, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, I, Roma 1790.
1791. MARIANO VASI. *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale...*, Luigi Salvioni Stampator Vaticano, Roma 1791.
1795. GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI. *Roma Antica dell'abbate Giuseppe Antonio Guattini Romano... Volume primo (secondo)*. In Bologna MDCCXCV. Nella Stamperia di S. Tommaso d'Aquino.
1801. ANGELO UGGERI. *Journées pittoresque des édifices de Rome ancienne*, 30 voll., Roma 1800-1834.
1805. GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI. *Roma descritta ed illustrata dall'Abbate Giuseppe Antonio Guattani romano in questa seconda edizione corretta ed accresciuta*, stamperia Pagliarini, Roma 1805.
1811. FRIEDRICH C.-L. SICKLER, JOHANN C. REINHART *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*, Grafische Werke Zwickau, Leipzig 1811.
1817. GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI. *Memorie enciclopediche romane sulle antichità e belle arti di Roma per il 1816*, Roma 1817.
1819. GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI. *Memorie enciclopediche romane sulle antichità e belle arti di Roma per il 1817*, Roma 1819.
1818. MARIANO VASI - ANTONIO NIBBY. *Intinerario istruttivo di Roma Antica e Moderna, ovvero descrizione... del Cavalier M.Vasi Antiquario Romano. Riveduta, corretta ed accresciuta da A. Nibby. Tomo primo (secondo)*. In Roma nella Stamperia di Romanis MDCCCXVIII...
1819. GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI. *Memorie enciclopediche romane sulle antichità e belle arti di Roma per il 1817*, Roma 1819.
1820. CARLO FEA. *Nuova descrizione di Roma Antica e Moderna e de' suoi Contorni, sue rarità specialmente dopo le nuove scoperte cogli scavi... compilata per uso de' colti viaggiatori Dal Sig. Avvocato D. Carlo Fea... e pubblicata da Angiolo Bonelli. Tomo I. (...III) Roma MDCCCXX. Dai Torchi di Crispino Puccinelli. Nel Negozio Piale... e da Gio. Scudellari...*
1822. ANTONIO DE ROMANIS. *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle terme di Tito disegnate ed illustrate da Ant. De Romanis architetto*, Roma 1822.
1824. RIDOLFINO VENUTI. *Accurata e succinta descrizione topografica della antichità di Roma*, Roma 1824.

II. Testi

- ACIDINI C., "...soddisfece assai a molti principi e signori": fatti e stile di Bernardino Pintoricchio, ... pp. 153-163.
- ACIDINI C., *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana: forme e modelli*, 12 voll., Torino 1982, IV, pp. 161-200.
- AIARDI A., *Per un'interpretazione della Domus Aurea*, in "La Parola del Passato", 179, 1978, pp. 90-103.
- Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, a cura di J. Da Felicidade Alves, Lisboa 1989.
- Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio – 30 aprile 1999), a cura di Jennifer Montagu, Roma 1999.
- AMBROGI A., *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 2005.
- ARCIPRETE G., *Machina o Macellum Augusti? Considerazioni sul dupondio neroniano*, "Bollettino di Archeologia", 16- 18, 1992, pp. 279-285.
- Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città*, a cura di A. Carandini e P. Carafa, Milano 2012.
- Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliara, Vicenza 2005.
- BALL L.F., *A reappraisal of Nero's Domus Aurea*, in *Rome Papers*, Ann Arbor 1994, pp. 183-254.
- BALL L. F., *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge 2003.
- BATTELLI G., *L'Albo delle "Antichità d'Italia" di Francisco de Hollanda*, in "La Bibliofilia", XLI, 1939, pp. 27-35.
- BELLORI G. P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672, (ed. Torino 1976, a cura di E. Borea).
- BENELLI F., *Antonio da Sangallo il Giovane, Palladio, il tempio pseudodiptero vitruviano e il frontespizio di Montecavallo*, in "Annali di architettura", 29, 2017, pp. 117-126.
- BENOCCI C., *L'acquedotto Traiano Paolo elemento vincolante e fattore generatore della Villa Doria Pamphilj*, in *Il trionfo dell'acqua*, Roma 1989, pp. 231-235.
- BENOCCI C., *Camillo Pamphilj e la grande villa barocca: le componenti culturali*, in *Le Virtù e i piaceri in Villa. Per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, catalogo della mostra (Roma, Villa Vecchia, 2 ottobre – 6 dicembre 1998), a cura di Carla Benocci, Milano 1998, pp. 36-51.
- BENOCCI C., *Villa Doria Pamphilj*, Roma 1996 e Roma 2005.
- BENOCCI C., *Insedimenti cinquecenteschi sulla Via Papale a Roma: la Casina Gualtieri sul Colle Oppio nella documentazione moderna*, in "Il tesoro delle città", VII, 2011/12, 2013, pp. 57-74.
- BERGMANN M., *Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Roma der fruhen Kaiserzeit*, Mainz 1994.
- BERGMANN M., *Die Strahlen der Herrscher theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998.
- BERNACCHIO N., *I disegni delle pitture alle Terme di Tito'. Bartolomeo Pinelli, Basilio Mazzoli e la Domus Aurea: Storia di una collaborazione mancata in Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P. P. Racioppi, Roma 2002, pp. 251-267.

- BIGNAMINI I., *Archives & excavations: essays on the history of archaeological excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*, London 2004.
- BOBER P.P., *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957.
- BODON G., *I monumenti antichi di Roma negli studi numismatici tra XV e XVI secolo*, in “Xenia Antiqua”, V, 1996, pp. 107-142.
- BÖETHIUS A., *The Golden House*, 1960.
- BONAVITA A., *How Cardinal Agostino Trivulzio’s collection of statues entered the Farnese collection*, in “The Burlington Magazine”, CLVIII, 1354, gennaio 2006, pp. 4-9.
- BORTOT A., *Emmanuel Maignan e Francesco Borromini. Il progetto di una villa scientifica nella Roma barocca del XVII secolo*, tesi di Dottorato, Università Iuav di Venezia, a.a. 2015 - 2016, relatore Agostino De Rosa, correlatore Filippo Camerota.
- Borromini e l’universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre – 28 febbraio 2000), a cura di Richard Bösel e Christoph L. Frommel, vol. I, Milano 1999.
- BORSI S., *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell’antico*, Roma 1985.
- BORSI S., *Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748*, Roma 1993.
- BUCARELLI O., *Il tempio di Serapide sul Quirinale. Note di archeologia e topografia tra Antichità e Medioevo*, in *The Roman Empire during The Severan Dynasty. Case Studies in History, Art, Architecture, Economy and Literature*, a cura di E. C. De Sena, 2013, p. 211.
- BURY J. B., *Two Notes on Francisco de Holanda*, (Warburg Institute Surveys VIII), London 1981.
- CALDANA A., *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e Catalogo ragionato*, Roma 2003.
- CAMEROTA F., *Architecture and science in baroque Rome. The mathematical ornaments of villa Pamphilj*, in “Nuncius, annali di storia della scienza”, 2, 2000, pp. 611-638.
- Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, a cura di M. Buoncore et alii, Roma 1996.
- CAMPANA A., *Macellum Magnum nei dupondi di Nerone*, in “Monete Antiche”, 85, gennaio/febbraio 2016, pp. 10-28.
- CANINA L., *Indicazione topografica di Roma Antica dell’architetto Luigi Canina. Dai tipi dello stesso Canina*, Roma 1831.
- CANINA L., *Gli edifizj a Roma antica cogniti per alcune reliquie*, Roma 1851.
- Caput Africae I. Indagini archeologiche a Piazza Celimontana (1984-1988). La stira, lo scavo, l’ambiente*, a cura di C. PAVOLINI, Roma 1993, p. 283.
- CARANDINI A., *Le case del potere nell’antica Roma*, Bari-Roma 2010.
- CARETTONI G., *Roma (Palatino)- Costruzioni sotto l’angolo sud-occidentale della Domus Flavia (triclinio e ninfeo occidentale)*, in “Notizie degli scavi di antichità”, 1949, pp. 48-79.
- CARPITA C., *Tra Tasso e Galileo: l’idea bifronte del museo di Francesco Angeloni*, in “Storia dell’arte”, n. 22/23, a. 122/123, gennaio – agosto 2009, pp. 93-117.
- CARUSO G., VOLPE R., *Il Colle Oppio*, Roma 1992.

- CARUSO G., VOLPE R., et alii, *Colle Oppio-Terme di Traiano. Scavi nell'angolo sudoccidentale (2010-2014)*, in "Bullettino della Commissione Archeologica di Roma", 2014, pp. 191-203.
- CARO A., *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, vol. I, Firenze 1957.
- CASSATELLA A., *Antiquario Palatino. Fasi edilizia sotto l'ex convento della Visitazione*, in "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma", 91, 2, 1986, pp. 535-539.
- CASSATELLA A., *Edifici palatini nella Domus Flavia*, "Bollettino di archeologia", 3, 1990, pp. 91-104.
- CASSATELLA A., *La voliera di Varrone a Cassino e l'evoluzione della tholos*, in *Lazio e Sabina*, atti del convegno "Terzo incontro di studi sul Lazio e la Sabina" (Roma 18-20 novembre 2004), Roma 2006, pp. 333-340.
- Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, Milano 1992.
- CECAMORE C., *Apollo e Vesta sul Palatino fra Augusto e Vespasiano*, in "Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma", 96, 1994-1995, pp. 9-32.
- CECAMORE C., *Palatium. Topografia storica del Palatino tra III sec. a.C. e I sec. d.C.*, Roma 2002.
- CERASOLI F., *Usi e regolamenti per gli scavi di antichità in Roma nei secoli XV e XVI*, in "Studi e documenti di storia e diritto", 18, 1897, pp.133-150.
- CHAMPLIN E., *Nero*, London 2003.
- CIMA M., LA ROCCA E., *Gli horti di Roma antica*, Milano 2008.
- CIZEK E., *Néron*, Paris 1982.
- CLARIDGE A., *Archaeologies, antiquaries and the memories of sixteenth- and seventeenth-century Rome*, in I. Bignamini, *Archives & excavations: essays on the history of archaeological excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*, London 2004, pp. 33-53.
- COARELLI F., *Roma sepolta*, Roma 1994.
- COARELLI F., *Il sepolcro e la casa di Servio Tullio*, in "Eutopia", n. s. I, 1-2, 2001, pp. 7-43.
- COARELLI F., *Roma*, Bari 2012.
- COFFIN D. R., *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian, with a Checklist of Drawings*, Princeton 2004.
- COLINI A. M., *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, Roma 1944.
- Colosseo*, a cura di R. Rea, S. Romano, R. Santangeli Valenzani, Milano 2017.
- CONNORS J., *Borromini e l'oratorio romano: stile e società*, Torino 1989 (I ed. *Borromini and the Roman oratory: style and society*, New York 1980)
- D'ARMS, *Romans on the Bay of Naples*, Cambridge Mass. 1970.
- DACOS N., *Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea*, in "Bollettino d'Arte", Serie VI, Anno LI, 1966, I-II, pp. 43-49.
- DACOS N., *La découverte de la Domus Aurea et de la formation des grotesques à la Renaissance*, Leiden 1969.
- DACOS N., *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 2001 (I ed. 1995).
- DARWAL-SMITH R. H., *Emperors and Architecture: A Study of Flavian Rome*, Bruxelles 1996.

- DAVID L., FEDELI M., VILLEDIEU F., *La coenatio rotunda della Domus Aurea sulla Vigna Barberini?*, in "Archeologia sotterranea", 8, maggio 2013, pp. 5-16.
- DEBENEDETTI E., *Architetti e ingegneri a confronto: l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, 3 voll., Roma 2008.
- DE BROSSES C., *Lettre familières*, ed. crit. a cura di G. Capasso, Napoli 1991.
- DE FINE LICHT K., *Untersuchungen an den Trajansthermen zu Rom. Sette Sale*, ("Analecta Romana Instituti Danici", suppl. 19), Roma 1990.
- DE VOS M., *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in *Ercolano, 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, a cura di L. Franchi Dell'Orto, atti del convegno internazionale (Ravello – Ercolano – Pompei 30 ottobre-5 novembre 1988), Roma 1993, pp. 99-132.
- DE VOS RAAIJMAKERS M., *Tre ambienti con mosaico parietale sotto gli Orti Farnesiani sul Palatino*, in *La mosaïque gréco-romaine IV*, Paris 1994, pp. 83-86
- DE VOS M., *La Grotta di Isabella d'Este e le grottesche della Domus Aurea*, in *MOUSEION: Beiträge zur antiken Plastik: Festschrift Peter C. Bol*, a cura di H. von Steuben, G. Lahusen, H. Kotsidu, Möhnesee 2006, pp. 55-72.
- DEL PESCO D., *Una fonte per gli architetti del barocco romano: L'Antiquae Urbis Splendor di Giacomo Lauro*, in *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, vol. I, Napoli 1984, pp. 421-422.
- DELLA SCHIAVA F., LAUREYS M., *La Roma instaurata di Biondo Flavio: censimento dei manoscritti*, in "Aevum", 87 (2013), fasc. 3, pp. 643-666.
- DI FALCO A., *Francesco Borromini, Virgilio Spada e la costruzione della Casa dei Filippini. Contributi per la storia costruttiva dell'Oratorio a seguito dei lavori di restauro e di alcune fonti inedite*, Roma 2015.
- DI MATTEO F., *Villa di Nerone a Subiaco. Il complesso dei Simbruina Stagna*, Roma 2005.
- DI TEODORO F. P., *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, San Giorgio di Piano (BO), 2003.
- DI TEODORO F. P., *La "Lettera a Leone X" di Raffaello e Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 2015, 7/1, pp. 119-168, 260-270.
- Domus Tiberiana. Nuove ricerche – studi di restauro*, Zürich 1985.
- DURET L., NÉRAUDEAU J.-P., *Urbanisme et métamorphoses de la Rome antique*, Paris 1983.
- EHRLE F., *Roma al tempo di Giulio III*, Roma 1913.
- ELAM C., *"Con certo ordine disordinato": Images of Giovanni Gaddi's Grotto and Other Renaissance Fountains*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connor*, a cura di Israëls Machtelt e Louis A. Waldman, vol. I, Milano 2013, pp. 446-462.
- ELSNER J., *Constructing decadence: the representation of Nero as imperial builder*, in *Reflections of Nero. Culture, history and representation*, a cura di J. Elsner e J. Masters, London 1994.
- ENSOLI S., *I colossi a Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 66-90.
- ENSOLI S., *Il Colosso di Nerone Sol a Roma: una «falsa» imitazione del Colosso di Helios a Rodi. A proposito della testimonianza di Plinio, della ricostruzione del basamento nella valle del Colosseo e dei «tondi adrianei»*, in *Neronia VII. Roma, l'Italie et la Grèce Hellénisme et philhellénisme au premier siècle*

- après J.-C., atti del VII Colloque internationale de la SIEN (Atene, 21-23 ottobre 2004), a cura di Y. Perrin, pp. 406-427.
- FABBRINI L., *Domus Aurea: il piano superiore del quartiere orientale*, in “Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Memorie”, 14, 1982, pp. 5-24.
- FABBRINI L., *Domus Aurea: una nuova lettura planimetrica del palazzo sul Colle Oppio*, in *Città e architettura nella Roma imperiale*, (“Analecta Romana Instituti Danici”, suppl. 10), Odense 1983, pp. 169-185.
- FAIETTI M., NESSELRATH A., BLAMOUTIER N., «Bizar più che reverso di medaglia». *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in “Revue de l'Art”, 1995, 107, pp. 44-88.
- FARINELLA V., *The Domus Aurea Book*, Milano 2019.
- FEDELE P., *S. Maria in Monasterio*, in “Archivio della R. Società Romana di Storia Patria”, XXIX, 1906.
- FINSEN H., *La résidence de Domitien sur le Palatin*, (“Analecta Romana Instituti Danici”, Suppl. 5), 1969.
- FINOCCHIARO G., *Il Museo di curiosità di Virgilio Spada. Una raccolta romana del Seicento*, Roma 1999.
- FISCHER VON ERLACH J. B., *Progetto di un'architettura storica. Entwurf einer historischen Architektur*, trad. it. a cura di G. Rakowitz, Firenze 2016
- FLETCHER J. M., *Francesco Angeloni and Annibale Carracci's 'Silenus Gathering Grapes'*, in “The Burlington Magazine”, vol. 116, n. 860, novembre 1974, pp. 664-666
- FOLIN M., PRETI M., *Da Gerusalemme a Pechino da Roma a Vienna. Sul Saggio di architettura storica di J. B. Fischer von Erlach*, Modena 2019.
- FORCELLA V., *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, 1869-84.
- Forma. La città antica e il suo avvenire*, catalogo della mostra (Roma 1985), a cura di A. Capodiferro et alii, Roma 1985.
- FORMIGARI V., MUSCOLINO P., *La metropolitana a Roma*, Cortona 1983.
- FORNI G. M., *Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti*, Roma 1991.
- Francesco Borromini*, atti del convegno internazionale (Roma, 13-15 gennaio 2000), a cura di Christoph Luitpold Frommel e Elisabeth Sladek, Milano 2000.
- FRANZ M., *Antike römische Garten. Soziale und wirtschaftliche Funktionen der Horti Romani*, Horn/Wiën 2006.
- FREY D., *Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, in “Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 17, 1924, pp. 5-113.
- FRIEDMAN D., SCHLAPOBERSKY P., *Leonardo Bufalini's Orthogonal "Roma" (1551)*, in “Thresholds”, 28, 2005, pp. 10-16.
- FUCHS G., *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, Berlin 1969.
- FURLOTTI B., *Le cardinal Jean Du Bellay et le marché des antiquités à Rome au milieu du XVIe siècle*, in *Le cardinal Jean Du Bellay : Diplomatie et culture dans l'Europe de la Renaissance*, a cura di C. Michon, L. Petris, Tours 2013, pp. 245-256 e n.e. [online]. <<http://books.openedition.org/pufr/7974>>.
- GAGÈ J., *Les classes sociales dans l'Empire romain*, Paris 1964.

- Geschichte der Kunst des Alterthums*, a cura di A. H. Borbein, s.l. 2002.
- GIOVANNONI G., *La cupola della Domus Aurea neroniana*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura: 29-31 ottobre 1936*, Firenze 1938, pp. 3-6.
- GIULIANI C. F., *Note sull'architettura delle residenze imperiali dal I al III secolo d.Cr.*, in "Aufstieg und Niedergang der römische Welt", serie II, 12.1 1982, pp. 241-254.
- Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore, 2017.
- Gli Orti farnesiani sul Palatino*, atti del convegno internazionale (Roma 1985), a cura di G. Morganti, Roma 1990.
- GNECCHI F., *I medaglioni romani*, Milano 1912.
- GRAF A., *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Torino 1923.
- GRIMALDI G., *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Cod. Barb. Lat. 2733*, a cura di R. Niggli, Città del Vaticano 1972.
- HANFMANN G. M. A., *The Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge Mass 1951.
- HEIMBÜRGER RAVALLI M., *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano: ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze 1977.
- HEIMBÜRGER RAVALLI M., *Alessandro Algardi architetto?*, "Analecta Romana Instituti Danici", pp. 201-
- HEMSOLL D., *Reconstructing the octagonal dining room of Nero's Golden House*, in "Architectural History", 32, 1989, pp. 1-17.
- HEMSOLL D., *The Architecture of Nero's Golden House*, in *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, a cura di M. Henig, Oxford 1990, pp. 10-38.
- HERKLOTZ I., *Cassiano Del Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999.
- HERKLOTZ I., *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012.
- Horti Romani*, a cura di M. Cima e E. La Rocca, atti del convegno internazionale (Roma, 4-6 maggio 1995), Roma 1998.
- HÜLSEN C., *La pianta di Roma dell'Anonimo Einsidlense in Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. II, t. IX, 1907, p. 382 sgg.
- HUPPERT A. C., *Mapping ancient Rome in Bufalini's plan and in sixteenth-century drawings*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 53, 2008, pp. 79-98.
- IACOPI I., *Gli scavi sul Colle Palatino. Testimonianze e documenti*, Milano 1999
- Il Palatino e il suo giardino segreto - Nel fascino degli Horti Farnesiani*, catalogo della mostra (Roma, Parco Archeologico del Colosseo 2018), a cura di G. Morganti, Milano 2018.
- IPPOLITI A., *Il progetto di restauro del palazzo di San Pietro in Vincoli a Roma*, Roma 2012.
- JESTAZ B., *L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 75, 2, 1963, pp. 415-466.
- JORDAN H., HÜLSEN C., *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, Berlin 1903.

- JOYCE H., *Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome*, in "The Art Bulletin", vol. 74, n. 2, giugno 1992, pp. 219-246.
- KÄHLER H., *Hadrian und sein Villa bei Tivoli*, Berlin 1950.
- KÄHLER H., *Rom und sein Imperium*, Baden-Baden 1962.
- KARMON D. E., *The ruin of the Eternal City: antiquity and preservation in Renaissance Rome*, Oxford 2011.
- KNELL H., *Bauprogramme römischer Kaiser*, Mainz 2004.
- KRAUSE C., *Domus Tiberiana II. Risultati degli scavi 1984-1985*, in "Buletтино della Commissione archeologica comunale di Roma", 91, 2, 1986, pp. 442-463.
- KRAUSE C., *Domus Tiberiana I. Gli scavi*, in "Bollettino di archeologia", 25-27, 1994.
- KRAUTHEIMER R., *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma 1981.
- KREUL A., *Johann Bernars Fischer von Erlach. Regie der Relation*, Salzburg-München 2006.
- L'ORANGE H. P., *Domus Aurea – Der Sonnenpalast*, in "Symbolae Osloenses", 1942, pp. 68-100.
- L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. Borea e C. Gasparri, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizione 29 marzo – 6 giugno 2000), 2 voll., Roma 2000.
- LA MALFA C., *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 63, 2000, pp. 259-270.
- LA MALFA C., *Pintoricchio a Roma: la seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo (Milano) 2009.
- La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di H. Burns, P. Fancelli, F.P. Fiore, A. Nesselrath, A. Viscogliosi, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini 24 giugno – 16 ottobre 2005), Roma 2005.
- LANCASTER L.C., *Concrete vaulted construction in Imperial Rome*, Cambridge 2005.
- LANCIANI R. A., *Memorie inedite di trovamenti di antichità tratte dai codici Ottoboniani di Pier Leone Ghezzi*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 10, 1882, pp. 208-
- LANCIANI R. A., *Gli scavi del Colosseo e le terme di Tito*, in "Buletтино della Commissione Archeologica Comunale di Roma", serie IV, anno XXII, 1895, pp. 110-115.
- LANCIANI, R. A., *Storia degli scavi* = LANCIANI R. A., *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, voll. I-VI, Roma 1989-2000 (voll. I-IV, I ed. 1902-1913).
- LANCIANI, *FUR* = LANCIANI R. A., *Forma urbis Romae*, Roma 2007 (I ed. 1901).
- LEGA C., *Il Colosso di Nerone*, in "Buletтино della Commissione archeologica comunale di Roma", 93, 1989-1990, pp. 339-378.
- LISERRE F. R., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma 2008.
- LTUR = *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di Eva Margareta Steinby, voll. I-VI, Roma 1993-2000.
- LUCIANI R., *Domus Aurea Neronis*, in *Roma sotterranea*, a cura di R. Luciani, Roma 1984, pp. 91-107.
- LUGLI G., *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, I, Roma 1930.

- LUGLI G., *Nuove forme dell'architettura romana nell'età dei Flavi*, in *Atti del III congresso nazionale di storia dell'architettura*, Roma 1938, pp. 95-96.
- LUMBROSO G., *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo: protettore delle belle arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo: con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere / per Giacomo Lumbroso*, Torino 1875.
- MAC DONALD W. L., PINTO J. A., *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997 (I ed. New-Haven-London 1995).
- MAR R., *Los palacios imperiales, Néron y la Domus Aurea*, in "Bulleti Archeològic", 16, 1994, pp. .
- MAR R., *El Palatí. La formació dels palaus imperials a Roma*, Tarragona 2005.
- MARCHESE M.-E., *La Prefettura Urbana a Roma: un tentativo di localizzazione attraverso le epigrafi*, in "Mélanges de l'École française de Rome". Antiquité, 2007, pp. 119-2.
- MARÍAS F., *El Codex Escorialensis: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, in "Reales Sitios", 163, I trimestre 2005, pp. 14-35.
- MARTINDALE J. R., *The Prosopography of the Later Roman Empire. Vol. II A.D. 395-527*, Cambridge 1980.
- McCLUG HALLMAN B., *Italian Cardinals, Reform, and the Church as Property*, Berkeley, Los Angeles, London 1985.
- MEDRI M., *Suet., Nero, 31.1: elementi e proposte per la ricostruzione del progetto della Domus Aurea*, in *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996, pp. 165-188.
- MEIER J., *"Come se resuscitata dalla tomba": la pianta di Roma di Leonardo Bufalini, 1551*, in *Rappresentare la città*, pp. 157-178, Reggio Emilia 2010.
- Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, a cura di C. Panella, Roma 1996.
- MEYBOOM P. G. P., MOORMANN E. M., *Appunti sul padiglione della domus Aurea neroniana sul Colle Oppio*, in "Bollettino di archeologia", 16-18, 1995, pp. 139-145.
- MEYBOOM P.G.P., *Famulus and the Painters' Workshops of the Domus Aurea* in "Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome", 54, ..., pp. 229-245.
- MEYBOOM P. G. P., MOORMANN E. M., *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven – Paris – Walpole, MA 2013.
- MIRANDA S., *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, Milano 2000.
- MINGAZZINI P., *Tentativo di ricostruzione grafica della coenatio rotunda della Domus Aurea*, in *Saggi di storia dell'architettura in onore del professor V. Fasolo*, Roma 1961, pp. 21-26.
- MODOLO M., *La fortuna della pittura antica tra sei e settecento attraverso gli acquerelli di Pietro Sante e Francesco Bartoli*, tesi di dottorato, relatrice Maura Medri, a.a. 2013-2014.
- MODOLO M., «I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke a Holkham Hall», in *Seduzione etrusca: dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, Milano 2014. pp. 149-162.
- MODOLO M., *Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Edizione digitale, 2018.

- MONSACRATI M., *Memorie delle S. Catene di S. Pietro Apostolo. Dissertazioni del Ch. Abate Michelangelo Monsacrati, la prima inedita, la seconda tradotta per la prima volta in lingua volgare per cura di D. Lorenzo Giampaoli e dallo stesso arricchite di un discorso storico sopra la Basilica e Canonica Eudossiana e di un cenno biografico del chiarissimo autore con appendice di documenti inediti*, Prato 1884.
- MOORMANN E. M., ‘...und dieser Esel ist hier da das Gelehrteste‘ *Winckelmann und die antike Wandmalerei*, Stendal 1995.
- MOREL P., *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in
- MORRICONE M. L., *Edificio sotto il tempio di Venere e Roma*, in *Studi per Laura Breglia III*, “Bollettino di numismatica”, suppl. 4, Roma, 1987 pp. 69-82.
- NASH E., *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, I, London 1961.
- Nerone*, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), a cura di Maria Antonietta Tomei e Rossella Rea, Milano 2011.
- Neronia VI. Roma à l'epoque neronienne*, a cura di J.-M. Croisille e Y. Perrin, Bruxelles 2002.
- NESSELRATH A., *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, III, Torino 1986, pp. 87-147.
- NEVEROV O., *Nero-Helios*, in *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, a cura di M. Henig e A. King, Oxford 1986.
- NEVILLE K., *The Early Reception of Fischer von Erlach's Entwurf einer historischen Architectur*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 66, 2, giugno 2007, pp.160-175.
- NIBBY A., *Roma nell'anno MDCXXXVIII., descritta da Antonio Nibby... Parte I e II Antica (1838-1839); parte prima e seconda Moderna (1839-1841)*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1838-184.
- NIELSEN I., *Hellenistic Palaces*, Aarhus 1994.
- OCCHIPINTI C., *Il cardinale Jean du Bellay visto da Pirro Ligorio. Statuaria antica e architettura moderna tra Roma e Parigi*, in *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, pp. 132.
- OCCHIPINTI C., *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma (da Costantino all'Umanesimo)*, Pisa 2007.
- OLIMPIO DOS SANTOS R., *O Álbum das Antigualhas de Francisco De Holanda*, tesi di dottorato, Universidade Federal de Juiz De Fora, 2015.
- OLIMPIO DOS SANTOS R., *Francisco de Holanda: entre Michelangelo e Rafael*, in “Revista Diálogos Mediterrânicos”, 15, novembre 2018, pp. 48-70.
- PAGLIARA P. N., *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in “Psicon”, 8-9, anno III, luglio-dicembre 1976 (1977), pp. 65-87.
- PANELLA C., *La valle del Colosseo nell'antichità*, in “Bollettino di archeologia”, 1-2, 1990, pp. 35-90.
- PARSLOW C., *Rediscovering Antiquity: Karl Webwe and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*, Cambridge 1995.
- PERRIN Y., *Un motif décoratif exceptionnel dans le Ive style: le bandeau à rinceaux*, in “Revue Archéologique”, n. s., 2, 1985, pp. 205-230.
- PERRIN Y., *La Domus Aurea et l'idéologie néronienne*, in *Le système palatial en orient, en Grèce et à Rome*, Leiden 1987, pp. 359-391.

- PIALE S., *Delle Terme traiane dette dal volgo erroneamente di Tito, della Domus Aurea di Nerone e della Titi Domus in cui era la statua del Laocoonte etc. Dissertazione letta nell'adunanza della pontificia Accademia romana di archeologia del 15 marzo 1827 da Stefano Piale*, Tipografia di Crispino Puccinelli, Roma 1832.
- Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, a cura di M. Bevilacqua e M. Fagiolo, Roma 2012.
- PICARD G.-C., *Auguste et Néron aux thermes d'Acholla*, Paris 1962.
- PINON P., *Dal progetto archeologico al progetto urbano: l'esplorazione delle Terme di Tito e la messa in luce del Colosseo*, in *Forma. La città antica e il suo avvenire*, Catalogo della mostra (Roma 1985), a cura di A. Capodiferro et al., Roma 1985, pp. 46-47.
- Piranesi nei luoghi di Piranesi. Archeologia piranesiana*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di P. Santoro e R. Fleghi, Roma 1979.
- PINTO J., *Filippo Juvarra's Drawing Depicting the Capitoline Hill*, in "The Art Bulletin", 62, 4, dicembre 1980, pp. 598-616.
- POMPONI M., *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, in "Storia dell'arte", 76, 1992, pp. 195-205.
- PORTOGHESI P., *Intorno a una irrealizzata immagine borrominiana*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 6, 1954, pp. 12-28.
- PORTOGHESI P., *Borromini nella cultura europea*, Roma 1982.
- PROFUMO A., *Le fonti ed i tempi dell'incendio neroniano*, Roma 1905.
- PRÜCKNER S. STORZ, *Beobachtungen im Oktagon der Domus Aurea*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", Römische Abteilung 81, 1974, p. 323-339.
- Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, catalogo della mostra (Roma, marzo 2020-gennaio 2021), a cura di V. Farinella, S. Borghini, A. D'Alessio, Roma 2020.
- O. RAGGIO, *Alessandro Algardi e gli stucchi di Villa Pamphili*, in "Paragone", n. 251, 1971, pp. 399-408.
- RAINBIRD J.S., SEAR F.B., *A Possible Description of the Macellum Magnum of Nero*, in "Papers of the British School at Rome", 39, 1971, pp. 40-45.
- RAKOB F., *Das Quellenheiligung in Zaghouan und die römische Wasserleitung nach Karthago*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 81, 1974, pp. 41-89.
- RAUSA F., *Pomponio Leto, Pirro Ligorio e la querelle sull'edificio decagono dell'Esquilino*, in *Pomponio Leto tra identità locale e cultura internazionale*, atti del convegno internazionale (Teggiano, 3-5 ottobre 2008), a cura di A. Modigliani et alii, Roma 2011, pp. 199-217.
- REA R., BESTE H.-J., CAMPAGNA P., DEL VECCHIO F., *Sotterranei del Colosseo. Ricerca preliminare al progetto di ricostruzione del piano dell'arena*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 107, 2000, pp. 309-339.
- REA R., *Studying the valley of the Colosseum (1970-2000)*, in "Journal of Roman Archaeology", 13, 2000, pp. 93-103.
- REA R., *Prima dell'anfiteatro e dopo il Colosseo: costruzione e distruzione. Note sulla statuaria*, in *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di F. Coarelli, Milano 2009, pp. 136-157.
- REINACH S., *L'album de Pierre Jacques. Sculpteur de Reims. Dessiné à Rome de 1572 à 1577. Reproduit intégralement et commenté avec une introduction et une traduction des « Statue » d'Aldroandi*, Paris 1902.

- RIDLEY T. R., *The eagle and the spade. Archeology during the Napoleonic era*, Bath (Avon, UK) 1992.
- RIDLEY T. R., *To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)*, in “Xenia Antiqua”, I, 1992, pp. 117-154.
- La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di H. Burns, P. Fancelli, F.P. Fiore, A. Nesselrath, A. Viscogliosi, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini 24 giugno – 16 ottobre 2005), Roma 2005.
- Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 149-178.
- ROYO M., *Domus imperatoriae: topographie, formation et imaginaire des palais impériaux du Palatin (IIe siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*, Rome 1999.
- ROYO M., *Bis uidimus urbem totam... (Pline, NH 36, 111). Les résidences de Caligula et Néron, entre topos rhétorique et réalité topographique*, in *Neroniana VII. Rome, l'Italie et la Grèce. Hellénisme et philhellénisme au premier siècle ap. J.-C.*, a cura di Y. Perrin, Bruxelles 2007.
- RUDOLPH S., *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, Roma 1982.
- RUSSELL S., *Antiquarianism and the Villa Pamphilj on the Janiculum hill in Rome*, in “Papers of the British School at Rome”, 82, 2014, pp. 237-264.
- SALATIN F., *La Basilica di Massenzio. Storia, significati, trasformazioni urbane tra tardo-medioevo ed età moderna*, tesi di Dottorato, Università IUAV di Venezia, relatore Pierre Gros, correlatore Vitale Zacchettin, 2015.
- SALZA PRINA RICOTTI E., *Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini*, (“Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie”), Roma 1973
- Scavi nell'area delle Terme di Traiano sul Colle Oppio*, atti della giornata di studi (Roma 20 ottobre 2005), a cura di Rita Volpe, in “Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, n. s., CXI, 2010.
- SCAVIZZI P.C., *La Fabbrica per la lavorazione del salnitro sul colle Oppio*, in “Archivio della Società Romana di Storia Patria”, vol. 131, 2008.
- SCHICH M., *Rezeption und Tradierung als komplexes Netzwerk. Der CENSUS und visuelle Dokumente zu den Thermen in Rom*, Monaco 2009.
- SCHINGO G., *Gli sterri del 1939 per la costruzione della metropolitana, dati archeologici inediti dalla valle del Colosseo*, in “Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma”, 102, 2001, pp. 129-146.
- SCHNEIDER A., *Johann Bernhard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den 'Entwurf einer historischen Architektur'*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1, 4 (1932), pp. 249-270.
- SCOTT R.T., REINOLDS SCOTT, *Eius virtutis studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908-1988)*, Washington 1993.
- Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi Pier Paolo, Roma 2002.
- SEAR F. B., *Roman Architecture*, London 1982.
- SEDLMAYR H., CURCIO G., *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Milano 1996
- SEGALA E., SCIORTINO I., *Domus Aurea*, Milano 1999.

- SEGURADO J., *Francisco d'Ollanda: da sua vida e obras, architecto da renascença ao servíci de D. Joao III. Pintor, desenhador, escritor, humanista. Fac-simile da carta a Miguel Angelo - 1553 e dos seus tratados sobre Lisboa e desenho - 1571*, Lisboa 1970.
- SERLORENZI M., COLETTI F., TRAINI L., CAMPOREALE S., *Il Progetto Domus Tiberiana (Roma). Gli approvvigionamenti di laterizi per i cantieri adrianei lungo la Nova Via*, in "Arqueología de la Arquitectura", 13, gennaio-dicembre 2016, pp. 1-19.
- SETTIS S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.
- SHOEMAKER I. H., *Drawings after the antique by Filippino Lippi*, in "Master drawings", XVI, 1978, pp. 35-43.
- SICKLER F. C.-L., REINHART J. C., *Die Apotheose des Titus als Apollo. Ein grosses antikes Deckengemalde in Enkaustik aus dem Pallast des Titus auf dem esquilin in Rom*, in *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst.*, Leipzig 1811., pp. 1-53.
- SMITH E. B., *The dome: a study in the history of ideas*, Princeton 1950.
- STICHINI VILELA, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa 1982.
- SWODOBA K. M., *Römische und romanische Pälaste*, Wien/Köln/Graz 1969.
- TABARRINI M., *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia nella Roma barocca*, Roma 2008
- TAMM B., *Auditorium et palatium*, Stockholm 1963.
- The Pamphili and the Arts*, a cura di Stephanie Leone, Roma 2011
- THELEN H., *Francesco Borromini. Mostra di disegni e documenti Vaticani*, catalogo della mostra (Biblioteca Apostolica Vaticana, ottobre 1967), Città del Vaticano 1967.
- TOMEI M. A., *La Domus Tiberiana dagli scavi ottocenteschi alle indagini recenti*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 103, 1996, pp. 165-200.
- TOMEI M. A., *Fronte settentrionale. Sintesi degli scavi. Storia e architettura dell'area*, in *Domus Tiberiana. Scavi e restauri 1990-2011*, a cura di M. A. Tomei e M. G. Filetici, Milano 2011, pp. 62-65.
- TORMO E., *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda Pintor Portugues (...1539-1540...)*, Madrid 1940.
- TOSCANO G., *La miniatura 'all'antica' tra Roma e Napoli all'epoca di Sisto IV*, in *Sisto IV. Le Arti a Romanel Primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 1997), a cura di P. Benzi, Roma 2000, pp. 278-280.
- TOYNBEE J.M.C., *Ruler-Apotheosis in Ancient Rome*, in "The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society", 7, 1947, pp. 126-149.
- TOURNON, C. comte de, *Études statistiques sur Rome et la partie occidentale des États Romains*, 2 voll., Treuttel et Würtz, Paris 1831.
- Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani*, a cura di M. Cima e E. La Rocca, Roma 1986.
- Unità del sapere molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di L. Ciancio e G. P. Romagnani, Verona 2010.
- VAIANI E., *Dell'antiquaria e dei suoi metodi: atti delle giornate di studio*, Pisa 2001.

- VAN DEMAN E. B., *The Neronian Sacra Via*, in “American Journal of Archaeology”, 27, 1923, pp. 383-424.
- VAN DEMAN E. B., *The House of Caligula*, in “American Journal of Archaeology”, 28, 1924, pp. 368-398;
- VAN DEMAN E. B., *The Sacra Via of Nero*, in “Memoirs of the American Academy in Rome”, 5, 1925 pp. 115-126.
- VAN ESSEN C. C., *La topographie de la Domus Aurea Neronis*, in “Medelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen afd. Letterkunde”, n.s., 17, 12, 1954, pp. 371-398.
- VAN ESSEN C. C., *Précis d'histoire de l'art antique en Italie*, Bruxelles 1960.
- VILLEDIEU F., *La cenatio rotunda de la Maison Dorée de Néron*, in “Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 154-3, 2010, pp. 1089-1114.
- VILLEDIEU F., *Rome: le Palatin (Vigna Barberini)*, in “Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité”, 123-1, 2011, pp. 282-287.
- VILLEDIEU F., *Vigna Barberini (Palatin, Rome)*, “Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome” [Online]. URL: <http://journals.openedition.org/cefr/1485>.
- VISCOGLIOSI A., *L'uso delle ricostruzioni tridimensionali nella storia dell'architettura: immaginare la Domus Aurea*, in *Imagining Ancient Rome. Documentation – Visualization -Imagination*, a cura di L. Haselberger e J. Humkphrey, Portsmouth, Rhode Island 2006, pp. 2017-219.
- VOLPE R., PARISI A., *Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in “Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, vol. 110 (2009), pp. 81-110.
- VÖSSING K., *Mensa regia. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*, München 2004.
- WARD-PERKINS J. B., *Nero's Golden House*, in “Antiquity. A Quarterly Review of Archaeology”, 30, 1956, pp. 209-219.
- WATAGHIN CANTINO G., *Observation on the «Domus Aurea»*, in “Mesopotamia”, I, 1966, pp. 109-118.
- WEEGE F., *Das Goldene Haus des Nero*, in “Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, 28, 1913, pp. 127-243.
- ZEVI B., *Nerone, Baia e la Domus Aurea*, in *Ulisse. Il mito e la memoria*, catalogo della mostra (Roma 22 febbraio - 2 settembre 1996), a cura di B. Andreae e C. Parisi Presicce, Roma 1996, pp. 320-331.

Abbreviazioni

ACS	Archivio Centrale di Stato
ASC	Archivio Storico Capitolino
ASL	Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma
ASPiV	Archivio di San Pietro in Vincoli
ASR	Archivio di Stato di Roma
ASV	Archivio Segreto Vaticano
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BMV	Biblioteca Marciana di Venezia
BMCRE	<i>Coins of the Roman Empire in the British Museum</i> , a cura di H. Mattingly, London 1975 (ed. or. 1923–1950)
BNF	Bibliothèque nationale de France
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
CTR	<i>Codice topografico della città di Roma</i> , a cura di Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti 4 voll., Roma 1940-1953
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Istituto dell'Enciclopedia italiana, Fondazione Treccani, Roma, <i>ad vocem</i>
DNB	<i>Dictionary of National Biography</i>
ISL	Hermannus Dessau, <i>Inscriptiones Latinae Selectae</i> , 3 voll., 1954-1955
LP	Louis Duchesne, Cyrille Vogel (a cura di), <i>Le liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire</i> , 1886-1957
LTUR	<i>Lexicon topographicum urbis Romae</i> , a cura di Steinby Eva Margareta, 6 voll., 1993-200
RIC	C.H. Stherland, <i>Roman Imperial Coinage</i> , VI, Londra 1967 / H. Mattingly – E. A. Sydenham, <i>The Roman Imperial Coinage</i>
VAM	Victoria and Albert Museum
WRL	Windsor Royal Library

