

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

MATERIALI PER LA STORIA
DELLA CULTURA ARTISTICA
ANTICA E MODERNA

a cura di FRANCESCO GRISOLIA

Roma 2013, fascicolo I

UniversItalia

BALDASSARE PERUZZI,
CARLO V E LA NINFA EGERIA:
IL RIUSO RINASCIMENTALE DEL NINFEIO DI EGERIA
NELLA VALLE DELLA CAFFARELLA

ALESSIO DE CRISTOFARO

*We can do anything we want
Live it up!
JLo*

Agli inizi del Cinquecento il cosiddetto Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella è tra i monumenti più frequentati del suburbio¹ (fig. 1). Lo stato di conservazione particolarmente buo-

¹ Lo studio che si presenta in questa sede costituisce l'approfondimento di una parte della ricerca di Dottorato dedicata al Ninfeo di Egeria ed alla villa di Erode Attico sull'Appia svolta da chi scrive presso l'Università di Roma Tor Vergata negli anni 2001-2004. Al Prof. Antonio Giuliano, mio maestro di studi, devo lo stimolo ad interessarmi alla storia dell'archeologia e della cultura europea: interesse che mi ha portato a comprendere in modo più maturo e completo la vita ed i significati dei monumenti classici. Alla Prof.ssa Elena Ghisellini, tutor della ricerca, devo invece un caloroso ringraziamento per gli utili suggerimenti e gli aiuti forniti nel difficile lavoro di sistemazione dei dati. Il Prof. F. Negri Arnoldi, nel 2004, ha letto la prima versione di questa ricerca, dispensandomi importanti consigli ed incoraggiamenti, così come alcune preziose indicazioni in merito mi sono venute dal confronto con il Prof. F. Rausa. Un ringraziamento, poi, va ad Antonio Mucci, per la liberalità con cui ha autorizzato e favorito le mie indagini al Ninfeo, e a Dora

no, il suo aspetto di ombrosa grotta rinfrescata dallo scorrere perenne dell'acqua, attirano presto l'attenzione di molti artisti dell'epoca, suggestionati da quello che forse è il miglior esempio antico di grotta-ninfeo esistente a Roma. Il Ninfeo diviene così un punto di riferimento indispensabile, non solo per gli antiquari e gli artisti interessati allo studio e alla ricostruzione delle vestigia di Roma antica, ma anche per gli architetti maggiormente impegnati nella realizzazione di quelle ville suburbane con grandi giardini che sono tra le più importanti innovazioni nell'ambito dell'edilizia privata di età rinascimentale.

Sempre agli stessi anni va riportata l'identificazione del monumento della Caffarella con la mitica fonte della ninfa Egeria, conosciuta fino ad allora solo sulla base dei riferimenti offerti dalle fonti letterarie classiche²; identificazione, oggi sappiamo errata³, che evidentemente matura e scaturisce dal sistematico interesse degli artisti e degli antiquari per il Ninfeo cui sopra si è accennato.

Infine, il Cinquecento vede il monumento protagonista di un emblematico caso di riuso funzionale, rimasto finora completamente inedito, il cui studio è però di notevole interesse: l'edificio, infatti, viene adoperato come grotta-ninfeo per *otia* e

Cirone, compagna in questi anni di tante ricerche, comprese quelle nella valle della Caffarella. Un affettuoso grazie, infine, va all'amica Alessandra Piergrossi, che ha rivisto il testo aiutandomi non poco nella sua cura redazionale. Come noto, il Ninfeo di Egeria fa parte degli edifici afferenti al cosiddetto Triopio di Erode Attico, villa suburbana della media età imperiale dislocata tra il II ed il III miglio della via Appia. Sul monumento e il suo contesto topografico si vedano almeno: FEA 1816; LUGLI 1924, pp. 103-105; QUILICI 1968; KAMMERER-GROTHAUS, KOCS 1983; SPERA 1999, p. 300; DE CRISTOFARO 2002; GALLI 2002, pp. 110-144; DE CRISTOFARO 2002; DE CRISTOFARO 2005A; DE CRISTOFARO 2005B; LTURS 2008, pp. 189-210.

² Un'esauriente raccolta delle fonti letterarie in LTUR 1993, p. 216.

³ Il monumento, infatti, altro non è che uno *specus aestivus* facente parte del più vasto complesso residenziale di proprietà di Annia Regilla e del marito Erode Attico sull'Appia: disamina critica del problema in DE CRISTOFARO 2005A; DE CRISTOFARO 2005B, pp. 10-11 e 50-69; risultati ora recepiti in LTURS 2008, in part. p. 195.

banchetti, ed ospita uno dei momenti salienti del Trionfo romano dell'imperatore Carlo V.

In questo contributo si ricostruiranno le vicende fin qui delineate utilizzando informazioni e documenti di natura e provenienza eterogenea: dati di scavo, disegni rinascimentali, notizie antiquarie, documenti storici. Il metodo impiegato nell'analisi dei dati ha spinto chi scrive a sconfinare talvolta in territori della ricerca a lui non sempre consueti: circostanza che forse potrà trasparire da alcuni passaggi della ricerca. Tuttavia, si tratta di un rischio necessario a chi si ponga l'obiettivo di superare i limiti soffocanti che uno specialismo sempre più agguerrito pone alla ricerca archeologica e storico-artistica attuali. Solo così, infatti, è possibile ricostruire, in modo più organico ed attento ai particolari ed alle sfumature, le tante storie che monumenti dalla vita millenaria come il Ninfeo di Egeria possono ancora raccontarci.

I Caffarelli e la valle dell'Almone

A partire dal primo decennio del Cinquecento Giovan Pietro Caffarelli acquista una serie di vigne e terreni situati nella valle dell'Almone; l'unificazione di queste particelle di terreno porta, nel giro di circa settant'anni, alla costituzione di un grande fondo unitario che, da allora, sarà definito dal nome della famiglia La Caffarella, e che per traslato passerà ad indicare fino ad oggi tutta la valle, cristallizzandosi indelebilmente in toponimo⁴ (fig. 2).

La speculazione terriera dei Caffarelli mira alla formazione di un grosso fondo produttivo extraurbano, a vocazione agricola e, soprattutto, pastorale. La tenuta viene così bonificata mediante canalizzazioni e dotata di una serie di moderne strutture di servizio alle attività agro-pastorali. Il cuore della tenuta è il monumentale casale della Vaccareccia, oggi finalmente al centro di un

⁴ Le vicende relative alla nascita ed alla formazione di questa tenuta sono riassunte in RANELLUCCI 1981, in part. p. 113.

importante programma di recupero⁵ (fig. 3). Una pur superficiale analisi della struttura mostra come l'edificio, andandosi ad impostare su una preesistente torre medievale, consti, oltre che delle strutture necessarie allo svolgimento delle attività produttive, di un settore padronale, connotato da una certa monumentalità di rappresentanza: nel portico della facciata di ingresso, infatti, si distingue chiaramente la presenza di colonne e capitelli antichi in posizione di reimpiego (fig. 4), mentre alcuni vani interni recano ancora tracce di decorazione ad affresco. La Vaccareccia dunque, oltre che struttura di produzione, fu anche temporanea residenza aristocratica nella campagna, venendo utilizzata dai Caffarelli come luogo di riposo dalla caotica vita urbana e come struttura di supporto alle attività di caccia, occupazione aristocratica per eccellenza nel corso del Cinquecento⁶. Ad ogni modo, la tenuta della Caffarella doveva servire principalmente come cerniera tra Roma ed i grandi possedimenti terrieri, eminentemente sfruttati per attività pastorali, che la famiglia aveva nei pressi di Ardea⁷, consentendo con la sua posizione strategica

⁵ L'edificio, dopo decenni di abbandono, è stato finalmente acquisito dal Comune di Roma, che con fondi propri e della Regione Lazio sta in questi mesi procedendo ad un sistematico intervento di restauro. L'importanza storica della Vaccareccia è considerevole, non solo perché costituisce uno dei migliori esempi di casale cinquecentesco tra quelli tuttora esistenti nella Campagna Romana, ma anche per il fatto che esso ingloba importanti preesistenze, come una torre di controllo territoriale datata al XII-XIII secolo. Sulla Vaccareccia in termini riassuntivi cfr. SPERA 1999, p. 309, Unità Topografica (UT) 538 (con bibl. prec.); sulla torre inglobata nel casale cfr. DE ROSSI 1969, pp. 21-22.

⁶ Sulla caccia cfr. COFFIN 1979, pp. 131-144, con bibliografia. In molti suoi aspetti, dunque, la Vaccareccia sembra echeggiare, nell'ambito delle strutture residenziali della Campagna Romana, il modello canonizzato dalla tardo-quattrocentesca tenuta papale della Magliana, monumentale complesso progettato come casino di caccia e residenza campestre, ma presto destinato anche alla produzione agricola: in proposito si vedano BIANCHI 1941 e COFFIN 1979, pp. 112-131. Sulla villa, da ultima CAVALLARO 2005.

⁷ La tenuta comprendeva Casa Lazzara, Campo del Fico, Tufello, Valla Lata, Carraceto; cfr. RANELLUCCI 1981, p. 113.

e le sue attrezzature una certa razionalizzazione dei processi produttivi⁸.

Dei Caffarelli, purtroppo, non sappiamo moltissimo, soprattutto a causa della distruzione di gran parte dell'archivio di famiglia⁹. Tuttavia, a dispetto di questo naufragio, alcune notizie superstiti e lo studio dei monumenti di famiglia permettono di ri-

⁸ Il XVI secolo vede la Campagna Romana interessata da una profonda crisi: il sistema produttivo, sviluppatosi già dall'età tardomedievale, basato sulla piccola e media proprietà rurale imperniata sulla struttura caratteristica del casale (in proposito si vedano COSTE 1969, COSTE 1971, MAIRE-VIGUEUR 1974, CORTONESI 1992) perde sempre più coerenza e capacità economica, perché non sostenuto da un'adeguata politica di investimenti; a questo si accompagna un progressivo spopolamento della campagna, impoverita demograficamente a vantaggio della città (PALERMO 2001, pp. 61-66), e un dilagare del latifondo nobiliare scarsamente produttivo. Si registra, così, un profondo scollamento tra le possibilità economiche ed il volume produttivo messo in moto dalle attività svolte dalla città, enormemente e velocemente accresciutasi a partire dalla metà del XV secolo, e la produzione offerta dalla Campagna Romana, non più in grado di sopperire integralmente alle necessità di beni agricoli primari del centro urbano e, per questo, progressivamente sostituita nelle sue funzioni tradizionali dalle importazioni di derrate agricole, in particolare grano, e dunque marginalizzata. Neppure i reiterati tentativi pontifici di rianimare la situazione con opportuni provvedimenti legislativi riescono ad arrestare il fenomeno: l'abbandono sempre più evidente di coltivazioni cerealicole ed intensive apre il campo al formarsi di vasti latifondi, principalmente destinati all'allevamento ed alle industrie legate al settore della pastorizia. Mandrie sempre più numerose attraversano una campagna via via più malsana e disabitata, dando origine a quel paesaggio che sarà caratteristico del suburbio romano fino ai primi decenni del XX secolo. La tenuta dei Caffarelli, allora, si inserisce bene e si comprende proprio alla luce di questo più vasto fenomeno economico, manifestandosi come tentativo da parte della nobile famiglia di fondare sui possessi fondiari e sul rendimento derivante dalle attività pastorali la propria sicurezza economica ed il proprio potere. Per un approfondito esame del quadro economico romano della prima età moderna fondamentali sono PALERMO 1997 (in particolare capp. V e VI) e PALERMO 2001; sulle importazioni di grano e il sistema annonario urbano nella seconda metà del XV secolo PALERMO 1994; per il sistema annonario nel XVI e XVII secolo REINHARDT 1991.

⁹ Sembra che l'archivio andò distrutto in seguito ad un incendio; in proposito cfr. RANELLUCCI 1981; per notizie più generali sui Caffarelli cfr. CAFFARELLI 1959 e LOTTI 1971.

costruire un quadro sufficientemente caratterizzato della loro storia.

Le più antiche attestazioni relative a membri della famiglia risalgono al tardo medioevo. Già dagli ultimi decenni del XV secolo, poi via via sempre più intensamente nel secolo seguente, i Caffarelli sono una delle famiglie di punta della nobiltà urbana, quella nobiltà locale legata alla città ed al potere municipale che costituisce una sorta di contrappunto complementare al potere del Papa e della corte pontificia. In questo gruppo sociale i Caffarelli hanno spesso un ruolo di primo piano: ricoprono incarichi importanti, riuscendo così ad influenzare e ad orientare, almeno parzialmente, le scelte politiche ed economiche della città. Ma, come noto, il Cinquecento è il secolo in cui definitivamente si consolida e si struttura in senso monarchico il potere pontificio, anzitutto a danno di questa nobiltà urbana che, già dalla seconda metà del Quattrocento, vede ridurre progressivamente il suo ruolo politico e la propria incidenza sulla vita della città¹⁰. Sempre più Roma e i territori ecclesiastici si trasformano in uno stato assolutistico, governato sotto quella forma costituzionale tutta particolare di monarchia elettiva di origine divina che è il papato moderno¹¹.

Niente illustra meglio questo processo di sottomissione e riorganizzazione del potere laico ed aristocratico della città da parte dei pontefici, del modo con cui, nel 1471, Sisto IV si appropria ideologicamente del Campidoglio, storica sede del potere municipale: un'autentica sostituzione di potere politico attuata in forme altamente simboliche e rappresentative attraverso il trasferimento di reliquie dell'antichità¹². Proprio la topografia rina-

¹⁰ Sulla crisi delle istituzioni municipali si veda FRANCESCHINI 1996.

¹¹ Sul tema è fondamentale PRODI 1982. Alcuni importanti contributi sul Papato in età moderna in VISCEGLIA 2013.

¹² Cfr. MIGLIO 1982; come noto, la donazione di Sisto IV consisteva in una serie di statue bronzee che fino ad allora erano state in gran parte conservate presso il Laterano: per le statue cfr. almeno BUDDENSIEG 1983 e NESSELRATH 1988. Da ultimo, un quadro di sintesi sulle arti a Roma durante il regno di Sisto IV in BENZI 2010 (con bibl. prec.).

scimentale del Campidoglio aiuta a definire meglio la politica dei Caffarelli, manifestamente filoimperiale: è qui infatti che, a Cinquecento inoltrato, Ascanio Caffarelli, su terreno che il padre Giovan Pietro, paggio imperiale, ha avuto in dono dall'imperatore Carlo V, fa edificare il sontuoso palazzo di famiglia, quasi a marcare visivamente, alle spalle del Palazzo dei Conservatori, il proprio tradizionale ruolo politico all'interno della nobiltà urbana¹³.

Con la costituzione della Caffarella, numerosi sono i monumenti antichi ancora in buono stato di conservazione che entrano nelle disponibilità della famiglia¹⁴: tra questi rientra anche il cosiddetto Ninfeo di Egeria.

Antonio da Sangallo il giovane e il Ninfeo di Egeria

Tra i primi documenti attestanti il passaggio del Ninfeo di Egeria nelle proprietà Caffarelli è un disegno di Antonio da Sangallo il giovane oggi agli Uffizi, che, almeno per quanto noto a chi scrive, va considerato come la più antica testimonianza grafica esistente di questo monumento¹⁵ (fig. 5).

Il disegno è di grande importanza, perché illustra con notevole precisione lo stato di conservazione del monumento negli anni precedenti i lavori di restauro operati sull'edificio dai Caffarelli, di cui si dirà più avanti.

Il documento fa parte di una serie di disegni dall'antico in cui l'artista, con attenzione sistematica e scrupolosa, indagava molte delle fabbriche antiche ancora visibili ai suoi tempi a Roma e nella Penisola, in uno studio continuo che dall'architettura anti-

¹³ Cfr. LOTTI 1971.

¹⁴ Sant'Urbano alla Caffarella (GROS 1969 e KAMMERER-GROTHAUS 1971), il cosiddetto Tempio del Dio Redicolo (SPERA 1999, pp. 205-207), il cosiddetto Colombario Costantiniano (QUILICI 1993).

¹⁵ BARTOLI 1914, pp. 63-64, 74-75 e tav. CCXXXIII, fig. 403.

ca traeva ammaestramenti e misura¹⁶. Il Sangallo, come noto, è a Roma dai primissimi anni del Cinquecento, al lavoro accanto a Bramante nella titanica impresa della nuova basilica vaticana¹⁷. Della cultura romana tra i pontificati di Giulio II e Leone X¹⁸, profondamente intrisa di interesse per l'Antico¹⁹, l'artista diviene in breve un indiscusso protagonista.

Ben nota è l'acribia con cui, nei suoi disegni dall'Antico, il Sangallo annota piante, prospetti, soluzioni, particolari, misure²⁰: metodo per lui necessario alla piena assimilazione delle regole

¹⁶ Su Antonio da Sangallo il Giovane cfr. il sempre valido GIOVANNONI 1956; più di recente alcune importanti indicazioni critiche sono state raccolte in SPAGNESI 1986.

¹⁷ Per un'utile sintesi sulla Basilica di San Pietro in Vaticano si veda PINELLI 2000. Da ultimo, importante raccolta di contributi in MORELLO 2012.

¹⁸ Della sterminata bibliografia relativa a questo periodo, si citano qui solo alcuni tra i lavori più significativi relativi ai principali protagonisti: su Raffaello cfr. FROMMEL, RAY, TAFURI 1984; su Michelangelo: ACKERMANN 1968, CONTARDI, ARGAN 1990, una recente sintesi in MICHELANGELO 2009; su Bramante: BORSI 1989; sul mecenatismo di Giulio II e Leone X spunti notevoli in SHEARMAN 1995. Fondamentale la raccolta di saggi in FROMMEL 2003 (in particolare alle pp. 257- 315 per quanto concerne Raffaello e Antonio da Sangallo il giovane).

¹⁹ Impossibile citare in modo esaustivo la copiosa bibliografia relativa alla fortuna dell'antico tra il pontificato di Giulio II ed il Sacco del 1527, data che segna la fine del cosiddetto Rinascimento maturo; tra i principali lavori si vedano DACOS 1969, DACOS 1986, e alcuni dei saggi raccolti in FAGIOLO 1985; sull'idea di Roma un utile quadro di sintesi in JACKS 1993, in particolare alle pp. 125-204; sul Cortile del Belvedere è fondamentale BELVEDERE 1998 (con bibl. prec.); ricco di spunti GIULIANO 2002, in part. pp. 222-239. Sull'attività antiquaria di Raffaello cfr. almeno SHEARMAN 1983, BURNS 1984, NESSELRATH 1984, PERINI 1994. Manifesto programmatico dell'utopia antiquaria del periodo è la celebre lettera del Castiglione a Leone X, la cui edizione fondamentale è DI TEODORO 1994.

²⁰ Sensibilità che doveva essersi in primo luogo formata nella bottega di famiglia, per poi affinarsi a Roma nel diretto contatto con i resti dell'antichità e nel lavoro a fianco al Bramante. Sui disegni dello zio Giuliano cfr. ad esempio BORSI 1985 e, più di recente, FROMMEL 2010; sui disegni architettonici e dall'Antico di Antonio cfr. anche ADAMS 1994.

dell'architettura antica²¹, che rende oggi i suoi disegni quanto mai preziosi quali affidabili documenti per la ricostruzione delle storia edilizia post antica di molti monumenti romani.

Il disegno del Ninfeo, realizzato a penna con una linea essenziale e sicura, rileva la pianta dell'edificio in un modo assai simile a quello reso noto dalla recente campagna di scavo²². Assumendo il rilievo in pianta più recente ed aggiornato del Ninfeo²³ (fig. 6), gli unici scarti rispetto alla realtà archeologica rilevata sembrano essere le nicchie delle pareti lunghe dell'ambiente I, che il Sangallo disegna tutte a pianta semicircolare, e le nicchie che inquadrano gli archi di accesso alle ali dell'ambiente II, che l'artista tralascia di rilevare; fatta però eccezione per questi particolari, il disegno nel complesso è molto fedele.

Gli elementi di primaria importanza che si possono ricavare dal documento sono essenzialmente due. Il primo è rappresentato dalla didascalia che accompagna il disegno²⁴: da essa si apprende che l'edificio, al momento del rilevamento da parte dell'artista, è già entrato a far parte delle proprietà dei Caffarelli. Inoltre, e questo è un dato preziosissimo, nell'apporre la suddetta didascalia, l'artista non identifica ancora il monumento della Caffarella con la fonte della ninfa Egeria, come poi accadrà in tutti i disegni successivi, segnando così in questo modo una strana anomalia nella tradizione: anomalia tanto più sorprendente se si pensa che il disegno del Sangallo, come già detto, rappresenta il termine più antico di questa tradizione. È possibile trovare una spiegazione di ciò: o tenendo conto di una dimenticanza casuale dell'artista (cosa, d'altronde, difficile da immaginare, vista la sua

²¹ Non si dimentichi che il Sangallo attenderà per lungo tempo ad un'edizione del *De architectura* vitruviano, vero canone di riferimento per gli architetti rinascimentali, poi mai pubblicata.

²² Per i risultati degli scavi condotti nell'ambito del programma di restauri finanziati con i fondi per il Giubileo del 2000 si vedano CIRONE 2001 e De CRISTOFARO 2002.

²³ Pianta di scavo eseguita da Dora Cirone nel 1999 ed aggiornata dallo scrivente con la collaborazione di M. Di Mento nel 2003.

²⁴ Così il testo: «*(n) la vignia di Mes Japietro Cafarello*».

scrupolosa precisione); oppure, più probabilmente, considerando che, al momento del rilievo, ancora non si fosse cristallizzata la tradizionale connessione dell'edificio con la sorgente della mitica ninfa.

Il secondo elemento è rappresentato dalla raffigurazione dell'acquedotto di alimentazione del Ninfeo che, aggirando alle spalle l'edificio, sbocca in quest'ultimo solo attraverso la nicchia meridionale della parete est dell'ambiente I. La veridicità del particolare sangallescò è ampiamente provata dalla effettiva esistenza, ben visibile ancora oggi, di una breccia nella muratura della suddetta nicchia che dà accesso allo speco del condotto retrostante (fig. 7): si tratta di una breccia post antica praticata sulla struttura allo scopo di intercettare l'acqua per scopi di utilità, in un momento in cui il Ninfeo doveva aver cessato di essere utilizzato nella sua originaria funzione²⁵.

Attraverso questa breccia, ancora aperta e funzionante ai suoi tempi, il Sangallo si inoltra, per quanto possibile, all'interno dell'acquedotto, ispezionandolo e rilevandone in termini approssimativi un consistente tratto di percorso; percorso che gli ultimi rilievi hanno mostrato essere sostanzialmente esatto, ad ulteriore riprova della 'scientificità' dei disegni di Antonio.

Nel disegno, poi, manca qualsiasi riferimento alla fontana con statua di fiume poggiata su mensole ricavata all'interno dell'abside di fondo dell'ambiente I, che tuttora costituisce la caratteristica decorativa più evidente del monumento (fig. 8).

È impossibile pensare che un simile apparato possa essere sfuggito alla pungente intelligenza architettonica del Sangallo: la conclusione più ovvia è che, nel momento in cui l'artista riprese il Ninfeo, la fontana fluviale non esistesse e che l'acqua sgorgasse ancora e solamente dalla nicchia laterale, così come correttamente illustrato dal disegno. Come si vedrà tra poco, anche lo studio archeologico concorda nel datare la fontana al XVI seco-

²⁵ La breccia è stata chiusa per motivi di sicurezza nel corso dei restauri giuliani; sull'uso del Ninfeo quale fontana nel corso dell'età medievale si vada DE CRISTOFARO 2005B, pp. 120-122.

lo, sulla base di elementi fondati sull'analisi delle stratificazioni delle murature.

Da tutto questo si ricava che il disegno del Sangallo testimonia, quasi fotograficamente, lo stato del Ninfeo prima dell'intervento costruttivo che portò alla realizzazione della fontana fluviale: ma quando e perché fu realizzata allora questa fontana? Alla risoluzione di questo problema il documento sangallescò dà un notevole contributo, costituendo di fatto un solido *terminus post quem* cronologico. La data più verosimile per la redazione del disegno si colloca all'incirca nel secondo decennio del Cinquecento²⁶. Altri due disegni rinascimentali, oggi sempre a Firenze, permettono invece di acquisire ulteriori elementi utili a definire con più precisione la questione.

Due disegni di Sallustio Peruzzi a Firenze

Due disegni conservati agli Uffizi mostrano il Ninfeo di Egeria in termini completamente diversi rispetto a quelli documentati da Antonio da Sangallo. Si tratta di due documenti grafici attribuiti al *corpus* dei disegni di Sallustio Peruzzi²⁷, purtroppo non databili in modo puntuale. Pur essendo ambedue tratti dallo stesso monumento, i disegni mostrano tra loro una serie di discrepanze piuttosto significative.

Distinguendo convenzionalmente i due documenti con le lettere A (fig. 9) e B (fig. 10), è possibile evidenziarne schematicamente le differenze nel modo che segue:

²⁶ Pur non essendo datato, il disegno in esame può essere inquadrato grazie ad un rilievo del vicino Circo di Massenzio eseguito dal Sangallo tra la fine del secondo ed il terzo decennio del XVI secolo, che verosimilmente dové essere eseguito nell'ambito di un campagna di rilevamento delle antichità di questo tratto di suburbio innervato sulla via Appia in cui era compreso anche il Ninfeo: cfr. BARTOLI 1914, p. 64.

²⁷ Cfr. BARTOLI 1914, p. 114, tav. CCCLXXV, fig. 665 (disegno A) e p. 120, tav. CCCLXXXVII, fig. 679 (disegno B). Su Sallustio ora: SEIDEL 2002 (non vidi).

- ambedue i disegni mostrano l'esistenza della fontana con mensole e statua di fiume che, come si è visto, non esisteva ancora ai tempi del rilievo del Sangallo; da questa fontana sgorga l'acqua, che viene poi raccolta e condotta da due canalette attraverso il Ninfeo verso la sua fronte settentrionale. Per quanto visibile, sembra trattarsi di due condotti idrici a cielo aperto che, partendo e alimentandosi dalla fontana fluviale, distribuiscono l'acqua in tutta la struttura: la differenza di rilievo nei due documenti è che queste canalette hanno percorsi e caratterizzazioni grafiche diverse.

- Il disegno A riporta una caratterizzazione della fronte settentrionale del Ninfeo completamente diversa dal disegno B: il primo sembra proporre una muratura continua di spessore ridotto a chiudere lo spazio tra le due ante murarie antiche; il secondo un diaframma aperto con due colonne.

- Il disegno B presenta, oltre alle due colonne lungo il lato settentrionale dell'ambiente II, anche altre due coppie di colonne poste in asse con i muri lunghi dell'ambiente I; il disegno A non mostra colonne.

- I due documenti, minuziosamente misurati, presentano valori discordanti. Una possibile soluzione a questa discrasia è ipotizzare che tali valori siano espressi con unità di misura diverse²⁸, in relazione a fasi e scopi diversi dell'elaborazione progettuale.

- Il disegno A presenta in posizione errata le nicchie relative alle due ali laterali dell'ambiente trasversale del Ninfeo; il disegno B, invece, le documenta correttamente.

- Il disegno B è accompagnato da una articolata didascalia; il disegno A ne è privo, se si eccettuano i numeri relativi alle misure lineari rilevate.

- Il solo disegno B mostra una visione prospettica della fontana con fiume, che costituisce un particolare esploso di quanto segnato in pianta con la lettera A.

²⁸ Per le misure impiegate solitamente nei disegni del Peruzzi maggiore cfr. WURM 1984, p. XV. Per una panoramica delle unità di misura nei disegni cinquecenteschi: LOTZ 1979. Ricco di interessanti spunti critici, soprattutto in merito al Ligorio e al Peiresc, è GASPAROTTO 1996.

Messe così in rilievo le principali differenze tra i documenti, è necessario provare a comprendere la possibile origine dei documenti stessi e le motivazioni che possono giustificare simili scarti.

Da un punto di vista formale, ambedue le opere mostrano una certa cura redazionale, che fa pensare a disegni sistemati e messi in pulito a tavolino a partire da schizzi presi dal vero²⁹: operazione, dunque, eseguita in due tempi distinti sia tecnicamente che cronologicamente. È noto come il *corpus* dei disegni tradizionalmente attribuiti a Sallustio sia in gran parte costituito da disegni di seconda mano eseguiti in bottega, derivati cioè dalla risistemazione di originali presi a contatto diretto con i monumenti antichi³⁰; si tratta quasi sempre di originali appartenenti alla bottega di famiglia ed in particolare alla gran mole di disegni di antichità ritratti da Baldassare.

Anche nel caso in esame è possibile ipotizzare con buone probabilità la derivazione dei due documenti grafici da un originale disegno del Ninfeo di Egeria eseguito dal Peruzzi *senior*; lo suggerisce il fatto che nel *corpus* dei disegni di Baldassare si rintracciano tutti i più importanti monumenti della Caffarella e dell'area limitrofa, quasi a suggerire, da parte dell'artista, una campagna di rilievi organica delle antichità di questo tratto del suburbio romano; ed è difficile pensare che da un simile lavoro possa essere rimasto escluso il solo Ninfeo³¹.

Sembra più naturale credere che anche del Ninfeo esistesse uno schizzo preso dal vero di mano del Peruzzi padre, andato poi

²⁹ Sui taccuini di disegni dall'antico fondamentali NESSELRATH 1986 e NESSELRATH 1993.

³⁰ In proposito cfr. BARTOLI 1914, vol. I, p. 115. Sul rapporto tra Baldassare ed il figlio Sallustio cfr. ora RICCI 2002.

³¹ Cfr. WURM 1984, p. 15 (Sant'Urbano), p. 84 (cosiddetto Tempio del Dio Redicolo), p. 468 (monumento dei *Calventii*), p. 469 (mausoleo di *Caecilia Metella*). Sui disegni di Baldassare cfr. WURM 1984, *passim*; da ultimo, un'importante raccolta di contributi sull'artista, con specifici approfondimenti anche sulla grafica ed il suo rapporto con l'Antico, in FROMMEL 2005.

perduto o non ancora rintracciato, da cui sarebbero derivati i due disegni qui esaminati assegnati a Sallustio³². Ma in quale rapporto sono questi due disegni, con tutte le loro discrepanze e anomalie, rispetto al supposto originale? E come giustificare le tante differenze di questi rispetto alla situazione registrata dal disegno del Sangallo?

Per una fortunata circostanza, i risultati dei nuovi scavi condotti nel Ninfeo con i fondi giubilari hanno fornito dati che permettono di districare meglio molti dei problemi posti dai documenti grafici fin qui esaminati, che altrimenti difficilmente avrebbero potuto trovare spiegazioni univoche.

I risultati degli ultimi scavi al Ninfeo: la fase cinquecentesca

La recente campagna di scavo condotta all'interno del Ninfeo ha permesso di verificare come le indicazioni dei documenti peruzziani riportino quasi fedelmente particolari architettonici effettivamente esistenti nel monumento nella prima metà del XVI secolo, poi in parte distrutti o obliterati.

In primo luogo, sono state rinvenute tracce consistenti del sistema di canalette segnato nei due disegni del Peruzzi. In particolare, lungo le due pareti lunghe dell'ambiente I e lungo la fronte esterna del muro nord dell'ambiente II, sono stati individuati lacerti di canalette realizzate a cielo aperto in un sommario cocchiopesto (fig. 11, uss. 67, 106). Tra i due documenti grafici, il disegno B sembra essere quello più vicino al percorso delle canalette documentato archeologicamente; che queste canalette siano da attribuire ad età post antica lo prova in modo inequivocabile il fatto che esse si impostano direttamente sul vespaio pavimentale di età massenziana, quando già il pavimento antico che su quest'ultimo poggiava era stato completamente spogliato³³. La datazione per la realizzazione di queste canalette va po-

³² Schizzo chiaramente da datare assieme agli altri precedentemente citati alla nota n. 31.

³³ Per le pavimentazioni ed i rivestimenti di età romana del Ninfeo si rimanda a DE CRISTOFARO 2005B.

sta tra la redazione del disegno del Sangallo, che non le riporta in quanto non ancora esistenti, e quella dei disegni del Peruzzi iunior, che certo le conosce: in linea di massima, dunque, tra gli anni Venti circa e gli anni Trenta del XVI secolo.

Oltre alle canalette, poi, l'altro fondamentale elemento reso leggibile dall'ultimo intervento di restauro è quello relativo alla fontana fluviale, la quale, come le canalette, non è riportata dal Sangallo in quanto non ancora realizzata, ed è invece dettagliatamente illustrata nel disegno B di Sallustio. La lettura corretta della stratificazione muraria del nicchione di fondo dell'ambiente I, infatti, dimostra definitivamente come la fontana sia stata realizzata in età moderna, certo contestualmente alle canalette.

Le tre mensole che sorreggono la statua di divinità fluviale, infatti, sfondano irregolarmente la tessitura muraria antica, andandosi ad inserire nella nicchia con una toppa muraria realizzata con pezzame tufaceo e laterizio di mediocre fattura (figg. 12-13). Inoltre, allo scopo di realizzare la fontana, la stessa parete concava della nicchia viene in gran parte distrutta e ricucita, per consentire la captazione dell'acqua dal condotto retrostante mediante un dispositivo idrico funzionante con il meccanismo classico del 'troppo pieno' (fig. 14). La modernità della fontana è dimostrata, inoltre, dal fatto che la stessa statua fluviale, antica e con ogni probabilità personificazione del fiume Almona³⁴, è più larga della stessa nicchia e dunque ad essa non pertinente, ma verosimilmente recuperata *ad hoc* nell'area limitrofa. Infine, l'analisi formale della fontana, non nel mutilato stato attuale, ma nel suo originario aspetto cinquecentesco³⁵, completa cioè al di sotto delle mensole di una vasca costituita da un sarcofago o vasca antica, permette di riconoscere la sua dipendenza da alcune celebri fontane del Belvedere Vaticano realizzate mediante l'accostamento di sculture e sarcofagi: la cosiddetta Cleopatra³⁶

³⁴ DE CRISTOFARO 2005B, pp. 233-236.

³⁵ Ben illustrato dal disegno B del Peruzzi.

³⁶ Sulla fortuna della statua HASKELL, PENNY 1981, pp. 184-187.

(fig. 15), che fu poi modello di ispirazione per innumerevoli fontane all'antica realizzate combinando sculture e materiale architettonico dal XVI secolo in poi, e soprattutto, per stretta affinità iconografica, le fontane del Nilo, del Tevere e dell'Arno³⁷ (fig. 16).

Infine, sempre a questa fase va ricondotta una sistemazione del piano di frequentazione del Ninfeo di cui sono stati rinvenuti alcuni lacerti: essa risultava composta da materiale di spoglio (frammenti di marmo, laterizi, peperino), allettato in terra e disposto con un ordine inteso a riprodurre l'aspetto di una pavimentazione vero e proprio³⁸.

Riassumendo allora i dati fin qui illustrati, è possibile enucleare per il Ninfeo di Egeria una vera e propria nuova fase costruttiva che, all'incirca tra gli anni Venti e gli anni Trenta del XVI secolo, segna un cambiamento d'uso del monumento ed un suo intenzionale riuso. Gli elementi raccolti indicano concordemente un vero e proprio ripristino dell'edificio funzionale al suo riutilizzo come grotta-ninfeo. Come noto, le grotte-ninfeo, ispirate da analoghi monumenti antichi, sono tra gli ambienti più rappresentativi dei sontuosi giardini delle ville suburbane del Rinascimento³⁹. Questi ninfei sono luoghi destinati agli *otia* sofisticati delle aristocratiche famiglie romane, deputati, con la loro ombra fresca e il loro *comfort*, ad ospitare banchetti, discussioni letterarie, feste e tutte quelle usanze di vita e quei costumi all'antica che la cultura umanistica a Roma nel primo Cinque-

³⁷ Sulle quali cfr. HASKELL, PENNY 1981 rispettivamente pp. 272-272, pp. 310-311.

³⁸ Lo scavo non ha invece fornito alcun riscontro all'eventuale presenza di colonne, quali quelle segnalate nel disegno B del Peruzzi.

³⁹ Su questa classe di edifici si veda ALVAREZ 1981; più in generale sui giardini cinquecenteschi ed i ninfei FAGIOLO, MADONNA 1990, COFFIN 1991; sulle statue di 'ninfe' poste in grotte artificiali nei giardini delle ville romane del Rinascimento cfr. BOBER 1977. Ricco di interessanti spunti soprattutto in merito alla genesi in ambito letterario del tipo architettonico della grotta ninfeo, LAPI BALLERINI, MEDRI 1999, in part. i contributi di P. Castelli (*L'Antro delle Ninfe*) e A. Pietrogrande (*Una spelunca di dolci acque amena. Grotta e ninfeo tra Umanesimo e Manierismo*). Da ultimo vedi CASTELLETTI 2010.

cento eleva a massima forma di civiltà, frutto di una cultura che, attraverso la filologia e l'antiquaria, cerca di resuscitare i modi e le essenze del passato classico. Ad ispirare la realizzazione di queste strutture è in primo luogo un'assidua frequentazione delle epistole di Cicerone e Plinio il Giovane, soprattutto di quelle più incentrate sulle attività e le delizie della vita in villa, sulla bellezza e la tranquillità della vita agreste contrapposta alla caoticità e alle turbolenze della vita cittadina⁴⁰. Il più compiuto esempio di questo genere di grotta-ninfeo è il celebre edificio affacciato sul Tevere costruito da Baldassare Peruzzi alla Farnesina, oggi purtroppo distrutto⁴¹, in cui, come sappiamo da fonti contemporanee, si svolgevano memorabili banchetti⁴²; l'impatto che dovè avere un simile edificio si misura dal fatto che ben presto molte delle ville patrizie si dotarono di strutture analoghe.

Peraltro, questo aiuta a comprendere perché un monumento come il Ninfeo di Egeria catalizzasse l'interesse di artisti come Baldassare Peruzzi e Antonio da Sangallo il giovane, entrambi impegnati nella progettazione e nella realizzazione di ville: esso, infatti, era tra gli esempi di grotta-ninfeo antichi meglio conservati ed accessibili, rappresentando così un'importante pietra di paragone⁴³.

⁴⁰ Quelle stesse lettere, peraltro, che sono alla base della nascita e della fortuna del più vasto fenomeno della villa moderna, di cui, come si è detto, questi ninfei, a partire da quest'epoca, costituiscono delle cellule indispensabili: sulle ville romane del Cinquecento fondamentale COFFIN 1979; per la genesi della villa in età umanistica e per i suoi più ampi significati storico-sociali e culturali nel corso del Cinquecento cfr. ACKERMANN 1992, in part. alle pp. 82-181.

⁴¹ Sulla villa della Farnesina cfr. FROMMEL 1961 e, per una visione di sintesi, GERLINI 1999.

⁴² Cfr. COFFIN 1979, p. 91 e pp. 96-97; il documento che meglio illustra l'eccezionalità del complesso ed in particolare del giardino è GALLO 1511; sul clima culturale ed i programmi voluti da Agostino Chigi per la sua villa suburbana resta ancora fondamentale per molti aspetti SAXI 1934.

⁴³ Nel caso del Sangallo, è possibile verificare concretamente l'influenza derivante dallo studio del Ninfeo di Egeria: lo documenta ad esempio un suo disegno con un progetto per la sistemazione del giardino di Villa Madama, in cui la soluzione proposta, una fontana-ninfeo scenograficamente posta ad

Rispetto alla classe delle grotte-ninfeo suburbane, però, il Ninfeo di Egeria è contraddistinto da particolarità che certamente lo rendono piuttosto singolare. Il Ninfeo, ad esempio, è un monumento antico adattato, non costruito *ex novo* come gli altri ninfei rinascimentali: e questo, almeno per quanto noto a chi scrive, sembra essere un caso piuttosto isolato nel *dossier* di questa classe di edifici. Non fa parte poi di una villa suburbana, ma di una vasta tenuta agricola che topograficamente si dispone intorno alla cinta delle vigne e delle residenze aristocratiche più prossime alla città, e quindi risulta essere più distante e meno facilmente raggiungibile di queste. È vero che, come si è visto, anche la tenuta della Caffarella era dotata di un edificio di rappresentanza utilizzato dai nobili proprietari in particolari circostanze, ma non si deve dimenticare come il Ninfeo disti diverse centinaia di metri da questa struttura.

Per spiegare queste particolarità, dunque, è necessario andare al di là dei dati esclusivamente archeologici, ricostruendo il contesto storico che determinò la singolare scelta di reimpiegare proprio un monumento antico così fuori mano ed estraneo ai consueti contesti residenziali suburbani, oltre agli eventuali significati ideologici ad essa sottesi.

Il restauro del Ninfeo: un progetto di Baldassare Peruzzi?

Si è visto come i disegni attribuiti a Sallustio Peruzzi possano ragionevolmente essere considerati come rielaborazioni di uno o più disegni originali del Ninfeo di Baldassare. Le singolari coincidenze evidenziate tra alcuni particolari illustrati dai disegni ed i ritrovamenti archeologici relativi alla fase cinquecentesca dell'edificio si offrono allora ad almeno due possibili letture: o i disegni agli Uffizi mostrano già lo stato del Ninfeo di Egeria successivo alla sua ristrutturazione, o rappresentano la testimonianza di studi progettuali relativi ai suddetti restauri da parte del Peruzzi senior.

esedra, mostra nell'articolazione planimetrica un richiamo diretto al monumento della Caffarella. Cfr. COFFIN 1979, p. 253, fig. 154.

Questa seconda ipotesi è da preferire per una serie concatenata di motivi. In primo luogo, molti dei particolari riportati nei due documenti grafici sembrano essere dettagli di progetto, piuttosto che semplici rilevazioni misurate di una realtà già esistente. La misurazione analitica dei singoli particolari architettonici dell'edificio, il prospetto della fontana fluviale nel disegno B, vera e propria guida alla sua messa in opera, l'attenta indicazione della funzione delle canalette mediante l'apposizione di esplicite didascalie, sono tutti elementi che meglio si comprendono interpretando i documenti grafici quali elaborazioni progettuali, basate chiaramente su un rilevamento effettivo del monumento antico. Anche le varie differenze tra i disegni A e B risultano più perspicue pensando a diverse fasi di uno studio progettuale piuttosto che a semplici disegni dall'antico, poiché in questo secondo caso gli scarti tra i due documenti sarebbero dovuti essere ridotti al minimo se non addirittura assenti.

Ci sono poi una serie di circostanze, per così dire esterne, che supportano l'idea che i disegni agli Uffizi derivino da un progetto di restauro del Ninfeo ideato da Baldassare Peruzzi. Si è detto come il Peruzzi ebbe un ruolo fondamentale nella creazione del tipo architettonico della grotta-ninfeo rinascimentale. Sappiamo inoltre come non fosse nuovo alla progettazione e, in alcuni casi, alla realizzazione di fabbriche riutilizzando direttamente ed in modo consapevole alcuni monumenti antichi, in parte ancora in piedi e strutturalmente reimpiegabili⁴⁴.

Ma è soprattutto un fatto a rafforzare questa ipotesi. Il diretto coinvolgimento del Peruzzi in un evento effimero che, forse, fu la stessa causa del riallestimento rinascimentale del Ninfeo: il trionfo romano dell'imperatore Carlo V. Prima però di analizzare la documentazione oggi disponibile in merito, è necessario chiarire i motivi che portarono a scegliere proprio questo monumento quale significativo scenario per una delle tappe dello storico evento.

⁴⁴ Sul Peruzzi, oltre ai lavori già citati alla nota n. 31, si vedano almeno FAGIOLO, MADONNA 1987 e TASSARI 1995. In merito al suo riuso di monumenti antichi cfr. FANCELLI 1985, in particolare alle pp. 362-374.

Egeria, Numa Pompilio e l'identificazione della fonte alla Caffarella

La ricerca dei motivi che hanno determinato la scelta di riutilizzare il Ninfeo di Egeria deve tenere conto di una molteplicità di fattori spesso correlati tra loro in modo inestricabile. Accanto ad elementi di carattere architettonico, come la presenza perenne dell'acqua nel monumento o la sua caratteristica e ben conservata struttura conformata a grotta, sono infatti una serie di motivi culturali e antiquari che hanno contribuito a dare nuova linfa all'edificio.

Fissare puntualmente quando il Ninfeo della Caffarella è stato per la prima volta messo in relazione con la fonte della ninfa Egeria ricordata dalle fonti letterarie non è facile. Si è visto però come ai tempi di Antonio da Sangallo l'associazione non dovesse ancora essere stata canonizzata.

Per avvicinare la soluzione può essere utile saggiare in via preliminare la fortuna delle figure di Egeria e di Numa Pompilio nella cultura rinascimentale, a partire già dal primo Umanesimo. I racconti mitici degli incontri tra la ninfa Egeria con il suo amante Numa Pompilio, come noto, sono narrati soprattutto da Livio e Plutarco, fonti la cui conoscenza e fortuna è sempre più vasta e capillare nel corso del XV secolo⁴⁵. Agli occhi degli umanisti, quello che più colpisce della vicenda è la misteriosa e devota religiosità che caratterizza gli incontri, quasi furtivi, che il re ha con la Ninfa presso la sua fonte vicino alla Porta Capena. Il più antico riferimento umanistico a questa fonte si trova in una lettera di Petrarca, al solito primo prospettore di tanti recuperi dall'antico⁴⁶.

⁴⁵ Per le epitomi di Plutarco nel Quattrocento cfr. RESTA 1962; sulle traduzioni latine delle *Vite* cfr. GIUSTINIANI 1961. Spunti importanti per i rapporti con gli affreschi rinascimentali in GUERRINI 1998. Sulla tradizione di Livio in età umanistica fondamentale BILLANOVICH 1981. Sulla sua fortuna editoriale tra Quattrocento e primo Cinquecento cfr. MC DONALD 1971.

⁴⁶ Cfr. COFFIN 1991, p. 30.

Ma è nel Quattrocento che la documentazione si fa più corposa. Un passo di una lettera del Bracciolini⁴⁷ dà bene l'idea di come il tema del mitico incontro fosse ormai divenuto un *topos* letterario della cultura umanistica, offrendo al tempo stesso alcuni spunti per capire perché, dopo molti decenni, il monumento antico della Caffarella fu trasformato in una grotta-ninfeo rinascimentale. Nell'epistola citata il grande umanista paragona la fonte di Egeria, luogo dei mistici convegni amorosi tra la ninfa ed il re, al giardino di Antonio Perroso a lui contemporaneo, sede di uno di quegli *horti* letterari della cultura del primo Umanesimo che, per molti aspetti, rappresentano i diretti antecedenti di quegli spazi ricreativi che poi furono le grotte-ninfeo rinascimentali. La metafora del Bracciolini allude chiaramente ad un'interpretazione tutta intellettualizzata e letteraria degli incontri tra Numa ed Egeria, e tralascia volutamente i riferimenti impliciti agli aspetti più scopertamente sessuali o favolosi della vicenda. È l'idea del dialogo segreto ed iniziatico che colpisce Poggio, quella grande e pacata religiosità che sembra essere la cifra distintiva della figura di Numa, e che accompagna costantemente il secondo re della tradizione, nell'incessante opera di creazione e sistemazione dei culti e delle festività religiose che egli compie nella Roma appena fondata da Romolo. Una caratterizzazione del secondo re romano già solidamente costituita dalla tradizione storiografica antica⁴⁸.

Questo recupero della figura di Numa come *exemplum* di religiosità si radica presto nella cultura umanistica, venandosi talvolta di accenti neoplatonici. Interessanti riflessi di questo fenomeno si hanno anche in testimonianze artistiche, come ad esempio negli affreschi con uomini illustri posti a decorazione del Palazzo del Collegio del Cambio a Perugia, opera del Perugino, dove la figura del secondo re di Roma appare a simboleggiare, quasi

47 Cfr. BRACCIOLINI 1964, *Lettera ai famigliari* XXVII.

48 Cfr. STORCHI MARINO 1999.

sigla riassuntiva, quella *prudencia* nell'azione di governo che sola scaturisce da una profonda *pietas*⁴⁹ (fig. 17).

A dimostrare come, agli inizi del Cinquecento, anche nella cultura romana si fosse cristallizzata l'esemplarità religiosa di Numa, è il perduto ciclo di affreschi che Jacopo Ripanda eseguì in quegli anni nel Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio⁵⁰. È questa un'opera che, per la committenza, il luogo di esecuzione e i temi iconografici prescelti, è certo tra le più gravide di allusioni politiche e culturali tra quelle dei primi decenni del secolo. Ripanda⁵¹, intriso di cultura antiquaria, affresca le sale con i personaggi dell'antichità che più, per la cultura dell'epoca, venivano considerati fondanti per la grandezza di Roma antica: tra questi, sulla scorta di Livio, subito dopo Romolo il fondatore, il pio Numa, ad alludere scopertamente a quella che doveva essere una delle virtù cardinali dei Conservatori e del governo laico della città: la religiosità, certo in quegli anni letta come devota sottomissione al Pontefice.

Ancora un altro importante ciclo figurativo testimonia la vivacità della figura di Numa nella cultura rinascimentale: gli affreschi di Villa Lante al Gianicolo, opera di Perin del Vaga⁵². Qui il sofisticato programma allegorico appare connesso con l'ideologia del pontefice e con la nuova età dell'oro che si voleva da questi instaurata⁵³. Il pitagorico Numa, sepolto secondo la tradizione

⁴⁹ Così GUERRINI 1985, p. 58; in generale sugli affreschi del Perugino al Collegio del Cambio VENTURI, CARADENTE 1955, SCARPELLINI 1998 e TEZA 2004. Il reimpiego delle figure storiche dell'antichità in chiave morale e paradigmatica è uno degli aspetti più profondi della filologia umanistica, un sentiero attraverso il quale si giunge a rivivere il passato in modo attivo e, molto spesso, politicamente progressista: in proposito, importanti considerazioni in DONATO 1985.

⁵⁰ Cfr. FARINELLA 1992, pp. 80-97.

⁵¹ Sulla figura del Ripanda è fondamentale FARINELLA 1992.

⁵² Cfr. LILIUS 1981 e CARUNCHIO, ÖRMÄ 2005.

⁵³ Sull'ideologia politico-antiquaria del pontificato di Leone X si veda il quadro tracciato in JACKS 1993, pp. 175-204.

sul Gianicolo⁵⁴, doveva evocare nello spettatore le qualità religiose del pontefice, novello Giove.

Per quanto concerne la figura di Egeria, invece, accanto agli aspetti fin qui tratteggiati relativi soprattutto al suo rapporto con Numa, ne vanno posti altri che più da vicino la riguardano, e che, come una nuova pelle, contribuiscono a ravvivarla nell'immaginario umanistico.

Egeria, nella mitologia antica, è una ninfa e, al pari della miriade di ninfe pagane che nel Rinascimento tornano a popolare l'universo degli umanisti e dei dotti, viene anch'essa richiamata dall'antichità a dialogare con i moderni. Le ninfe antiche, infatti, sono figure centrali nella produzione letteraria umanistica di corte incentrata su tematiche pastorali e mitologico-allegoriche. Con le loro affascinanti e favolose storie, fungono da metafore per amori impossibili, travestimenti per donne amate, immagini della devota sposa, sì da apparire sempre come materiale letterario vivo, pronto da riutilizzare per costruire nuove storie dense di significati simbolici e di rimandi al presente⁵⁵. Esempio, in questo senso, è un testo capitale come l'Orfeo del Poliziano⁵⁶, dove la figura femminile principale, Euridice, è immaginata nelle sembianze di una ninfa, che appare per la prima volta al pastore Aristeo proprio sotto un'ombrosa grotta⁵⁷, secondo uno

⁵⁴ PICCALUGA 1996.

⁵⁵ Questo in particolare per quanto concerne la Firenze medicea: si pensi alla stessa produzione letteraria del Magnifico e a quella degli umanisti a lui più vicini; per le esplorazioni del significato metaforico della figura della ninfa nella letteratura e nell'arte medicea resta una pietra miliare, almeno dal punto di vista del metodo, WARBURG 1966; illuminanti considerazioni in GOMBRICH 1975.

⁵⁶ Tra la vasta bibliografia in merito si ricorda: DOGLIO 1977; TISSONI BENVENUTI 1986 (edizione commentata del testo). Sulla figura del Poliziano sono fondamentali: GARIN 1967, pp. 131-162; BRANCA 1983; FERA, MARTELLI 1998.

⁵⁷ «Aristeo, *pastor giovane*:

Caro mio Mopso, a piè di questo fonte 20
non son venuti questa mane armenti,
ma senti' ben mugghiar là drieto al monte.

schema associativo classico ninfa/fonte/spelonca che è identico a quello rilevato per il Ninfeo di Egeria⁵⁸.

Ma è soprattutto ad un altro testo fondamentale che bisogna guardare per percepire con quale intensità le ninfe e tutto il mondo pastorale-bucolico avessero permeato a fondo la cultura aristocratica del primo Cinquecento: l'*Arcadia* del Sannazaro, nota a partire dal 1504⁵⁹.

L'*Arcadia*, pur contro la volontà del suo autore che in un certo senso non la considerò mai opera compiuta, conobbe immediatamente una fortuna immensa, sintomo evidente della sua modernità e del fatto che ben interpretava le aspettative culturali delle *elites* del tempo; il suo mondo pastorale e i suoi complessi intrecci mitici calcati o rielaborati dal patrimonio greco-romano, la sua storia amorosa a sfondo filosofico e moraleggiante e i suoi continui e obliqui riferimenti al presente, ne fecero da subito un classico, che, con alterne vicende, visse per almeno tre secoli nella cultura europea. Tra la selva delle fonti che ispirarono il Sannazaro, un posto di rilievo lo ebbe, come già per Poliziano, l'Ovidio delle *Metamorfosi*. Proprio il testo ovidiano contiene

Va', Tirsi, e guarda un poco se tu'l senti.
 Tu, Mopso, intanto ti starai qui meco,
 ch'?' vo' ch'ascolti alquanto i miei lamenti. 25
 Ier vidi sotto quello ombroso speco
 una ninfa più bella che Diana,
 ch'un giovane amatore avea seco.
 Com'io vidi sua vista più che umana,
 subito mi si scosse il cor nel petto 30
 e mie mente d'amor divenne insana:
 tal ch'io non sento, Mopso, più diletto
 ma sempre piango, e'l cibo non mi piace,
 e senza mai dormir so stato in letto.

⁵⁸ Schema evidentemente desunto da un *topos* della letteratura idillico-pastorale di età ellenistica e romana: sul tema cfr. FANTUZZI 2002, con bibl. prec.

⁵⁹ Per l'*Arcadia* si veda l'edizione commentata ERSPAMER 1990. Tra la bibliografia critica, penetranti considerazioni in CORTI 1969 (in particolare pp. 281-367); importante anche SANTAGATA 1979.

importanti riferimenti ad Egeria⁶⁰, che, non a caso, vengono ripresi dal Sannazaro ed inseriti nel suo incanto pastorale⁶¹; il passo dell'*Arcadia*, pur nella brevità, documenta la familiarità che i colti lettori del poeta napoletano potevano avere con la mitica ninfa.

Certo non è facile oggi ricostruire integralmente e, soprattutto, comprendere questo universo mentale di eroi, divinità e creature mitologiche, pagane e cristiane, appannaggio di un gruppo sociale ristretto, ma politicamente dominante; tuttavia, è in questo mondo vagheggiato e virtuale che prendono corpo i programmi e si dispiega la propaganda visiva di questi ceti.

Ricostruita così, per grandi linee, l'atmosfera culturale che ha reso familiare la ninfa Egeria a partire dal XV secolo, è possibile definire con meno difficoltà il perché proprio il monumento della Caffarella sia stato identificato con la fonte della mitica Egeria.

Le indicazioni topografiche fornite dai testi classici localizzavano la fonte fuori dalla Porta Capena, che allora era identificata con Porta San Sebastiano del circuito murario aureliano; un passo di Marziale⁶², in particolare, lamentava come il luogo, una fonte in grotta, fosse stato ai suoi tempi sciaguratamente rifatto in marmo e materiali lussuosi. Il Ninfeo della Caffarella rispondeva bene, con le sue caratteristiche architettoniche e la sua posizione topografica, alle indicazioni filologiche, apparendo inoltre, con il suo aspetto di grotta immersa nella natura campestre, assai consono a quel mondo bucolico-pastorale abitato da satiri e ninfe che si è visto essere stato in gran voga in piena età rinascimentale.

Meno facile è invece precisare *ad annum* quando tale consapevolezza antiquaria possa essersi manifestata. Scorrendo il testo chiave della topografia antiquaria del XV secolo, la *Roma instau-*

⁶⁰ Ov., *Met.*, XV, 479-496, 546-551.

⁶¹ SANAZZARO, *Arcadia*, XI, 19.

⁶² MART. 2.6.14-16.

rata del Biondo Flavio, non si trova alcuna traccia del luogo⁶³. Bisogna attendere la pubblicazione dell'innovativa opera di Bartolomeo Marliani per trovare menzione della Fonte di Egeria fuori Porta Capena⁶⁴, anche se tale menzione non risulta ancora associata al monumento della Caffarella.

Il primo documento a far riferimento a questa identificazione sembra dunque essere il disegno B attribuito a Sallustio Peruzzi. È certo comunque che, almeno dagli anni Quaranta del XVI secolo, l'identificazione fosse ormai divenuta consueta: lo attesta, senza possibilità di equivoci, la Pianta della Campagna Romana di Eufrosino della Volpaia⁶⁵ (1547) e l'interessante Pianta Piccola di Roma Antica⁶⁶ di Pirro Ligorio, che inoltre mostra come, per l'antiquario napoletano, tutta la valle dell'Almone andasse ormai definita con il toponimo di *Vallis Egeriae*.

Dai dati fin qui raccolti, allora, è possibile constatare come l'idea che il Ninfeo della Caffarella fosse la fonte della ninfa Egeria dovè formarsi negli stessi anni in cui l'edificio fu riadattato per essere nuovamente utilizzato come edificio ricreativo. Coincidenza difficilmente casuale, che anzi indica come proprio quest'identificazione antiquaria dovè suggerire il riadattamento dell'antico edificio.

A questo punto, restano solo da definire i tempi e le motivazioni storiche che portarono ai nuovi lavori nel monumento.

I Caffarelli, Carlo V e il Ninfeo

Entrati dunque in possesso dei terreni posti nella valle e del Ninfeo, i Caffarelli decidono di ristrutturare l'antico monumento per destinarlo ad un nuovo uso. Cosa può averli spinti ad una simile operazione? I Caffarelli, tra le nobili famiglie romane di

⁶³ Sull'opera del Biondo un primo inquadramento in WEISS 1963; acute prospettive critiche in GÜNTHER 1997. Da ultimo MUECKE 2012.

⁶⁴ Cfr. MARLIANI 1534, VII, p. 170: «...*Lucus Egeriae extra portam Capenam, quod Camoenis sacrauit Numa*». Sul Marliani cfr. ALBANESE 2007.

⁶⁵ Su questa pianta resta fondamentale ASHBY 1914.

⁶⁶ Cfr. FRUTAZ 1962, pp. 60-61, tav. 25.

età rinascimentale, non si distinguono particolarmente per interessi antiquari: una rapida rassegna delle collezioni di antichità raccolte nei loro palazzi urbani dà l'idea di un impegno blando⁶⁷, dettato più dalla volontà di adeguarsi al gusto corrente imposto dal pontefice e dalle grandi famiglie, che da una consapevole scelta programmatica⁶⁸. Questo, però, contrasta con la decisione di reimpiegare il Ninfeo, che viceversa si segnala come una raffinata operazione antiquaria.

Si è visto come l'identificazione dell'edificio con la fonte della ninfa Egeria possa aver determinato una volontà di riuso, e come il Ninfeo, con la sua acqua perenne e la sua fresca spelonca, potesse offrire un sofisticato riparo dalla calura ed un luogo di riposo e di svago durante la permanenza campestre dei Caffarelli, o durante le battute di caccia organizzate nei terreni della tenuta.

C'è però un documento, finora mai valorizzato adeguatamente, che è in grado di gettare nuova luce sul problema.

Si tratta di una tavola disegnata nel XVII secolo da J. Asselin ed incisa da G. Perelle⁶⁹ in cui è illustrato, oltre al monumento, un arredamento mobile presente all'epoca all'interno del Ninfeo ed oggi scomparso: un grande elemento architettonico marmoreo di riuso impiegato come tavola per il pasto, circondato da una serie di capitelli antichi di spoglio utilizzati come sgabelli (fig. 18). La didascalia alla tavola ci informa come questo singolare arredo fosse stato realizzato in occasione del trionfo romano di Carlo V, nel 1536, con lo scopo di ospitare un banchetto offerto all'imperatore dai Caffarelli. Sulla veridicità di questo mobilio non si può dubitare: lo riportano infatti come esistente nel Ninfeo anche altri attendibili documenti grafici della prima metà del

⁶⁷ Cfr. ad esempio ALDROANDI 1558, p. 221, in cui vengono illustrati le poche sculture antiche conservate presso il Palazzo Caffarelli alla Valle.

⁶⁸ Sulle collezioni rinascimentali di antichità si veda FRANZONI 1984.

⁶⁹ Cfr. *VLA APPLA* 1956, pag. 36, fig. 26.

XVII secolo realizzati da artisti quali Claude Lorrain⁷⁰ (fig. 19), Herman van Swanevelt⁷¹, Bartholomeus Breenbergh⁷².

La tradizione di questo soggiorno imperiale al Ninfeo, praticamente nota da sempre, non è mai stata presa sistematicamente in considerazione, se non a livello aneddotico. Chi scrive, invece, crede che essa possa non solo completare, ma chiarire in una nuova prospettiva di lettura quanto si è venuto fin qui illustrando in merito alle vicende cinquecentesche del Ninfeo.

La bontà della tradizione sul banchetto di Carlo V al Ninfeo non è da mettere in discussione; oltre che dai documenti grafici citati, infatti, è resa solida da alcune importanti circostanze storiche. In primo luogo sappiamo che i Caffarelli ebbero un ruolo di primissimo piano, come famiglia di punta della nobiltà cittadina, nella complicata organizzazione diplomatica che dové preparare l'ingresso trionfale dell'imperatore nella Città Eterna; non a caso, proprio nel Palazzo Caffarelli in via del Sudario si tenne il banchetto serale in onore di Carlo V, banchetto a cui prese parte la nobiltà romana e che aveva l'obiettivo di riconciliare questa con l'imperatore. Sappiamo poi come Giovan Pietro, il capo della casata, fosse paggio di Carlo V. La testimonianza più vivida dei rapporti tra l'imperatore e i Caffarelli è certo il ciclo di affreschi che decorano ancora oggi il salone di Palazzo Caffarelli-Vidoni, luogo dello svolgimento del sopracitato ricevimento imperiale: affreschi dipinti dopo gli eventi a perenne memoria, in cui l'artista, purtroppo anonimo, ha ritratto i momenti salienti di quei giorni⁷³.

Si consideri poi come un banchetto analogo, svolto cioè in un monumento antico riadattato all'occasione, fu offerto a Carlo V anche nel suo trionfo napoletano, che precedette quello di Roma⁷⁴. Se dunque del banchetto non si può dubitare, è necessario precisare meglio quando, nell'arco della permanenza di Carlo a

⁷⁰ Cfr. ROETHLISBERGER 1968, p. 202, cat. n. 408.

⁷¹ Cfr. BARTSCH 1920, vol. II, pp. 163-164 e BARTSCH 1978, p. 295.

⁷² Cfr. ROETHLISBERGER 1969, p. 42, n. 125 (con bibl. prec.).

⁷³ Cfr. LOTTI 1971.

⁷⁴ Cfr. DE VOS 1985, p. 356.

Roma, esso possa essersi tenuto. La risposta più ovvia sembra essere una sola: nella giornata del suo trionfo, proprio nell'ambito delle cerimonie per il corteo trionfale.

La documentazione storica conosciuta in merito al trionfo di Carlo V a Roma, illustrante nel dettaglio il percorso, i protagonisti, gli apparati effimeri ed i relativi significati allegorici, non sembra recare memoria di questo banchetto al Ninfeo che, tuttavia, può essere ugualmente ipotizzato sulla base di indizi indiretti⁷⁵. È noto infatti come l'imperatore ed il suo seguito, passata la notte nel Monastero della Basilica di S. Paolo fuori le mura, iniziarono il percorso trionfale dalla Basilica di S. Sebastiano sulla via Appia, nelle primissime ore del pomeriggio. Quale luogo migliore del Ninfeo di Egeria, praticamente a pochi minuti di cammino da S. Sebastiano, poteva allora ospitare il pranzo consumato da Carlo e dai suoi dignitari prima dell'inizio del corteo? In aggiunta a questo elemento per così dire pratico del cerimoniale, c'è poi un fattore più strettamente culturale ed ideologico che vale a confermare definitivamente la datazione del banchetto al Ninfeo di Egeria al 5 aprile del 1536, giorno del trionfo imperiale.

Il trionfo di Carlo V è, come gli studi più recenti hanno ampiamente mostrato⁷⁶, una complessa macchina cerimoniale finalizzata alla rappresentazione allegorica del potere, un dispositivo effimero potentemente evocativo che, attraverso la mimesi con l'Antico, carica i suoi protagonisti di nuova legittimazione ideologica. Tutta la cerimonia è intrisa di simbolismi e allusioni, più o meno velate, che, seppure sotto paludamento antiquario, condensano per gli osservatori colti, tra i tanti messaggi, anche lo stato dei problematici rapporti politici tra l'imperatore e il papa. Vale la pena di riassumere il problema: Carlo, vincitore a Tunisi sugli Infedeli, risaliva l'Italia acclamato nelle principali

⁷⁵ Sul trionfo di Carlo V si vedano CANCELLIERI 1832, pp. 92-104; PODESTÀ.

⁷⁶ Ad esempio MADONNA 1980. Sintesi importante in VISCEGLIA 2002. Più in generale sui trionfi moderni cfr. PINELLI 1985.

città come trionfatore e protettore della cristianità⁷⁷. Con la guerra contro i musulmani, costosa e faticosissima, l'imperatore sperava di aver appianato la strada ad una riconciliazione delle relazioni con il Papa, devastate dopo il terribile Sacco di Roma del 1527⁷⁸ e con lo scoppio della Riforma.

Il Trionfo romano, accortamente preparato, sembrò l'occasione propizia per mostrare, quasi ostentare, l'avvenuta riconciliazione: Carlo V, come un nuovo imperatore romano paladino della cristianità cattolica, ricevette il massimo omaggio dalla Madre Chiesa, mostrando però una devota volontà di pacificazione ed un timore religioso quasi filiale nei confronti del Sommo Pontefice.

È in questa prospettiva, riassunta nel programma iconografico del complesso apparato effimero allestito per il Trionfo, che va letta allora la sosta al Ninfeo di Egeria. Chi l'ha programmata ha certo voluto alludere simbolicamente ad un Carlo devotamente religioso, come un nuovo Numa a segreto colloquio con la dotta Egeria; ispirato cioè da quella saggia *prudentia* che è *virtus* specifica del mitico re di cui si è precedentemente trattato, e attento in questo modo a non prevaricare l'autorità morale del pontefice, Paolo III Farnese. Un'esplicita allusione a questa identificazione con Numa era sicuramente contenuta in una parte del programma iconografico che decorava la porta trionfale effimera allestita come ingresso alla città a Porta San Sebastiano: qui, infatti, le figure di Romolo e Numa, affrontate, valevano a ricordare le virtù cardinali richieste all'imperatore dei cristiani.

Il recupero della memoria di questo banchetto, infine, permette di tornare all'ipotesi precedentemente espressa di identificare in Baldassare Peruzzi l'artefice del riuso cinquecentesco del Ninfeo, chiudendo così il cerchio. Sappiamo infatti come l'artista fu responsabile della progettazione di parte degli apparati effimeri

⁷⁷ Tra la sterminata letteratura su Carlo V ed il suo regno si citano almeno il classico BRANDI 1937 e la raccolta di scritti CHABOD 1985 (in part. pp. 5-161), ricco di interpretazioni e letture penetranti.

⁷⁸ Sugli effetti del Sacco si vedano il fondamentale CHASTEL 1983 e, per l'approccio multidisciplinare, MIGLIO 1986.

per il trionfo di Carlo V⁷⁹. Considerando le circostanze evocate, non stupirebbe allora che sempre a lui debbano essere intestati i lavori di reimpiego all'antica del monumento. Contro questa proposta, potrebbe solo ostare il fatto che l'artista morì qualche mese prima del trionfo, ma siamo informati su come non solo i preparativi ed i progetti, ma anche i lavori per l'evento dovessero essere già cominciati lui vivente⁸⁰. In ogni modo, anche volendo ammettere per prudenza che i lavori al Ninfeo possano aver preceduto e non essere all'inizio stati legati al trionfo dell'imperatore, a parere di chi scrive resta comunque persuasiva, sulla base dei documenti di vario genere analizzati, la proposta di attribuire al Peruzzi *senior* la paternità dell'intervento.

Le fortune del Ninfeo tra antiquaria e cultura popolare

La salubrità e la freschezza del luogo, la presenza della fonte, l'amenità del paesaggio, ma anche la fama antiquaria del monumento e la memoria del banchetto di Carlo V, di cui era rimasta tangibile prova nella tavola fatta di spoglie antiche, dovettero determinare la grande fortuna del Ninfeo di Egeria almeno fino a tutto il XIX secolo. A partire dai decenni centrali del Cinquecento il monumento è tra quelli più famosi dei dintorni di Roma ed inizia ad essere incessantemente visitato e frequentato da antiquari, artisti, viaggiatori⁸¹.

C'è però forse un uso meno noto del monumento che affianca quello, per così dire, aulico: ed è l'uso ricreativo che il popolo romano fa del Ninfeo nel corso della bella stagione. Grazie alla sua amena ubicazione, e presumibilmente sulla spinta della consacrazione ricevuta dal banchetto imperiale, il Ninfeo diviene una delle località fuori porta prediletta dal popolo per le feste e le scampagnate. All'interno del settore orientale dell'ambiente

⁷⁹ VISCEGLIA 2002.

⁸⁰ LANCIANI 1990, p. 63.

⁸¹ KAMMERER-GROTHAUS, KOCS 1983; DE CRISTOFARO 2005B, pp. 122-214.

II, sulle stesse murature antiche, si impianta addirittura una piccola osteria⁸².

Lo testimonia bene una memoria di Flaminio Vacca, che riporta in particolare come durante la stagione calda fosse uso fare festa alla Caffarella ed al Ninfeo di Egeria. Così Vacca⁸³:

Poco lontano dal detto luogo si scende ad un canaletto, del quale ne sono padroni i Caffarelli, che con questo nome è chiamato il luogo. Vi è una fontana sotto una gran volta antica, che al presente ancora si gode; e molti di Roma al tempo dell'estate vi vanno a far ricreazione, e ci stanno tutto il giorno. Essendovi stato più volte vi viddi un epitaffio antico, da moderni messo per pavimento in detto fonte, il quale diceva, che quella era la fonte di Egeria, dedicata alle Ninfe. Favoleggiando i poeti dicono, che Egeria fosse Ninfa di Diana; ed essendo innamorata di un suo fratello molto lontano da lei, volendogli scrivere, che tornasse, prese lo stile, e scrivendo pianse si dirottamente, che Diana mossa a compassione la convertì in viva fonte: e questa dice l'epitaffio essere la medesima fonte, in cui fu convertita.

La notizia del Vacca è preziosa anche per un altro aspetto: tramanda, infatti, il ricordo di un'epigrafe messa dai moderni nel pavimento del Ninfeo che, con funzione didascalica, doveva illustrare ai visitatori ciò che si trovavano di fronte visitando il monumento. Epigrafe, oggi purtroppo scomparsa, che molto probabilmente era stata creata *ad hoc* da qualche abile antiquario. L'uso del monumento come luogo di ritrovo per feste popolari, comunque, si radicò divenendo una tradizione perdurante fino almeno alla prima metà del XVIII secolo. Un poemetto di Giovanni Briccio⁸⁴ pubblicato a Viterbo nel 1620, oggi quasi dimenticato ma a suo tempo conosciuto, dal titolo parlante, *Lo spasso della Caffarella*, restituisce in modo vivido come a maggio il popolo romano si ritrovasse presso il Ninfeo per trascorrere una giornata in allegria e spensieratezza, tra vino e cibi festivi, balli,

⁸² DE CRISTOFARO 2005B, pp. 160-163.

⁸³ Il testo è in FEA 1790, pag. CXI, memoria n.83.

⁸⁴ BRICCIO 1620.

canti, giochi popolari, corteggiamenti e schermaglie amoroze (fig. 20). Un popolo borghese e minuto fatto di sarti, mugnai, artigiani, calzolai, rigattieri, barbieri, notai, uomini di lettere, per citare solo alcune delle categorie professionali ricordate nella canzone del Briccio, con la significativa assenza dell'alto clero e dell'aristocrazia. E poi gli stranieri, sempre più numerosi col passare dei decenni e di variegata provenienza, attratti da queste rumorose e gioiose feste popolari così vicine, per la mentalità dell'epoca, alla sfrenata vitalità dei baccanali antichi.

Bibliografia

- ACKERMAN 1968 = J. S. ACKERMAN, *L'Architettura di Michelangelo*, Torino 1968.
- ACKERMAN 1992 = J. S. ACKERMAN, *La villa*, Torino 1992.
- ADAMS 1994 = N. ADAMS (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, New York 1994.
- Albanese 2007 = M. Albanese, ad vocem *Marliani, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma 2007.
- ALDROANDI 1558 = ALDROANDI, *Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono*, in L. Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venezia 1558.
- ALVAREZ 1981 = F. J. Alvarez, *The Renaissance Nymphaeum: its Origins and its Development in Rome and Vicinity*, Ann Arbor 1981.
- ASHBY 1914 = T. ASHBY, *La campagna romana al tempo di Paolo III: Mappa della campagna romana del 1547 di Eufrosino della Volpaia*, Roma 1914.
- BARTOLI 1914 = A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 voll., Roma 1914-1922.
- BARTSCH 1978 = *The illustrated Bartsch*, a cura di M.C. Leach, P. Morse, vol. II, New York 1978.
- BARTSCH 1979 = *The illustrated Bartsch*, a cura di F. Robinson, vol. V, New York 1979.
- BELVEDERE 1998 = *Il Cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, a cura di M. Winner, B. Andrae, C. Pietrangeli, Mainz am Rhein 1998.
- BENZI 2010 = F. BENZI, *Aspetti dell'arte a Roma sotto il pontificato di Sisto V*, in *La forma del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 16 giugno-5 settembre 2010), a cura di C. Crescentini, C. Strinati, Roma 2010, pp. 77-85.
- BERTOLOTTI 1879 = A. BERTOLOTTI in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia», n.s., 1879.
- BIANCHI 1941 = L. BIANCHI, *La villa papale della Magliana*, Roma 1941.
- BILLANOVICH 1981 = G. BILLANOVICH, *La tradizione di Livio e le origini dell'Umanesimo*, Padova 1981.
- BOBER 1977 = P. P. BOBER, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XL, 1977, pp. 223-239.
- BORSI 1985 = S. BORSI, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.

- BORSI 1989 = F. BORSI, *Bramante*, Milano 1989.
- BRACCIOLINI 1964 = P. BRACCIOLINI, *Opera omnia*, Torino 1964.
- BRANCA 1983 = V. BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983.
- BRANDI 1937 = K. BRANDI, *Kaiser Karl V*, München 1937 (trad. it. Torino 1961).
- BRICCIO 1620 = G. BRICCIO, *Lo Spasso della Caffarella*, Ronciglione-Viterbo 1620.
- BUDDENSIEG 1983 = T. BUDDENSIEG, *Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XX, 1983, pp. 35-73.
- BURNS 1984 = H. BURNS, *Raffaello e "quell'antica architectura"*, in FROMMEL, RAY, TAFURI 1984, pp. 381-396.
- CAFFARELLI 1959 = F. CAFFARELLI, *I Caffarelli*, Roma 1959.
- CANCELLIERI 1832 = F. CANCELLIERI, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici da Leone III a Pio VII*, Roma 1832.
- CARUNCHIO, ÖRMÄ 2005 = T. CARUNCHIO, S. ÖRMÄ, *Villa Lante al Gianicolo: storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, Roma 2005.
- CASTELLETTI 2010 = C. CASTELLETTI, *Il "Lymphaeum" di Villa Pia. Pirro Ligorio e l'interpretazione dei ninfei antichi*, in *La casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di D. Borghese, Torino 2010, pp. 78-85.
- CAVALLARO 2005 = A. CAVALLARO, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Roma 2005.
- CHABOD 1985 = F. CHABOD, *Carlo V e il suo impero*, Torino 1985.
- CHASTEL 1983 = A. CHASTEL, *The Sack of Rome*, Princeton 1983 (trad. it. Torino 1983).
- CIRONE 2001 = D. CIRONE, *Valle della Caffarella. Scavi alla Torre Valca, al Colombario Costantiniano e al Ninfeo di Egeria*, in *Archeologia e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, a cura di F. Filippi, Napoli 2001, pp. 344-346.
- COFFIN 1979 = D. R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979.
- COFFIN 1991 = D. R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton (N.J.) 1991.
- CONTARDI, ARGAN 1990 = B. CONTARDI, C. G. ARGAN, *Michelangelo Architetto*, Roma 1990.
- CORTI 1969 = M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano 1969.
- COSTE 1969 = J. COSTE, *I Casali della Campagna di Roma all'inizio del Seicento*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 92, 1969, pp. 41-115.

- COSTE 1971 = J. COSTE, *I Casali della Campagna di Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 94, 1971, pp. 31-143.
- DACOS 1969 = N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques*, London-Leiden 1969.
- DACOS 1986 = N. DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Roma 1986.
- DE CRISTOFARO 2002 = A. DE CRISTOFARO, *Valle della Caffarella. Indagini al Ninfeo di Egeria (Municipio XI)*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 103, 2002, pp. 233-236.
- DE CRISTOFARO 2005A = A. DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella a Roma: pavimenti e rivestimenti parietali*, in *Atti del Convegno dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM)*, X (Lecce, 18-21 febbraio 2004), a cura di C. Angelelli, Tivoli 2005, pp. 613-628.
- DE CRISTOFARO 2005B = A. DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella: una storia*, (Tesi di Dottorato di Ricerca in Antichità classiche e loro fortuna, XVI ciclo), 2004/2005.
- DE ROSSI 1969 = G. M. DE ROSSI, *Torri e castelli medievali della Campagna Romana*, Roma 1969.
- DE VOS 1985 = M. DE VOS, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 351-377.
- DI TEODORO 1994 = F. P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994.
- DOGLIO 1977 = M. L. DOGLIO, *Mito, metamorfosi, emblema dalla "Favola di Orfeo" alla "Festa de lauro"*, in «Lettere Italiane», XXIX, 1977, pp. 148-170.
- DONATO 1985 = M. M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 97-152.
- ERSPAMER 1990 = F. ERSPAMER, *Arcadia*, Milano 1990.
- FAGIOLO 1985 = M. FAGIOLO, *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985.
- FAGIOLO, MADONNA 1987 = M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Baldassar Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987.
- FAGIOLO, MADONNA 1990 = M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Roma delle delizie. I Teatri dell'Acqua. Grotte, Ninfei, Fontane*, Milano 1990.
- FANCELLI 1985 = P. FANCELLI, *Demolizioni e restauri di antichità nel Cinquecento romano*, in FAGIOLO 1985.

- FANTUZZI 2002 = M. FANTUZZI, *Teocrito e il genere bucolico*, in *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, a cura di M. Fantuzzi, R. Hunter, Roma-Bari 2002, pp. 177-262.
- FARINELLA 1992 = V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992.
- FEA 1790 = C. FEA, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma 1790, pp. LI-CVI (parte relativa alle memorie di F. Vacca).
- FEA 1816 = C. FEA, *Prodromo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle Antichità di Roma*, Roma 1816.
- FERA, MARTELLI 1998 = V. FERA, M. MARTELLI, *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, atti del convegno internazionale di studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), Firenze 1998.
- FRANCESCHINI 1996 = M. FRANCESCHINI, *Dal Consiglio pubblico e segreto alla congregazione economica: la crisi delle istituzioni comunali tra XVI e XVII secolo*, in «Roma moderna e contemporanea», 4/2, 1996, pp. 337-362.
- FRANZONI 1984 = C. FRANZONI, «*Rimembranze d'infinito cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 301-360.
- FROMMEL 1961 = C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzi's architektonisches Frühwerk*, München 1961.
- FROMMEL 2003 = C. L. FROMMEL, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003.
- FROMMEL 2005 = C. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, Venezia 2005.
- FROMMEL 2010 = S. FROMMEL, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, in «Opus incertum», 3, 2008 (2010), pp. 12-27.
- FROMMEL, RAY, TAFURI 1984 = C. L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984.
- FRUTAZ 1962 = A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, I-III, Roma 1962.
- GALLI 2002 = M. GALLI, *Die Lebenswelt eines Sophisten. Untersuchungen zu den Bauten und Stiftungen des Herodes Atticus*, Mainz am Rhein 2002.
- GALLO 1511 = E. GALLO, *De viridario Augustini Chigi*, Roma 1511.
- GARIN 1967 = E. GARIN, *Ritratti di umanisti*, Firenze 1967.
- GASPAROTTO 1996 = D. GASPAROTTO, *Ricerche sull'antica metrologia tra cinque e seicento: Pirro Ligorio e Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lett. e filos.», 1, 1996, pp. 279-324.
- GIOVANNONI 1956 = G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il giovane*, Roma 1956.

- GIULIANO 2002 = A. GIULIANO, *Roma decore nudata prostrata iacet*, in «Memorie dell'Accademia dei Lincei», serie IX, vol. XIV, fasc. 3., 2002.
- GIUSTINIANI 1961 = V. R. GIUSTINIANI, *Sulle traduzioni latine delle "Vite" di Plutarco nel Quattrocento*, in *Rinascimento*, n.s. I, 1961, pp. 3-45.
- GOMBRICH 1975 = E. H. GOMBRICH, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico nella cerchia di Botticelli*, in E. H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 47-116. (ed. or. London 1972).
- GROS 1969 = P. GROS, *Un décor d'époque antonine et sa significations: les stucs du "temple de Cérés et de Faustine"*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 81, 1969, pp. 161-193.
- GUERRINI 1985 = R. GUERRINI, *Dal testo all'immagine. La 'pittura di storia' nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 43-93.
- GUERRINI 1998 = R. GUERRINI, *Dai cicli di uomini famosi alla biografia dipinta: traduzioni latine delle "Vite" di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento*, in «Fontes», 1/2, 1998, pp. 137-158.
- GÜNTHER 1997 = H. GÜNTHER, *L'idea di Roma antica nella Roma instaurata di Flavio Biondo*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzi e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di S. Rossi, S. Valeri, Roma 1997, pp. 380-393.
- HASKELL, PENNY 1981 = F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique*, New Haven and London 1981.
- JACKS 1993 = P. JACKS, *The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge 1993.
- KAMMERER-GROTHAUS 1971 = H. KAMMERER-GROTHAUS, *S. Urbano alla Caffarella nach Renaissancezeichnungen des Codex Destailleur in Berlin*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 78, 1971, pp. 203-207.
- KAMMERER-GROTHAUS, KOCS 1983 = H. KAMMERER-GROTHAUS, D. KOCS, *Spelonca di Egeria*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 9-10, 1983, pp. 61-77.
- LANCIANI 1989 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. I, n.e. a cura INASA, Roma 1989.
- LANCIANI 1990 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. II, n.e. a cura INASA, Roma 1990.

- LAPI BALLERINI, MEDRI 1999 = I. LAPI BALLERINI, L. M. MEDRI, *Artifici d'acqua e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del V convegno internazionale di studi sui Parchi e Giardini Storici (Firenze-Lucca, 16-19 settembre 1998), Firenze 1999.
- LILIUS 181 = M. LILIUS, *Villa Lante al Gianicolo: l'architettura e la decorazione pittorica*, Roma 181.
- LOTTI 1971 = L. LOTTI, *Palazzo Caffarelli alla valle*, Roma 1971.
- LOTZ 1984 = W. LOTZ, *Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Cinquecento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio», XXI, 1979, pp. 223-232.
- LTUR 1993 = *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. I, a cura di E. M. Steinby, Roma 1993.
- LTURS 2008 = *Lexicon Topographicum Urbis Romae Suburbium*, vol. V, a cura di V. Fiocchi Nicolai, M. G. Granino, Z. Mari, Roma 2008.
- LUGLI 1924 = G. LUGLI, *Studi topografici intorno alle antiche ville suburbane: la Villa o Triopio di Erode Attico; la Villa di Massenzio*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», LII, 1924, pp. 92-134.
- MADONNA 1980 = M. L. MADONNA, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 63-67.
- MAIRE VIGUEUR 1974 = J.- C. MAIRE VIGUEUR, *Les «casali» des églises romaines a la fin du Moyen Age*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge», 86, 1974, pp. 63-136.
- MARLIANI 1534 = B. MARLIANI, *Antiquae Romae Topographia libri septem*, Milano 1534.
- MCDONALD 1971 = A. H. MCDONALD, *Livius, Titus*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, a cura di P. O. Kristeller, F. E. Cranz, Washington 1971, pp. 331-348.
- MICHELANGELO 2009 = MICHELANGELO ARCHITETTO A ROMA, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di M. Mussolin, C. Altavista, Roma 2009.
- MIGLIO 1982 = M. MIGLIO, *Il leone e la lupa. Dal simbolo al pasticcio alla francese*, in «Studi Romani», XXX, 1982, pp. 177-186.
- MORELLO 2012 = G. MORELLO, *La Basilica di San Pietro: Fortuna e immagine*, Roma 2012.
- NESSELRATH 1984 = A. NESSELRATH, *Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento*, in FROMMEL, RAY, TAFURI 1984, pp. 397-399.

- NESSELRATH 1986 = A. NESSELRATH, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 89-147.
- NESSELRATH 1988 = A. NESSELRATH, *Simboli di Roma*, in *Da Pisanello alla rinascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 maggio - 19 luglio 1988), Roma 1988, pp. 195-205.
- NESSELRATH 1993 = A. NESSELRATH, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London, 1993.
- PALERMO 1994 = L. PALERMO, *L'approvvigionamento granario della capitale. Strategie economiche e carriere curiali a Roma alla metà del Quattrocento*, in *Roma Capitale (1447-1527)*, a cura di S. Gensini, Pisa 1994, pp. 145-205.
- PALERMO 1997 = L. PALERMO, *Sviluppo economico e società preindustriali*, Roma, 1997.
- PALERMO 2001 = L. PALERMO, *L'economia*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di A. Pinelli, Roma-Bari 2001, pp. 49-91.
- PERINI 1994 = G. PERINI, *Raffaello e l'antico: alcune precisazioni*, in «Bollettino d'Arte», 89-90, 1995, pp. 111-144.
- PICCALUGA 1996 = G. PICCALUGA, "Sub Ianiculo arca inventa est" (*Neapotian. 1, 14*). *Perché proprio qui la tomba di Numa?*, in *Ianiculum-Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al Rinascimento*, a cura di E. M. Steinby, Roma 1996, pp. 71-76.
- PINELLI 1985 = A. PINELLI, *Feste e Trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 281-350.
- PODESTÀ = B. PODESTÀ, *Carlo V a Roma*, in «Archivio della Società romana di storia patria», I, 1985, pp. 303-344.
- PRODI 1982 = P. PRODI, *Il sommo pontefice. Un corpo e due anime. La monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1982.
- QUILICI 1968 = L. QUILICI, *La valle della Caffarella e il Triopio di Erode Attico*, in «Capitolium», 43, 1968, pp. 329-346.
- QUILICI 1993 = L. QUILICI, *Un tempietto sul fiume Almone trasformato in mulino nel Medioevo*, in «Ocnus», 1, pp. 139-148.
- RANELLUCCI 1981 = S. RANELLUCCI, *La valle della Caffarella*, Roma 1981.
- RESTA 1962 = G. RESTA, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova 1962.
- RICCI 2002 = M. RICCI, "Fu anco suo creato...": *l'eredità di Baldassare Peruzzi in Antonio Maria Lavi e nel figlio Sallustio*, Roma 2002.

- ROETHLISBERGER 1968 = M. ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain. The Drawings*, Berkeley 1968.
- ROETHLISBERGER 1969 = M. ROETHLISBERGER, *Bartholomaeus Breenbergh: Handzeichnungen*, Berlin 1969.
- MIGLIO 1986 = *Il Sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, a cura di M. Miglio, Roma 1986.
- PINELLI 2000 = A. PINELLI, *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000.
- SANTAGATA 1979 = M. SANTAGATA, *L'alternativa arcadica del Sannazaro*, in *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979, pp. 342-374.
- SCARPELLINI 1998 = P. SCARPELLINI, *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo 1998.
- SAXL 1934 = F. SAXI, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Roma 1934.
- SEIDEL 2002 = W. SEIDEL, *Salustio Peruzzi (1511/12 - 1572). Vita und zeichnerisches Oeuvre des römischen Architekten. Eine Spurensuche*, München 2002.
- SHEARMAN 1983 = J. SHEARMAN, *Raffaello, Roma e il Codex Escurialensis*, in J. Shearman, *Funzione e illusione – Raffaello, Pontormo e Correggio*, Milano 1983, pp. 43-76.
- SHEARMAN 1995 = J. SHEARMAN, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, a cura di A. Esch, C. L. Frommel, Torino 1995, pp. 213-242.
- SPAGNESI 1986 = G. SPAGNESI, *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e le opere*, Roma 1986.
- SPERA 1999 = L. SPERA, *Il paesaggio suburbano di Roma dall'antichità al medioevo*, Roma 1999.
- STORCHI MARINO 1999 = A. STORCHI MARINO, *Numa e Pitagora: sapientia constituendae civitatis*, Roma 1999.
- TASSARI 1995 = C. TASSARI, *Baldassare Peruzzi: il progetto dell'antico*, Milano 1995.
- TEZA 2004 = L. TEZA, *Osservazioni sulla decorazione del Collegio del Cambio*, in *Perugino: il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di V. Garibaldi, F. F. Mancini, A. Marabottini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 115-127.
- TISSONI BENVENUTI 1986 = A. TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova 1986.

- VENTURI, CARADENTE 1955 = L. VENTURI, G. CARADENTE, *Il Perugino. Gli affreschi del Collegio del Cambio*, Torino 1955.
- VIA APPIA 1956 = *Mostra della Via Appia Antica*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 18 aprile - 20 maggio 1956), a cura di C. Ceschi, Roma 1956.
- VISCEGLIA 2002 = M. A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2001 (2002), pp. 5-50.
- VISCEGLIA 2013 = M. A. VISCEGLIA, *Papato e politica internazionale nella prima età moderna*, Roma 2013.
- WARBURG 1966 = A. WARBURG, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo rinascimento italiano*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966 (ed. or. Leipzig-Berlin 1932), pp. 4-58.
- WEISS 1963 = R. WEISS, *Biondo Flavio archeologo*, in «Studi Romagnoli», vol. XIV, 1963, pp. 161-167.
- WURM 1984 = H. WURM, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984.

Didascalie

- Fig. 1. Panoramica del ninfeo di Egeria dopo i restauri eseguiti con i fondi per il Giubileo 2000 (foto Autore).
- Fig. 2. Valle della Caffarella alla fine degli anni Settanta del XX secolo (RANELLUCCI 1981, fig. 7).
- Fig. 3. Valle della Caffarella, Casale della Vaccareccia (RANELLUCCI 1981, fig. 4).
- Fig. 4. Casale della Vaccareccia, portico d'ingresso con capitelli romani di età imperiale di rimpiego (RANELLUCCI 1981, fig. 11)
- Fig. 5. Antonio da Sangallo il giovane, *Ninfeo di Egeria*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (BARTOLI 1914).
- Fig. 6. Planimetria del ninfeo di Egeria dopo gli scavi del 2000 (Ciro-ne/De Cristofaro/Di Mento).
- Fig. 7. Ninfeo di Egeria: particolare dello sfondamento post antico della nicchia per l'accesso all'acquedotto retrostante, oggi tamponata nel corso dei restauri del 2000 (foto Autore).
- Fig. 8. Ninfeo di Egeria: particolare della fontana con statua di fiume dopo restauri del 2000 (foto Autore).
- Fig. 9. Sallustio Peruzzi (attrib.), *Ninfeo di Egeria*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (BARTOLI 1914).
- Fig. 10. Sallustio Peruzzi (attrib.): *Ninfeo di Egeria*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (BARTOLI 1914).
- Fig. 11. Ninfeo di Egeria: particolare in pianta delle canalette cinquecentesche.
- Fig. 12. Ninfeo di Egeria: particolare della fontana cinquecentesca (foto Autore).
- Fig. 13. Ninfeo di Egeria: particolare della fontana cinquecentesca (foto Autore).
- Fig. 14. Ninfeo di Egeria: dispositivo di troppo-pieno della fontana cinquecentesca (foto Autore).
- Fig. 15. Francisco d'Ollanda. *La statua di Cleopatra "in hortis pontificum"*. Cod. Escorialensis 28-I-20, fol 8r. (LANCIANI 1989, fig. 120).
- Fig. 16. Marten van Heemskerck, *La fontana dell'Arno in Belvedere*. Berlino, Kupferstischkabinett, I, fol. 62r. (LANCIANI 1989, fig. 123).
- Fig. 17. Pietro Peruginò, *Prudenza e Giustizia sopra sei savì antichi*, affresco con raffigurazione del re Numa Pompilio. Perugia, Collegio del Cambio, Sala delle Udienze.
- Fig. 18. J. Asselijn (dis.) e G. Perelle (inc.), *Veduta del ninfeo di Egeria*.
- Fig. 19. Claude Lorrain, *Ninfeo di Egeria* (RANELLUCCI 1981, fig. 89).
- Fig. 20. Jan van Ossenbeeck, *Festa al ninfeo di Egeria* (RANELLUCCI 1981, fig. 84).



1



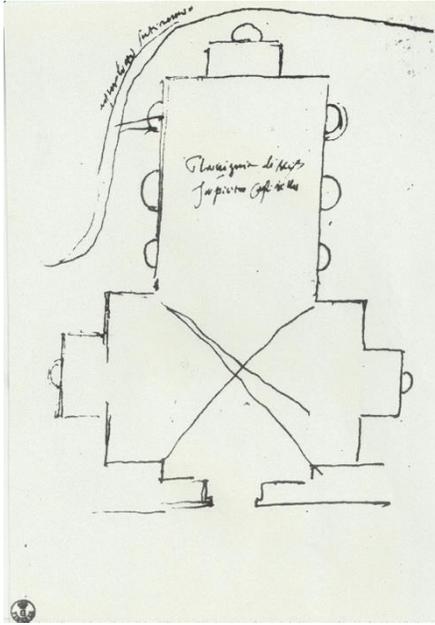
2



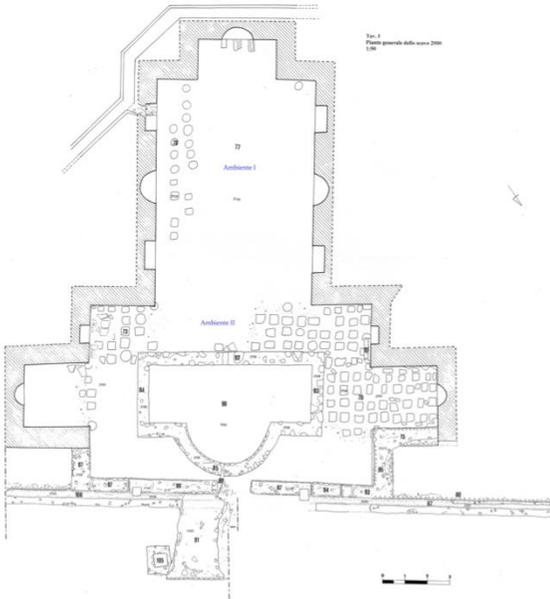
3



4



5



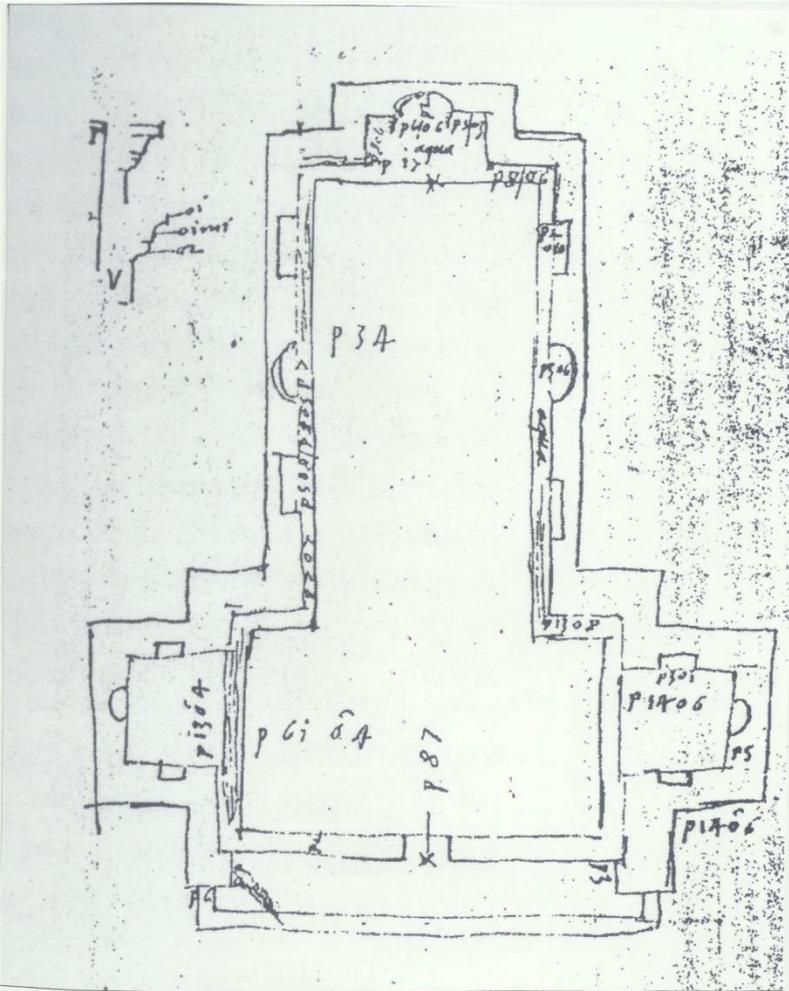
6

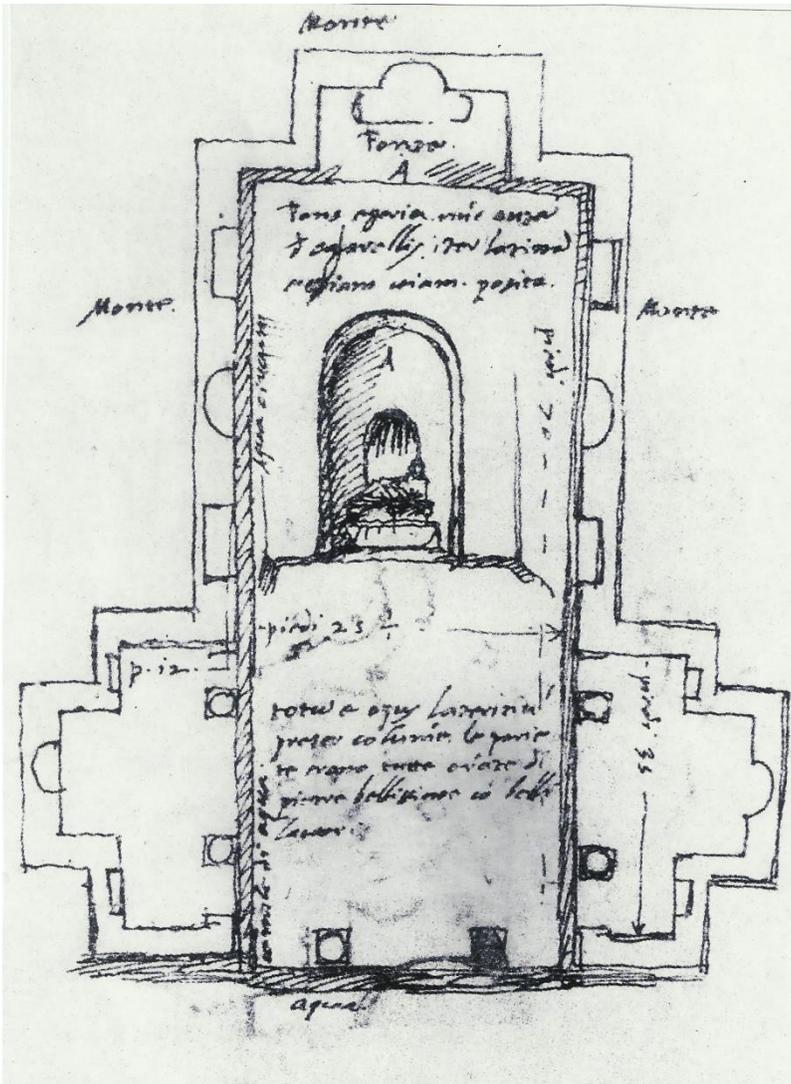


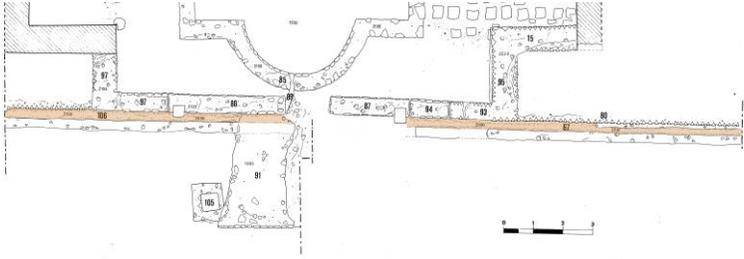
7



8







11



12



13



14



15



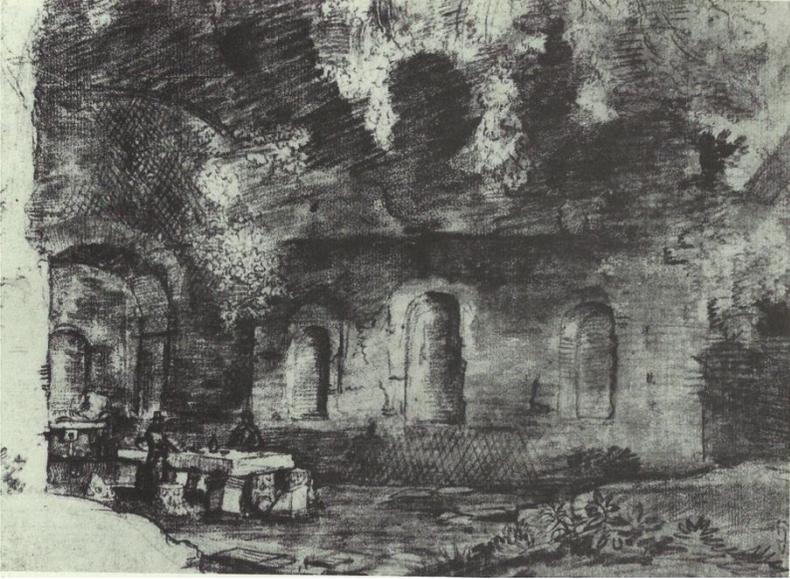
16



17



18



19



20