

Una finta tomba etrusca a Villa Torlonia

Annapaola Agati

Oggetto di questo studio è il ritrovamento di una sala ipogea, completamente affrescata con soggetti ripresi dalla ceramica vascolare etrusco-corinzia, posta al di sotto del terreno limitrofo al Casino Nobile di Villa Torlonia a Roma. La scoperta, avvenuta in modo quasi casuale, è stata accolta con grande entusiasmo non solo per la qualità e lo stato di conservazione dell'opera, ma soprattutto perché una «camera all'etrusca» ipogea, eseguita nella prima metà dell'Ottocento, rappresenta un *unicum* nella storia artistica e culturale della città di Roma.

Nella primavera del 2004, nell'ambito del recupero del complesso di Villa Torlonia, dopo il restauro della Casina delle Civette, del Casino dei Principi e del Villino Rosso sono iniziati anche i lavori di recupero funzionale del Casino Nobile che prevedono il ripristino della configurazione architettonica dell'edificio nelle forme ottocentesche – anche attraverso l'eliminazione del-

le superfetazioni novecentesche – e l'adeguamento alle normative esistenti, in modo che ne sia permesso l'uso e la fruibilità pubblica¹. Tra i tanti lavori previsti era compresa la perlustrazione di tutti i cunicoli sotterranei² limitrofi al Casino Nobile per verificare l'opportunità di alloggiarvi gli impianti di servizio; oltre all'apertura dei normali tombini si era anche deciso di rompere un tappo di calcestruzzo che chiudeva una piattaforma circolare in lastre di travertino, fino ad allora ritenuta la base per un gazebo³, posta a pochi metri dall'angolo sud/est del Palazzo. L'istruttore tecnico di Villa Torlonia, Alberto Busnarda⁴, assistito dal personale della ditta I.A.B. che conduce il restauro dell'edificio⁵, si è dunque calato per primo all'interno del foro appena aperto (fig. 1), pensando di scendere in un pozzo o in una cisterna e trovandosi invece, inaspettatamente, all'interno di una grande aula sotterranea completamente affrescata. L'emozione e la meraviglia

sono stati enormi non solo per la scoperta del tutto inaspettata, ma per la qualità delle decorazioni presenti, oltretutto molto ben conservate in quanto la sala era rimasta completamente sigillata, almeno dal tempo della costruzione del bunker di Mussolini⁶.

La scoperta apre tre importanti interrogativi a cui cercheremo di dare risposte in questo studio: 1) chi è l'autore del progetto e delle decorazioni della finta tomba etrusca; 2) come si accedeva originariamente alla sala ipogea; 3) per quale motivo la sala non è mai stata citata nelle numerose descrizioni della Villa.

1. L'AUTORE DEL PROGETTO E DELLE DECORAZIONI

La sala, scavata nel terreno ad una profondità di 2,52 m di profondità, è di forma perfettamente circolare e ha una superficie di circa 30 mq; il soffitto a cupola è leggermente ribassato e aperto al culmine da un occhio



1. Villa Torlonia, foro al centro della volta della finta tomba etrusca, visto dall'esterno; sullo sfondo il Casino Nobile.

da cui in origine la sala prendeva aria (figg. 2, 3). Molto probabilmente, infatti, il foro era chiuso in origine da una grata di ferro⁷, posta all'interno di una cornice semplicemente modanata, anch'essa in travertino, ritrovata in vari pezzi all'interno della sala ipogea. Solo successivamente, con l'esproprio della Villa da parte del Comune di Roma, forse come misura di protezione, il

foro venne chiuso ermeticamente da tavole in legno con una colata di calcestruzzo. A conferma dell'idea che la sala fosse stata progettata con l'oculo aperto è anche il tipo di pavimento utilizzato: un battuto semplice di calce e pozzolana che poteva facilmente assorbire l'acqua che si sarebbe eventualmente introdotta con la pioggia.

Per quanto riguarda la scelta

architettonica non ci sono dubbi: siamo di fronte ad una riproposta ottocentesca di una tomba a tumulo di tipo etrusco, sul modello di quelle presenti, ad esempio, nelle necropoli di Cerveteri⁸, Veio, Populonia, ma con una differenza sostanziale: nelle tombe etrusche «vere» erano sotto terra solo le camere sepolcrali mentre le coperture circolari a tumulo erano fuori terra e rendevano ben visibili le sepolture; invece questo di Villa Torlonia è un ambiente interamente sotterraneo. La scelta appare alquanto ardita e molto suggestiva e apre una serie di interrogativi sulle motivazioni che possono aver indotto il Principe Torlonia a commissionare un'architettura di questo tipo; si potrebbe dedurre che desiderio dei Torlonia fosse proprio quello di creare un luogo esclusivo e riservato, conosciuto solo da pochissimi intimi, ma su questo argomento torneremo in seguito.

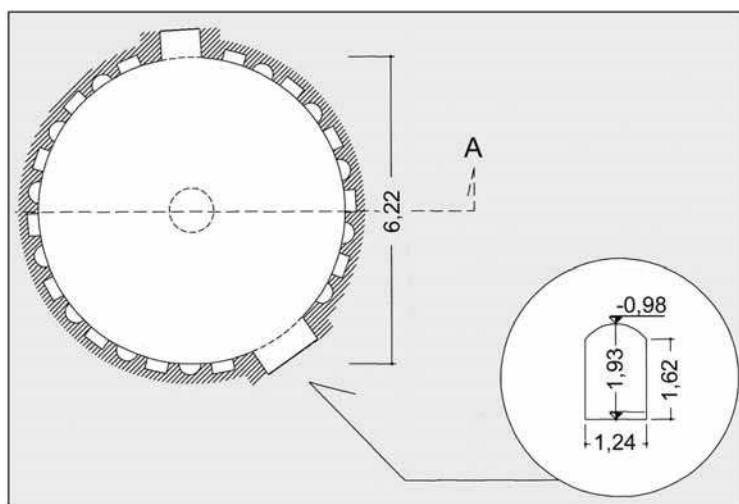
La sala è, come già detto, completamente affrescata⁹ e la decorazione è articolata secondo uno schema di fasce concentriche che dal foro centrale si susseguono fino all'imposta della volta, entro le quali, su un fondo color crema, si stagliano figure di animali (figg. 4, 5, 6). La prima fascia, partendo dall'alto, è formata da una corona di punte lanceolate, il cosiddetto motivo a denti di lupo; nella seconda fascia compaiono sette animali¹⁰ inseriti secondo la seguente sequenza: cinghiale (fig. 7), pantera, stambecco, pantera, toro, pantera, stambecco; nella terza fascia, di dimensioni minori delle altre, figura solo un motivo decorativo a onde correnti concluse da una palmetta; nella quarta fascia ancora una teoria di animali, questa volta undici, secondo la seguente sequenza: ariete, cervo (fig. 8), pantera, stambecco, leone, ariete, pantera, toro, pantera, stambecco, pantera; tra un animale e l'altro compare inoltre una rosetta a

cerchio di punti. Seguono un'altra banda con decoro geometrico a girali e palmette stilizzate e ancora una fascia entro la quale si ripetono molti degli animali già elencati ed altri ancora, per un totale di venti animali: uccello con serpe nel becco, lupa, lepre, cane (fig. 9), uccello / uccello, cane, cinghiale, cane, uccello / uccello (fig. 10), cane, ariete, cane, uccello con serpe nel becco / uccello con pesce in bocca, leone, cervo, leone, uccello. Dopo ogni sequenza di cinque ani-

mali, sempre tra i due uccelli, è posto lo stesso motivo decorativo della fascia zoomorfa superiore: la rosetta a cerchio di punti. Nell'ultima fascia il tema cambia: all'interno di un girale d'acanto sono inserite 27 piccole figure femminili sedute di tre quarti, affrontate due a due (fig. 11), molto simili l'una all'altra e differenziate solo nel panneggio della tunica; in testa portano una corona mentre in una mano tengono uno specchio. Più in basso le pareti mantengono lo stesso

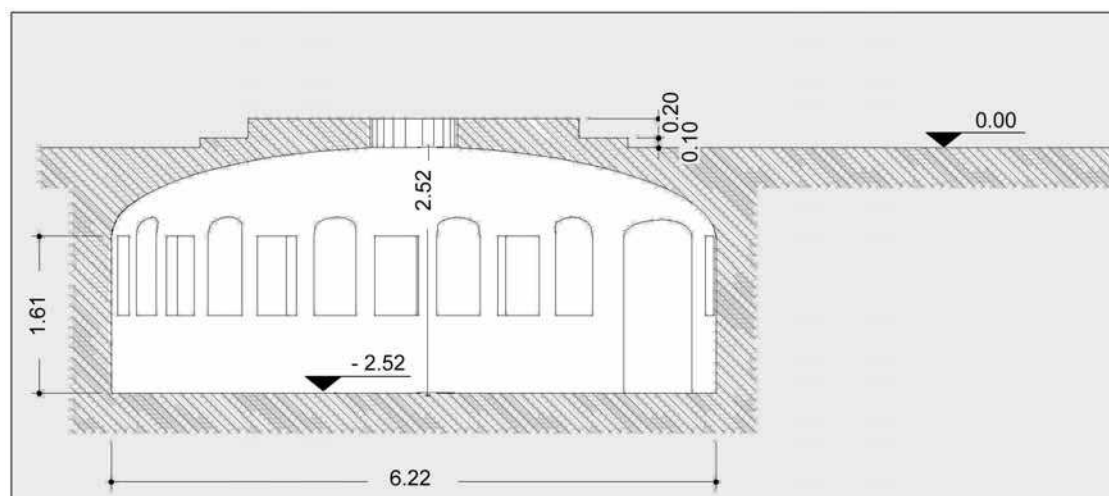
colore di fondo dell'intera decorazione, con fasce in rosso e nero che incorniciano nicchie alternativamente rettangolari e arcuate (figg. 6, 12), probabilmente pensate come spazi ove inserire vasi o piccole statue ¹¹.

L'identificazione dell'autore del progetto architettonico e decorativo è stata possibile grazie alla rilettura di alcuni disegni di Giovan Battista Caretti, conservati nell'Archivio Ludovico Quaroni e individuati nel 1997 da Marco Fabio Apolloni ¹². Circa un terzo di questi erano stati subito identificati e chiaramente connessi con le due grandi imprese Torlonia che hanno visto la partecipazione dell'architetto e decoratore novarese – la Villa sulla Nomentana e il Palazzo di Piazza Venezia – mentre altri disegni erano stati ritenuti progetti di fantasia o proposte non realizzate. Tra questi ve n'è uno intitolato *Tomba etrusca* ¹³, da riferire in modo inequivocabile all'oggetto di questo studio (fig. 13). Il disegno, in inchiostro di china e matita, rappresenta una cupola spartita orizzontalmente in quattro fasce concentriche con decorazioni a soggetto animale, impostata su una parete aperta da nicchie alternate, rettangolari e



2. Pianta della finta tomba etrusca e sezione di uno dei cunicoli di accesso.

3. Sezione della finta tomba etrusca.



Materiali



4. Volta della finta tomba etrusca con l'oculo centrale.

5. Volta della finta tomba etrusca, particolare della decorazione ad affresco.



arcuate, entro le quali sono inseriti vasi e sculture. La cupola si conclude in alto con un oculo circolare su cui si eleva un cilindro con raffigurati soldati in battaglia. Che si tratti di una sala sotterranea è facilmente desumibile dalle grandi campiture a matita attorno al disegno del vano. Pur con qualche piccola differenza – gli animali dipinti nella sala sono molto più vari e articolati di quelli del disegno, nel cilindro in alto non troviamo una scena di lotta tra guerrieri ma una semplice decorazione ad archetti e non si sono trovate tracce di vasi o di piccole sculture inseriti nelle nicchie – il progetto corrisponde perfettamente alla sala ipogea ritrovata e ne attribuisce chiaramente la paternità a Giovan Battista Caretti.

I modelli pittorici ai quali Caretti si ispirò sono rintracciabili nelle decorazioni a fasce sovrapposte con teorie di animali, a

volte utilizzate a corollario di scene mitologiche e a volte come motivo decorativo a se stante, caratteristiche della ceramica che si sviluppò verso la fine del VII e l'inizio del VI sec a.C. nell'area di Corinto e che, dopo la metà del VI secolo a.C., fu ampiamente esportata in Etruria, dove dette luogo ad un'ampia produzione di imitazione, di elevato livello qualitativo, chiamata «etrusco-corinzia»¹⁴. La somiglianza delle decorazioni presenti su questi vasi con quelle dipinte nella sala ipogea – che ne ripropongono non solo le forme, ma anche la bicromia – è tale da non lasciar dubbi sul fatto che Caretti abbia potuto apprezzare personalmente vasi di quel tipo presso qualche antiquario, qualche collezionista o direttamente in qualche raccolta museale: numerosi esemplari se ne conservano, ad esempio, nel Museo Gregoriano Etrusco in Vaticano (fig.

14) e nel Museo Nazionale di Villa Giulia (figg. 15, 16).

Del resto, è ampiamente noto¹⁵ che furono proprio quelli gli anni delle maggiori scoperte archeologiche in ambito etrusco quando, in rapida successione, furono avviate nell'area dell'antica Etruria le campagne di scavo più vaste del secolo: nel 1820 iniziarono gli scavi di Augusto Castellani a Cerveteri; nel 1825 cominciarono quelli dei fratelli Candelori a Vulci, seguiti nel 1828 dai fratelli Campanari e da Luciano Bonaparte; nel 1835 iniziarono anche gli scavi di Giovanni Campana a Veio e a Cerveteri. Il risultato di tutte queste ricerche fu la scoperta di un numero enorme di reperti archeologici che invasero letteralmente il mercato antiquario. Roma fu inondata da centinaia di oggetti etruschi (o almeno considerati tali). Molti furono acquistati dai più grandi musei europei – il

6. Interno della finta tomba etrusca.





7. Cinghiale, particolare della decorazione ad affresco della volta della finta tomba etrusca.



8. Cervo, particolare della decorazione ad affresco della volta della finta tomba etrusca.

9. Cane, particolare della decorazione ad affresco della volta della finta tomba etrusca.



Louvre, il British Museum, l'Antikensammlungen di Monaco e il Museo di Berlino – altri finirono in collezioni private ed altri ancora andarono a costituire il Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano, voluto da Papa Gregorio XVI e inaugurato il 2 febbraio 1837. Fu questo un evento di grande rilevanza per gli studi etruscologici, anche perché il nuovo museo fu dotato assai presto di un catalogo illustrato. Nello stesso 1837 (precedendo di pochi giorni l'inaugurazione del Museo Gregoriano Etrusco a Roma) un altro evento di capitale importanza influenzò la cultura figurativa europea: la grande mostra sulle Tombe Etrusche organizzata a Londra (a Pall Mall) dai fratelli Campanari; la mostra ricostruì undici tombe complete del loro apparato decorativo e del corredo funerario, alle quali si accedeva simulando la discesa nel sottosuolo accompagnati dalle sole luci di candela. L'impatto emotivo sul pubblico fu tale che il British Museum acquistò nel 1838 l'intero contenuto delle tombe¹⁶.

Questa situazione di generale entusiasmo per il mondo etrusco non poteva non suscitare curiosità ed interesse anche da parte del principe Torlonia, che dovette commissionare dunque a Carretti, a corollario delle altre spettacolari citazioni dall'arte dei secoli passati disseminate nella villa, la progettazione e l'esecuzione di una sala ipogea ad imitazione di una tomba etrusca. Ma vi è un'altra importante coincidenza della quale non possiamo non tenere conto: nel 1833¹⁷ Alessandro Torlonia aveva acquistato da Innocenzo Odescalchi la tenuta di Ceri¹⁸, piccolo borgo strettamente connesso con l'area di Cerveteri, al cui interno si trovavano importanti tombe etrusche, in gran parte riscoperte proprio in quegli anni¹⁹. Non è dunque improbabile che qualche pezzo dell'ingente patrimonio archeologico di quei

corredi funebri possa essere stato acquistato dai Torlonia e quindi visionato e conosciuto direttamente da Caretti²⁰.

La storia di Villa Torlonia e il contributo alla sua realizzazione da parte di Giovan Battista Caretti sono già stati ampiamente illustrati in questa stessa rivista²¹ e nel più recente volume a cura di A. Campitelli²², ma per comprendere meglio l'ambito entro il quale andò maturando la scelta architettonica e decorativa di cui ci stiamo occupando non sarà superfluo rileggere alcune parti di quelle complesse vicende. Alessandro Torlonia (1800-1886), terzogenito di Giovanni Torlonia, fu di fatto il vero continuatore della politica paterna di promozione sociale della famiglia, che culminerà nel 1840 con il matrimonio con Teresa Colonna. Un'altrettanto oculata politica di acquisti fece diventare la famiglia Torlonia, alla metà del XIX sec., la maggiore proprietaria di tenute, residenze e titoli di tutta Roma. Alessandro, spregiudicato negli affari e con un livello culturale ben più elevato dei suoi predecessori, divise il suo tempo tra opere di autocelebrazione ed impegni pubblici, anch'essi destinati a perpetuare il nome della casata.

Nel suo grandioso programma di rinnovamento, la Villa sulla Nomentana fu oggetto di numerosi stravolgimenti. Il modello, fino ad allora ineguagliato, con cui Alessandro si volle confrontare fu quello di Villa Borghese²³, ma anche il suo più antico precedente: Villa Adriana a Tivoli. Con il programmatico eclettismo dei suoi spettacolari edifici, strategicamente disposti secondo ricercate visuali, Villa Adriana non era infatti solo un prototipo classico di immenso prestigio, ma un esempio perfettamente riuscito di ostentata esibizione delle immense possibilità del committente. Se con Villa Adriana Alessandro non poté competere sul piano delle di-



10. Uccelli affrontati, particolare della decorazione ad affresco della volta della finta tomba etrusca.

mensioni, il tentativo di emulazione si manifestò ugualmente attraverso l'uso di materiali sfarzosi, la profusione delle decorazioni e la grande varietà degli edifici.

A progettare e dirigere i nuovi interventi fu chiamato, nel 1832, il pittore e architetto novarese Giovan Battista Caretti (1808-1878)²⁴, con il quale Alessandro stipulò un contratto per l'esecuzione di «pitture ai fabbricati della villa, nonché per disegni e direzione dei lavori che si eseguivano nella villa stessa». Da allora, almeno fino al 1839 Caretti diresse una foltissima schiera di pittori, scultori, architetti, fonditori, decoratori, scalpellini, impegnati nelle varie fabbriche e dipinse lui stesso a tempera buona parte degli ornati del Casino Nobile, della Cappella e delle Scuderie. Il Casino Nobile, già

ristrutturato da Giuseppe Valadier nei primi anni dell'Ottocento, fu profondamente modificato da Caretti, che gli conferì un'impronta di grande monumentalità aggiungendovi un maestoso propileo con colonne ioniche e timpano sulla facciata nord, due portici dorici sui prospetti laterali, un mezzanino, un finto attico e un ordine gigante di paraste ioniche a ritmare i piani superiori dei prospetti. Ma Caretti poté sbizzarrirsi nell'ideazione e costruzione anche di numerosi altri edifici²⁵, funzionali o puramente ornamentali, tutti diversi per stile e tipologia, e poté esibire la sua collaudata abilità prospettica e scenografica armonizzando la varietà delle forme con la complessità degli edifici.

L'idea di fondo del principe Torlonia era quella di esibire e citare all'interno di un'unica vil-

11. Figure femminili, particolare della decorazione ad affresco della volta della finta tomba etrusca.





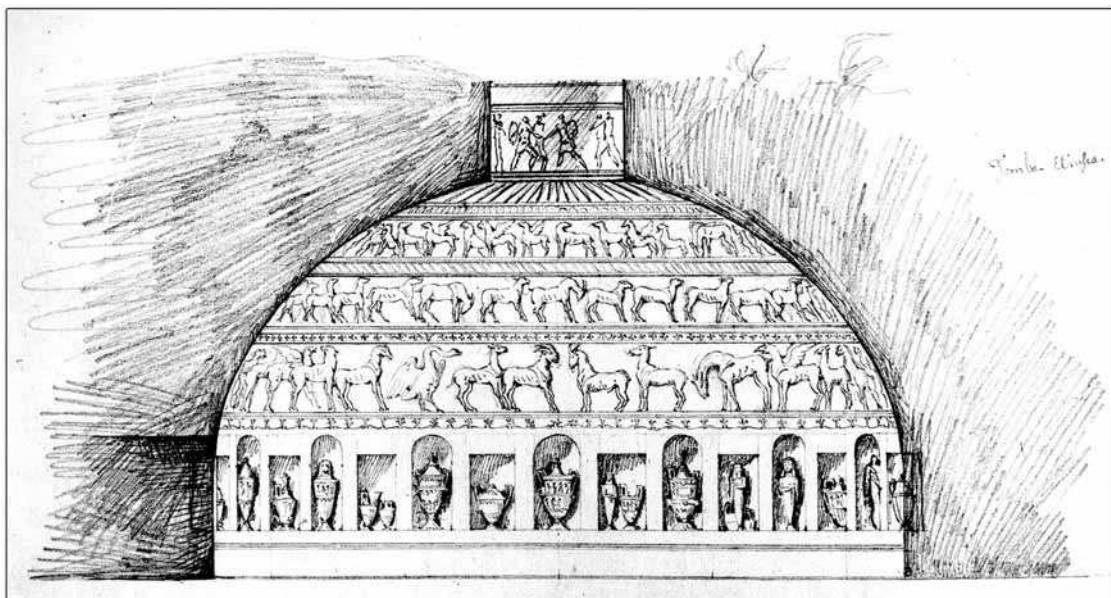
12. Finta tomba etrusca, interno con accesso ad uno dei due cunicoli sotterranei.

la tutti gli stili architettonici fino ad allora conosciuti, come in un campionario di tecniche e tipologie di ogni tempo e luogo: le rovine antiche, la cappella tre-

centesca, il palazzo rinascimentale, il palazzo neoclassico, l'edificio moresco, l'alpeggio rupestre. Questo spirito «collezionistico» non era solo motivato dal-

l'esigenza di emulare, di apparire o di esibire, ma si inseriva a pieno titolo nel più ampio movimento di *revival* che interessò tutta l'Europa dalla metà del

13. G.B. Caretti, Progetto per Tomba Etrusca, Roma, Archivio L. Quadroni.





14. Pittore del Vaticano 73, oinochoe, ca. 630/615 a.C., Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 16454.



15. Olpe etrusco-corinzia, VII a.C., Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

Settecento alla fine dell'Ottocento²⁶ e che trovò i migliori campi di sperimentazione nei parchi delle grandi tenute nobiliari²⁷ e nei palazzi, al cui interno si assiste spesso ad una mescolanza di citazioni di carattere erudito: dalla stanza egizia a quella gotica a quella rinascimentale, con qualche libera reinterpretazione, ma con un sostanziale attaccamento al dato documentario. In alcuni casi, anche se più raramente, il riferimento cercato era al mondo etrusco; esempi ne sono la cupola decorata all'etrusca in Heaton Hall (1777), opera di James Wyatt, lo studiolo della Reggia di Caserta (1778), il grande bagno del Casinò di San Leucio (1793), la camera etrusca di Berlino del 1830 e il Gabinetto Etrusco di Raccagnoli del 1834, commissionato da Carlo Alberto di Savoia a Pelagio Pelagi con l'evidente intento di evocazioni nazionaliste.

In questo contesto la presenza di una finta tomba etrusca a Villa Torlonia appare dunque piuttosto coerente. L'attribuzione a

Caretti ci permette anche di datarne la realizzazione: sappiamo infatti che Caretti, dopo aver compiuto gli studi presso l'Accademia di Milano, sotto la guida di Giocondo Albertolli e all'Accademia delle Arti di Bologna, giunse a Roma tra il 1820 e il 1823, dove conseguì il diploma

di architetto. Tra il 1823 e il 1826 lavorò in Polonia presso il Conte Pac e dal 1829, almeno fino al 1836, fu alle dipendenze del principe Alessandro Torlonia, sovrintendendo a tutti i lavori di architettura e di decorazione tanto della Villa che del Palazzo di piazza Venezia. Dopo

16. Cratere etrusco-corinzio, VII a.C. ca., Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



questa data, per motivi che rimangono ancora poco chiari, il rapporto di fiducia tra il principe e Caretti si spezza²⁸, tanto che il suo nome scompare dai documenti a noi noti riguardanti la villa, anche se non possiamo escludere che il novarese abbia almeno portato a termine i lavori iniziati in precedenza. Certo è, comunque, che dal 1839 due nuovi architetti irrompono sulla scena di Villa Torlonia: Giuseppe Jappelli e Quintiliano Raimondi²⁹. Il progetto della tomba etrusca e la sua esecuzione dovrebbero dunque essere collocati tra il 1833, anno in cui Alessandro, risolte le complesse vicende ereditarie, dà il via all'ampliamento e trasformazione delle sue numerose proprietà, e il 1839, anno d'ingresso dei due nuovi architetti nei lavori della villa.

Qualche dubbio rimane invece sull'autore delle decorazioni. Sappiamo infatti che Caretti, pur essendo un valente pittore, lasciava spesso eseguire le parti figurative delle sue decorazioni ad altri artisti. A Villa Torlonia, in particolare, per la realizzazione delle tele e degli affreschi di maggiore impegno si avvale di alcuni fra i più noti pittori dell'epoca: Pietro Paoletti, Francesco Podesti, Francesco Coggetti, Leonardo Massabò, Decio Trabalza, Domenico Tojetti e Luigi Fioroni³⁰. Tutti questi pittori, tranne Domenico Tojetti, svolsero buona parte della loro attività a Villa Torlonia, ma le decorazioni del Casino Nobile sono così lontane da quelle della tomba etrusca che non sembra possibile assegnarne l'esecuzione a uno di essi. Allo stato attuale delle ricerche, pertanto, non essendoci alcun tipo di documento riferibile con precisione a questa sala o ai suoi affreschi, ad eccezione del disegno di Caretti (fig. 13), non si vede perché non attribuirne al novarese non solo la progettazione ma anche la decorazione, per la quale fu scelta la

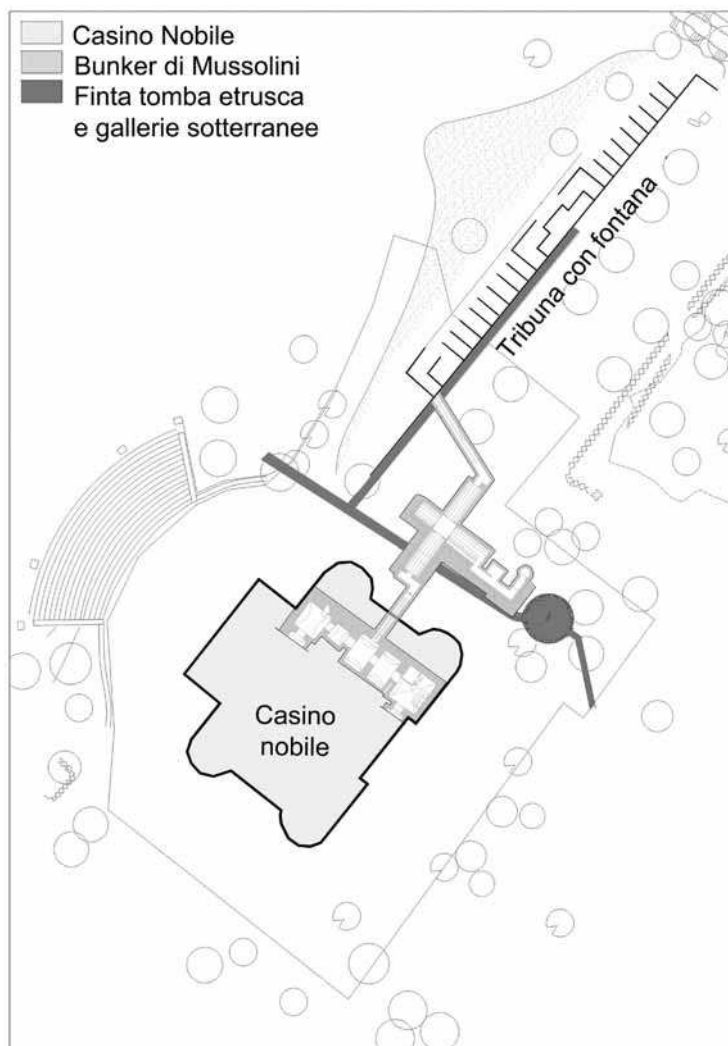
tecnica dell'affresco, nella consapevolezza del fatto che la tempera, in un ambiente umido come quello ipogeo, avrebbe avuto una durata limitata.

2. ACCESSI E COLLEGAMENTI

La tomba etrusca doveva prevedere dei corridoi sotterranei d'ingresso, che attualmente sono interrotti od occlusi, ma di cui vorremmo qui ipotizzare il percorso. Dalla sala partono infatti due gallerie, una diretta a sud e

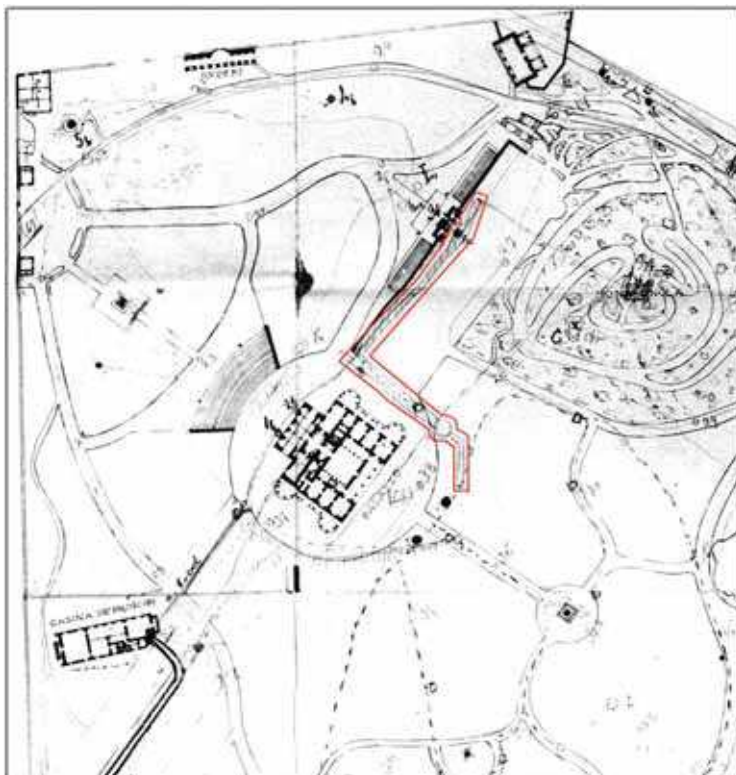
una a nord, larghe circa 1 m per 1,80 m di altezza ed oggi percorribili solo in parte: quella a sud, dopo una decina di metri, è interrotta da una frana, mentre quella a nord, dopo pochi metri, è stata irrimediabilmente tagliata dalla costruzione del bunker di Mussolini. Inizialmente si era pensato che questo corridoio a nord collegasse direttamente la sala ipogea con il Casino Nobile, per cui sono stati effettuati appositi sondaggi i cui risultati, però, fanno escludere quest'ipotesi: il corridoio non appare con-

17. Rilievo dei percorsi sotterranei limitrofi alla finta tomba etrusca (dis. Impresa I.A.B., Roma).



vergere in alcun modo verso il Casino Nobile, ma proseguire in modo parallelo a questo al di là del bunker, giungendo fino all'altezza delle scalinate monumentali di accesso al Casino Nobile; una parte del cunicolo gira poi verso la Tribuna con Fontana, percorrendone gran parte del lato posteriore³¹. Riportiamo qui una pianta disegnata sulla base delle indagini effettuate durante lo scavo, nella quale tuttavia, essendo andate distrutte alcune parti del tracciato sotterraneo, i percorsi sono parzialmente ipotetici (fig. 17).

Purtroppo, in mancanza di un'indagine di scavo ben più complessa di quella effettuata, oggi non realizzabile, nessuna traccia di un possibile ingresso alle gallerie è stata ancora rinvenuta, ma possiamo verosimilmente ipotizzare che questo fosse collocato a fianco della scalinata monumentale d'ingresso al Casino Nobile o all'interno della Tribuna con Fontana. Come già detto, tutta questa zona della villa è stata completamente alterata dalla costruzione del bunker; in particolare, la terra estratta dallo scavo andò infatti a ricoprire buona parte del terreno limitrofo alla Tribuna con Fontana e, per evidenti motivi di sicurezza, ogni via d'accesso sotterranea fu completamente ostruita. L'ipotesi formulata è stata comunque confermata dalla rilettura di un rilievo topografico della villa databile intorno al 1915 (fig. 18), conservato nell'Archivio Centrale dello Stato³² e mai completamente interpretato per mancanza di dati. Nel rilievo è ben visibile una galleria che corre lungo buona parte del retro della Tribuna con Fontana e poi gira ad angolo retto in prossimità del Casino Nobile, per poi sfociare in una piccola aula circolare e continuare ancora per un piccolo tratto verso le due fontane a sud del Casino. L'aula circolare qui appena accennata è collocata esattamente



18. Rilievo topografico di Villa Torlonia (particolare), c. 1915, Roma, Archivio Centrale dello Stato: vi sono indicate le gallerie sotterranee e il cerchio che forse rappresenta la finta tomba etrusca.

nel luogo dov'è stata ritrovata la tomba etrusca e i due cunicoli che da essa si diramano sembrerebbero corrispondere a quelli in parte rilevati e in parte ipotizzati. In realtà neppure questo rilievo chiarisce quale fosse l'ingresso utilizzato per giungere alla sala ipogea, per cui non possiamo che riaffermare che, se i prossimi lavori di scavo non sveleranno altre soluzioni, l'ingresso più plausibile alle gallerie sotterranee rimane quello a fianco della scalinata monumentale sul fronte del Casino Nobile.

3. DESTINAZIONE ED USO DELLA TOMBA ETRUSCA

Rimane ancora avvolto nel mistero il motivo del totale occultamento della tomba etrusca: co-

me abbiamo già detto, non ne esistono tracce in nessun resoconto, descrizione o immagine di Villa Torlonia. Tale assenza di memoria non può che essere attribuita ad una precisa volontà di riservatezza, che ci induce ad esporre alcune ipotesi, fondate anche sull'interpretazione del motivo decorativo di figure femminili posto alla base della volta della sala ipogea. Queste figure, coperte da una lunga tunica, con in capo una corona e in mano uno specchio, sono completamente assenti nel disegno di Carretti dell'Archivio Quaroni e, proprio per questo, potrebbero essere state inserite in un secondo momento per dare corpo ad un'esigenza simbolica ben precisa. Esse sono solo lontanamente riconducibili alla ceramica vascolare etrusco-corinzia, mentre in realtà sono molto più vicine alle elaborazioni del tema delle

Virtù, molto diffuso nel periodo rinascimentale e poi sempre riproposto. Nell'iconografia occidentale, infatti, uno degli attributi delle Virtù che presiedono alla conoscenza di se stessi è proprio lo specchio, così come uno dei modi più diffusi per rappresentare la virtù della Prudenza è quello che ce la mostra come una donna che guarda il proprio viso riflesso in uno specchio. Inoltre la corona è un evidente simbolo di regalità e mette la persona che la porta in relazione diretta con il mondo superiore, mentre lo specchio, tra i tanti significati, è da sempre connesso al tema dell'aldilà. Un tempo si pensava che gli specchi trattenessero l'anima o l'energia vitale di colui che vi si rifletteva, motivo per cui quando moriva qualcuno si coprivano gli specchi della casa per evitare che l'anima rimanesse imprigionata nella camera del defunto invece di accedere all'aldilà. Ma gli

specchi sono anche amuleti che proteggono dagli esseri e dalle forze sataniche, in quanto le incarnazioni diaboliche non possono tollerare la vista della propria immagine e sono destinate a morire non appena la vedono riflessa. La presenza degli specchi in questa finta tomba potrebbe dunque essere letta come il tentativo di preservare il luogo da possibili influenze negative e per permettere agli ospiti di riunirsi in modo indisturbato.

Se la supposizione, già avanzata in altre sedi³³, dell'appartenenza di Alessandro Torlonia a circoli massonici fosse confermata, non sarebbe difficile immaginare una sede più adatta agli incontri tra «fratelli» di quanto non lo fosse la finta tomba etrusca della villa sulla via Nomentana³⁴. È evidente che ci muoviamo su un piano ancora esclusivamente ipotetico, non avendo alcun elemento docu-

mentario che possa avvalorare questo tipo di interpretazione, che però sembra l'unica in grado di giustificare la totale mancanza di informazioni sulla sala ipogea. A dispetto, forse, del volere del principe, quando saranno conclusi i lavori di restauro della villa la tomba etrusca sarà aperta al pubblico e potrà esser visitata e raggiunta direttamente dal Casino Nobile, attraverso un nuovo corridoio sotterraneo che confluirà in quello originale, distrutto dalla costruzione del bunker antiaereo³⁵. Villa Torlonia si arricchirà, in questo modo, di un nuovo, inedito, elemento di attrazione, di cui, fino a poco tempo fa, ignoravamo del tutto l'esistenza.

Annapaola Agati
Sovrintendenza BB.CC.,
Comune di Roma

NOTE

1. Il Casino Nobile di Villa Torlonia, con il grande apparato decorativo che lo caratterizza, è destinato a diventare Museo di se stesso e sede della Collezione e Archivio della Scuola Romana.

2. Il sottosuolo di Villa Torlonia, oltre a conservare una delle più importanti testimonianze del mondo ebraico antico con la presenza di un'area catacombale di ampie dimensioni, è anche attraversato da numerosi cunicoli e gallerie, ancora non tutti noti e non tutti esplorati, in parte utilizzati per ispezionare le tubazioni dell'Acqua Felice e dell'Acqua Marcia e in parte per mettere in comunicazione i vari edifici della villa. Attualmente conosciamo solo la galleria che collegava il Casino dei Principi con il Casino Nobile, ma è probabile che ve ne siano altre.

3. Questa convinzione nasceva dal fatto che la piattaforma presenta lungo il bordo esteriore otto cilindri in ferro di forma ottagonale, ancorati a terra e agganciati alle lastre mediante fibbie in ferro, che facevano pensare ad una base su cui avvitare una struttura metallica, del tipo di un gazebo. Analizzando la situazione oggi, a seguito del rinvenimento della finta tomba etrusca, si può ancora ipotizzare che questa fosse stata l'intenzione iniziale del progettista, ma-

gari per proteggere con un tetto la sala sotterranea, ma che il gazebo in realtà non sia mai stato costruito, visto che non esistono immagini che lo rappresentano, né risulta mai citato nei numerosissimi documenti conosciuti.

4. Ringrazio qui sentitamente il collega Alberto Busnarda per il fondamentale contributo di esperienze e conoscenze a questa ricerca.

5. Ringrazio anche infinitamente tutto il personale della Ditta I.A.B. ed in particolare l'Ing. Bruno Vecchia e il Geom. Francesco Anello, per la competenza, l'alto livello del lavoro svolto e la disponibilità di tempo e mezzi gentilmente accordatami.

6. Durante la sua permanenza a Villa Torlonia (1925-1943), per esigenze di sicurezza Benito Mussolini si fece allestire due bunker sotterranei, entrambi con accessi interni dal Casino Nobile. Il primo bunker fu costruito sfruttando uno dei locali del seminterrato in corrispondenza del Salone da Ballo, rafforzandone il soffitto con uno strato di cemento armato di circa 120 cm e chiudendolo con porte di ferro a tenuta stagna. Il secondo fu fatto costruire quando le incursioni aeree divennero più frequenti e si desideravano maggiori garanzie di sicurezza; Mussolini fece allora scavare una sala protetta da una struttura in cemento armato dello spessore di circa 6 m all'esterno

delle fondamenta del Casino Nobile, a cui si accedeva attraverso una ripida scala aperta lungo il lato est del piano seminterrato. Il bunker prevedeva anche due uscite di sicurezza, entrambe esterne al Casino Nobile: una collocata a pochi metri dalla finta tomba etrusca e dotata di una scala che portava direttamente all'esterno attraverso un pozzetto, e una posta all'interno della Tribuna con Fontana e chiusa da una porta, attualmente sbarrata da una grata in ferro. In realtà i lavori di questo secondo bunker non furono mai conclusi (le porte a tenuta stagna, ad esempio, non sono mai state messe in opera) perché Mussolini fu costretto ad abbandonare Villa Torlonia nel luglio 1943 a seguito della presa di potere del governo Badoglio. Il bunker tuttavia servì comunque da rifugio per gli abitanti della villa durante l'occupazione tedesca.

7. Possiamo affermare con una certa sicurezza che l'oculo fosse stato pensato aperto fin dall'inizio, sia perché sul pavimento della sala ipogea si sono ritrovati numerosi piccoli oggetti: dai frammenti di ceramica ottocentesca ai proiettili usati nella seconda guerra mondiale fino ai pupazzetti in plastica che il sig. Conti, figlio della guardabobiera di Casa Torlonia, vissuto a Villa Torlonia nella prima metà del XX sec., ricordava di aver buttato nei suoi giochi

di bambino all'interno di quel buco, che lui riteneva essere un pozzo per l'acqua.

8. Le necropoli della Banditaccia e del Sorbo risalgono al VII sec. a.C. e presentano tombe a tumulo, in qualche caso dipinte con figure di animali influenzate dai bestuari presenti sui vasi in ceramica corinzia esportata in Etruria. Le necropoli di Cerveteri furono scoperte e scavate tra il 1834 e il 1836 e quindi nello stesso periodo dei lavori a Villa Torlonia.

9. Sono evidenti sia le tracce dell'arriccio preparatorio all'affresco, composto da calce spenta e sabbia impastata con acqua, che i puntini di carbone lasciati dallo spolvero.

10. L'identificazione del tipo di animali è personale e quindi, ovviamente, in parte non sicura.

11. Questo tipo di nicchie ricorda soluzioni analoghe utilizzate ad esempio nelle pareti dei ninfei, come ad esempio a Villa Adriana o sul Colle Oppio, a Roma, frequentemente riproposte anche in epoca rinascimentale (di cui un esempio è quello di Genazzano attribuito a Donato Bramante).

12. Il nucleo di 38 disegni di Giovan Battista Caretti, di proprietà della famiglia Quaroni, è stato identificato da Marco Fabio Apolloni e in parte pubblicato in A. Campitelli (a cura di), *Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*, Roma, 1997. La famiglia Quaroni possiede carte e proprietà di Giovan Battista Caretti in quanto una sua nipote (Sofia Pia, figlia della figlia Maria Ifigenia) sposò l'architetto Giuseppe Quaroni. Cfr. M. Del Moro, *Vicende biografiche, nuovi documenti inediti e notizie su Giovan Battista Caretti (1808-1878)*, in «Neoclassico», 23-24, 2003, pp. 121-138.

13. Il titolo del progetto è scritto a mano sulla parte destra del disegno.

14. Cfr. P. Mingazzini, *Vasi della collezione Castellani*, Roma, 1930.

15. Cfr. G. Colonna, *Archeologia dell'età romantica in Etruria. I Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinane*, in «Studi Etruschi», 46, 1978, pp. 81-117; G. Morelli, *Vetus Etruria*, Firenze, 1985; F. Buranelli, *La raccolta Giacinto Guglielmi*, Roma, 1989; F. Buranelli, *Gli scavi a Vulci della Società Vincenzo Campanari - Governo Pontificio (1835-37)*, Roma, 1992; M. Pallottino (a cura di), *Gli Etruschi e l'Europa*, catalogo della mostra (Parigi 1992-Berlino 1993), Milano, 1992; A. Meldolesi, A. Naso (a cura di), *Ricerche Archeologiche in Etruria Meridionale nel XIX sec.*, Atti dell'incontro di studio (Tarquinia 1996), Firenze, 1999; «Quaderni dell'Associazione 'Vincenzo Campanari'», I, 2002, II, 2004; G. M. Della Fina (a cura), *Citazioni Archeologiche. Luciano Buonaparte Archeologo*, Roma, 2004.

16. F. Buranelli, M. Sannibale, *I Campanari e l'avventura dell'Etrusco-*

gia nel primo Ottocento tra ideali e pragmatismo, in «Quaderni dell'Associazione 'Vincenzo Campanari'», I, 2002, pp. 11-18.

17. ASR, Segretari e Cancellieri della R.C.A., Ufficio 6°, notaio Felice Argenti, 20 maggio 1833, vol. 192.

18. Nel VII sec. a.C. Ceri era un agglomerato etrusco alle dipendenze della vicina Caere (poi chiamata Cerveteri). Intorno all'XI sec. vi confluì la popolazione superstita di Cerveteri, stremata dalle invasioni saracene e dalle epidemie, che dette il nome di *Caere Novum* ai resti dell'antico *castellum* etrusco.

19. La necropoli di Cerveteri fu scoperta e scavata tra il 1834 e il 1836 e quindi proprio nello stesso periodo dei lavori di Giovan Battista Caretti a Villa Torlonia.

20. Non sarà superfluo ricordare, inoltre, che una piccola parte della collezione degli Odescalchi, i precedenti proprietari della tenuta di Ceri, è oggi conservata nel Museo Nazionale Cerite, aperto nel 1967 nel Castello Ruspoli di Cerveteri. I vasi e le suppellettili etrusche sono state donate al Museo nel 1982 dal Principe Livio Odescalchi; tra questi solo due vasi presentano piccole parti di decorazioni zoomorfe simili a quelle dipinte nella finta tomba etrusca di Villa Torlonia, ma il Museo conserva anche un'olpe in ceramica corinzia di stile transizionale (630-615 a.C.), attribuita al Pittore del Vaticano 73 (inv. 66830), con una decorazione perfettamente coincidente con quella della finta tomba etrusca.

21. M.F. Apolloni, A. Campitelli, A. Pinelli, B. Steindl, *Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 28-29, 1986.

22. Campitelli (a cura di), *Villa Torlonia*, cit.

23. Le citazioni di Villa Borghese sono numerose: le False rovine guardavano al Tempio di Antonino e Faustina e a quello di Esculapio, il Campo da Tornei a Piazza di Siena, i mosaici pavimentali dei palazzi a quelli realmente antichi rinvenuti nelle tenute dei Borghese, gli obelischi rivalleggiavano con i Propilei Egizi.

24. Per le notizie biografiche su G. B. Caretti si veda: O. Jozzi, *Il Palazzo Torlonia ora demolito*, Roma, 1902, n. 15, p. 32, Apolloni, Campitelli, Pinelli, Steindl, *Villa Torlonia*, cit., Del Moro, *Vicende biografiche*, cit., pp. 121-138.

25. A Caretti dobbiamo anche l'ampliamento del Casino dei Principi e delle Scuderie e la costruzione della Cappella dedicata a S. Alessandro, della Tribuna con Fontana, dell'Anfiteatro, del Tempio di Saturno e delle False Rovine.

26. Un testo molto significativo su tale argomento è senza dubbio G. C. Argan (a cura di), *Il Revival*, Roma, 1974, ed in particolare il saggio di L.

Patetta, *I revivals in architettura*, ivi, pp. 188-225.

27. Punto di riferimento è la nascita in Inghilterra del giardino paesistico, tra il 1750 e il 1790, in cui la cultura del Settecento mette a confronto le scoperte più recenti e le tendenze d'avanguardia. All'interno di questi giardini si realizzano per la prima volta i primi modelli di architettura neogreca e neogotica, alternati a false rovine e a falsi elementi naturali. Dall'Inghilterra il giardino paesistico si diffuse in tutta Europa, soprattutto attraverso pubblicazioni documentarie prima più erudite, poi più popolari. In Italia le realizzazioni sono più rare, ma si possono citare, ad esempio, quelle di Caserta e quelle a Padova, di Giuseppe Jappelli. Cfr. Patetta, *I revivals*, cit.

28. Che non vi fosse più un buon rapporto tra i due lo dimostra anche il fatto che nel 1844 il principe Torlonia chiese a Filippo Agricola, Primo Cattedratico di Pittura della Pontificia Accademia di San Luca e Ispettore Generale delle Pitture Pubbliche di Roma, di eseguire una perizia sul valore da attribuire alle pitture di Caretti nella Villa e nel Palazzo di Piazza Venezia. La perizia aveva senza dubbio l'obiettivo di ottenere una riduzione del compenso dovuto, ma da essa scaturì anche un giudizio assai duro e fortemente critico dell'operato di Caretti, ridotto a quello di un comune «ornamentista». La *Perizia Agricola* è pubblicata, nelle parti che interessano Villa Torlonia, in Apolloni, Campitelli, Pinelli, Steindl, *Villa Torlonia*, cit., appendice 5, pp. 151-160.

29. Al primo verrà affidato l'ampliamento della Villa verso sud con l'edificazione della Serra e della Torre Morena, della Grotta, del Campo da Tornei e la Capanna Svizzera, mentre al secondo il progetto di un grande Teatro e dell'Aranciera.

30. Brevi biografie dei pittori sono in Apolloni, Campitelli, Pinelli, Steindl, *Villa Torlonia*, cit., pp. 32-33.

31. Oltre il bunker, questa seconda parte della galleria è oggi in parte ancora percorribile.

32. ACS, Fondo Torlonia b. 77, f. 45, pubblicato in Campitelli (a cura di), *Villa Torlonia*, cit., pp. 254-55.

33. M. Fagiolo, *Ideologia di Villa Torlonia. Un mecenate e due architetti nella Roma dell'Ottocento*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale di studi (1977), a cura di G. Mazzi, Padova, 1982, pp. 549-586.

34. Anche la presenza delle corone sulla testa delle figure femminili potrebbe alludere alla Loggia Massonica dei «Quattro Coronati». Del resto che il Principe Torlonia fosse interessato a comunicare solo con una stretta cerchia di iniziati attraverso messaggi occulti è provato anche dal frequente ricorso a

Materiali

scritture non facilmente decodificabili come i geroglifici egiziani o le cifre cufico-tamuree utilizzate negli obelischi e

nei peducci delle colonne del distrutto Caffè-house e nella Serra Moresca.

35. La sala ipogea sarà completa-

mente restaurata nelle parti decorative e protetta dalle infiltrazioni di umidità con appositi materiali isolanti.

Summaries

The RF 430 folio in the Louvre, a perspective for two distance points and the presence of Jean Fouquet in Rome.

by Pietro Roccasecca

On the back of the RF 430 *folio* in the Louvre, attributed to Fra Giovanni da Fiesole's atelier, we see two superimposed sketches, the first of which is a perspective construction for two distance points, which uses a particular build-up of the perspective planes identical to that described in the treatise *De artificiali perspectiva* by Jean Pélerin, dated 1505. Since this design, to judge by the marks on the support, was carried out in Rome, most probably around 1450, we have tried to find a link between the Roman context and the French study. The first extremely intricate perspective diagram has – besides the build-up of perspective planes, one of which on this side of the intersection plane – two convergence points aligned at different heights on the same axis and variations of the observation distances and heights. The author is undoubtedly a painter with a great deal of technical skill and with a complex and original awareness of perspective; he is able to work with very small spatial variations. The second diagram has very small *stiletto* engraved lines which, starting from two aligned points at a distance, serve to trace out the floor convergents. However, the lines which describe the transversals of the floor are clearly curved. According to current research, only Jean Fouquet among the artists living in Rome in the 1440s was capable of experimenting with a construction using two such innovative points and at the same time, conceive of a curved floor. What is more, the transalpine Master has all the qualifications required to be the link between the atelier of Fra Giovanni da Fiesole and Pélerin, who found him a source for bifocal perspective.

Piero del Pollaiuolo and the Fede: the drawing for the Mercanzia Virtù.

by Lorenza Melli

Of this famous drawing at the Uffizi, inv. 14506 F, portraying the head of the *Fede* which Piero del Pollaiuolo painted for the Tribunale della Mercanzia in 1469-1470, we have examined the preparatory function, which allows us to observe from a new angle both the painting in question and Pollaiuolo's entire series at the Uffizi. We have also stressed the rare technical graphics used on the *folio*, the use of two pencils, black and white, softened with a stump, of which there are no other examples up to the end of the 15th century. The similarity between the drawing and the painting, clearly stressed in a decisive but generic manner, has been verified by superimposing the *folio* drawing dots over the painting (before the latest restoration, based in fact on the drawing). We may now say which elements and lines the artist felt were relevant to the construction of the image, with a preference for luministic values over linear ones. Of the stylistic comparisons with other drawings by Piero, made difficult by an uncertain, little-known *corpus*, the best is that of the *Carità* charcoal drawing on the back of the matching panel, which brings out the mainly luministic interest of the painter in surfaces, and the drawing below the *Fede*, this too in charcoal. What is more, carrying out the same operation of superimposition of the preparatory drawing 14506 F (or the dots) not only over the head of the *Fede*, but all the *Virtù* painted, we were able to observe important correspondences and divergences for each figure. The result is that while the *Carità*, *Temperanza* and *Fede*, as far as dimensions and proportions are concerned, match our drawing, the heads of *Prudenza*, *Giustizia* and *Speranza* are larger, there are different proportional relations between the elements of the face and they are set up differently in terms of perspective. Our conclusion is that for the two series two modules have been used, or that the basis of the construction of the two series of

figures consists of two different cartoons, as far as both size, and perspective are concerned. The GDSU drawing examined here matches the first series perfectly. We know that the *Virtù* were carried out in two phases by Piero, *Carità*, *Temperanza* and *Fede* between 18th August 1469 and 17th May 1470, while *Prudenza*, *Giustizia* and *Speranza* had to be finished by December of the same year. The technical data too, at least those we know of at the moment, are significant. Between the first three and the second three there are big differences concerning both the type of support and the preparation of the pictorial surface. We may thus state that the drawing 14506 F was used as an auxiliary cartoon for the *Fede* and derives from a single model used for the first three paintings.

The underlying drawing in the Deposizione by Antonio Semino. New evidences for the study of productive systems of early 16th century Genoese workshops.

by Maria Clelia Galassi

Up to the mid-1500s Genoese painters often organised their work on a collective basis, forming associations between workshops for short or medium-term periods. Between 1532 and 1535 Antonio Semino and Teramo Piaggio had a business agreement, recalled in the sources and witnessed by certain documents, and one work, the *Martirio di Sant'Andrea* (Genoa, Museo Diocesano), signed by both. The other paintings which can certainly be traced back to the period of their association are the *Natività* (Savona, Chiesa di San Domenico), signed by Antonio but for which both painters received payment «ad invicem socii», and the *Deposizione* (Genoa, Museo dell'Accademia Ligustica), this too signed by Semino alone but commissioned from and paid to both. The function of the association does not seem clear as far as objectives go; there also seems to be a mystery concerning the nature of the collaboration be-