

+ S.P.Q.R. - ASSESSORATO alla CULTURA

# GUIDE REGIONALI DI ROMA



PARTE TERZA

di

*Nicoletta Cardano*

FRATELLI PALOMBI EDITORI

GUIDE RIONALI DI ROMA  
*a cura dell'Assessorato alla Cultura*  
Direttore: CARLO PIETRANGELI

---

*Fascicoli pubblicati:*

RIONE I (MONTI)  
di LILIANA BARROERO

- Parte I
- Parte II
- Parte III
- Parte IV

RIONE II (TREVI)  
di ANGELA NEGRO

- Parte I
- Parte II
- Parte III
- Parte IV
- Parte V
- Parte VI
- Parte VII
- Parte VIII

RIONE III (COLONNA)  
di CARLO PIETRANGELI

- Parte I
- Parte II
- Parte III

RIONE IV (CAMPO MARZIO)  
di PAOLA HOFFMANN

- Parte I
- Parte II
- Parte III
- Parte IV
- Parte V di CARLA BENOCCI
- Parte VI di CARLA BENOCCI
- Parte VII di CARLA BENOCCI

RIONE V (PONTE)  
di CARLO PIETRANGELI

- Parte I
- Parte II
- Parte III
- Parte IV

RIONE VI (PARIONE)  
di CECILIA PERICOLI

- Parte I
- Parte II

RIONE VII (REGOLA)  
di CARLO PIETRANGELI

- Parte I
- Parte II
- Parte III

RIONE VIII (S. EUSTACHIO)  
di CECILIA PERICOLI

- Parte I
- Parte II
- Parte III
- Parte IV

ETORIO

cleziano)

00/444

94.E.18, III

Ser

+ S.P.Q.R.  
ASSESSORATO ALLA CULTURA

GUIDE RIONALI DI ROMA

*RIONE XVIII*  
*CASTRO PRETORIO*

PARTE TERZA

di  
*Nicoletta Cardano*

*con la collaborazione*  
*di Carla Mazzarelli*



FRATELLI PALOMBI EDITORI



© 2000

Tutti i diritti spettano  
alla Fratelli Palombi s.r.l.  
via dei Gracchi 183  
00192 Roma

ISSN 0393-2710



Carla Mazzearelli ha collaborato alla ricerca bibliografica,  
d'archivio e alla redazione dei testi, in particolare  
per le parti relative a S. Bernardo delle Terme,  
Fabbrica delle Calancà, Ospizio dei sordomuti,  
Carcere alle Terme, S. Maria degli Angeli

## INDICE GENERALE

Notizie pratiche per la visita del rione	4
Superficie, popolazione, confini, stemma	4
Itinerario	5
Bibliografia	96
Indice dei nomi	103
Indice topografico	106

## NOTIZIE PRATICHE PER LA VISITA DEL RIONE

Per il giro della terza parte del rione occorrono circa 3 ore

### ORARIO DI APERTURA DEI MONUMENTI

Museo Nazionale Romano (Aula ottagonale):

martedì-sabato ore 9-14; domenica e festivi ore 9-13

Museo Nazionale Romano (Terme di Diocleziano):

prossima apertura

### RIONE XVIII - CASTRO PRETORIO

**Superficie:** ha 103,74 (1981)

**Popolazione residente:** 10.780 (1985)

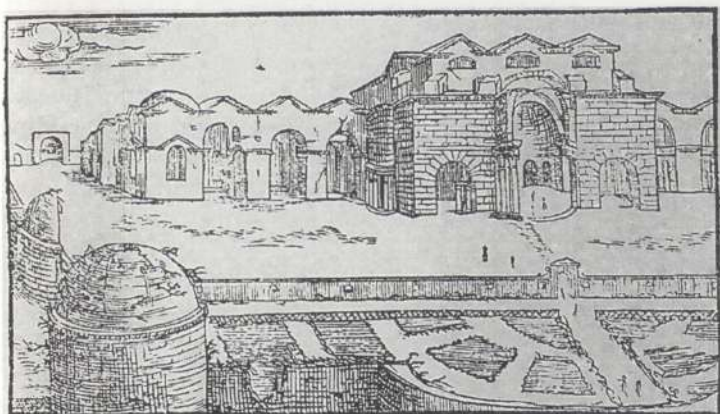
**Confini:** piazza Esquilino - via Cavour - piazza dei Cinquecento - piazza Indipendenza - viale Castro Pretorio - piazzale Porta Pia - via XX Settembre - via Quattro Fontane - via Depretis

**Stemma:** di rosso all'insegna dei pretoriani d'oro

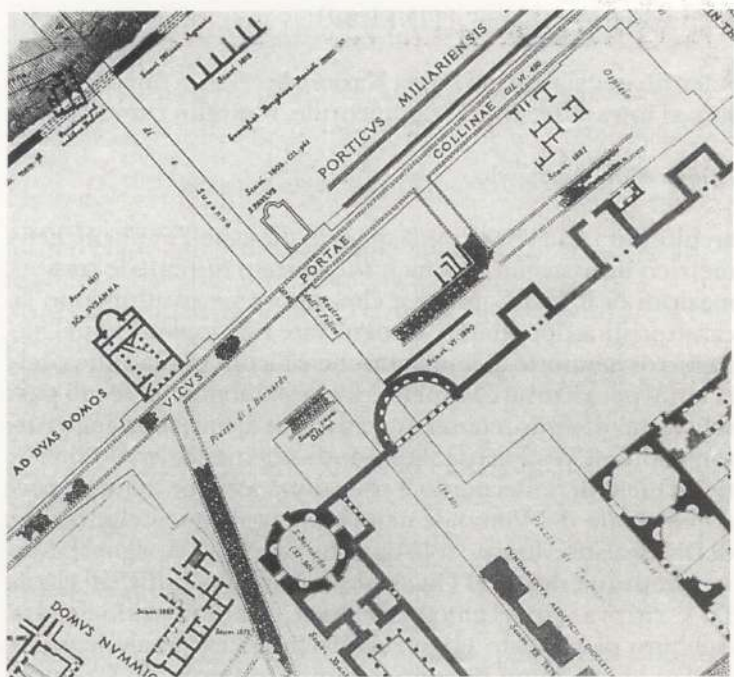
Salendo per via Torino da via Nazionale verso la fine, sulla destra, si intravede, al di là di un cortile, il profilo curvo della

**chiesa di S. Bernardo,**

architettura dalla fisionomia quasi inattesa nell'impianto geometrico lineare che la zona ha acquistato durante le trasformazioni di Roma Capitale e che tuttora ne costituiscono la caratteristica dominante. Bisogna fare riferimento a quel bagaglio di memorie di immagini che è l'iconografia antica della città per ritrovare l'aspetto di questi luoghi nei secoli passati. In un disegno, conservato ad Oxford, del fiammingo Anton van den Wingaerde, la rotonda che nel Seicento diventerà chiesa di S. Bernardo è riprodotta assieme a quella corrispondente del Viminale nella lontana visione delle Terme di Diocleziano; attorno solo qualche casa, ruderi, vigne: l'estesa campagna dei *colles Quirinale* e Viminale. È il 1550 circa. La si ritrova, come *unum turronium*, denominazione citata nell'atto di acquisto (1554) da parte del cardinale Jean du Bellay, anche in un disegno a stampa di Bernardo Gamucci del 1565, riproducente parte degli *Horti* detti Belleiani dal nome del loro proprietario: ha ancora il suo aspetto di rovina, con tracce di rampicanti sulla cupola. La costruzione faceva parte del recinto esterno delle Terme di Diocleziano, nel lato di sud ovest, lo stesso che comprendeva la grande esedra, il cui tracciato è tuttora mantenuto nell'andamento semicircolare degli edifici di Gaetano Koch in piazza della



Bernardo Gamucci, Gli *Horti Belleiani* e la rotonda termale, 1565



Rodolfo Lanciani, *Forma Urbis Romae*:  
ricostruzione della rotonda termale, 1893-1901

Repubblica. Ai lati dell'essedra esistevano due aule rettangolari, probabilmente usate come biblioteche, agli estremi delle quali vi erano due grandi aule circolari, per l'appunto la rotonda di S. Bernardo e quella del Viminale ancora in parte visibile in via del Viminale.

Nella *Forma Urbis Romae* di Rodolfo Lanciani, realizzata tra il 1893 e il 1901, è ricostruito l'assetto della rotonda prima che fosse riconvertita in chiesa: è rappresentata con quattro ingressi disposti a croce, alternati ad altrettante nicchie. Diverse sono le ipotesi sulla sua destinazione nell'ambito del complesso, vista la posizione decentrata che farebbe più pensare ad un luogo annesso alle terme che non ad una vera e propria aula termale. Una prima ipotesi riportata da Rodolfo Lanciani e Carlo Cecchelli si basa sul rinvenimento, durante i lavori cinquecenteschi, di una grande quantità di piombo; ciò potrebbe far pensare che l'ambiente fosse un deposito d'acqua, rivestito di piombo. Nel rilievo della rotonda effettuato da Andrea Palladio nella seconda metà del XVI secolo, però, compare la dicitura «pare che fossero templi». Rodolfo Lanciani identificò questo sito come colle degli Orti, ipo-

tizzando che la rotonda potesse aver ospitato un tempio dedicato a Priapo, divinità protettrice degli Orti stessi. Per quanto riguarda la struttura architettonica la rotonda fu realizzata, al pari dell'intero complesso termale, con una muratura a sacco, alleggerita da pezzi di tufo e rivestita da una cortina di mattoni.

La trasformazione della rotonda in chiesa fu realizzata nel quadro degli interventi che interessarono la zona di Termini a partire dagli anni '60 del '500, in particolare con la riconversione in chiese di tre luoghi del complesso imperiale: S. Maria degli Angeli, S. Caterina in Thermis e S. Bernardo alle Terme. Ad animarle fu lo spirito della Controriforma, che cercò di opporre alla forza visiva della memoria "pagana" il trionfo del sacro. Gli *Horti* del cardinale Jean du Bellay (1492-1560) di cui, come si è detto, la rotonda era parte integrante, furono donati da Pio IV che, con un'ordinanza del 21 novembre 1565, aveva rilevato la proprietà, poco prima acquistata da suo nipote Carlo Borromeo, ai padri Certosini che fino ad allora avevano dimorato in quella insalubre di S. Croce in Gerusalemme.

Usufruttuario degli ex-*horti* divenne, negli anni immediatamente seguenti, il cardinale Giovanni Serbelloni, altro nipote del papa Pio IV. Alla morte di quest'ultimo i padri cedettero i terreni, con gli edifici compresi, a Caterina Nobili Sforza, figlia di Vincenzo Nobili, nipote di Giulio III e vedova del conte Sforza di Santa Fiora, dal 1575. L'atto di acquisto stipulato il 4 maggio 1593 dava alla contessa ogni diritto sulla proprietà «*cum omnibus et singulis eorum domibus, aedificis, statuis, columnis, statuarum fragmentis, iuribus et actionibus, praetentionibus pertinentisque universis*». La nobildonna fece iniziare subito dei lavori per la costruzione di due chiese e di un monastero, volendo farne dono ai monaci Riformati di S. Bernardo dell'ordine cistercense, detti Foglianti. La contessa voleva far costruire, oltre alla chiesa per la congregazione, anche una casa con cappella annessa in cui potesse dimorare il fondatore della congregazione, l'abate Jean de la Barrière (1544-1600), a cui la nobildonna era devota e che in quegli anni era stato privato del suo titolo, in quanto accusato di eresia. Quest'ultimo aveva infatti fondato la congregazione dei Foglianti, approvata da Sisto V nel 1586, per ripristinare l'originale austerità della regola benedettina che col tempo era andata perdendosi. Avendo avuto la possibilità di fondare ovunque monasteri, era tornato in Francia, dove però rimase coinvolto nella rivolta di Tolosa e fu accusato di favorire gli Ugonotti. Nel 1592 la Lega Rivoluzionaria presso la San-



F. Franzini, spaccato  
assonometrico delle chiesa, 1610

ta Sede lo condannò per eresia ed intemperanza, poiché aveva celebrato la messa funebre per il sovrano morto a Bordeaux. Ebbe l'obbligo di non spostarsi da Roma dove, protetto da Caterina Sforza, morì nel 1600 nel monastero di S. Bernardo.

Dell'articolato progetto voluto da Caterina di Santa Fiora, rimane oggi solo la chiesa di S. Bernardo ed una piccola parte del monastero. I lavori iniziarono nel 1598 e terminarono nell'anno giubilare 1600, testimoniati da un'iscrizione tuttora posta all'interno della chiesa sopra l'ingresso.

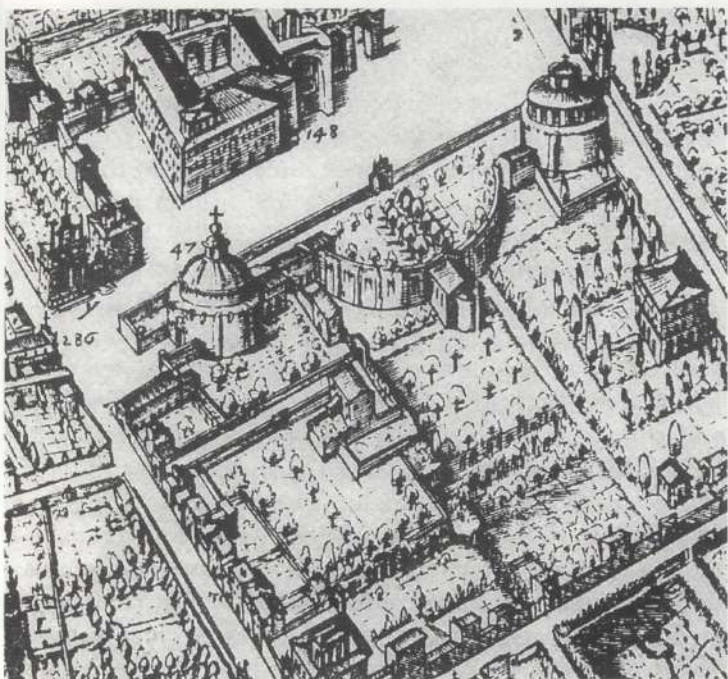
La rotonda dovette subire i primi interventi di trasformazione proprio in quegli anni. Infatti non si hanno notizie di eventuali modifiche apportate da Jean du Bellay nel periodo in cui la rotonda gli apparteneva ed è comunque probabile che il cardinale non fosse intervenuto volutamente su alcune rovine per rilevarne la suggestione in rapporto a ciò che era stato aggiunto.

Gli interventi che Caterina Nobili Sforza attuò sull'esterno dell'edificio si possono dedurre mettendo a confronto la documentazione cinquecentesca precedente l'intervento di trasformazione con quella immediatamente successiva.

Come si nota anche nel disegno a stampa di Gamucci (1565), l'edificio era in origine una semplice rotonda sormontata da una cupola semisferica con un'apertura circolare sulla sommità. Quattro anelli costituivano il cornicione aggettante che segnava il passaggio tra il corpo cilindrico e la cupola.

Sia l'incisione del Franzini (1610) che la pianta di Matteo Greuter (1618), eseguite entrambe negli anni immediatamente successivi la fondazione della chiesa, mostrano al di sopra della cupola della rotonda il lanternino di forma poligonale, scandito da pilastri con una cupoletta rivestita a scaglie sormontata dalla croce.

I disegni che il Palladio eseguì negli anni immediatamente precedenti l'acquisto della proprietà da parte della contessa Sforza, forniscono altri elementi necessari all'individuazione delle modifiche a cui la rotonda fu allora sottoposta. Dei quattro ingressi uno, quello rivolto verso l'esedra – che ancora in



Matteo Greuter, pianta di Roma: zona della chiesa di S. Bernardo con le annesse costruzioni, 1618

parte si ergeva, come si evince da un disegno a penna acquerellato di Giovanni Antonio Dosio del 1569 – fu ampliato per realizzare il coro. Gli ingressi immediatamente a destra e a sinistra, inizialmente chiusi per ragioni di statica, furono parzialmente liberati, per collocarvi i due altari: quello di s. Bernardo e quello della Natività di Nostro Signore (dai primi del '700 di s. Roberto) ornati da colonne di marmo verde, ritrovate negli scavi condotti negli *horti* circostanti ed appartenenti con ogni probabilità alle Terme stesse. Un altro varco fu aperto lateralmente al coro per permettere un collegamento con la sacrestia ed il monastero. L'ingresso aperto verso l'importante asse della via Pia divenne l'ingresso della nuova chiesa. Come testimoniano i rilievi del Palladio, la rotonda era originariamente percorsa, lungo il perimetro interno, da quattro nicchie. Presumibilmente esse furono chiuse in quest'occasione per creare gli otto nicchioni dove nel 1670 furono collocate le grandi statue ancora esistenti. Lo spaccato assonometrico della chiesa di Franzini (1610), coevo a queste trasformazioni, rivela, oltre all'apertura del coro anche la volta a cassettoni, dalla quale forse proprio allora fu-



G. Lauro, veduta del lato sud-ovest delle Terme:  
a sinistra, la chiesa di S. Bernardo con il monastero ed al centro  
dell'esedra, la chiesa di S. Caterina, 1642

rono cancellate le pitture antiche, «oscene» come riporta il Moroni, poiché inadatte ad un luogo sacro. Lo spaccato assonometrico rivela all'interno anche una porta con timpano sovrastata da una nicchia; paraste ioniche giganti sembrano sostenere un'alta trabeazione. Il pavimento dovette essere alzato, visto che nella stampa del Franzini non compare la gradinata riportata nel rilievo di Palladio.

Così completata, la chiesa fu consacrata nel 1602 dal cardinale Arnaud d'Ossat, ma nel corso dei secoli essa subì diverse altre trasformazioni e rinnovamenti. Al 1626 risale la costruzione, tra il coro e l'altare di s. Bernardo, del mausoleo al fondatore della congregazione dei Foglianti, morto nel monastero. Nel 1647 Vincenzo Nobili, nipote della fondatrice, fece costruire a destra del coro una cappella di famiglia con sacello, dedicata a s. Francesco d'Assisi e ai ss. Gaudenzio e Compagno, donandone i corpi alla chiesa. Quando nel 1670, per volere di Clemente X, venne trasferito a S. Bernardo alle Terme il titolo cardinalizio, la chiesa fu restaurata ma anche ulteriormente abbellita. Se ne occupò il nuovo titolare, il cardinale Giovanni Bona. All'interno della chiesa egli intervenne sul coro arricchendolo di sedili in noce, e sull'altare maggiore, poi ricostruito in pietra e abbellito dalla balaustra; anche i due altari laterali vennero ulteriormente decorati ed il cardinale Bona aggiunse i suoi stemmi sulle basi delle colonne. Sempre per conto di quest'ultimo, attorno quindi al 1670, furono poste, nelle otto nicchie aperte durante i lavori di fondazione della chiesa, le otto colossali statue di Camil-

*Ch. delle  
Cappuccine.*

*S. Bernardo.*



Giovanbattista Cipriani, rilievo della pianta e del prospetto della chiesa di S. Bernardo alle Terme, 1838

lo Mariani. All'esterno, la cupola, minacciante rovina, subì interventi di consolidamento strutturale; fu realizzato il tamburo ottagonale dalle superfici leggermente concave ed il tetto. I documenti iconografici tardo seicenteschi non testimoniano altri interventi ma sia l'ovale trasverso, vivacizzato da stucchi che orna il tamburo della chiesa, riportato in un disegno di Giovan Battista Cipriani (1837), sia l'affresco raffigurante *S. Bernardo con la croce*, posto sopra l'ingresso e tuttora visibile, sembrerebbero rimandare stilisticamente ad un gusto tipico del tardo '600 e vanno quindi probabilmente inseriti tra gli interventi condotti dal cardinal Bona.

Anche il nuovo titolare della chiesa, Vincenzo Maria Gabrielli attuò, a partire dal 1711, dei nuovi interventi: fu lui a costruire nel monastero, sopra il coro, la biblioteca e a far sostituire le due tele originarie dei due altari laterali, opera del pittore Tommaso Laureti, con quelle ancora presenti del pittore Giovanni Odazzi.

Il cardinale Domenico Passionei, nominato nel 1738, fece costruire, dal lato verso le Terme, un altro piano sul monastero che, come si evince dalla pianta di Giovan Battista Nolli (1748), comprendeva un chiostro di sette archi per lato. Nel corso dell'800 la chiesa subì prevalentemente lavori di manutenzione, il più importante dei quali, avviato nel 1850, rientrava negli interventi che il pontefice Pio IX (1846-1878) attuò nella zona iniziando il progetto di realizzazione della stazione ferroviaria nell'area di Termini e sistemando l'Ospizio dei Sordomuti presso le Terme. L'iscrizione che commemora l'intervento nella chiesa di S. Bernardo, posta all'esterno sopra l'ingresso, reca l'anno 1857. Il lavoro condotto fu so-



La facciata della chiesa di S. Bernardo dopo il restauro

prattutto di carattere conservativo; si provide infatti a sostituire la lanterna cinquecentesca, viste le precarie condizioni della cupola, con un lucernario con tamburo a cristalli coperto da calotta di piombo; vennero tinteggiate anche la facciata principale e le due ali laterali della chiesa. All'interno si restaurarono le otto statue del Mariani, si arricchì il coro di nuovi sedili lignei e venne sostituito il pavimento.

Già nel 1896, però, la chiesa si presentava con la facciata «scalcinata e lurida», mentre le pareti interne erano «macchiate dall'umidità», problema che tuttora affligge l'edificio e che costituisce una delle ragioni principali a così frequenti restauri. Venne allora nuovamente sostituito il pavimento con la realizzazione di un vespaio. Un altro intervento è documentato negli anni Cinquanta del Novecento a causa del crollo della colomba in stucco posta al centro del cupolino.

Recentemente (1989-1994) sono stati curati dalla Sovrintendenza di Roma una serie di lavori comprendenti anche il consolidamento del lanternino.

Sulla *facciata* esterna della chiesa è ancora in parte visibile l'affresco raffigurante *s. Bernardo che porta la croce*, risalente probabilmente al 1670; è inserito in una cornice a stucco che orna anche l'iscrizione commemorativa dei restauri condotti sotto Pio IX nel 1857, posta sopra l'ingresso. Essa rimanda all'altra iscrizione collocata all'interno sulla controfacciata e contornata da una cornice a stucco con elementi vegetali, teste di cherubini ed angeli, che ricorda l'anno di fondazione della chiesa da parte di Caterina Nobili Sforza. Anche le al-



Camillo Mariani, *Santa Caterina da Siena e San Girolamo*, XVII sec.

tre cinque iscrizioni, disposte tra una nicchia e l'altra lungo il perimetro interno della chiesa, sono decorate da cornici in stucco. Proprio lo stucco è il materiale dominante nella rotonda, caratterizzata da un monocromatismo appena interrotto dai colori brillanti delle due tele di Giovanni Odazzi disposte simmetricamente sugli altari laterali.

Autore non solo delle decorazioni minori ma anche delle grandi statue disposte negli otto nicchioni, è Camillo Mariani (1567-1611). Scultore vicentino, egli fu fortemente influenzato dai grandi esempi pittorici dell'arte veneta cinquecentesca, ed è a questo elemento che va ricollegata la scelta dello stucco anche per le statue; la duttilità di questo materiale avrebbe infatti permesso una maggiore resa pittorica e chiaroscurale. Il cromatismo delle statue crea un effetto di fusione e contrasto allo stesso tempo con l'ampia cupola decorata a cassettoni, aspetto che fa della chiesa di S. Bernardo alle Terme, che pure ha subito molti rimaneggiamenti nel corso del tempo, un



Giovanni Odazzi, *San Bernardo in estasi abbracciato da Gesù Crocifisso*

tipico esempio della cultura di Controriforma in cui la ricerca di una sobrietà decorativa aveva creato soluzioni nuove nell'interazione tra scultura ed architettura.

Le otto statue poste nella chiesa, come si è detto, per conto del cardinale Bona attorno al 1670, rappresentano partendo da destra *S. Agostino*, *S. Monica*, *S. Maria Maddalena*, *S. Francesco*, *S. Bernardo*, *S. Caterina d'Alessandria*, *S. Caterina da Siena* e *S. Girolamo*. Esse sono rivolte alternativamente a destra e a sinistra e creano, nell'andamento curvo della chiesa, quasi un dialogo binario tanto che si è spinti a ipotizzare che vadano lette seguendo proprio questo schema. Non è tuttora chiara infatti la motivazione che spinse a scegliere per la raffigurazione delle sculture questi santi che, fatta eccezione per il titolare s. Bernardo e per s. Caterina, chiaro riferimento al nome della fondatrice, non hanno un particolare legame con la storia della chiesa o dell'ordine. Le sculture, in particolare quelle di *S. Gi-*



Giovanni Odazzi, *Sposalizio mistico di san Roberto con la Vergine*, 1711 ca.

rolamo e di *S. Caterina d'Alessandria*, in cui convivono vigorosa plasticità e morbidezza del volto, si rifanno ai grandi modelli dell'arte veneta, da Tiziano a Veronese. Gli studi di rivalutazione di queste statue, iniziati da Adolfo Venturi evidenziano l'abilità dello scultore nel creare complessi contrasti coloristico-pittorici (la lunga barba di *S. Girolamo*, i capelli inanellati di *S. Maria Maddalena*), senza perdere la volumetria plastica esaltata anche dalle torsioni in cui si atteggiano le statue (tipico anche questo della cultura di Controriforma): un esempio per tutti, *S. Maria Maddalena*, colta nell'atto di contemplare il teschio, simbolo di meditazione e penitenza. Forse è proprio al dilatarsi nello spazio di queste statue che va ricollegata la notizia riportata da Vasi e ripresa da Antonio Nibby che Francesco Mochi, allievo del Mariani, allora però decisamente troppo giovane, avesse partecipato alla esecuzione delle statue. I due altari laterali eretti da Caterina Sforza hanno subito nel

corso del tempo diversi rimaneggiamenti. In origine vi furono collocate due pale d'altare del pittore Tommaso Laureti (1530-1602), raffiguranti rispettivamente *S. Bernardo in estasi abbracciato da Gesù Crocifisso* (a destra) e *La Natività* (a sinistra). I dipinti furono rimossi nel 1711 per ordine del cardinale Gabrielli che vi collocò le pale, oggi esistenti, opera di Giovanni Odazzi. I due quadri del Laureti, da qui trasportati nella vicina chiesa di S. Caterina in Thermis, dove rimasero fino al XIX secolo, andarono dispersi quando quest'ultima fu abbattuta per consentire l'apertura di via Nazionale. Appartengono alla struttura originaria di entrambi gli altari le colonne in marmo verde antico, provenienti come si è detto dalle antiche terme e alla cui base nel 1670 il cardinale Bona fece porre i suoi stemmi. Al Mariani si devono gli angeli e i capitelli dei pennacchi. L'altare di *s. Bernardo*, a destra, fu rimaneggiato oltre che dal cardinale Bona e dal cardinale Gabrielli, anche da Antonio de Laurentiis il quale, ottenuto dai monaci l'uso di questo altare per sistemarvi la tomba di famiglia, vi aggiunse il fastigio e gli angeli sul frontone (1718) e modificò l'originale forma rettangolare della pala con l'inserimento di una lunetta dipinta dallo stesso Odazzi. L'altare tornò ai Cistercensi nel 1747 e fu restaurato nel 1808 per conto del papa Pio VII, a causa dei danni subiti per l'invasione francese, e ancora una volta nel 1957 a cura del cardinale Munch. La pala d'altare raffigurante *S. Bernardo in estasi* è, come si è detto, opera di Giovanni Odazzi (1663-1731), pittore romano che da un allunato con Ciro Ferri divenne poi seguace fedele di Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio. Nel quadro sono evidenti le influenze del Baciccio, da cui riprese sia la squillante gamma cromatica sia il gioco vibrante delle ombre; la chiarezza compositiva dell'immagine rimanda però al classicismo marattesco imperante a Roma sullo scorcio del XVII secolo.

L'altare di *s. Roberto* differisce dal primo per la linea del frontone. Lo stemma Sforza Boncompagni, accanto a quello Bona, è scolpito sulle basi delle colonne. Fu il Gabrielli a dedicare l'altare a s. Roberto, fondatore dell'ordine cistercense, quando vi pose la tela dell'Odazzi rappresentante lo *Sposalizio mistico di s. Roberto con la Vergine*. Dopo il 1711 l'altare fu ornato di stucchi dai padri cistercensi che aggiunsero anche la balaustina e resero la pala simile a quella dell'altro altare, sovrapponendo alla tela in origine rettangolare una lunetta sempre di mano dell'Odazzi. Il dipinto raffigura s. Roberto in ginocchio di fronte alla Vergine mentre riceve l'anello, simbolo di protezione all'ordine. S. Benedetto, in basso a sinistra, invoca la protezione dell'Ordine che professa la sua regola. Nibby (1839) attribuì questa tela al pittore milanese Giovanni Bonatti allievo di

Pier Francesco Mola, ma è evidente anche in quest'opera la mano di Odazzi, influenzata dal Baciccio, soprattutto nella luminosità accesa dei colori, in cui però, secondo la migliore tradizione classicista, rimane saldo il disegno delle figure.

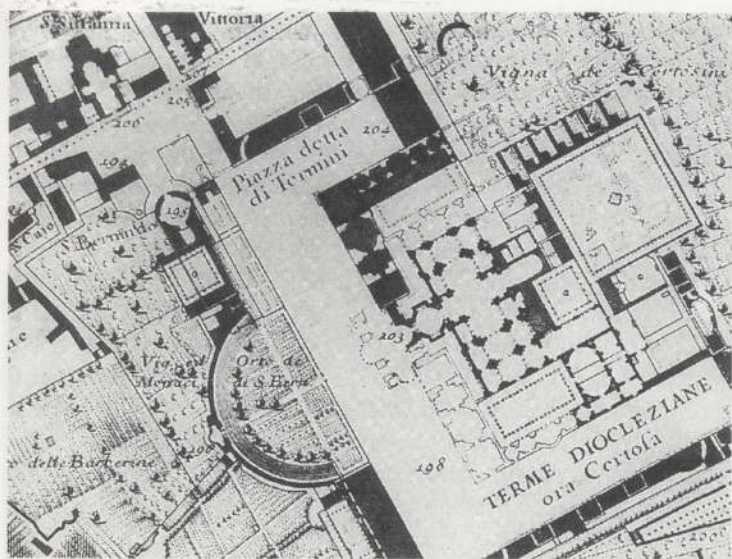
L'*altare maggiore* della chiesa fu ricavato in un'apertura del vano circolare e fu ristrutturato dal cardinale Bona (1670 c.), che fece realizzare la balaustra ed il coro con gli stalli in noce. I nomi dei benefattori della chiesa sono ricordati nelle lapidi sepolcrali disposte sul pavimento: *Giovanni Bona*, *Caterina Sforza di Santa Fiora* e suo figlio *Francesco Sforza*. In ricordo dei personaggi della famiglia Sforza sono invece poste, in corrispondenza delle nicchie, le cinque iscrizioni decorate con cornici del Mariani, di cui si è detto: *Sforza Sforza*, marito di Caterina, *Giulia del Monte*, sorella del papa Giulio II e zia di Caterina, *Maddalena Montaguti*, sua parente, *Vincenzo Nobili*, suo padre, e *Roberto Nobili*, suo fratello.

Il *monumento funebre a Jean de la Barrière*, fondatore della congregazione dei Foglianti è a destra, vicino all'ingresso che conduce alla cappella di s. Francesco. Eretto nel 1626, presenta al centro una tela ovale raffigurante *l'abate de la Barrière* che è stata attribuita ad Andrea Sacchi (1599-1661). Oggi molto sporca e di difficile lettura, l'opera suscitò l'ammirazione di Carlo Maratta che cercò di acquistarla, sostituendola con una copia fatta di sua mano. È un quadro che rivela, comunque, un pittore sensibile alle esperienze caravaggesche. Sulla parete opposta, vicino alla porta che conduce al monastero è il *monumento funebre dello scultore Carlo Finelli* (1780-1853), eretto nel 1853 da Rinaldo Rinaldi –scultore padovano allievo del Canova– che si firma sotto la figura della Fede. Quest'ultima (a sinistra) orna, insieme alla scultura piangente, l'alto basamento contenente un'iscrizione che ricorda lo scultore. Sopra l'urna con zampe di leone, posta al centro, su di un ripiano, vi è entro una nicchia quadrangolare ornata di motivi vegetali e angeli, la statua del defunto con in mano la riproduzione di un suo rilievo.

Si accede alla *cappella di s. Francesco* dalla porta a destra dell'altare maggiore. Eretta nel 1647 da Vincenzo Nobili, nipote di Caterina Sforza, come sacello di famiglia, venne dedicata anche ai ss. Gaudenzio e Compagno, i cui corpi furono donati alla chiesa dallo stesso Vincenzo Nobili. L'intera cappella, una semplice aula rettangolare, è costituita da un altare maggiore e da due minori. La statua posta sull'altare maggiore rappresenta *S. Francesco in estasi* raffigurato nell'atto di ricevere le stimmate; si tratta, a detta del Pascoli (1736), di un'opera di Jacopo Antonio Fancelli, artista nato nel 1619 che, formatosi alla bottega di Gian Lorenzo Bernini, rimase molto legato allo stile del maestro. Questa scultura ne è un esem-

pio evidente, in particolare nella complessa posa teatrale e nella palpitante resa degli effetti emozionali. Tipica del gusto barocco è anche la decorazione in stucco, dello stesso autore, con teste di cherubini tra nuvole e raggi dorati che si sovrappone al frontone dell'altare raccordandolo alla volta sovrastante. Anche la ricca ornamentazione a girali d'acanto, cartigli e motivi vegetali del soffitto è, secondo le fonti settecentesche, sempre da riferirsi a Jacopo Antonio Fancelli e databile tra il 1647 ed il 1649. Gli affreschi sono, però, di epoca più tarda, poiché eseguiti dal pittore Mario Adami nel 1897 su commissione di tal Augusto Filonzi; il nome dell'esecutore è iscritto, insieme alla data, sul libro sorretto da uno degli angioletti. Anche gli altari minori sono di epoca ottocentesca; i paliotti, con ricchi motivi floreali, sono invece secenteschi ed appartenevano originariamente agli altari della chiesa di S. Bernardo all'epoca degli abbellimenti condotti dal cardinale Bona a partire dal 1670. Sono sempre opera del Fancelli i cinque monumenti sepolcrali dedicati a personaggi della famiglia Nobili, costituiti da cornici ovali sorrette da puttini alati con al centro il busto del defunto che sovrasta una lapide commemorativa. Nella parete opposta all'altare principale è il *monumento dedicato a Vincenzo Nobili* ed eretto dalla moglie Eleonora Orsini dopo la sua morte, avvenuta nel 1649. Sulla stessa parete si trova il *monumento funebre dei fratelli Giuseppe e Carolina Villapiana* (1864), di gusto eclettico tardo ottocentesco. La piccola cappella che si apre accanto a quest'ultimo fu utilizzata dapprima come sacello per Federico Napoleone, figlio della Granduchessa di Toscana Elisa Bonaparte, morto nel 1833 in seguito ad una caduta da cavallo, e successivamente dedicato al papa Pio X, che da cardinale era stato titolare della chiesa. Il *monumento funebre a Federico Overbeck* (1789-1869) fu realizzato probabilmente dallo scultore K. Hoffmann (1816-1872?), amico e collaboratore del pittore tedesco e come lui esponente della corrente nazarena. L'artista è raffigurato sul letto di morte con accanto gli strumenti del suo mestiere: i pennelli e la tavolozza circondata da un serto di alloro.

Accanto alla chiesa di S. Bernardo, verso gli *Horti Belleyani*, si sviluppò il *monastero* che subì diverse trasformazioni fino ad assumere nel 1738 una precisa fisionomia. L'edificio, visibile già nella pianta di Francesco de Paoli (1623) è chiaramente documentato nella pianta di Giovan Battista Nolli (1748). A questa data il monastero era costituito da un altro piano sul lato verso le terme e comprendeva un vasto chiostro direttamente annesso alla chiesa, decorato tra gli archi con otto



Giovanbattista Nolli, pianta di Roma: la zona delle terme di Diocleziano con la chiesa di S. Bernardo ed il chiostro annesso, 1748

affreschi relativi alla vita di s. Bernardo e con scene di paesaggi nella foresteria. Il Nolli documenta anche una costruzione sulla destra della chiesa, lungo strada Pia, brevemente descritta dal Vasi come ospizio degli eremiti Camaldolesi, «edificio severo a due piani». I possedimenti dei monaci ad orti e vigne nella zona circostante, in cui secondo quanto ci riporta il Ridolfini si potevano trovare «numerose anticaglie, vestigia della Terme» erano stati venduti nel corso del tempo: nel 1739 i monaci rimanevano proprietari degli orti detti «delle calancà» (v. oltre), che comprendevano l'area fra S. Maria degli Angeli, l'Annona di Gregorio XIII, l'emiciclo delle terme e l'odierna via Firenze. Dal 1772 questi terreni furono affittati e successivamente (1825) ceduti in enfiteusi alla Camera Apostolica che li detenne fino all'incameramento da parte dello Stato italiano.

Con la legge del 19 giugno 1873 sulle corporazioni religiose e sulla conversione dei beni immobili ed ecclesiastici, il monastero di S. Bernardo divenne proprietà erariale e fu quindi consegnato alla Direzione generale del Fondo per il culto. L'anno successivo, con Reale Decreto del 31 marzo, lo Stato espropriò il monastero per pubblica utilità, a favore dell'Arma Militare, per adibirlo a caserma. I monaci avevano intanto venduto nel 1872 gli ultimi terreni, situati tra il monastero, la via delle Terme e piazza di Termini. Questo fondo, ceduto negli anni tra il 1882 ed il 1889 a successivi proprietari, fu acquistato infine dalla ditta Feltrinelli e Calderari a cui si deve la nuova edificazione dell'area.

La zona compresa tra la chiesa di S. Bernardo e la chiesa di S. Susanna si presenta oggi più che mai come un complesso nodo urbano. L'apertura di via Bissolati (in precedenza via XXIII Marzo), voluta sia in vista di una modernizzazione della città in rapporto alle esigenze di mobilità e sia per la volontà autocelebrativa del regime fascista attraverso nuove sistemazioni simboliche e monumentali, fu realizzata nel 1936 sul progetto di Marcello Piacentini. Il collegamento con via Veneto ed il centro ha fatto sì che questa zona diventasse fulcro del crescente traffico cittadino. L'area ha perso così la sua originaria specificità di cui erano parte integrante la piazza S. Bernardo, la via Pia e la mostra dell'Acqua Felice, quinta scenografica che andava a concludere il circostante contesto urbano.

### 36 Mostra dell'Acqua Felice.

La mostra d'acqua di Termini, con la sua mole grandiosa a metà della via Pia, concludeva in forma monumentale il percorso dell'acquedotto Felice, impresa voluta da Sisto V nel 1585 come primo e significativo atto di una politica urbanistica volta alla riqualificazione dei quartieri alti della città. L'idea di una grande fontana da erigersi a Termini «incontro alla Chiesa della Madonna degli Angeli» era già presente, come del resto quella di un nuovo acquedotto, nei piani di intervento sulla città formulati al tempo di Gregorio XIII. La mostra che Sisto V riuscì a realizzare, riprendendo il progetto del suo predecessore, rimanda una immagine dichiaratamente trionfale: «*In platea antem S. Susannae fontem primarium quatuor columnis et tribus arcibus splendide ornatum extruximus; in quem aquaeductus, tres perennes latices per totidem ostia, larga aquarum defluentium copia sonoroque strepitu, effundit*» si legge nella bolla *Supremi Cura Regiminis* del pontefice, datata 19 febbraio 1590. Affinché la mole della fontana si delineasse mostrandosi in tutta la sua imponenza lungo la via Pia, «apparente e trionfale sulla via pubblica tanto frequentata»<sup>1</sup>, quale punto di raccordo visivo, e simbolico, tra la porta michelangiolesca e il Quirinale, fu ordinato lo spianamento dell'area di fronte alla chiesa di S. Susanna con la creazione di una vera e propria piazza. L'aspetto trionfale della mostra è implicito nello stesso richiamo architettonico alla tipologia classica dell'arco trionfale ed accentuato, nella imponenza della costruzione, dalla scelta dei materiali e dai contenuti iconografici della decorazione. Non si tratta soltanto di un'opera elogiativa dell'impresa di costruzione dell'acquedotto, magnificata nella lunga epigrafe dell'attico, ma di un

monumento profondamente rappresentativo del pontificato di Sisto V, programmaticamente destinato ad illustrarne temi e significato politico. La portata assunta dall'emergenza monumentale nel piano sistino viene peraltro ribadita nelle immagini contemporanee alla sua realizzazione e più precisamente in quella sorta di summa figurata dei vari interventi del pontefice che compare affrescata nel salone sistino della Biblioteca



La mostra dell'Acqua Felice dopo il restauro, 1986



Giovanni Guerra - Cesare Nebbia, *La mostra dell'Acqua Felice*, affresco nel salone della Biblioteca Vaticana, 1590

Vaticana, nel fregio del gran salone di Palazzo Montalto poi Massimo, e nel salone grande del Palazzo del Laterano. Al pari delle altre fabbriche a cui contemporaneamente e febbrilmente si lavorava dunque, la mostra dell'Acqua Felice contribuisce alla definizione della Roma voluta da Sisto V. Se infatti per il suo carattere utilitario essa rientrava nel piano delle migliorie urbane di cui Roma «città, prima che città santa»<sup>2</sup> necessitava, la sua immagine di emergenza monumentale si uniformava a quei contenuti fortemente religiosi, di affermazione della politica post-tridentina presenti nel piano sistino. Non a caso Domenico Fontana la annovera tra le «fabbriche notabili» dove per volere del Pontefice è stato posto «il sacro stendardo de' Cristiani»: una croce in rame dorato coronava la «fonte Felice» sorretta, in un simbolismo più che palese, dal trimonzio sistino. I simboli araldici del Pontefice del resto caratterizzano marcatamente la decorazione di tutta la fontana, a partire dall'arma sorretta dai due angeli nel coronamento, con la tiara di raffinata fattura, fino alle stelle, ai leoni rampanti, ai monti nelle specchiature dei tre archi. Alla parte scultorea nei nicchioni, la colossale statua di Mosè e i due rilievi laterali, era affidata l'illustrazione esplicativa dell'opera di Sisto V secondo scelte e rimandi iconografici che indubbiamente dovevano avere pronta presa sullo spettatore, comunque colpito dalla maestosità dell'insieme e probabilmente anche in grado di decifrare, seppure a larghe linee, temi e riferimenti del messaggio sistino.



Prospero Antichi e Leonardo Sormani, *Mosè*, particolare della mostra dell'Acqua Felice dopo il restauro



Pietro Paolo Olivieri e Flaminio Vacca, *Gedone che dà da bere ai soldati*, particolare della mostra dell'Acqua Felice dopo il restauro

L'incerta fortuna incontrata nella letteratura dal monumento, e soprattutto dalle sue sculture, a partire da Giovanni Baglione che tramandò l'aneddoto di Prospero Bresciani morto di dolore dopo aver visto finita la sua sproporzionata scultura del Mosè, oltre ad alcune discrepanze già esistenti nelle fonti circa uno dei soggetti rappresentati, non hanno certamente giovato ad una corretta lettura del monumento e alla definizione dei temi iconografici e del messaggio sistino a questi connesso. Nella nicchia centrale il Pontefice fece sistemare la raffigurazione di Mosè «*qui petram, unde divinitus olim fluxerunt aquae, virga percutit*», così come lui stesso scrive nella bolla citata, e la medesima iconografia è descritta da Domenico Fontana. A sinistra del Mosè fu posto un rilievo con la storia di Aronne «*Sacerdos Aaron...., quae multorum capita refert, expressus, populum Judaicum sitientem ad aquas ducit*», confermata nel testo di Fontana; sulla destra, nella descrizione della bolla sistina, è citata la rappresentazione di Gedeone «*figura Gedeonis Israelitarum Ducis cernitur; qui iussu Domini milites ex bibendi modo probat*», mentre Fontana parla di una generica storia di Giosuè. Significativamente la scelta dei soggetti delle sculture è tutta orientata, secondo le linee generali della politica sistina, nell'ambito del repertorio veterotestamentario legato al tema dell'acqua, escludendo ogni



Giovambattista della Porta,  
*Storia di Aronne*, particolare  
della mostra dell'Acqua Felice  
dopo il restauro

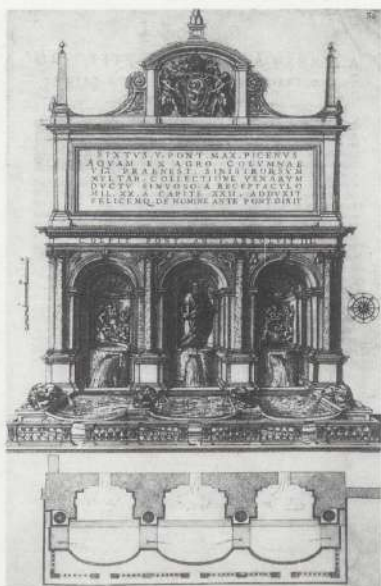
possibile riferimento paganesimo a Nettuno o ad altre divinità acquatiche. Nelle varie descrizioni della fontana, che si rintracciano nelle guide e nella letteratura critica a partire dal '600, prevale essenzialmente l'interesse per la colossale scultura di Mosè con scarse citazioni dei due rilievi laterali, di cui quello di sinistra viene interpretato come Gedeone che sceglie i soldati secondo il modo di bere, stando alla versione del pontefice nella bolla citata. Nel corso dell'800 alle brevi descrizioni si accompagnano in qualche caso notazioni su alcune incongruenze iconografiche presenti nelle raffigurazioni di Mosè e di Aronne, che non cor-

rispondono allo svolgimento cronologico della trattazione veterotestamentaria: Mosè, innanzitutto, non dovrebbe figurare con le tavole della legge nella mano sinistra, visto che la rappresentazione si riferisce all'episodio dell'acqua che scaturisce dalla roccia a Radifim, antecedente nel racconto dell'Esodo a quello del Sinai; Aronne è vestito con abiti sacerdotali malgrado la sua consacrazione a sacerdote sia cronologicamente successiva al miracolo dell'acqua di Radifim<sup>3</sup>. Le erudite dissertazioni non mancano anche di registrare la variante interpretativa Gedeone-Giosuè del soggetto del rilievo di destra nelle diverse versioni di Sisto V e di Fontana. L'intricata questione iconografica delle sculture della fontana, ben evidenziata da D'Onofrio per quanto riguarda il rilievo di destra, è stata affrontata nel contributo di Tod Marder che individua nell'apparato decorativo del monumento la trattazione in sequenza, da sinistra a destra, di tre episodi consecutivi dell'Esodo (16-17): la raccolta della manna, l'acqua scaturita dalla roccia e Giosuè che sceglie i soldati per combattere contro gli Amaleciti. Proprio in questi temi veterotestamentari che ribadiscono la continuità della tradizione biblica si individua il mezzo di illustrazione e celebrazione più efficace per riaffermare il principio dell'autorità spirituale e temporale del Pontefice, messo in discussione dal cristianesimo riformato.

Le vicende costruttive della fontana si collocano tra il 22 dicembre 1586, quando l'acqua compare per la prima volta «a strada Pia sulla porta delli Panzani»<sup>4</sup> e il 9 settembre 1589, data dell'inaugurazione di tutto il condotto dell'Acqua Felice. L'ultimo pagamento tuttavia viene registrato il 3 marzo 1590 a Giovanni Battista Della Porta per il rilievo posto nella nicchia sinistra e raffigurante la storia di Aronne<sup>5</sup>. Secondo Alberto Cassio (1756) la fontana fu inaugurata il 15 giugno 1587 con Sisto V presente «in grande apparato e innumerabile popolo»<sup>6</sup>. Probabilmente a quella data era stata costruita solo

una parte dell'architettura, se i lavori erano iniziati appena nel maggio dello stesso 1587, come risulterebbe dai mandati di pagamento conservati presso l'Archivio di Stato di Roma e dalla notazione del biografo di Sisto V, Galesini. Il 1587 è comunque da ritenersi l'anno di costruzione del monumento così come suggerisce l'iscrizione *COEPIT PONT. AN. I ABSOLVIT III MDLXXXVII* che corre lungo il fregio dell'architrave e che si riferisce in generale all'impresa di costruzione dell'acquedotto magnificata nella lunga epigrafe dell'attico.

È certo, così come già evidenziato da D'Onofrio, che le parti scultoree della fontana furono in un primo tempo realizzate in stucco e successivamente sostituite dalle opere definitive in marmo. Questo si verificò non solo per gli angeli dello stemma ma anche per le «istorie in stucco» poste probabilmente nelle nicchie laterali e pagate tra febbraio e marzo del 1588<sup>7</sup>. L'esistenza di una fase intermedia nella realizzazione delle sculture potrebbe spiegare peraltro la doppia versione Giosuè-Gedeone registrata nelle testimonianze di Sisto V e Fontana, e anche la confusa documentazione delle immagini contemporanee alla costruzione del monumento: oltre alle già citate rappresentazioni degli affreschi sistini, l'incisione pubblicata da Domenico Fontana nella prima edizione del 1590, cui si aggiungono la raf-



Domenico Fontana, la mostra dell'Acqua Felice, 1590





Matteo Greuter, la mostra dell'Acqua Felice e l'adiacente portale dei Panzani, 1618, part. del *Disegno nuovo di Roma Moderna*

figurazione di van Aelst e, secondo D'Onofrio, un'altra incisione di Fontana dall'edizione del 1604 del suo volume, riferibile ad una prima idea di progetto. Soltanto il Greuter, nell'immagine riprodotta a lato del suo *Disegno nuovo di Roma moderna* (1618), riporta con precisione l'immagine della fontana ormai realizzata.

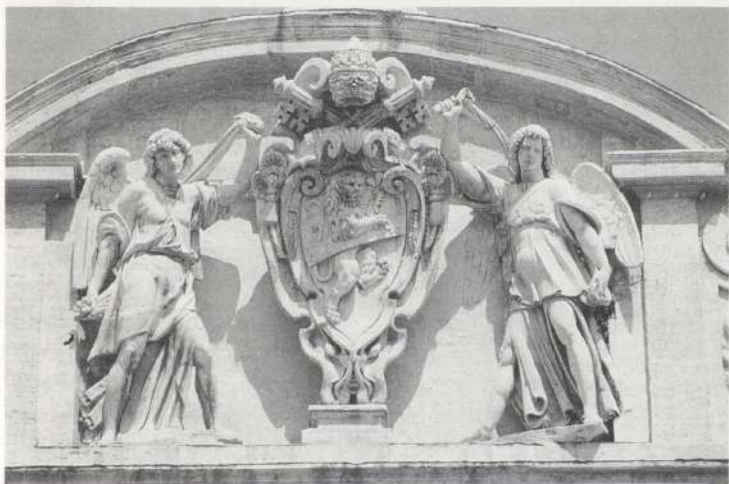
Il Mosè fu la prima scultura ad essere collocata nel maggio del 1588<sup>8</sup>. Commissionata a Prospero Antichi e Leonardo Sormani, che ricevettero il primo acconto per il lavoro nel luglio del 1587, fu poi terminata dal solo Sormani. Per la realizzazione della scultura fu impiegato un blocco di marmo antico trasportato nell'agosto del 1587 «dalla porta de S.ta Maria de li Angiolli sin nel giardino delli Panzani» per permettere agli scultori di lavorarlo nelle botteghe esistenti proprio nel terreno «delli Panzani». Nel febbraio dello stesso 1588 erano già stati sistemati, dopo essere stati restaurati, i quattro leoni egizi sulle vasche, provenienti quelli in porfido dal Pantheon e quelli in marmo da S. Giovanni<sup>9</sup>.

Lo spoglio dei documenti d'archivio non fornisce elementi sufficienti di per sé a definire l'intricata questione dei rilievi laterali. Fermo restando che entrambi, come si accennava precedentemente, furono dapprima realizzati in stucco con soggetti che finora non è dato sapere con certezza, la versio-

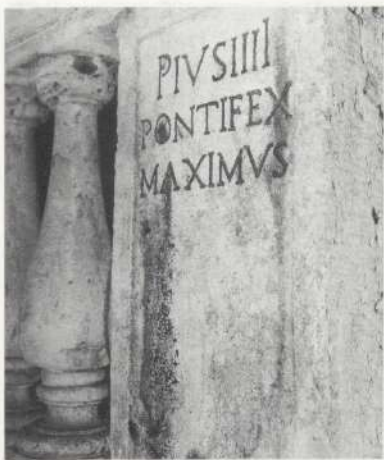
ne definitiva in marmo del rilievo di sinistra raffigurante l'*Historia di Aron* fu affidata a Giovanni Battista Della Porta e pagata nel marzo del 1590. Per la parte destra risultano pagamenti nel novembre 1588 e settembre 1589 a Pietro Paolo Olivieri e Flaminio Vacca. Nella registrazione del saldo tuttavia si fa menzione solo di quest'ultimo. L'attribuzione unicamente al Vacca sembrerebbe peraltro essere rafforzata dalla firma dell'artista che compare sul bordo del rilievo. Relativamente al soggetto della raffigurazione, nei mandati di pagamento si parla della *Historia di Giosuè* così come indica anche Fontana.

Anche per quanto riguarda l'attribuzione dei due angeli che reggono lo stemma del Pontefice, i dati d'archivio non forniscono indicazioni precise. Esistono infatti tra il luglio 1588 e il maggio 1589 mandati e saldi di pagamento che riguardano sia Pietro Paolo Olivieri e Flaminio Vacca<sup>10</sup> sia Leonardo Sormani. Il fatto potrebbe spiegarsi semplicemente con un sistema di stretta collaborazione adottato da questi artisti, peraltro contemporaneamente impegnati nelle altre opere sistine.

La lettura dei documenti d'archivio e l'osservazione ravvicinata del monumento durante il restauro del 1986, curato dalla Sovraintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, hanno permesso di individuare alcuni particolari costruttivi, tecniche di esecuzione e materiali che caratterizzano il mo-



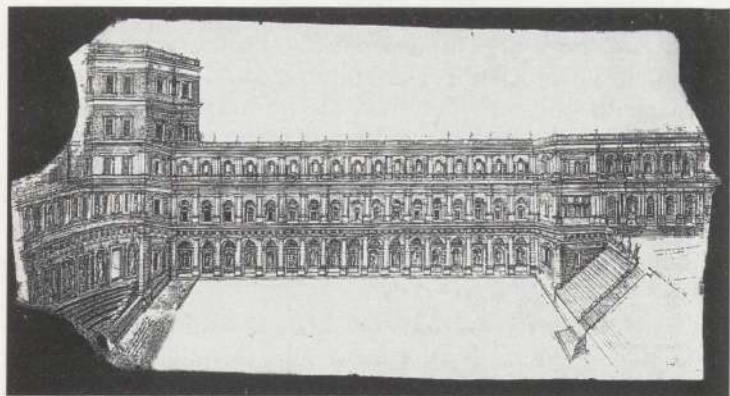
Pietro Paolo Olivieri, Flaminio Vacca e Leonardo Sormani,  
stemma con gli angeli, particolare della mostra  
dell'Acqua Felice dopo il restauro



Particolare della balaustra  
con l'epigrafe di Pio IV  
della mostra dell'Acqua Felice  
dopo il restauro

numento e ne segnavano l'originale fisionomia. Emergono come dati fondamentali una certa approssimazione costruttiva, peraltro comune alle fabbriche sistine e dovuta ai tempi ristretti in cui fu realizzata l'architettura della fontana, la riutilizzazione di marmi e travertini provenienti da monumenti antichi e l'uso di materiali che contribuivano con la loro policromia all'effetto scenografico della fontana. Il reimpiego di blocchi di travertino irregolari e tra loro disomogenei, particolarmente evidente nella parte

alta, caratterizza tutta l'architettura del monumento. Gran parte dei travertini proveniva «dalli condotti antichi» e veniva trasportata principalmente dalla zona di Porta Maggiore, di S. Croce ma anche dalla vigna di S. Maria Maggiore. Anche i marmi, sia quelli usati per le parti architettoniche che quelli impiegati per le sculture, risultano essere materiali di reimpiego. Alcune colonne «per adornamento» della fontana furono trasportate sempre dalla zona di S. Croce, mentre altre da S. Luigi e da S. Pietro<sup>11</sup>. Numerosi mandati di pagamento agli scarpellini (Domenico del Larione, Francesco di Pietrasanta, Meo Basso) testimoniano il lavoro di adattamento di questi ed altri pezzi di pietra, come ad esempio le tavole che servirono per l'iscrizione. Il riuso di materiali non si limitò soltanto a parti provenienti da zone di «antichaglie» o dallo smantellamento di monumenti antichi, ma riguardò anche architetture da poco tempo ultimate. È il caso della balaustra che recinge la mostra e che nel continuo reiterarsi delle epigrafi con il nome di Pio IV, visibili in più punti, denuncia la sua appartenenza ad un monumento di poco precedente. Grazie all'intuizione di Marcello Fagiolo, che qui si ringrazia per avere cortesemente comunicato la sua ipotesi, si è ora in grado di stabilire che il manufatto proviene dalla balaustrata del Cortile del Belvedere, e precisamente dalla scala di accesso al secondo piano verso il Belvedere, realizzata pochi anni prima da Pirro Ligorio e ben visibile nella pro-



Pirro Ligorio, prospettiva del cortile del Belvedere, 1560-61  
(Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte)

spettiva disegnata dallo stesso Ligorio, datata tra il 1560 e il 1561 e conservata presso l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte. La realizzazione della balaustrata, chiaramente riconoscibile in una delle tavole dello *Speculum Romanae Magnificentiae* che riproducono il Torneo del Belvedere per le nozze Altemps-Borromeo, è documentata nel 1565 con il pagamento a «Maestro Bast.o Valenzani scarpellino per l'opera de pillastrelli et balaustri insieme interpresa a farsi da lui alle scale grandi che sagliono nella parte di sopra di Belvedere». Durante i lavori per il nuovo assetto conferito da Sisto V al Cortile del Belvedere con la costruzione del braccio di galleria della Biblioteca, si procedette allo smantellamento della balaustrata riadattando i singoli pezzi per la Mostra dell'Acqua Felice. I lavori relativi a pilastri e balaustri si ritrovano descritti con precisione nella *Misura et stima* dove viene documentato anche il pagamento per il trasporto delle pietre dal Belvedere. Se la riutilizzazione era indubbiamente mossa da motivi di praticità, la provenienza peraltro così dichiaratamente marcata da un'opera di Pio IV sembra quasi riaffermare quella tematica di continuità dell'opera di Sisto V con quella del predecessore, che la stessa posizione del monumento testimonia. Numerose le parti in pietra con segni di lavorazioni precedenti: il blocco con cui è realizzato l'angolo di sinistra mostra nella zona inferiore resti di decorazione di età romana; una lastra dell'iscrizione porta i segni di fori per precedenti utilizzazioni, mentre su di un'altra sono visibili tracce di un'iscrizione con caratteri gotici; un frammento con il particolare della parte inferiore di un animale, probabilmente un felino, è murato nella parte retrostante lo

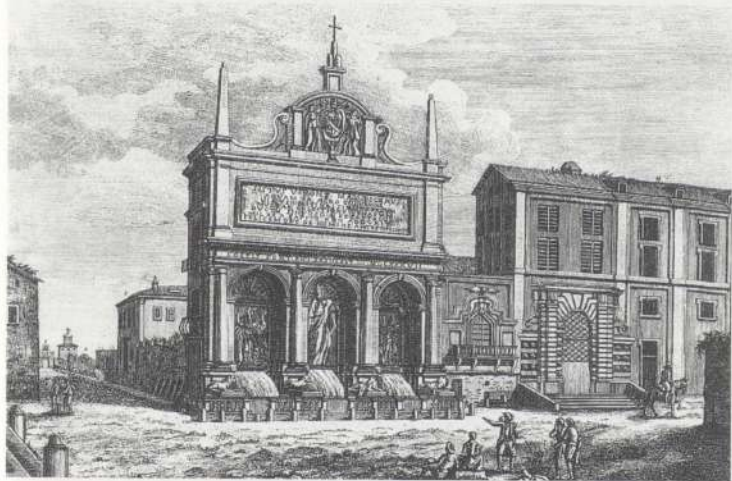
stemma. L'uso in economia di materiali di reimpiego ha determinato spesso il completamento o l'integrazione in malta di alcuni particolari realizzati in pietra.

L'uso dello stucco come materiale mimetico della pietra è particolarmente evidente nel rivestimento delle tre nicchie della fontana dove sono collocati, ai lati, i due rilievi con le *storie di Aronne e Giosuè* e al centro la scultura del *Mosè*. Originariamente, le pareti di fondo delle nicchie erano decorate nella parte alta con tre conchiglie «una di stuccho e doi di calce»<sup>12</sup>. Probabilmente intorno alla fine del '600 nella nicchia del *Mosè* la decorazione originale fu sostituita con il motivo della raggiera, visibile ancora oggi, formata da una serie di raggi sostenuti da una sorta di velario e sormontati da testine di angeli. La volta e le pareti erano rifinite con una «colla di stuccho sgrafiata» che doveva omogeneizzarsi con le parti in travertino che definiscono le nicchie. Le conchiglie, viceversa, fingevano una decorazione scultorea in marmo. In stucco erano rifinite anche le superfici del «beveratore» con la maschera di leone da cui usciva l'acqua, raffigurato nell'affresco della Biblioteca Vaticana sulla destra della fontana e rimasto in loco fino al penultimo decennio dell'800.

Altri dati confermano il modo frettoloso e approssimativo di progettazione e costruzione del monumento. Un ancoraggio dello stemma nella muratura retrostante, non utilizzato e posto più in basso rispetto a quello a cui è agganciata la scultura, testimonia che questa fu messa in opera, giudicata troppo aggettante e squilibrata rispetto alle figure dei due angeli e per questo alzata. Fu creato quindi un altro aggancio e la scultura fu appoggiata su un blocco di travertino<sup>13</sup>. Anche i monti che fungono da piedistallo alla croce di coronamento furono sostituiti perché giudicati di proporzioni troppo piccole rispetto all'architettura.

L'effetto scenografico del monumento era in gran parte affidato all'uso di materiali diversi (travertino, marmi di varie colorazioni, stucco) con un conseguente e studiato esito di policromia che il recente restauro ha tentato in particolare di recuperare. L'alterazione dell'immagine del monumento era causata anche da una serie di interventi di restauro succedutisi nel tempo. Una serie di manutenzioni ottocentesche poco rispettose dell'originale policromia ha determinato un progressivo cambiamento di immagine della fontana, dovuto anche a trasformazioni di gusto e di rapporto con il monumento antico e alle necessità di integrare i nuovi interventi uniformando sotto una patina antichizzante le originarie disomogeneità dell'architettura.

Già tra il 1850 e il 1851 venne realizzata una serie di consistenti lavori di restauro delle sculture. I lavori diretti da Adamo Tadolini comprendevano anche la sostituzione con quattro nuovi esemplari in bardiglio dei leoni in marmo bianco, provenienti dalla Villa Cybo di Castelgandolfo e fatti sistemare sulla fontana da Gregorio XVI al posto di quelli originali trasferiti ai Musei Vaticani e nei giardini del Quirinale. Una epigrafe, non visibile dal basso e posta quasi come una firma nascosta sotto la cornice della grande iscrizione dell'attico, sembrerebbe rivendicare una partecipazione di Giovanni Fontana più che consistente anche nella ideazione della mostra. L'epigrafe: *IOANNES FONTANA EX PAGO MULAGRI NOVOCOMENSIS AQUAM FELICEM ADDUXIT* (...) è stata studiata da James Mosley (1964). È chiaro comunque che il disegno della fontana, riecheggianti alcune architetture vignolesche di poco precedenti, può essere messo in relazione con le contemporanee creazioni di Domenico. La stessa Porta *Quirinalis* di Villa Montalto disegnata da Domenico Fontana propone la medesima partizione scandita da colonne e la soluzione del coronamento laterale con i due piccoli obelischi. Nel caso della mostra dell'Acqua Felice questi, che secondo Michele Mercati (1589) furono i primi ad essere costruiti *ex novo* in travertino più che essere utilizzati come motivo decorativo, tipico di Fontana e del periodo sistino, servirono a riequilibrare la sproporzione dell'attico che, per contenere la lunga iscrizione dell'acquedotto Felice, risultava troppo alto rispetto al-



Giuseppe Vasi, fontana del Mosé, il portale d'accesso alla vigna dei Panzani e l'adiacente Fabbrica delle Calancà, 1771

la parte architettonica inferiore con i nicchioni. La mostra tuttavia costituì il modello di fontana murale a nicchia cui faranno riferimento realizzazioni successive come la grande mostra dell'Acqua Paola sul Gianicolo.

Accanto alla mostra, Sisto V ordinò che fosse costruito, nel 1588, anche un *lavatoio pubblico*. Esso era costituito da due lunghe vasche alimentate dall'acquedotto Felice, provviste anche di un canale di scarico, inserite in un ampio spazio recintato che, secondo quanto riportato da Fontana, era lungo palmi duecentonovanta e largo palmi duecento cinquant'uno. L'intenzione del Pontefice era quella di fornire l'area di un'opera di carattere assistenziale; il lavatoio infatti poteva accogliere fino a trecento donne ed era provvisto anche di una zona in cui si potevano stendere i panni, oltre che di una piccola casa per il custode. Fontana riporta anche il disegno della porta dell'edificio, visibile anche in uno degli affreschi provenienti da Villa Montalto oggi conservati all'Istituto Massimo, su cui si leggeva l'iscrizione: *SISTUS PP. V / PAUPERUM / COMMODITATI / MULIERUM / EXTRUIT FECIT / A.M.D. LXXXVIII*. Il lavatoio fu chiuso alla morte del Pontefice per volontà dei padri Certosini della chiesa contigua di S. Maria degli Angeli.

Fino all'Ottocento, inoltre, adiacente al Fontanone del Mosè esisteva il portale d'accesso alla *vigna dei Panzani*. Matteo ed Orazio



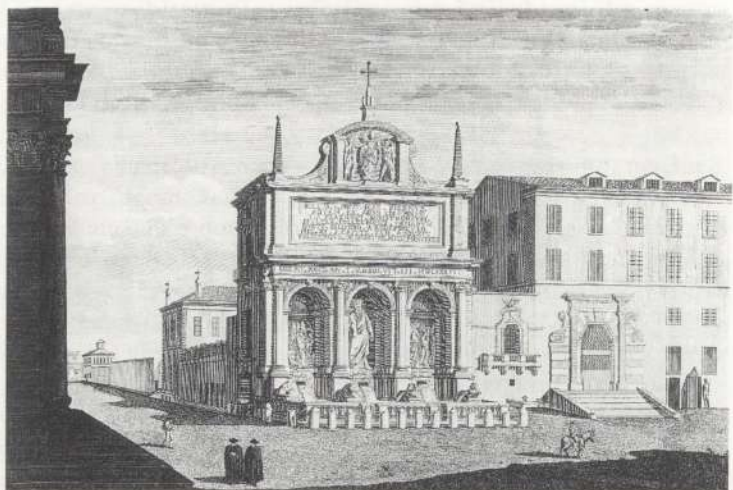
Il portale della vigna dei Panzani prima della demolizione, inizio XIX sec. (ICCD)



Giovanbattista Falda, *Fontana e castello sul monte Viminale*

Panzani erano proprietari dei terreni che si sviluppavano dietro la Fontana dell'Acqua Felice; nel 1587 essi ne cedettero una parte affinché vi si installassero delle botteghe di scultori: qui, come si è detto, furono lavorati i marmi della mostra. Il portale d'accesso alla villa è stato smontato alla fine dell'800 durante la costruzione del Grand Hotel. Viene raffigurato già negli affreschi celebrativi delle opere sistine della Biblioteca Vaticana e del Palazzo Lateranense e si ritrova nelle piante e nelle incisioni nel corso del XVII secolo. Intorno alla metà del '700 accanto al portale compare, nelle incisioni di Giovan Battista Piranesi e Giovan Battista Vasi, il piccolo prospetto con balconcino, sormontato da un'aquila, ancora oggi esistente, soluzione scenografica che mediava con una finta facciata il rapporto tra la strada e il verde dei giardini all'interno. Il terreno retrostante la mostra, infatti, sembrerebbe rimanere a lungo privo di costruzioni: nelle piante – come ad esempio quella di Francesco de Paoli edita dopo il 1623 – ritorna la fisionomia di zona a verde caratterizzata da un lungo stradone segnato da doppio filare di alberi. La notizia di una possibile trasformazione dell'area nel corso del '700, forse in relazione alla costruzione della finta facciata, viene fornita da Francesco Valesio che riporta nel suo *Diario*, alla data 16 giugno 1729, che la «marchesa Sampieri, la quale è in villeggiatura nel suo casino posto dietro alla Fontana dell'Acqua Felice, fece un grande invito di dame e cavalieri con un sontuoso rinfresco».

Procedendo lungo la via Emanuele Orlando, oltre la piccola facciata con balcone, si sviluppa il prospetto del Grand Hotel.



S. Luccioli, *Prospetto della Fontana dell'Acqua Felice  
alle Terme di Diocleziano, 1820*

Clemente XIV (1769-1774) fece erigere accanto al portale della vigna dei Panzani, dove oggi sorge il Grand Hotel, la *Fabbrica delle Calancà*, poi ampliata e rinnovata da Pio IX. Nell'area dove l'edificio fu realizzato, la pianta edita dal De Rossi nel 1668 riporta l'indicazione «Guardia delle Corazze», destinazione di un palazzo a tre piani che si ritrova raffigurato già negli affreschi sistini è visibile anche nelle incisioni successive tra cui quella di Giovan Battista Falda.

L'iniziativa di Clemente XIV per la realizzazione della Fabbrica delle Calancà va inquadrata fra i provvedimenti di natura riformistica adottati dai pontefici romani nel corso del '700, già a partire da Clemente XI (1700-1721), tesi a rafforzare il debole apparato produttivo dei loro domini. La storia di questa impresa iniziò con una supplica presentata nell'anno 1769 al Pontefice da parte degli artigiani «Giuseppe Pellegrin e Compagni»<sup>14</sup> per impiantare una «Fabbrica di Calancà», cioè tele indiane di cotone «stampate».

Il progetto fu subito accolto grazie anche all'appoggio dell'allora Segretario di Stato il cardinal Pallavicini, ma la sua realizzazione tardò ad avviarsi. Era infatti necessario trovare un luogo che avesse locali ampi, quantità sufficiente di acqua per il lavoro da intraprendere ed anche del personale qualificato. Mentre i lavoratori atti all'impiego erano già stati trovati al «principio dell'anno 1770», la scelta dei locali fu più difficile. Si pensò inizialmente di istallare l'impresa in provincia dove i costi sarebbero stati certamente più bassi, poi dopo aver fatto «varie diligenze, per trovare un luogo adatto... fu creduta a proposito la Villa dei Negrone, ma non essendo potuto riuscire di avere questa per la contraddizione dei diversi padroni», si decise di pren-

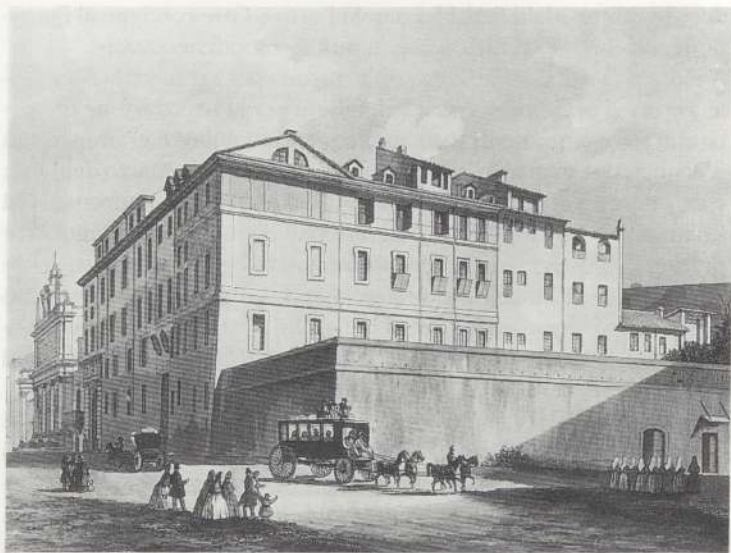
dere in affitto «dalli Padri Somaschi l'orto e Case contigue al Fontanone alle Terme, come capace di tutti li comodi necessari».

Ancora una volta, infatti, come era già stato per i granari, la zona delle Terme si presentava come la migliore per la realizzazione di opere che necessitavano di vasti ambienti, aria salubre e gran quantità d'acqua. Al restauro della fabbrica si diede inizio nel marzo del 1771; essa, come è visibile anche nell'incisione del Vasi, fu improntata ad un'austera semplicità. Fu stabilito di realizzare un unico ingresso e di fissare all'interno della fabbrica anche l'alloggio dei ministri oltre che le officine, i magazzini, i «vasconi e la Caldara». Si verificarono però complicazioni non prevedibili e cioè la presenza di «molte occulte rovine... e tratto la totale mancanza di fondamenti nei due lati verso Levante e Ponente».

Si scoprirono anche molte grotte sotto «il casamento vecchio, che si estendevano in più luoghi del nuovo recinto». Tutti questi problemi fecero aumentare di molto il costo dei lavori, tanto che ci fu un momento in cui si pensò di spostare la fabbrica «lungo lo stradone di S. Vitale», cosicché le attività iniziarono soltanto nel 1773. L'impresa non ebbe mai vita facile anche perché troppo elevata era la concorrenza delle imprese straniere, in particolare di quella svizzera che, per via di un'esperienza molto più vasta, poteva vendere gli stessi prodotti a prezzi molto più bassi. L'attività continuò quindi ma già nel 1794 la Camera Apostolica si persuase dell'inutilità di gestire direttamente la Manifattura delle Terme e di conseguenza stipulò un contratto d'affitto della fabbrica con i Torlonia, gli Acquaroni e gli Stampa, contratti che furono continuamente riproposti fin quando nel 1810 il governo francese, non appena insediatosi a Roma, non tentò di rilevare l'impresa. Già all'inizio del XIX secolo l'attività poteva considerarsi fallita, tanto che nel 1812 gli stessi governanti ne elencarono in un promemoria le cause. Nel 1835 dopo le ultime vicende la fabbrica cessò l'attività.

Il complesso fu riutilizzato nel 1841 quando vi si trasferì l'*Ospizio per i Sordomuti*. Nel 1838, per volontà del cardinale Mario Mattei i sordomuti, che allora non avevano una sede, furono accolti nell'ospizio di S. Maria degli Angeli che fin dal 1817 aveva riutilizzato le antiche strutture dei granari termali.

Anche in questo caso la scelta dei locali fu determinata dalla necessità di contenere il più possibile le spese. Il pontefice Gregorio XVI (1831-1846) propose, in un'ordinanza del 17 marzo 1834, l'istituzione del Convitto dei Sordomuti; inizialmente si era pensato al Collegio degli Ibernese, ma poiché sarebbe stato necessario consolidare i locali per ridurli in forma di convitto, papa Gregorio XVI approvò che i sordomuti fossero ricoverati nell'Ospizio di S. Maria degli Angeli. I sordomuti ospitati in un primo momento negli stessi locali degli orfani, ebbero successivamente, a partire dal 1839



L'Ospizio dei Sordomuti 1885 (*Biblioteca Hertziana*)

dei locali separati, sempre all'interno degli edifici dell'Opera Pia, probabilmente in quello che era stato l'antico granaio di Urbano VIII. Fu allora che l'Istituto prese il nome distinto rispetto al resto dell'Orfanotrofio, di *Ospizio e convitto di scuola e istruzione di sordomuti d'ambo i sessi in S. Maria degli Angeli*.

Nel 1840 si decise di sistemare i sordomuti in una parte della fabbrica «che contigua all'Ospizio di Termini, si congiunge dall'altro lato alla magnifica Fontana dell'Acqua Fèlice». Sulla porta verso piazza di Termini, che aveva costituito l'ingresso della Fabbrica delle Calancà, venne scolpita nel marmo l'iscrizione *Istituto dei Sordomuti*. Per il resto la fabbrica non dovette subire grosse trasformazioni; il convitto aprì infatti poco tempo dopo, il 18 agosto del 1841, presenti il pontefice Gregorio XVI ed il direttore dell'Istituto il cardinale Brignole. Quest'ultimo, a detta di Boggi-Bosi, fece collocare all'ingresso, in una nicchia, il busto in marmo raffigurante Gregorio XVI, con una lapide sottostante che ricordava l'inaugurazione avvenuta alla presenza del pontefice.

Nel 1843 venne acquistata anche l'altra ala dell'edificio delle Calancà, dove si installò la sezione femminile dell'Istituto. Nel 1849 ci fu un primo progetto di spostare l'Istituto sull'Aventino, ma ancora una volta furono i motivi economici a fermare il progetto.

In questi stessi anni il Ministero della Guerra pensò di stabilire nell'Istituto un Arsenale di Artiglieria «avendo riconosciuto non esserci locale più idoneo»; in questo caso i sordomuti si sarebbero dovuti trasferire «alla certosa, o a S. Benedetto» ma il Ministero

dell'Istruzione bloccò il progetto; e qualche anno dopo, a partire dal 1855, l'edificio fu ulteriormente allargato grazie all'intervento del pontefice Pio IX, che aumentò anche il sussidio da dare all'Istituto.

L'edificio ebbe però vita breve; con la proclamazione di Roma Capitale esso infatti passò sotto il mantenimento dello Stato che decise, di lì a breve, di spostare l'Istituto sulla Nomentana in un edificio più grande.

La costruzione del

## 7 Grand Hotel,

voluta dal suo ideatore, il celebre albergatore Cesare Ritz, così come dall'*élite* politica romana, va letta alla luce della nuova funzione che la zona di Termini acquistò con la proclamazione di Roma Capitale. Architetto del maestoso edificio, che veniva a sostituire l'austerità severa del precedente, fu Giulio Podesti (1857-1909), impegnato negli stessi anni nelle maggiori costruzioni di Roma Capitale, dall'Hotel Regina in via Veneto, al Policlinico Umberto I.

Il nuovo albergo doveva diventare il vero, primo edificio di rappresentanza della nuova Roma, punto di riferimento per l'aristocrazia italiana ed europea.

Per realizzare la costruzione fu smembrato il portale della villa dei Panzani, demoliti l'edificio dei Sordomuti e soprattutto alcuni resti del recinto termale ritrovati durante l'opera di costruzione, nel 1892.

Al momento dell'inaugurazione del nuovo edificio, il 10 gennaio del 1894, tutto costituiva una novità da sottolineare: a partire dal costo, 3.500 milioni di lire per il solo fabbricato, ma anche gli interni riccamente decorati. L'arredamento di ogni stanza, curato nei minimi dettagli da madame Ritz, prevedeva mobili di antiquariato e dipinti del '700; una novità particolarmente entusiasmante era la luce elettrica che, come riportarono i giornali del tempo, «nelle note non figurerà perché nel prezzo della camera è compresa anche la luce». Ogni mini-appartamento era poi dotato di bagni.

Il giorno dell'inaugurazione, nonostante gli inconvenienti per la mancanza della luce elettrica con il conseguente ricorso alle candele, tutta la «Roma autorevole e delle grandi occasioni» accorse, aggirandosi incantata tra il grande salone da pranzo, completamente decorato da marmi, stucchi ed affreschi, che poteva contenere fino a duecentocinquanta persone, e la Serra d'inverno dove sotto le vetrate si svolse il



Particolare della facciata del Grand Hotel dopo il restauro

concerto inaugurale. «Il bel mondo» aveva ora un luogo «dove recarsi anche a fare semplicemente colazione»: un ingresso separato su piazza delle Terme dava accesso direttamente al ristorante decorato in stile francese ed arricchito con due serre comunicanti con il giardino. L'ingresso principale era, così come oggi, su via delle Terme, attuale via Vittorio Emanuele Orlando e immetteva in un atrio maestoso dove una bella scala a due rampe portava al primo piano «in un foyer che è tutto quanto può immaginarsi di più elegante».

Il lusso sfavillante del Grand Hotel dovette incantare an-

che la gioventù del decadentismo: Gabriele d'Annunzio vi soggiornò infatti più volte, e da qui spesso andò via senza aver pagato il conto, tanto che nel 1912 gli fu mandata una nota di 1.500 lire.

Nel cortile del Grand Hotel resta una piccola vigna, testimonianza dell'antica vigna dei Certosini situata nel *tepidarium* delle Terme di Diocleziano. Motivo di vanto del Grand Hotel, il pergolato, ancora oggi produttivo, fornisce un vino denominato Adornetto.

La vocazione di rappresentatività acquistata progressivamente dopo il 1870 dall'area di Termini con l'apertura di via Nazionale e il definirsi della fisionomia della stazione determinò il sorgere nella zona di una serie di luoghi di incontro e di ritrovo. Di fronte al Grand Hotel, infatti, sempre lungo la via V.E. Orlando, venne aperto nel 1910 il *caffè Latour*. Un primo caffè dei Latour si trovava già dal 1883 in piazza dei SS. Apostoli; i nipoti di Carlo Latour, capostipite della famiglia, Gilberto, Gastone e Carlo, puntarono su questa altra zona per un esercizio commerciale di sicuro riscontro, vista anche la presenza del Grand Hotel.

La pasticceria "L.V. Latour aux Thermes", divenne, in breve, la meta domenicale della Roma bene che vi si riuniva dopo la messa in S. Maria degli Angeli. Aristocrazia romana e rappresentanti del mondo culturale ed artistico si incontravano nella famosa "sala rosa",

inaugurata nel 1911, cosiddetta oltre che per il colore della tappezzeria anche per la decorazione a tralci di rose del grande lampadario in bronzo dorato di artigianato fiorentino.

Oltre ai preziosi arredi erano i "marrons glacés e i cremini" a costituire le grandi attrazioni della pasticceria; una torta del diametro di sette metri veniva esposta la Domenica delle Palme. Frequentata dai maestri e concertisti del vicino Teatro dell'Opera, ebbe tra i suoi ospiti anche lo stesso Gabriele d'Annunzio che vi teneva brillanti conversazioni, Francesca Bertini e Anna Foguez. Dopo la divisione dei fratelli Latour negli anni '20, la pasticceria terminò l'attività nel 1935.

L'area di fronte al Grand Hotel mantenne sempre una funzione di zona adibita al commercio. Proprio con questo intento venne aperta nel 1953 la *Galleria Esedra* (ingresso ai nn. 73-75 di via V.E. Orlando), una galleria del commercio che doveva costituire anche un facile collegamento tra la via V.E. Orlando e via Torino.

Nel 1951 il progetto, voluto fin dagli anni '30 e realizzato da Marcello Piacentini, fu inviato dalla Compagnia per Imprese e Costruzioni al Sovrintendente alle Antichità di Roma; il progetto contemplava proprio l'esigenza di unire in un unico percorso negozi, mostre artistiche, lungo cui i pedoni si sarebbero potuti soffermare.

All'inaugurazione, infatti, avvenuta il 5 dicembre del 1955, avevano già aperto diciotto negozi; una illuminazione al neon disposta sui cento cassettoni del soffitto e diffusa da un velario in perspex, ne avrebbe permesso anche il passaggio notturno.

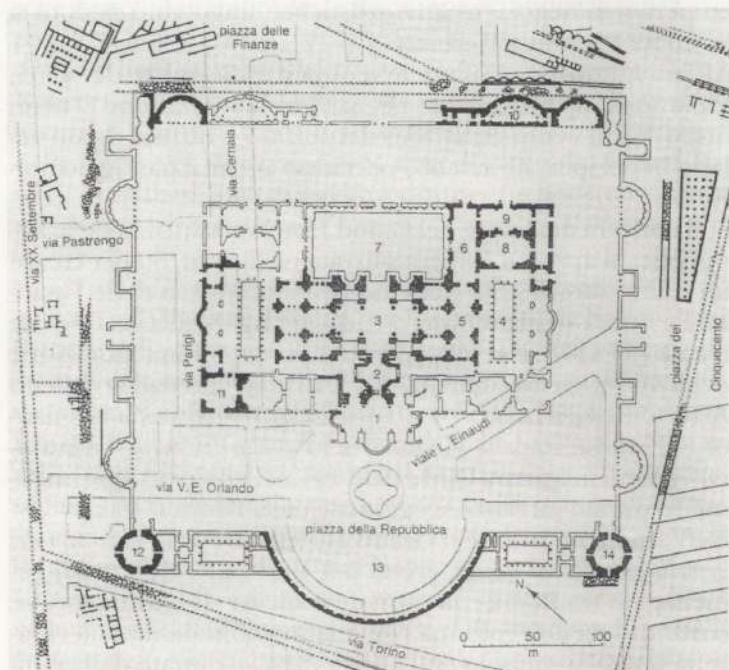
Sulla sinistra del fronte del Grand Hotel verso piazza della Repubblica si apre *via Parigi*, realizzata negli anni '50 per creare un nuovo diretto collegamento con il Ministero delle Finanze. La nuova strada veniva così ad aggiungersi alla via Cernaia creata nel 1878. Nel '59, poco tempo dopo l'inaugurazione della nuova via avvenuta nel 1957, fu costruito dall'architetto Alberto Ressa il *palazzo per uffici della Società Immobiliare*. A fianco del Ministero delle Finanze, nel *Palazzo del Vetro*, si trovavano i grandi magazzini CIM (1939-1942); l'edificio, dopo un restauro durato vari anni, è oggi sede della Banca d'Italia.

Nell'aiuola antistante il Grand Hotel si trova la *Colonna del gemellaggio Roma-Parigi*, eretta nel 1961 per celebrare il gemellaggio fra Roma e la capitale francese. Il monumento è costituito da una colonna romana sormontata da una caravella bronzea simbolo dell'antica *Lutezia*, donata dalla città di Parigi.

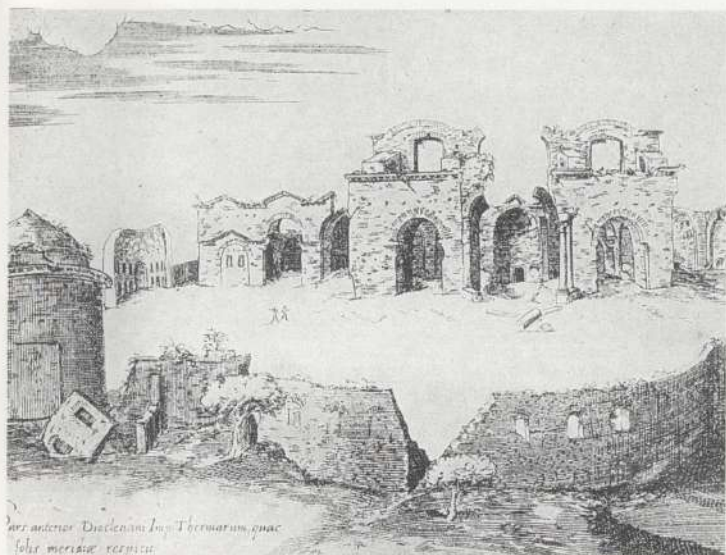
Lungo la via Parigi sono chiaramente visibili alcuni resti delle

### 38 Terme di Diocleziano.

L'area su cui sorse il grande complesso era compresa nella VI *Regio augustea*, detta *Alta Sémita* dal nome della principale strada che l'attraversava, il cui tracciato sarà ricalcato dalla via Pia (oggi via XX Settembre). L'intera zona era ricca di edifici termali che sfruttavano le acque riunite in una grande cisterna presso la Porta Collina. Si espropriò un intero quartiere (i resti di alcune case appartenenti a questo periodo sono ancora visibili negli ambienti sotterranei del Planetario) e fu creata una spianata artificiale sul Viminale; un enorme numero di cristiani, secondo la tradizione, fu costretto da Massimiano ai lavori per la costruzione delle Terme, ma un tale sforzo di uomini, tempo, denaro non va ricollegato all'utile pubblico. Una tale iniziativa era mossa infatti soprattutto dall'intento di celebrare la gloria della dinastia regnante. La datazione del complesso si ricava dall'epigrafe (CIL VI, 1130) ricomposta con diversi frammenti e conservata nell'aula di ingresso del Museo delle Terme, in cui si ricorda che Massimiano Augusto ordinò



Ricostruzione delle Terme di Diocleziano nella topografia moderna

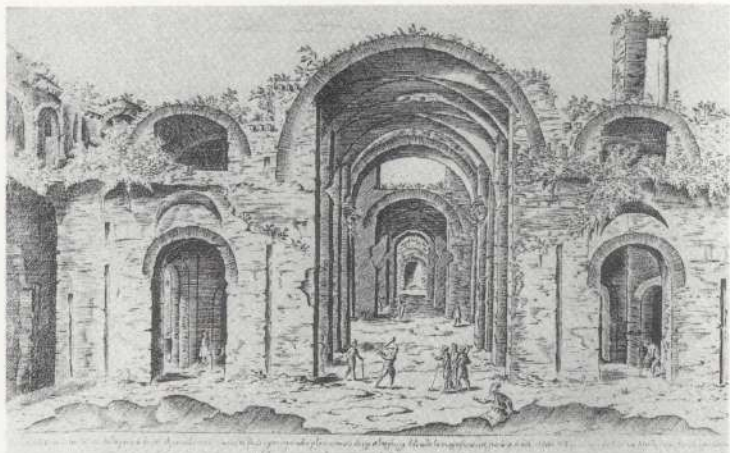


Giovanbattista Cavalieri, il fronte sud-occidentale delle  
Terme di Diocleziano con l'esedra termale, metà del XVI sec.  
(incisione da un disegno di G. A. Dosio)

la costruzione del complesso, che volle dedicare al fratello Diocleziano, al ritorno dall'Africa. Iniziate dunque nel 298 d.C., anno del ritorno di Massimiano, le Terme furono compiute in soli otto anni, tra il 305 e il 306 d.C., prima della morte di Costanzo Cloro; l'area coperta fu di ben 130.000 mq.

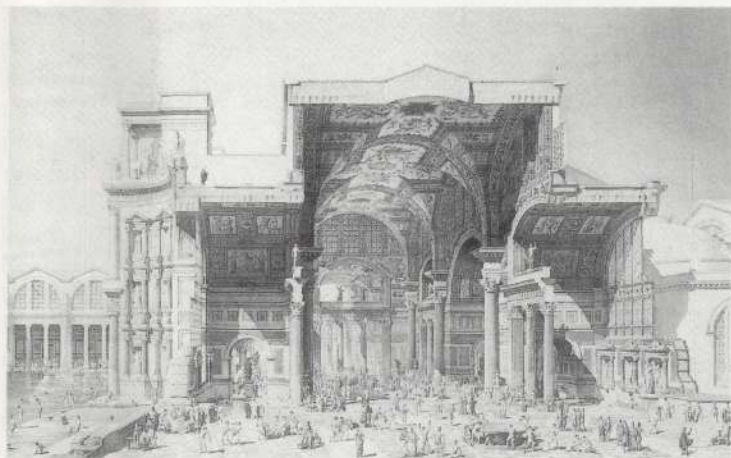
Proprio per il riutilizzo che, nel corso dei secoli, il complesso ha subito, risulta attualmente quasi impossibile ricostruire tutti gli edifici che costituivano le Terme; è certo, comunque, che anche l'orientamento della costruzione rispondeva ad un preciso criterio: essa infatti aveva gli assi diagonali orientati astronomicamente, in modo che il fronte della *natatio* (la piscina scoperta) potesse ricevere la maggiore insolazione possibile. È anche probabile, come sembrano confermare gli scavi recenti sotto il Planetario, che lo stesso orientamento delle Terme sia stato influenzato dalla disposizione degli edifici precedenti, vista anche la loro grandezza.

Il corpo centrale delle Terme era racchiuso da un recinto esterno, rettangolare, che occupava l'area attuale da piazza delle Finanze a piazza dei Cinquecento, dalla chiesa di S. Bernardo alla rotonda di via Viminale, oltre alla sporgenza della esedra di Termini. La disposizione degli edifici all'interno del complesso ricalcava quella già utilizzata nelle Terme di Caracalla. Al chiostro michelangiolesco corrisponderebbe, all'incirca, l'ingresso



Entienne Dupérac, le Terme di Diocleziano dal lato della *natatio* con l'inserimento di S. Maria degli Angeli, 1577

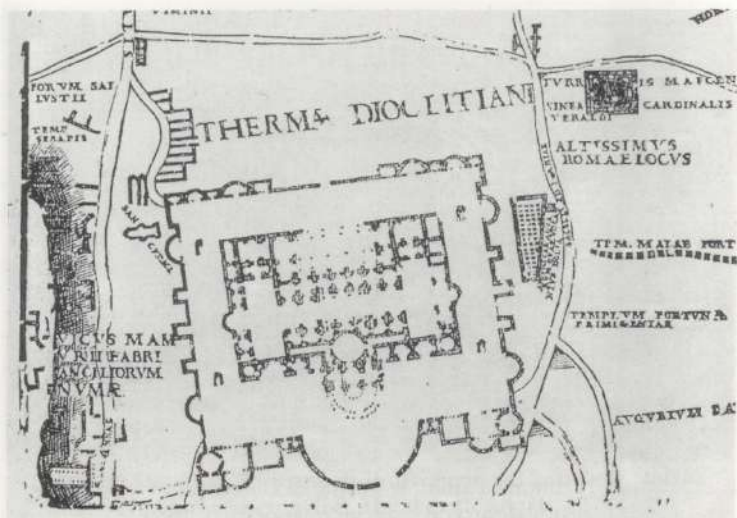
principale che quindi era a metà del lato di nord-est, verso l'attuale via Volturno. Su questo stesso lato vi erano quattro sale semicircolari, di cui una ancora conserva la decorazione a mosaico, e altre aule minori. Quasi nulla rimane, invece, dei lati di sud-est (piazza dei Cinquecento) e sud-ovest (verso via XX Settembre) in cui si trovavano cinque aule, di cui le due estreme semicircolari e le tre interne rettangolari, queste ultime servivano come ingressi secondari. Il lato della grande esedra, probabilmente un teatro da cui si assisteva alle gare atletiche nel piazzale antistante, a nord-ovest (verso via Nazionale), era costituito da quattro aule di cui due rettangolari disposte ai lati dell'esedra, probabilmente con funzione di biblioteche, e due rotonde, ai lati di queste, una trasformata nella chiesa di S. Bernardo, e l'altra parzialmente superstite in via del Viminale. Il fronte principale era occupato, al centro, dalla grande *natatio* di 2.400 mq, circondata da giardini e delimitata da un prosceonio architettonico in cui si aprivano delle nicchie, rettangolari e semicircolari, su più piani, ornate di statue e colonne. Come si vede anche in una incisione di Etienne Dupérac del 1575, i lati della *natatio*, poi trasformata nella basilica di S. Maria degli Angeli, erano circondati da portici in modo da permettere l'accesso alle altre aule coperte. L'effetto scenografico di questa parete si può in parte ricostruire grazie a un'incisione del Piranesi del 1750, perché solo una parte di essa è oggi visibile dentro il Museo delle Terme. È comunque importante sottolineare che era proprio il settore del *frigidarium* coperto (ambiente interpretabile piuttosto come *tepidarium* secondo alcuni o come *ba-*



Edmond Paulin, le Terme di Diocleziano:  
restituzione con spaccato prospettico, 1885

*silica* secondo altri), incluso nella navata trasversale di S. Maria degli Angeli, e della *natatio*, ad essere il più ricco di decorazione scultorea. Gli ambienti del *calidarium*, quasi del tutto scomparso, ma che doveva essere collocato grosso modo nella zona oggi compresa tra la fontana delle Naiadi e la facciata della chiesa ricavata da una delle quattro absidi di questo stesso ambiente, era del tutto privo di decorazione, proprio perché il forte calore avrebbe danneggiato i marmi e le pitture policrome. La statua acefala di Afrodite Cnidia, il torso virile copia da un originale del V secolo a.C., probabilmente raffigurante Zeus, divinità tutelare prescelta da Diocleziano, e la testa di atleta, del I o inizi del II secolo, ora conservate al Museo Nazionale Romano dovevano decorare proprio le nicchie del prospetto monumentale della *natatio*. Le erme invece, erano l'ornamento tipico delle aree occupate dalle palestre, le biblioteche e i giardini: lo conferma il rinvenimento, nella zona perimetrale delle Terme, di un'erma acefala, che probabilmente portava la testa-ritratto del poeta epico Quinto Ennio (239-169 a.C.).

Gli ambienti occupati dai bagni, dagli spogliatoi (*apodyteria*) e dalle palestre si trovavano disposti lungo l'asse principale. Sono attualmente occupati in parte dal Museo delle Terme, dalla parrocchia di S. Maria degli Angeli e dalla facoltà di Lettere dell'Università di Roma Tre, mentre sulla via Parigi è visibile il lato ovest, con la nicchia di una delle palestre, poi tagliata dalla via Cernaia. Del recinto esterno sussistono ancora due esedre verso via Gaeta oltre alle sale rotonde degli angoli sud ed ovest, di cui già si è parlato.



Leonardo Bufalini, pianta di Roma antica:  
l'ubicazione del *Titulus S. Ciriaci*, 1551

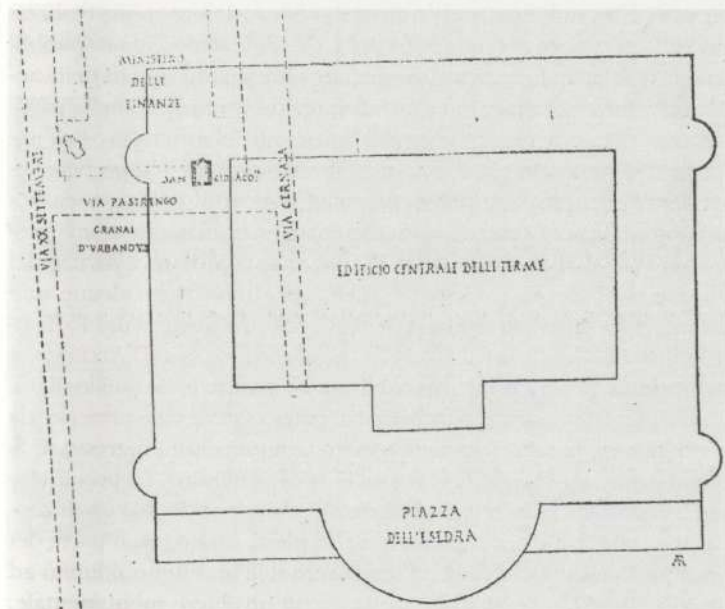
L'angolo est è visibile chiaramente nel giardino del Museo delle Terme, verso piazza dei Cinquecento.

L'acqua giungeva alle Terme tramite l'acquedotto della Marcia ed era raccolta in una grande cisterna detta "Botte di Termini", demolita in gran parte nel 1742 dai Negroni, nella cui villa si trovava e completamente distrutta tra il 1870 e il 1876, per la sistemazione della piazza Termini davanti all'edificio della Dogana. Al tempo di Teodorico (493- 526) le Terme erano ancora in funzione. Un primo restauro al seguito della invasione di Alarico è testimoniato intorno al 470 da Sidonio Apollinare.

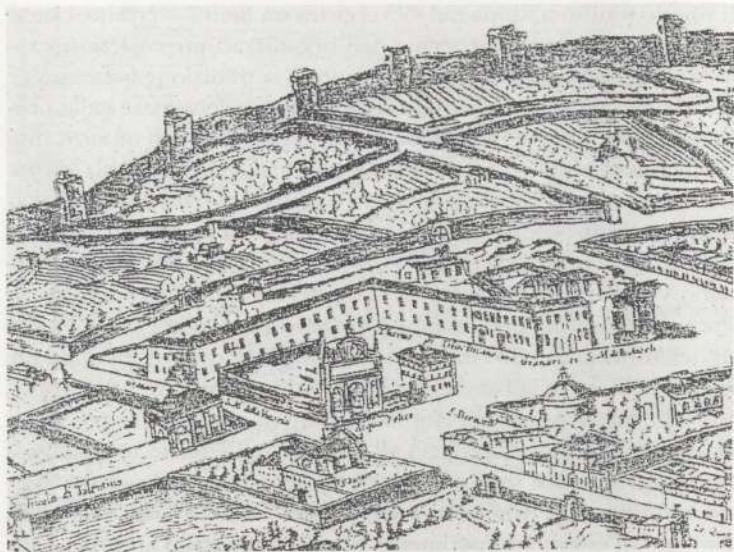
La decadenza del complesso era già in atto nel 537 quando Vitige tagliò gli acquedotti e con la distruzione della città compiuta da parte di Totila. Durante il Medioevo le Terme costituivano una delle tappe dei pellegrini giunti nella Città Eterna: *Magister Gregory*, giunto a Roma dall'Inghilterra verso il 1200 era pieno di entusiasmo di fronte ai mirabili resti dell'antichità: trovò le colonne delle Terme di Diocleziano così alte da non riuscire a colpirne con un sasso neanche i capitelli. Nel XIV secolo il complesso diocleziano dominava su un'area completamente disabitata dove si poteva godere «più che in altro luogo qualunque, aere salubre, spazioso prospecto, silenzio ed amica solitudine», come scriveva Petrarca all'amico Giovanni Colonna.

Ma la ricostruzione, anzi più esattamente la cristianizzazione del complesso, era già cominciata almeno dalla fine del V secolo.

Il sinodo tenuto a Roma nel 499 registra un *titulus* – termine che si riferisce alle prime parrocchie dell'organizzazione ecclesiastica – *dedicato a s. Ciriaco*, diacono che secondo la tradizione battezzava i fedeli nella propria casa *iunxta thermas* e che fu decapitato nella propria casa per ordine di Massimiano. Papa Marcello gli innalzò il *titulus* consacrando così l'abitazione profanata. Diverse sono le ipotesi sulla sua esatta locazione. Nel 1653 il Martinelli scriveva che il luogo, indicato come «*San Ciriaci*» anche nella pianta del Bufalini del 1551, era presso la vigna dei Certosini «... passati i granari di Urbano VIII, si procede per la via Pia verso la Porta della città (Porta Pia)». Il ritrovamento, avvenuto durante gli scavi per le fondazioni del Ministero delle Finanze (1873-1879), di resti riferibili ad un antico edificio religioso ha suggerito di localizzare in questo punto l'edificio in questione. Nel 1911, in un punto spostato più verso via Pastrengo, quindi proprio all'interno dell'edificio termale, sono venuti alla luce resti riferibili al *titulus*. Ipotesi più recenti hanno identificato la primitiva *ecclesia* domestica di Ciriaco, immediatamente all'esterno del perimetro termale (quindi più propriamente *iunxta*), nei resti ritrovati nel 1873-1874; in un secondo tempo, poi, forse per opera di Adriano I (772-795), il *titulus* vero e proprio sarebbe stato costruito all'interno del complesso termale che ormai aveva perduto le sue funzioni, quindi nel punto localizzato dalle scoperte del 1911.



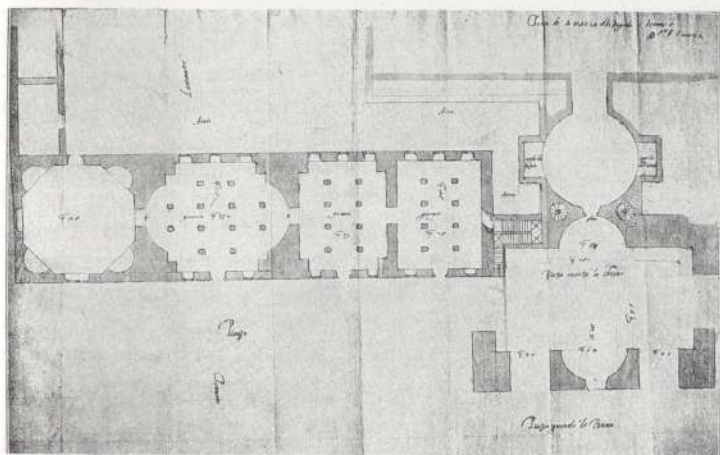
Ipotesi ricostruttiva della collocazione del *Titulus S. Ciriaci*



Antonio Tempesta, pianta di Roma antica edita da G. G. Rossi: particolare della zona di Termini con l'evidente inserimento dei Granai, 1693

Durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585) la nuova organizzazione della Prefettura dell'Annona, che aveva tra i suoi compiti quello di fornire la città di scorte alimentari per tutto l'anno acquistando grano sull'intero territorio dello Stato, determinò la realizzazione, in occasione del Giubileo del 1575, del primo *granaio* pubblico della Capitale. Le ragioni per cui l'area prescelta fu quella delle antiche Terme di Diocleziano sono da individuarsi proprio nella particolare corrispondenza alle esigenze funzionali della raccolta e dell'immagazzinamento del grano: la zona infatti disponeva di superfici estese, offriva condizioni morfologiche e climatiche ottimali, riparata dalle inondazioni del Tevere e sufficientemente ventilata. Inoltre, il processo di riappropriazione delle Terme era già iniziato a partire dal pontificato di Pio IV (1559-1565), che aveva trasformato alcune aule termali nella chiesa di S. Maria degli Angeli. Un disegno del 1575 attribuito a Martino Longhi il Vecchio e conservato presso l'Accademia di San Luca, illustra come, fin dall'inizio, l'intento fosse quello di utilizzare parte delle strutture romane: in particolare le aule prescelte da completare e riutilizzare furono le tre comprese tra l'ingresso di S. Maria degli Angeli e l'aula ottagonale (ex-Planetario). Le preesistenze facilitarono l'attuazione del progetto che prevedeva la costituzione di navate scandite da pilastri: era in piedi, infatti, gran parte dei muri perimetrali delle aule e l'intervento dell'architetto si limitò ad inserire diversi livelli all'interno di ciascun involucro monumentale. Tre, per l'esattezza, necessari alle varie fasi del ciclo di immagazzina-

mento del grano che veniva prima rivoltato, poi asciugato e, solo al piano inferiore, conservato. Per permettere l'asciugatura del grano fu necessario aprire delle finestre sfondando in più punti il muro dell'involucro termale; queste, originariamente prive di vetri e munite di sola protezione con ramate e ferrate, sono ancora in gran parte visibili lungo il fronte dell'attuale piazza Esedra e sul fronte posteriore, anche se l'edificio fu poi diviso a metà dall'apertura della via Cernaia. Su questo lato è visibile ancora il prospetto della fabbrica e lo spessore del muro che si dovette forare per ottenere le finestre. Gli ingressi delle tre aule del "granaro" furono aperti sul fronte della piazza di Termini, mentre le stanze continuarono ad essere comunicanti tra di loro attraverso gli ingressi già propri dell'edificio termale. Appena terminata la trasformazione delle tre aule termali in granaio, a partire dal 1577 si decise di ampliare il magazzino comprendendo anche l'aula ottagonale. Il "granaro tondo", come venne chiamato, non fu mai acquistato dall'Annona, ma richiesto in affitto ai padri di S. Maria degli Angeli. In questo caso non si tenne affatto conto delle preesistenze: furono infatti realizzate file parallele di pilastri, così come si era fatto nelle altre tre aule, anche se l'intervento interessava un organismo perfettamente centrale. Le soluzioni funzionali adottate nella fabbrica di Gregorio XIII costituirono una sorta di modello cui fecero riferimento anche gli ampliamenti successivi; si trattò comunque di edifici di servizio di grande estensione a pianta rettangolare, suddivisi in navate sui tre piani, impostati ad una estrema sobrietà anche nel disegno dei prospetti. Il rilievo che la realizzazione di questo tipo di opera pubblica doveva assumere nella politica pontificia è testimoniato



Ottavio Mascherino, pianta della prima sistemazione dell'Annona nel tratto adiacente S. Maria degli Angeli, seconda metà del XVI sec. (*Accademia di S. Luca*)

da un'iscrizione che era apposta sul prospetto del granaio gregoriano. Questa, documentata nell'incisione di Natale Bonifacio (1588) e confermata da un documento di pagamento al pittore "Cola da Genazzaro" per «l'epitaffio dov'era l'iscrizione nella facciata di detta fabbrica», è in realtà un'eccezione rispetto alla consuetudine di ornare i prospetti con l'apposizione di semplici targhe con le armi papali. In questo caso la grandiosa evidenza dell'iscrizione, il cui testo è ancora oggi leggibile nella targa esistente, sembrerebbe far riferimento alle iscrizioni dedicatorie romano-imperiali sottolineando l'operazione di riappropriazione del monumento antico.

Tra il 1609 ed il 1612 Paolo V fece ampliare la struttura esistente con un nuovo granaio che si venne a trovare in posizione perpendicolare rispetto al granaio gregoriano e adiacente alla rotonda già trasformata. Un passaggio metteva in comunicazione diretta il vecchio corpo di fabbrica con il nuovo. Nella pianta di Giovan Battista Nolli (1748) è visibile una fontana ottagonale che venne eretta al centro del cortile del granaio, sul retro, nel 1612, anno in cui fu necessario anche abbassare il livello del terreno intorno all'edificio. La costruzione di Paolo V che pure inglobava resti delle Terme, fu realizzata in realtà con maggiore disinvoltura rispetto alle preesistenze antiche. Le piante degli inizi del sec. XIX che ci sono pervenute da Giuseppe Valadier e da lui realizzate per studiare la possibilità di trasformare i locali in caserme per le truppe di occupazione francese, testimoniano infatti un disegno architettonico più libero da vincoli rispetto all'edificio gregoriano; per far sì che il muro di facciata fosse perfettamente perpendicolare, ad esempio, si demolì la parte curva dell'edificio preesistente poi ricostruita negli anni '30 di questo secolo accanto all'iscrizione dell'arme di Paolo V.

Il *granaio paolino* venne abbattuto nel 1936; ne furono conservate soltanto le mura che erano appartenute all'edificio termale, ancora oggi visibili, con le tamponature delle finestre e del portale principale, e l'iscrizione con lo stemma del pontefice e gli emblemi dell'Annona, cornucopie e spighe di grano.

Urbano VIII (1623-1644) realizzò un ulteriore ampliamento del granaio gregoriano prolungando la fabbrica paolina. In questo caso il Pontefice volle lasciare in modo ancora più emblematico il segno del suo intervento. La costruzione ben visibile nella pianta di Giovanni Maggi sulla sinistra del granaio paolino dietro al portale sulla piazza di Termini, si distinse dalle fabbriche precedenti per un gusto architettonico tipicamente barocco. La perizia dei terreni fu compiuta nel novembre del 1639, in seguito ad un ordine del cardinal Francesco Barberini.

Buona parte dei terreni acquistati dai padri di S. Maria degli Angeli si trovavano su livelli diversi rispetto alla zona della piazza di Termini; ciò comportò non pochi problemi, soprattutto per la realizzazione del piano terreno che doveva rispondere alle condizioni in-



Palazzo dell'Annona sulla via Pia poi demolito, XVII sec. (ICCD)

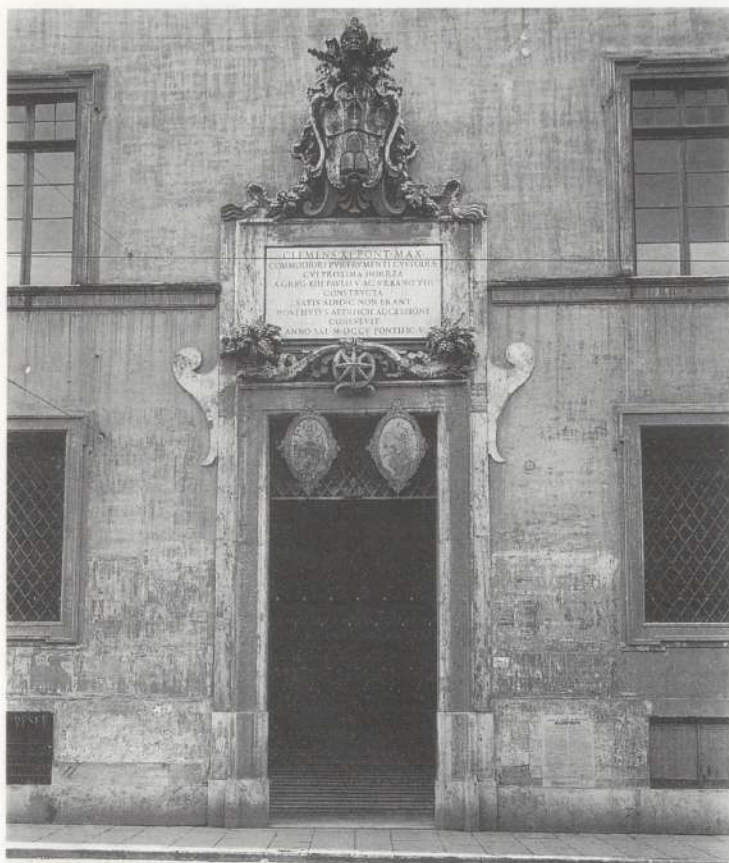
dispensabili per la conservazione del grano, quali ventilazione e mancanza di umidità. Per eliminare il dislivello fu spianato il terreno su piazza di Termini mentre verso strada fu scavata, lungo un fianco dell'edificio, una grossa intercapedine ben visibile in molte fotografie d'epoca, oltre che nella ricostruzione di Edmond Paulin del 1880. La fabbrica di Urbano VIII, assai simile a quella paolina, si sviluppava in lunghezza proprio per ovviare al problema dei diversi livelli del terreno. L'articolazione interna corrispondeva a quella dei granari già realizzati, come dimostra una planimetria conservata tra i disegni degli inizi del XVIII secolo di Carlo Fontana a Windsor Castle. Lo spazio interno era suddiviso in tre navate con pilastri centrali collegati ad arconi. Probabilmente nella seconda metà del XVII secolo venne aggiunta al piano intermedio una fila di pilastri centrale per sorreggere il peso dei solai superiori.

L'elemento centrale di tutta la composizione architettonica del granaio era il portale del fronte sulla via Pia. L'ingresso era enfatizzato dalla presenza di due semi-cariatidi addossate ai pilastri. Le api, simbolo della famiglia Barberini cui apparteneva il Pontefice, erano poste subito sopra l'ingresso insieme all'iscrizione. Ancora al di sopra vi era una mensola che sosteneva due volute sdraiate che incorniciavano l'arme papale. Anche il cornicione che chiudeva il disegno del prospetto era costituito da una decorazione a dentelli ognuno dei quali era contrassegnato da un'ape.

Questo simbolo, insieme a quello del sole (altro emblema araldico della famiglia di appartenenza del Papa), compariva ovunque, nelle fine-

stre laterali del piano superiore come in quella centrale, mentre sole ed api contornate di alloro decoravano la parte superiore delle paraste cantonali. Le spighe di grano, riferimento all'uso dell'edificio, erano al centro delle volute sulla mensola e sulla testa delle due cariatidi. Il Baglione (1642) indica come architetto della fabbrica un «*Marc'Antonio Andreucci Romano*» sulla cui attività non si hanno altre notizie. Tale attribuzione del progetto viene confermata nei documenti d'archivio pubblicati da Enrico Da Gai. Il motivo per cui si volle fabbricare un fronte della fabbrica così caratterizzato va ricercato nella diversa configurazione che, dopo gli interventi sistini, la strada Pia aveva assunto rispetto alla piazza di Termini. Quest'ultima, infatti, anche per via dell'inserimento dei granari, aveva mantenuto un aspetto rurale; la strada Pia, invece, era parte principe di un ben caratterizzato contesto urbano. La fronte del granaio di Urbano VIII si pose, in rapporto diretto con la strada caratterizzata peraltro, oltre S. Bernardo, dalla villa dei Barberini e dalla chiesa delle Barberiniane, presentandosi con un preciso valore propagandistico attraverso una soluzione "scenografica" tipica di quegli anni. Il granaio fu demolito nel 1938 non senza polemiche. L'assetto della zona di piazza S. Bernardo, via Cernaia, via Pastrengo e via XX Settembre fu oggetto di studio e dibattito dal 1931, anno della redazione del Piano Regolatore fino al 1939, con la formulazione di diverse ipotesi progettuali.

Nelle varie elaborazioni si cercò di risolvere diverse questioni. La prima è relativa alla qualificazione della testata della nuova arteria (via XXIII Maggio), problema che si pensò inizialmente di affrontare con lo spostamento della mostra dell'Acqua Felice e poi con la costruzione di due fontane monumentali alte 25 m su progetto di Paolo Napoli, mai realizzate. Gli altri nodi della sistemazione urbanistica ruotavano intorno al problema dell'allargamento dell'ultimo tratto di via XX Settembre e di via delle Terme e alla sistemazione dell'isolato tra via Pastrengo e via Cernaia i cui edifici erano stati acquisiti dall'Istituto Fascista di Previdenza Sociale, con l'intenzione di sfruttare come investimento immobiliare le possibilità di ricostruzione dell'area. Un primo progetto di piano particolareggiato (non approvato) prevedeva lo spostamento della mostra all'angolo, disposta su piazza S. Bernardo. Un secondo progetto indicava la demolizione del Grand Hotel come soluzione per l'allargamento di via delle Terme (già prevista nel Piano Regolatore del 1931 con abbattimento dell'edificio che chiude piazza S. Bernardo - Palazzo Albini - e parte dei prospetti che si ricongiungono all'Esedra e la realizzazione di un porticato verso la piazza). Si prevedeva inoltre l'allargamento di via XX Settembre, la ricostruzione della facciata del Granarone in una rientranza e lo spostamento della mostra. Gli interventi non furono realizzati, anche se gli elementi architettonici del prospetto del Granarone come era consuetudine in quegli anni, furono smontati e immagazzinati negli uffici Comunali.



Facciata del granaio di Clemente XI, 1705 (*Archivio Musei Vaticani*)

Dopo l'intervento di Urbano VIII, a Clemente XI si deve l'ultimo granaio pubblico della città, realizzato nel 1705 su progetto dell'architetto camerale Carlo Fontana. La scelta del sito cadde nuovamente per volere dello stesso Pontefice sulla piazza di Termini, nella necessità di acquisire spazi adiacenti al complesso già esistente e di ampia estensione, in modo da garantire una più idonea conservazione del grano. Per evitare il deterioramento degli strati più bassi del grano, infatti, era indispensabile che questo fosse disteso in uno strato di spessore non superiore ai 3 palmi (circa 70 cm). L'intervento del Pontefice si inseriva nella politica di riorganizzazione dei servizi e di conseguente riammodernamento della città portata avanti tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo. Per l'edificazione fu prescelto un vasto terreno che faceva parte degli orti del monastero di S. Bernardo. Ancora una volta si trattò di misurarsi con il riuso di parte delle Terme. Il rilievo assunto da questo nuo-



Il portale della facciata  
delle Olearie di Clemente XIII  
dopo il restauro

vo intervento si deduce dall'affidamento del progetto non all'architetto dell'Annona ma ad un professionista affermato quale Carlo Fontana, autore di numerose fabbriche rispondenti alle intenzioni di rinnovamento urbano di Clemente XI. Già in questo tipo di scelta della committenza si sottolinea l'importanza della nuova costruzione che al di là delle esigenze funzionali doveva integrarsi con le preesistenze monumentali. Il progetto prevedeva l'integrazione di una delle rotonde termali (che ancora oggi si riconosce su via del Viminale), simile a quella riadattata in chiesa di S. Bernardo. Per creare un ambiente ventilato, necessario alla conservazione del

grano, si dovettero inserire nuove aperture nelle mura spesse dell'«edificio antico, in parte diruto, d'un mausoleo». La grande quantità di disegni progettuali eseguiti da Carlo Fontana e conservati nell'Archivio di Stato di Roma e nelle collezioni di Windsor Castle testimonia le difficoltà insorte nell'affrontare il problema del riuso della rotonda e della sua integrazione nella nuova costruzione: da una parte il Papa voleva infatti creare una continuità con le opere dei papi che lo avevano preceduto, come viene anche ribadito nell'iscrizione riportata dal Forcella e oggi non più esistente, che fu posta sopra il portone principale; dall'altra una maggiore attenzione per l'antico monumento, i cui splendori venivano celebrati in un'altra iscrizione, pure testimoniata dal Forcella e ancora esistente sul portone lungo la via delle Terme di Diocleziano, era motivata dalla pubblicazione nello stesso anno dall'editto del cardinale camerlengo Giovan Battista Spinola sulla tutela dell'antichità. Come è chiaramente rilevato nella pianta del Nolli (1748), la rotonda recuperata venne a far parte integrante del nuovo edificio, ma secondo quanto testimoniato dai documenti citati da E. Da Gai (1990) non si procedette, infine, ad una sua vera riutilizzazione funzionale. La fabbrica del nuovo granaio fu inaugurata il 6 ottobre 1705 alla presenza di Clemente XI. I lavori furono conclusi da Ludovico Gregorini (1694-1706) e da Alessandro Specchi (1706-1727)

con interventi che riguardavano soprattutto il giardino posteriore con fontana e "prospettiva" del muro di fondo.

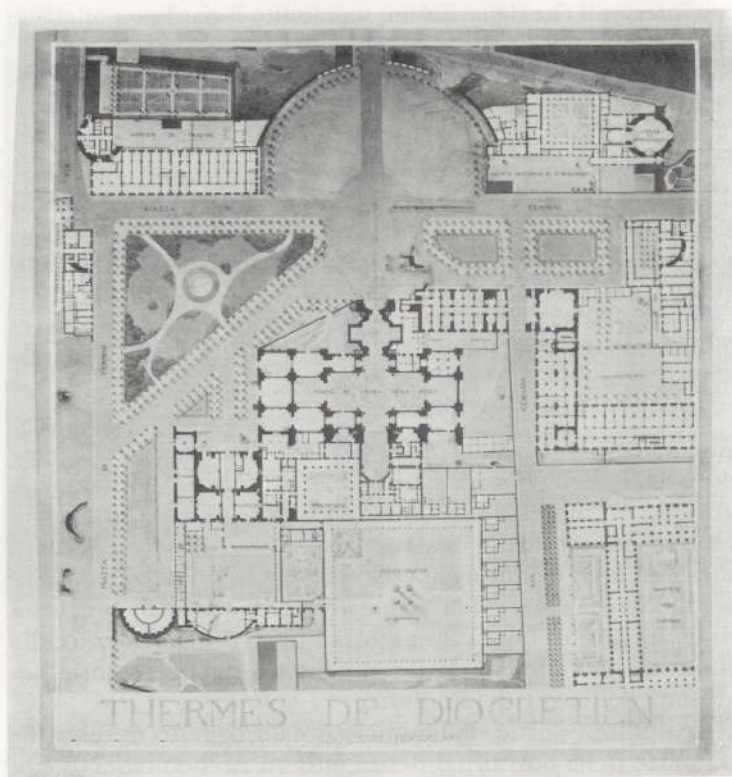
Nell'aula delle Terme, già parte del granaio paolino, adiacente al Planetario Benedetto XIV fece costruire la piccola chiesa di S. Isidoro, la cui facciata è tuttora visibile sulla via Parigi.

Una nuova trasformazione delle strutture delle Terme si attuò tra il 1763 e il 1764 sotto Clemente XIII, con la realizzazione di locali da adibire alla conservazione dell'olio, genere di largo consumo soggetto ad una politica di approvvigionamento simile a quella del grano. La necessità di organizzare consistenti scorte di olio per la città, motivata dalla siccità del 1763, consolidò la funzione dell'area di Termini come zona di servizio destinata all'approvvigionamento alimentare.

Ancora oggi sulla piazza di Termini si può riconoscere il grande portale dell'*Annona olearia*, realizzato, tra il granaio gregoriano e l'ingresso alla chiesa di S. Maria degli Angeli, forando la muratura del *calidarium* delle antiche Terme. L'apertura dell'arco è contornata da una specchiatura di bugne lisce mentre la chiave dell'arco è invece costituita da una testa di leone con in bocca due rami di olivo in riferimento alla funzione dell'edificio. Al di sopra l'iscrizione dedicatoria, sovrastata dall'arme del Pontefice.

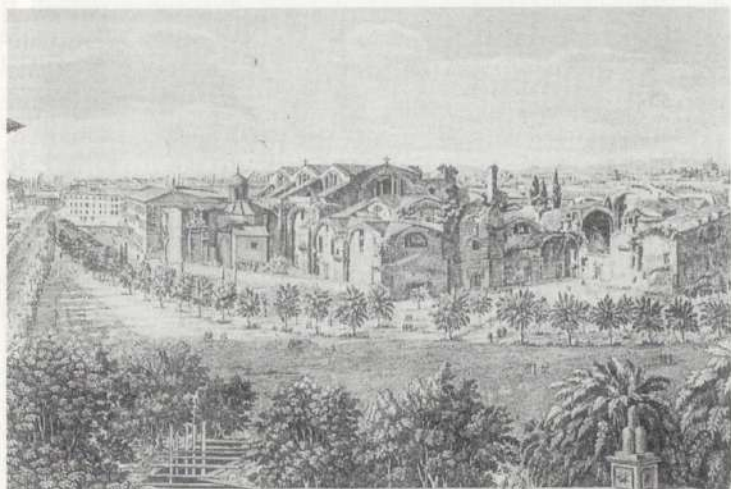
Il prospetto esterno dell'edificio è stato oggetto di restauro da parte della Sovrintendenza ai Beni Archeologici di Roma, recentemente concluso (1999).

La storia successiva di questi ambienti è strettamente collegata ai cambiamenti avvenuti nella politica pontificia con l'avvento delle teorie liberiste durante la Restaurazione e registra una modifica complessiva della zona che assolverà comunque a funzioni di pubblica utilità, con la trasformazione delle destinazioni annonarie in destinazioni assistenziali. Diventata ormai inutile la funzione dell'*Annona*, Pio VII trasferì in questi stessi edifici (1817), il "deposito di mendicità", poi trasformato da Leone XII in *Pia Casa d'Industria*, cioè in ospizio per i poveri. Le fonti contemporanee, da C. Luigi Morichini ad Antonio Nibby, sottolineano la vastità degli ambienti che seppure «non avevano il comodo necessario ad ospitare degli uomini», vista la loro originaria destinazione a granai, non subirono inizialmente grosse trasformazioni; qualche intervento, per riadattare in particolare il braccio clementino ad uso di infermeria e per distinguere la zona femminile da quella maschile, iniziò a partire dal 1835, secondo quanto ci riporta lo stesso Morichini. Il granaio clementino, inoltre, proprio perché costituiva un corpo separato rispetto alle altre fabbriche, a partire dal 1834 fu interamente



Edmond Paulin, *Terme di Diocleziano nella topografia moderna*, 1880

occupato dalle carceri. Inizialmente, infatti, le donne condannate avevano trovato qui una prima collocazione al piano inferiore della fabbrica, mentre al piano superiore erano state sistemate le infermerie maschili. Le nuove *carceri di Termini* sono chiaramente rilevabili in uno dei disegni che Edmond Paulin (1848-1915) realizzò nel suo soggiorno a Roma, documentando il complesso delle Terme in una serie di preziosi rilievi (1880), immediatamente prima delle grandi trasformazioni di Roma Capitale. Al pianterreno fu collocata una camera di disciplina, mentre il piano superiore fu diviso da nuovi muri in tre stanze chiamate "S. Giuseppe, S. Antonio, e S. Giovanni"; probabilmente allora furono compiute anche le prime trasformazioni nella rotonda termale, come sembra di poter dedurre da quanto messo in evidenza nel disegno del Paulin. Nel resto delle fabbriche trovarono collocazione, come si è già detto, in un primo periodo i sordomuti che poi si spostarono nell'edificio accanto alla Fontana del Mosè. Il disegno del Paulin è di notevole importanza anche per definire le modificazioni che nella struttura termale erano state compiute a quella data, quando già il taglio del-



L. Rossini, *L'alberata della piazza di Termini*, 1827

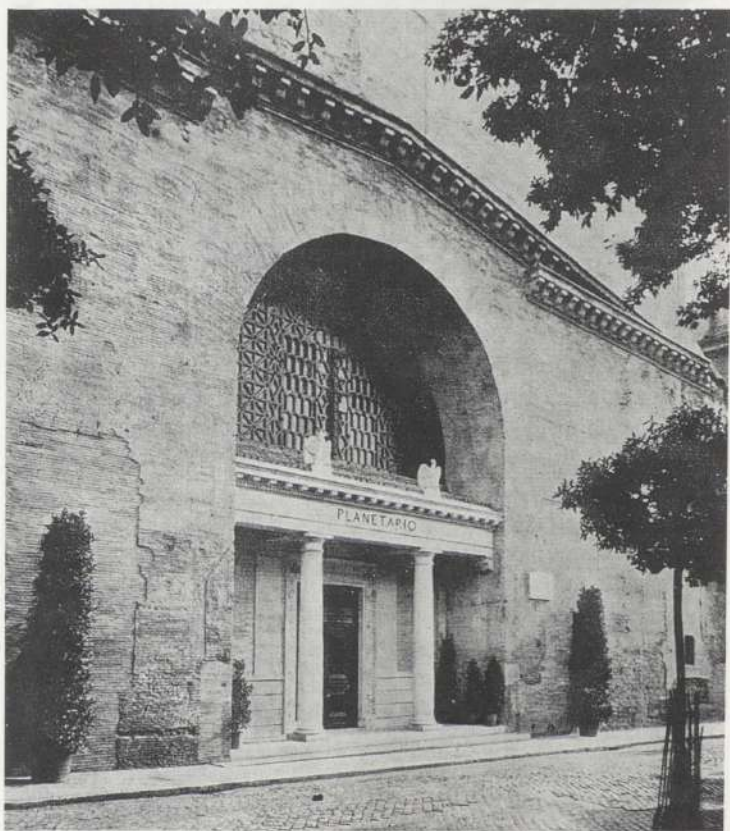
la via Cernaia (1878) aveva spaccato in due gli antichi granari. Era stata allora sistemata a verde la zona tra il fronte degli ex-granari, l'Ospizio dei Sordomuti e l'antico convento di S. Bernardo. Un ampio cortile separava l'Ospizio dei Sordomuti dall'Orfanotrofio che comprendeva anche l'intera aula ottagonale dove, precedentemente, erano state allestite due cappelle, una femminile al secondo piano ed una maschile al piano superiore. Il 3 luglio 1874 le aule delle Terme erano infatti state cedute al Comune da parte della Giunta Liquidatrice dell'Asse Ecclesiastico. Proprio a partire da tale data la funzione delle diverse aule si era differenziata, anche se è interessante notare come l'Amministrazione di Roma Capitale avesse confermato l'uso assistenziale delle strutture termali. Oltre all'Orfanotrofio, infatti, una parte degli ex-granari (in particolare quelli adiacenti alla chiesa di S. Maria degli Angeli, poi olearie di Gregorio XVI), era stata adibita a Scuola Normale Femminile, precedentemente utilizzata dalla Pia Casa d'Industria come settore destinato agli uomini (il settore femminile era quello poi occupato dall'Orfanotrofio). Alcune aule delle Terme, oltre al chiostro minore e parte della Certosa, erano state occupate, a partire dal settembre 1874, dall'Ospizio dei Ciechi Margherita di Savoia; nuove mura erano state allora costruite a ridosso delle strutture termali, successivamente demolite in occasione della Mostra Archeologica (1911).

A partire da questa data iniziò a profilarsi un intento di musealizzazione. Alcune aule delle Terme erano infatti rimaste in abbandono o erano state utilizzate come botteghe di maniscalchi, vetturini e carbonari, oltre che come deposito delle vetture e come trattoria; furono perciò abbattuti, già a partire dai primi del '900, tut-

ti gli elementi che via via si erano addossati alle strutture termali. Il processo di valorizzazione del complesso e di riuso in senso museografico avviatosi con la fondazione del Museo Nazionale Romano, non può ancora oggi, con i restauri che si stanno attualmente svolgendo agli antichi granari, considerarsi del tutto concluso. Attraversando via Parigi, lungo via Romita si apre l'ingresso dell'ex

### 39 Planetario.

Ricostruire il percorso delle diverse funzioni di quest'aula, nel corso del tempo, fino all'odierna sistemazione museale che ha voluto tener conto dei segni che la storia ha lasciato su di essa, è un po' come ripercorrere l'intera storia del complesso termale e delle sue continue riutilizzazioni.



L'ingresso della Sala della Minerva nel 1928

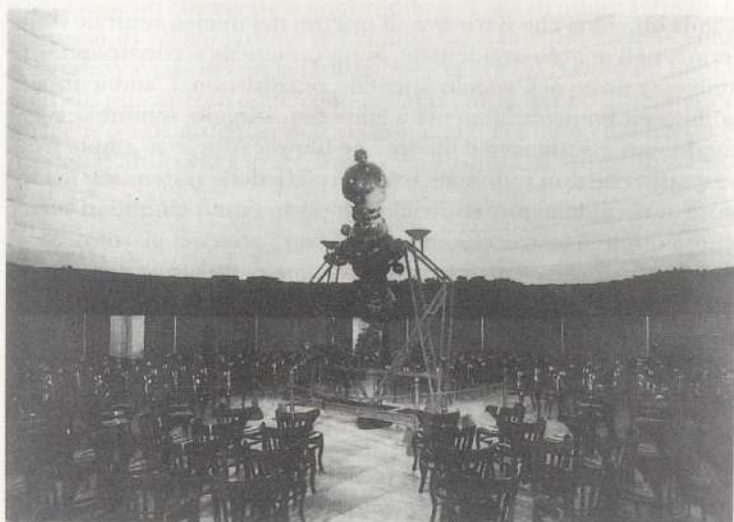
L'aula ottagonale che si trovava all'interno del nucleo centrale delle terme, nell'angolo occidentale, aveva un uguale e corrispondente ambiente posto nell'angolo orientale, ora distrutto. L'ambiente era adibito molto probabilmente a zona di passaggio, luminosa e naturalmente riscaldata dal tepore che filtrava attraverso ampie finestre, visto che non sono state trovate tracce delle *suspensurae* necessarie al riscaldamento artificiale. Le porte erano cinque in tutto: due, sotto le finestre, comunicavano con l'area dei giardini, altre due si affacciavano verso la palestra mentre un'altra ancora metteva in comunicazione la sala con gli ambienti riscaldati del *calidarium*. L'odierno ingresso rivolto verso la via Romita era in origine uno dei due enormi finestroni, in forma di arco a tutto sesto, rivolti a sud e ad ovest; ciò rende evidente come oggi sia completamente alterato l'originario piano di calpestio dell'aula.

Notizie maggiori su quest'ambiente nell'ambito delle Terme si ricavano da un disegno di Baldassarre Peruzzi della prima metà del Cinquecento che riproduce all'interno una grande vasca a perimetro esagonale posta nel pavimento e leggermente decentrata; in questo caso l'aula ottagonale avrebbe avuto una funzione analoga a quelle delle sale angolari nelle Terme di Caracalla, cioè di *frigidarium* minore in relazione con gli ambienti della palestra.

Fu a partire dal pontificato di Gregorio XIII (1572-1585) che l'aula ottagonale subì la sua prima riutilizzazione. Nel 1577, appena terminata la trasformazione delle tre aule termali adiacenti in granaio, i cui ingressi furono aperti su fronte della piazza di Termini, si decise di ampliare il magazzino comprendendo anche l'aula ottagonale. Definita "granaro tondo" nell'atto di richiesta d'affitto ai padri di S. Maria degli Angeli da parte dell'Annona, sarà modificata con l'inserimento dei tre livelli, tuttora visibili in alcuni punti delle pareti perimetrali, necessari alla lavorazione del grano.

In uno dei rilievi Paulin (1880), eseguito quando già era stata aperta la via Cernaia separando l'aula ottagonale dagli altri granari adibiti poi a depositi dell'olio da Clemente XIII, sono visibili i tre livelli che caratterizzavano l'intero complesso dei granai.

Dal 1816 l'edificio, esaurita la sua funzione di deposito annonario, entrò a far parte del Pio Istituto Giovanile di Carità che in seguito prenderà il nome di Pia Casa d'Industria e del Lavoro; veniva utilizzato a livello terreno per le cucine e ai due livelli superiori come cappella rispettivamente per gli uomini e per le donne. È con l'istituzione del Museo Nazionale Romano nella certosa di S. Maria degli Angeli che si attuò il primo passo verso un processo di valorizzazione delle strutture antiche che proseguirà poi nel '900. Già con la legge del 1907 che decretava la liberazione delle Terme dalle aggrunte moderne, dall'aula ottagonale fu smobilitata la palestra della Scuola Normale di Ginnastica a cui in quegli anni l'ambiente era



L'interno della Sala della Minerva  
con l'apparecchio di proiezione nel 1928

adibito. In occasione della Mostra Archeologica inaugurata nel 1911, l'aula venne consegnata allo Stato (1 giugno 1911).

Nonostante ciò, nell'aprile del 1913 venne affidata all'Istituto Nazionale di proiezioni cinematografiche per spettacoli gratuiti e "ribattezzata" Sala della Minerva. Dal luglio 1921 l'aula rimase inutilizzata fino a quando, trasformatasi in sala cinematografica a pagamento, il Ministero della Pubblica Istruzione decise di non rinnovare la concessione. Nell'aprile del 1923 l'aula ottagonale, ex-Sala della Minerva, venne affidata allo stesso Ministero e nel luglio vi vennero sistemati i plastici di Roma Antica opera dell'architetto Marcelliani. Il 28 ottobre 1928 venne inaugurato nella sala ottagonale, alla presenza del Duce, il Planetario. Motivo d'orgoglio del governo fascista visto che, come sentenziò Giuseppe Armellini, allora Direttore dell'Osservatorio Astronomico di Roma, che aveva seguito e promosso il progetto, «il cinematografo era stato per molto tempo motivo di dissipazione delle nuove generazioni», mentre ora diveniva «elemento di educazione e di istruzione».

«Il Messaggero» del 1 novembre 1928 riporta con enfasi quanto avvenne il giorno dell'inaugurazione: «... la scarsa luce che illuminava l'ambiente è stata spenta... è apparsa in alto la volta stellata del cielo... la sala ha assunto una pallida tinta azzurra, mentre sul circolo dell'orizzonte, emergeva, circondato dai suoi pianeti il sole... è questa, ha spiegato l'oratore, la rappresentazione esatta dell'alba di un giorno che sta al cuore di tutti gli Italiani. Il 22 ottobre 1922». La sala ottagonale subì allora diverse trasformazioni. I lavori di siste-

mazione iniziarono nel giugno del 1928, secondo il progetto di Italo Gismondi, dopo che il 16 gennaio dello stesso anno era stata stipulata una convenzione tra l'Istituto Nazionale Luce e la Ditta Karl Zeiss per l'acquisto di una strumentazione per Planetario (costruita nel 1914) e relativi accessori.

Si provide ad un rapida risistemazione dell'aula nel suo interno e fu costruita una seconda cupola di tela sorretta da una «adatta armatura in ferro», poggiata al pavimento per cui si vollero rispettare le antiche murature a cui «neanche un chiodo fu attaccato». L'apparecchio di proiezione fu sistemato al centro della sala; attorno si disponevano i sedili per il pubblico, in più settori. L'esterno dell'edificio fu anche ripristinato secondo i canoni dell'architettura fascista: il portico era introdotto da due colonne doriche che sostenevano la trabeazione dominata dalle aquile imperiali.

Con la fine della guerra e la soppressione dell'Istituto Luce, il personale assunse la gestione della sala del Planetario programmando spettacoli a scopo di lucro. Le proiezioni astronomiche ripresero però nel settembre del 1944 quando venne fondato l'Istituto Nazionale Nuova Luce. Dal 1948 iniziarono a presentarsi i primi problemi di conservazione e la necessità di provvedere ad nuova copertura del Planetario. L'intervento prevedeva la demolizione del lanternino e un solaio in legno a chiusura dell'occhio per oscurare la sala: sopra di esso fu eseguita una calotta in vetro cemento, la superficie dell'estradosso fu mantenuta in cocciopisto. Nel 1955 a causa di caduta di laterizi che rivestivano l'intradosso della volta fu realizzata una rete metallica nell'intercapedine delle due volte: ciò comportò l'occultamento totale della volta diocleziana. Dal 1974 cessò definitivamente ogni attività didattica e divulgativa. Soltanto nel novembre del 1979 la sala è stata consegnata alla Soprintendenza Archeologica di Roma con il progetto di farne un museo. L'architetto Giovanni Bulian è stato incaricato dal 1981 del restauro e della ristrutturazione del complesso monumentale delle Terme; a partire da tale data sono iniziati gli studi preliminari agli interventi che hanno subito messo in evidenza il valore dell'aula voltata, unico esempio ben conservato di volta ad "ombrello". Le modifiche introdotte nell'aula utilizzata come Planetario impedivano la lettura sia delle preesistenze di epoca imperiale, sia delle trasformazioni relative alla utilizzazione cinquecentesca. La cupola di proiezione del Planetario era costituita da una struttura reticolare metallica, formata da una maglia triangolare a geometria variabile, che aveva il compito di sostenere un'altra cupola concentrica formata da elementi centinati in legno supportati da elementi metallici, collegati alla struttura originaria. Pannelli in tela montati su questa armatura consentivano la proiezione astronomica. Il nuovo allestimento museale



*Il pugile*

dell'aula, conclusosi nel 1990, ha voluto tener conto del valore storico e documentario di ogni intervento di trasformazione. Sono state così conservate non soltanto le volte seicentesche ma anche lo scheletro del Planetario. Diversi percorsi allestiti tramite passerelle consentono una lettura "stratigrafica" dei livelli di trasformazione, a partire dai resti delle residenze pre-diocleziane. Il progetto di allestimento non si è limitato a trattare l'aula come prezioso contenitore da destinare all'esposizione, ma ha considerato il monumento

nella sua funzione di «monumento-documento, in cui il passaggio della storia si rende come visione manifesta e simultanea».

L'*ex-Planetario*, parte integrante del *Museo Nazionale Romano*, è oggi destinato all'esposizione del materiale scultoreo facente parte della decorazione delle Terme di Diocleziano, Caracalla, Costantino e Traiano. L'ingresso sulla via Romita, realizzato nel 1928, è stato mantenuto, non soltanto perché particolarmente vincolante, ma anche per il suo valore di testimonianza. L'aula è di pianta quadrata all'esterno e ottagonale all'interno ed il raccordo è realizzato con quattro grandi nicchie semicircolari negli angoli. La copertura a cupola è ad ombrello, costituita da otto elementi che si incontrano in alto in un anello con foro ottagonale. Le linee generali di sviluppo dell'aula si possono seguire scendendo nel sotterraneo per una scala in ferro sul lato opposto all'ingresso. Il percorso, che ha dovuto tener conto dei notevoli dislivelli esistenti tra le varie zone, è stato realizzato mediante un sistema di passerelle che permettono di raggiungere i punti nodali da cui è possibile vedere le strutture archeologiche. Il livello della visita corrisponde al piano inferiore del granaio realizzato da Paolo V che modificò l'aula con una divisione in tre piani. Sono visibili i grossi pilastri che scandiscono l'ambiente, molto probabilmente usato come deposito. Le strutture di fondazione dell'aula si innestano su un precedente edificio in laterizio di cui inglobano una par-

te; databile alla fine del I secolo d.C., esso presenta alla base una possente struttura in blocchi di travertino che, a sua volta, ha tagliato un precedente edificio in opera reticolata della prima età imperiale posto allo stesso livello di una strada in basolato. La pavimentazione di questa area è stata allestita, nei recenti restauri, con zone opache in corrispondenza delle murature o dei resti delle volte predioclezianee e zone trasparenti, in corrispondenza delle parti considerate più interessanti per la presenza di reperti situate nella parte centrale dell'aula.

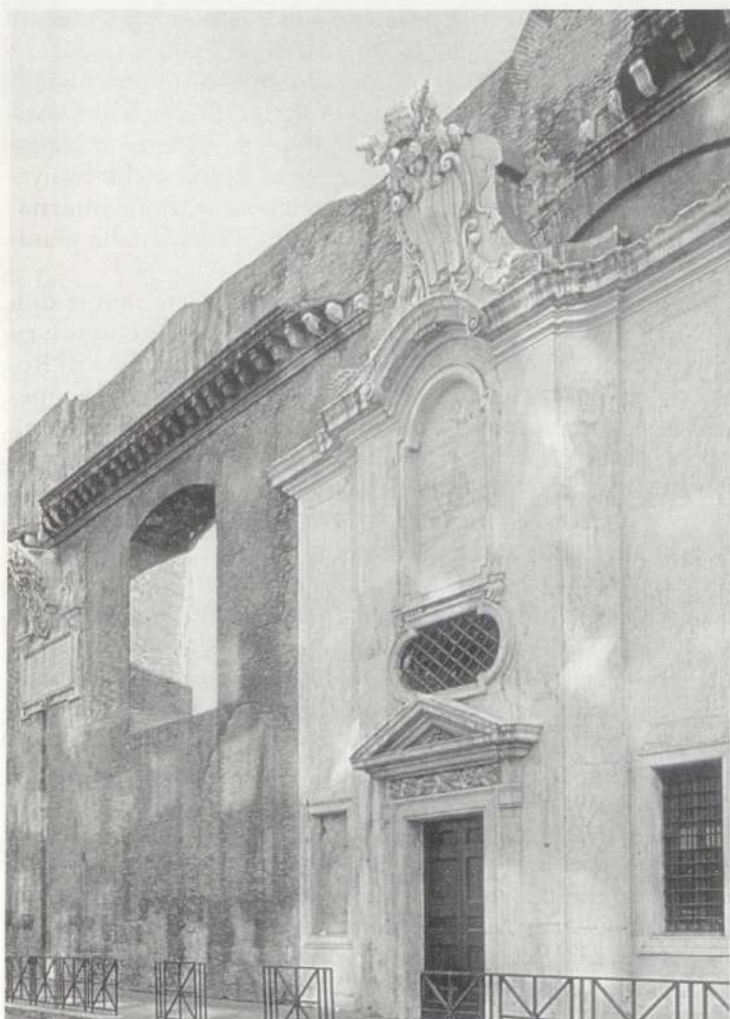
Ciò che colpisce immediatamente entrando nell'aula ottagonale è la qualità espositiva delle sculture che si integrano perfettamente con l'architettura dell'aula. In particolare, l'ampia e possente volta ad ombrello, restaurata recentemente, crea un efficace contrasto con la maglia metallica appartenente al periodo in cui l'aula era adibita a Planetario e su cui veniva allestito il telo per le proiezioni. Al centro dell'aula sono poste le due sculture più famose, due originali in bronzo provenienti dalla zona delle Terme di Costantino, costruite sul Quirinale attorno al 315 d.C., il *Principe Ellenistico* ed il *Pugilatore seduto*. La prima, di nudità eroica, è in bronzo dorato, più grande del naturale, e rappresenta un dinasta ellenistico del I secolo a.C. o un generale romano, il cui ritratto è stato eseguito su modelli macedoni. La seconda, anch'essa di grandezza maggiore del vero, rappresenta un lottatore in riposo dopo le fatiche di un combattimento, che ha lasciato sul corpo i segni delle ferite, evidenziate in rame. L'opera è stata attribuita (1995) a Lisippo da Paolo Moreno, che ne ha evidenziato alcune caratteristiche stilistiche dell'arte lisippea, quali lo straordinario realismo del volto e la capacità di cogliere l'istantanea dimensione temporale nell'atteggiamento di attesa del soggetto ritratto. Lo studioso ha identificato il pugile come il famoso Mys di Taranto che vinse ad Olimpia nel 336, data questa confacente alle analisi stilistica del bronzo. Le due sculture sono poste su delle basi che riprendono la nuova pavimentazione in peperino, in modo da non creare disturbo alla lettura delle opere. Anche l'intera nuova pavimentazione è stata studiata perché si integrasse con le strutture circostanti: dall'occhio centrale dell'aula, inscritto in un cerchio più ampio e da cui è possibile leggere parte dell'area sottostante, corrispondente alla zona dei pilastri metallici che sorreggono lo scheletro del Planetario, si dipartono dei raggi che individuano delle lastre secondo corone circolari di dimensione costante. Tutt'attorno, l'aula è percorsa da sculture provenienti da diverse terme. Iniziando da si-

nistra, il primo gruppo di dieci statue proviene dalle Terme di Caracalla, costruite tra il 212 ed il 216. Il *Doriforo*, copia maggiore del vero, della prima metà del II secolo d.C. dal famoso originale bronzo di Policlete (seconda metà del V secolo a.C.), proviene dall'essedra nord-ovest del recinto esterno; tra le spalle è visibile la traccia del perno di fissaggio alla parete. L'*Heracles* proviene dal complesso centrale, probabilmente dal *frigidarium*, ed anch'esso è una copia maggiore del vero databile alla prima metà del II secolo d.C. da un originale bronzeo di Policlete. Seguono le due *erme di Apollo ed Hermes*, del II secolo d.C., una *testa di Satiro*, copia dal *Satiro in riposo* di Prassitele ed una *statua virile* proveniente da una nicchia dell'ambiente attiguo alla piscina scoperta. L'*Afrodite Anadiomene* è, invece, una copia maggiore del vero della fine del II o inizi del III secolo d.C. di un tipo statuuario, forse in bronzo, di età ellenistica, derivato a sua volta da un dipinto di Apelle (IV secolo a.C.) che rappresentava Afrodite che esce dal mare, trasportato a Roma ed esposto nel Tempio di Venere Genitrice nel Foro di Cesare. Segue l'*Afrodite Cnidia*, copia da originale di Prassitele (metà del IV secolo a.C.). Una *testa di giovane*, di dimensioni maggiori del vero e derivata da un modello del IV secolo a.C., ed una di *Asklepios*, copia della fine del II secolo d.C. da una statua colossale, concludono il gruppo di sculture provenienti dalle Terme di Caracalla. Il gruppo di sculture successive appartiene, in gran parte, alle Terme di Diocleziano: l'*Afrodite Cnidia*, variante maggiore del vero del modello prassitelico, fu ritrovata nelle vicinanze del nicchione esterno al braccio nord-ovest della basilica di S. Maria degli Angeli, come anche il *torso virile* che segue; di area della piscina proviene invece la *testa di atleta*, copia dell'età adrianea da un originale del primo quarto del V secolo a.C. L'*erma di Q. Ennius* (metà del II secolo a.C.) decorava probabilmente, insieme ad altri ritratti di scrittori, poeti e filosofi, una balaustina come elementi di recinzione in giardini, intorno a bacini d'acqua, secondo un uso diffuso nel III-IV secolo. Dall'area delle Terme di Traiano proviene invece l'*Apollo Liceo*, copia della statua considerata opera della maturità di Prassitele, raffigurante Apollo che tiene nella sinistra un arco e con il braccio destro appoggiato sulla testa, come in riposo. Dalle grandi Terme di Cirene, fatte costruire da Adriano nella prima metà del II secolo d.C., proviene invece l'*Afrodite di Cirene*, copia della prima età antonina, che raffigura la dea mentre si raccoglie i capelli, prima o dopo il bagno. Da un'area imprecisata delle Terme di Diocleziano proviene infine la statua di *togato*.

Uscendo dal Planetario e girando a destra per via Parigi, subito lungo le mura delle Terme si incontra il prospetto della chiesa di

#### 10 S. Isidoro alle Terme.

Dedicata a s. Isidoro, agricoltore spagnolo di cui si celebrava la festa fin dal terzo decennio del XVIII secolo, fu realizzata per volere di Benedetto XIV nel corso del 1754, dopo una visita dello stesso Pontefice ai granai di Termini. I lavori con-



Facciata della chiesa di S. Isidoro dopo il restauro

sistettero nell'ampliamento di una cappella esistente all'interno dei magazzini dell'Annona a fianco della struttura paolina. Fu aperto un accesso direttamente sulla strada e creata l'abside nella parte opposta. L'architetto della chiesa, di cui oggi rimane solo la facciata, fu Giuseppe Panini, impegnato in quegli anni a costruire il granaio nuovo "servibile per il commercio", al porto di Civitavecchia.

Per il prospetto centrale di quest'ultimo e per la piccola facciata della chiesa furono utilizzate le stesse maestranze, in particolare le parti scultoree vennero eseguite dallo stesso scalpellino Domenico de Angelis, come risulta da nuovi documenti ritrovati all'Archivio di Stato di Roma e pubblicati nel suo recente studio da E. Da Gai.

La facciata della chiesa in travertino, aggettante rispetto alla facciata del granaio paolino, costituisce un motivo innovativo rispetto alla sobrietà delle fabbriche dei granari. È decorata con mazzi di spighe, festoni, foglie di lauro che venivano riproposti anche negli stucchi della decorazione interna. La fisionomia dell'interno della chiesa si ricava dalla planimetria dell'ospizio di Termini del 1827.

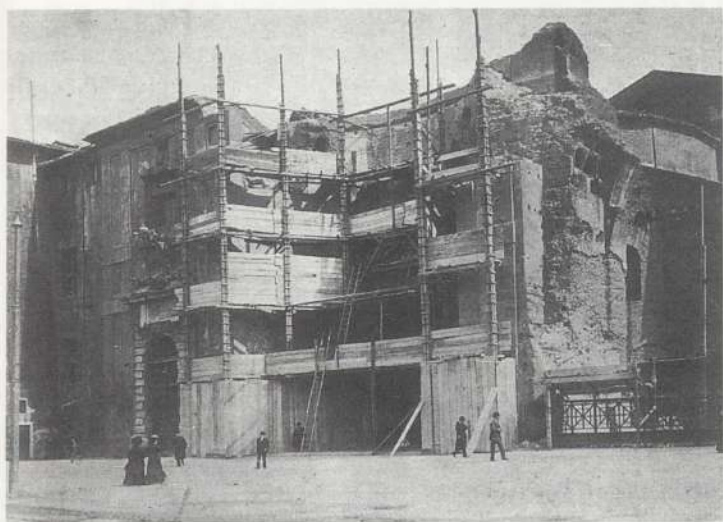
Essa appare stretta tra il muro delle Terme e le rampe della cordonata del granaio paolino. È stata recentemente ricollocata, a cura della Soprintendenza Archeologica di Roma nel corso dei primi mesi del 1991, l'iscrizione, recuperata in frammenti, che si trovava al centro della facciata della chiesa.

L'aula ottagonale è una delle sezioni nell'area di Termini del

#### **41 Museo Nazionale Romano**

le cui collezioni sono ospitate nelle Terme e a Palazzo Massimo.

Il *Museo Nazionale Romano* fu istituito con Regio Decreto il 7 febbraio 1889. L'obiettivo del Governo era quello di mostrare che l'amministrazione del nuovo Stato era in grado di promuovere il progresso della cultura archeologica ed artistica. Secondo il progetto originario, esso avrebbe dovuto accogliere sia le antichità allora possedute dal Governo sia i ritrovamenti degli scavi. Fu quindi diviso in due sezioni: una di antichità urbane nelle Terme di Diocleziano e l'altra di antichità extraurbane con sede a Villa Giulia. La scelta delle Terme di Diocleziano fu inizialmente di ripiego, vista l'urgenza di trovare una sistemazione per i reperti depositati presso il Museo Kircheriano, l'unica istituzione statale esistente allora a Roma, richiesta dal Ministero della Guerra per istituirci un collegio militare. Ben presto, tuttavia, l'idea di riutilizzare il complesso termale trovò gran-



Lavori alla facciata di S. Maria degli Angeli, 1911

de favore visto anche il totale abbandono in cui si trovava. Dal progetto per adattare il complesso delle terme, redatto dall'architetto Pietro Rosa, emerge chiaramente l'intento di dare al museo un carattere nazionale; si prevedeva, infatti, l'inserimento di una grande colonna coclide sormontata da una statua di bronzo di Vittorio Emanuele II e la collocazione delle tombe dei reali nell'attigua chiesa di S. Maria degli Angeli. L'intento di restituire alle Terme il carattere monumentale appare mosso da criteri di ricostruzione oggi discutibili come, ad esempio, l'idea di costruire un pronao con doppia fila di colonne corinzie sulla facciata verso l'esedra. Le procedure per l'acquisizione delle terme, certosa e chiostro che non facevano parte delle proprietà demaniali, furono portate avanti con estrema facilità nonostante la legge del 19 giugno 1873 escludesse dalla confisca gli edifici di carattere monumentale.

Il complesso, una volta ristrutturato, avrebbe dovuto accogliere accanto alle antichità greche ed etrusche e romane anche opere d'arte moderna da esporsi nel chiostro. Il Ministero della Pubblica Istruzione ottenne dal Comune di Roma il chiostro e le certosine (affittate precedentemente all'amministrazione militare) nel 1883, ma di fatto le Terme si resero completamente disponibili solo nel 1892. Proprio quando sembrava prossima l'istituzione di un museo nazionale delle Terme, il progetto fu abbandonato; al suo posto prevalse quello di costruire, con il concorso dello Stato e del Comune, un nuovo grande edificio in via S. Gregorio ai piedi del Celio. Già prima del 1887, tuttavia, venne di nuovo avanzata la proposta di adattare a museo le Ter-



Demolizione  
dell'Istituto dei ciechi, 1911

me di Diocleziano, dove continuavano ad accumularsi opere e reperti provenienti dagli scavi realizzati nella città per i nuovi interventi di edificazione. Nuovi accordi ministeriali, poi disattesi, fecero sì che si tornasse ad individuare come sede l'edificio di S. Gregorio e che poi il progetto fosse nuovamente abbandonato a favore delle Terme. Tra i primi nuclei che costituirono il Museo Nazionale Romano, due in particolare devono essere menzionati: il primo comprende i reperti degli scavi del Tevere collocati, in un primo tempo, nel Museo Tiberino nel palazzo già Salviati in via della Lun-

gara. Il secondo è costituito dal materiale già depositato nel Museo Kircheriano che, fin dal 1882, cominciò ad affluire alle Terme. Le vicende espositive del Museo Nazionale Romano, fino all'ultimo riallestimento (ancora in corso) iniziato nel 1981, sono state fortemente condizionate dalla monumentalità del contenitore. Nella sua storia si possono comunque individuare alcune fasi principali: la prima coincide con la Mostra Archeologica del 1911, quando venne recuperato il chiostro minore ed anche le aule termali, prima escluse dalla musealizzazione; la seconda si riferisce alla ristrutturazione degli anni '20; la terza è relativa alla più ampia utilizzazione museale delle aule delle Terme avvenuta nel 1936; infine la quarta, del 1952, segna il raggiungimento dell'attuale consistenza edilizia.

Dal 1981 si è mirato ad un progetto che parallelamente alla riorganizzazione dei materiali espositivi tenesse anche in considerazione un intervento di valorizzazione del complesso Terme-Certosa.

Attualmente anche in occasione della ricorrenza del Giubileo 2000, si sono in parte realizzate le opere di restauro e di allestimento museale del complesso che occupa, oltre alla maggior parte delle aule, anche i chiostri maggiore e minore e l'antico monastero dei Certosini.

Sono stati completati, nel giardino di ingresso al Museo da Piazza dei Cinquecento, i lavori di sistemazione e restauro di gran parte dei reperti e l'allestimento degli spazi a verde. È stato inoltre ristrutturato il corpo di fabbrica che nell'allestimento

realizzato intorno al 1950 accoglieva le "sale dei capolavori" e dell' "ex-Farnesina". Attualmente è visitabile una zona destinata a mostre temporanee a cui si accede da via L. Einaudi. Il Museo, la cui prossima apertura è prevista in due diverse fasi, comprende due principali sezioni: la sezione epigrafica e quella protostorica. Dall'attuale androne, destinato alla presentazione dell'intero museo, si dipartiranno i diversi percorsi di visita: la zona del chiostro Ludovisi – sala dei Capolavori, attualmente utilizzata ancora come magazzino dei materiali archeologici di seconda scelta o provenienti da scavi recenti, è stata comunque individuata come nucleo centrale, essenziale per la comprensione della materia esposta. Il progetto architettonico, realizzato da Giovanni Bulian, al posto delle sale originarie con un solo livello di percorrenza, si articola in più livelli espositivi, che creano un percorso attraverso l'edificio culminante in una grande galleria vetrata, da cui penetra la luce che illumina gran parte degli spazi. Si è posta particolare attenzione al luogo, in modo da non interferire con le strutture antiche dell'adiacente chiostro di Michelangelo, sia creando un percorso per la visita alle coperture in modo da offrire al visitatore la possibilità di comprendere la complessità delle stratificazioni storiche dell'edificio.

La *sezione epigrafica* allestita nei due piani superiori dell'edificio e nella zona attigua alla scalinata di raccordo tra i piani e la sala ex-Villa di Livia, si prefigge di illustrare la nascita e la diffusione della lingua latina e presenta i documenti iscritti, sottolineandone il valore di fonte preziosa per la conoscenza del mondo romano. Sono esposte circa 300 lapidi e numerosi altri materiali fittili e metallici, secondo una scelta operata nell'ambito della vasta collezione del Museo, composta da circa 10.000 reperti lapidei e da diverse migliaia di altre classi di materiali iscritti. L'esposizione prende avvio con una sezione introduttiva dove trova posto un'ampia scelta tipologica di materiali che emblematicamente rappresentano sia le diverse tecniche di scrittura, sia la molteplice quantità dei supporti della comunicazione scritta, sia infine la varietà di messaggi e delle valenze per la conoscenza. Il percorso museale prosegue nel piano terreno secondo una successione cronologica: dalle più antiche testimonianze scritte della lingua latina, esposte insieme con altri reperti non epigrafici dello stesso contesto e dalla ricostruzione dell'ambiente di ritrovamento, ai documenti di età tardo repubblicana, periodo in cui si assiste al progressivo aumento della produzione epigrafica. Tra i materiali più notevoli della sezione, oltre alla più antica attestazione

della scrittura alfabetica greca in Italia, il frammento ceramico con il graffito *REX* dall'area della regia nel Foro Romano, la lamina con dedica ai castori dall'antica *Lavinium* (Pratica di mare), la dedica al lare Enea, la corona votiva da Palestrina e le sculture fittili da *Ancxa*. Nei due piani superiori è esposta l'epigrafe di età imperiale, periodo in cui si assiste ad un incremento notevole dei documenti lapidei iscritti. Vengono proposti i grandi temi della gerarchia sociale, dell'attività politico amministrativa, di quella economica e della religione. Tra i documenti esposti spiccano, insieme con numerose testimonianze essenziali per la conoscenza storico-antiquaria, le iscrizioni recentemente scoperte presso la *Meta Sudans* e la tavola bronzea con *l'istitutio alimentaria* dei Liguri Bebiani. Un breve quadro della vita economica a Roma è offerto dalle iscrizioni di addetti ai grandi depositi merci, di commercianti e artigiani e dalle numerose testimonianze di liberti e schiavi dell'imperatore e di privati, la cui opera era alla base dell'economia antica. La sezione dedicata alla religione affronta i temi della religiosità privata con riferimento al culto dei morti anche in ambito giudaico e cristiano, della religione ufficiale con i culti orientali. L'esposizione comprende documenti di indubbia rilevanza come l'iscrizione di *Licinia Ammias*, forse la più antica testimonianza epigrafica cristiana, ed i materiali del mitreo di S. Stefano Rotondo e del Santuario siriano del Gianicolo.

Solo parzialmente concluso è attualmente l'allestimento della *sezione protostorica*, ospitata negli ambienti del chiostro di Michelangelo il cui completo restauro (previsto per giugno 2000) include oltre alla funzionalizzazione espositiva anche il consolidamento dei prospetti e delle zone interne del porticato comprensivo dell'intradosso delle volte nel lato sud-est. Questa nuova sezione del Museo è stata progettata come illustrazione dello sviluppo della cultura laziale della tarda età del bronzo e dell'età del ferro (XI-VII sec. a. C.) con particolare riferimento al processo formativo della società e della cultura dei Latini, all'interno del quale si è verificato il più antico sviluppo urbano di Roma e dei centri contemporanei come Gabi. L'esposizione, che presenta esclusivamente materiali provenienti da contesti esplorati e scavati sistematicamente negli ultimi decenni, è a sua volta divisa in due sezioni. Nella prima sono illustrati i caratteri della cultura laziale della tarda età del bronzo e dell'età del ferro e il suo sviluppo nel tempo: la formazione e il consolidarsi della *facies* archeologica tipica del Lazio protostorico, la distri-

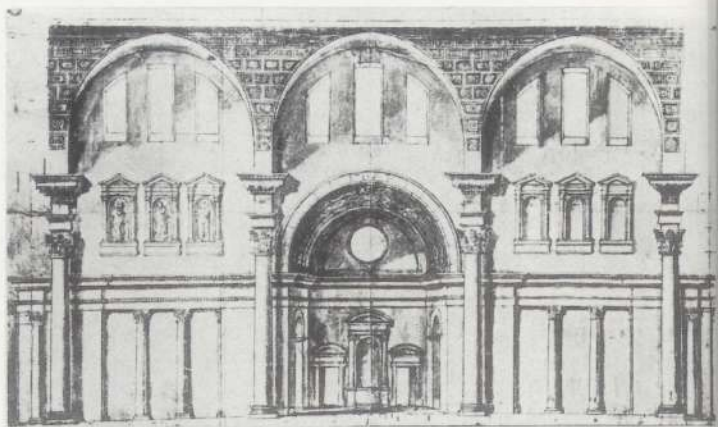
buzione degli abitanti fra i Colli Albani, la costa e le aree interne, lo sviluppo delle comunità, la tecnologia, i rapporti con le regioni vicine, i rituali funerari, l'ideologia e la religione. Nella seconda sono documentati i grandi centri protostorici del territorio di Roma scavati sistematicamente a partire dagli anni '60: Osteria dell'Osa e Castiglione nel comprensorio della futura città latina di *Gabii*, *Fidenae*, e, nei lati del chiostro che si apriranno dopo il Giubileo, *Crustumerium*, Acqua Acetosa Laurentina, Castel di Decima, La Rustica. Tutta l'esposizione è basata sulla presentazione di materiali e contesti significativi accompagnanti da una serie di illustrazioni, eseguite con tecniche grafiche e informatiche, plastiche e pittoriche.

Il progetto definitivo contempla l'intera restituzione museale del complesso: fino ad oggi si sono conclusi i restauri dei prospetti delle ex-olearie, da cui è stato anche eliminato un porticato ottocentesco che ospitava il Museo delle Cere. È ancora da attuarsi la musealizzazione di tali ambienti, come anche del chiostro Ludovisi, delle aule lungo via Cernaia e delle aule delle Terme. I tempi di realizzazione del grande Museo delle Terme sono ancora incerti essendo legati necessariamente ad alcune condizioni quali l'eliminazione dell'uso delle celle dei certosini e di parte del chiostro di Michelangelo da parte degli uffici della Soprintendenza e lo spostamento dell'Università di Roma Tre nel complesso di S. Paolo che consentirebbe di collocarvi i depositi ed i magazzini, parte degli uffici e i laboratori a servizio del Museo.

## 2 S. Maria degli Angeli.

Il problema del rapporto e dell'identificazione tra preesistenze originarie e sovrastrutture successivamente inserite, costituisce il punto di partenza necessario per affrontare lo studio della chiesa di S. Maria degli Angeli, la più importante di questa zona e primo esempio di quella sacralizzazione a cui le Terme di Diocleziano furono sottoposte dalla cultura di Controriforma.

La storia della chiesa è legata al nome di Antonio del Duca, sacerdote siciliano nativo di Cefalù che era giunto a Roma sotto il pontificato di Leone X con l'intenzione di chiedere al Papa il riconoscimento del culto ai sette angeli (Gabriele, Michele, Raffaele, Uriele, Barachiele, Gendiele e Salatiele). Secondo il racconto dello stesso sacerdote le sue intenzioni si rafforzano dopo il rifiuto del Pontefice: una visione che gli



Giovanni da Sangallo, progetto di trasformazione del *tepidarium* delle Terme di Diocleziano, 1516 ca.

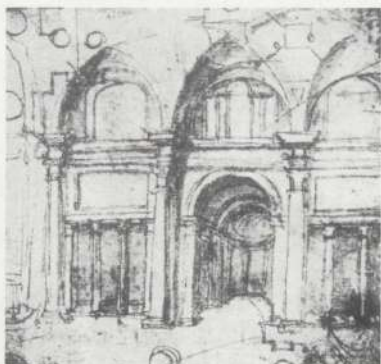
mostrava le Terme di Diocleziano invase da una luce bianca ed intensa gli confermò il compito di adoperarsi per la realizzazione della chiesa. Dopo il tentativo di persuadere Paolo III, il 10 agosto 1550 ottenne dal Vicario Generale Filippo Archinto un decreto di consacrazione delle Terme; allora non fu intrapresa nessuna costruzione ma all'estremità nord ovest della grande aula fu aperta una via d'accesso e furono installati quattordici altari provvisori dedicati ai sette angeli e ai sette martiri principali (Marcello, Sisinnio, Ciriaco, Smaragdo, Largo, Saturnino, Trasone), i cui nomi furono iscritti in rosso sulle colonne e sui pilastri adiacenti. Questa soluzione di ripiego fu imposta dai nobili romani, abituati ad usare le Terme come maneggio, e poco inclini a riconoscere la consacrazione del luogo; essi erano legalmente giustificati dal fatto che la sovrintendenza ai ruderi apparteneva per tradizione al Governo della città, né il del Duca riuscì ad ottenere che il Papa tutelasse l'avvenuta consacrazione.

La proposta di del Duca fu accolta solo da Pio IV, interessato con l'apertura della via Pia ad un rinnovamento urbanistico della zona.

L'idea di riutilizzazione di quest'area delle Terme era in realtà precedente alle proposte di del Duca. Sono rimasti a testimoniare due disegni, uno di Giuliano da Sangallo e l'altro di Baldassarre Peruzzi; il primo in particolare si data entro il 1516, data di morte dell'artista, e precede sicuramente l'arrivo a Roma di Antonio del Duca, da collocare nel 1527.

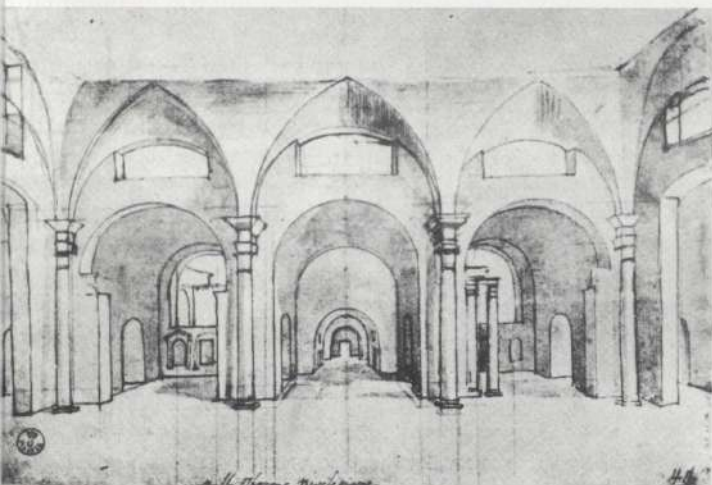
L'interesse per la grande sala centrale delle Terme fu motivata dalla sua grandiosità che la rendeva simile ad una nave

ta di chiesa; era infatti coperta da una volta a crociera sostenuta da colonne addossate ai grandi pilastri. Le tre arcate che si aprivano sulle pareti lunghe non erano uguali: più alta quella di passaggio al *frigidarium* e al *calidarium*, meno sviluppate le laterali, che immettevano ai quattro vani secondari corrispondenti allo spessore delle maggiori, e nei quali dovevano trovarsi le vasche. Il progetto di Giuliano da San-

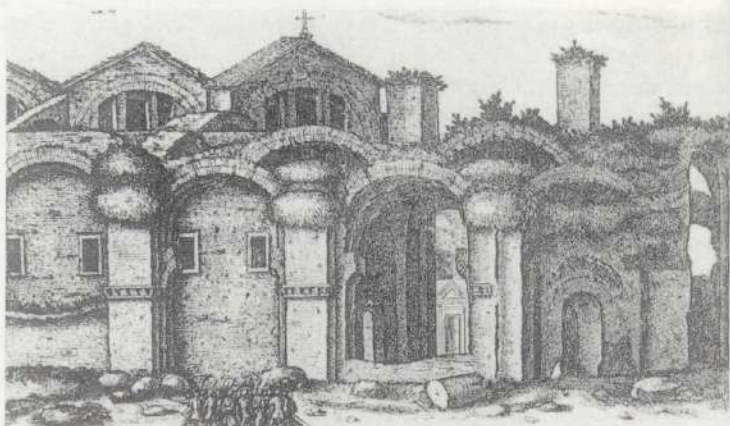


Baldassarre Peruzzi, progetto di trasformazione del *tepidarium* delle Terme di Diocleziano, 1516 ca.

gallo prevedeva la sistemazione di un lato lungo del *tepidarium* con il tamponamento degli archi laterali mediante l'inserimento di un ordine minore di colonne trabeate, che determinava il punto d'imposta dell'arco centrale e l'intero sistema decorativo del piccolo braccio, chiuso al fondo da due porte; gruppi di nicchie compivano la decorazione della parete e la volta veniva rivestita di cassettoni. Nella risistemazione prevista da Baldassarre Peruzzi erano inclusi i vani delle vasche, l'arco mediano era abbattuto in modo che non sormontasse la trabeazione prevista per collegare l'ordine maggiore; al fondo della grande arcata, invece della parte san-



G. A. Dosio, *Le Terme di Diocleziano*, disegno della seconda metà XVI sec.



A. Giovannoli, l'ingresso di Michelangelo  
che si apriva verso nord-ovest, 1616

gallesca con le due porte, era prevista un'abside. La mancanza di un altare in entrambi i disegni lascia comunque supporre che si possa trattare soltanto di studi ricostruttivi del sistema decorativo della parte del *tepidarium*.

Antonio del Duca, volendo nella chiesa sette cappelle dedicate da un lato ai martiri e dall'altro agli angeli, condizionava il progetto della chiesa ad una unica navata con cappelle laterali. La sua ideazione si allontanava di molto da quella che fu poi l'attuazione di Michelangelo. Vasari riporta la notizia di un concorso per il progetto della chiesa vinto da Michelangelo, probabilmente per accrescere il valore del progetto michelangiolesco. In realtà è più attendibile la testimonianza oculare di Mattia Catalani, il quale afferma che l'architetto fu invitato direttamente dal Papa a presentare alcuni progetti. Il Catalani riferisce del sopralluogo compiuto da Michelangelo e Antonio del Duca alle Terme, nel corso del quale fu rilevata una planimetria e discusso l'orientamento della chiesa. Il del Duca, come si è già detto, sostenne il primitivo schema provvisorio, con la disposizione longitudinale con ingresso da nord-ovest e altare a sud-ovest, mentre Michelangelo propose di «disegnarla in Croce, e restringerla e levar le cappelle basse, sfondate di tetto, e così veniva a stare la parte più alta intiera la volta della quale è sostenuta da otto colonne, dove sono scritti i nomi de' martiri, e degli Angeli, e vi disegnò tre porte l'una per Ponente [sud-ovest], l'altra per Tramontana [nord-ovest], e la terza per mezzogiorno [sud-est], come si veggono poste, e che l'Altar maggiore fusse verso Levante [nord-est]». Il progetto originario di Michelangelo si può og-

gi ricostruire solo a grandi linee per via delle numerose alterazioni a cui la chiesa fu sottoposta nel XVIII secolo. Studiando le strutture termali Michelangelo sfruttò al meglio, con modifiche marginali, quello che i resti delle Terme avrebbero potuto offrire, anche in considerazione dell'esiguo impegno economico disposto dal Pontefice. Al progetto dell'anziano architetto, redatto con notevole rapidità, si cominciò a dare subito attuazione; la bolla del 10 marzo 1562, infatti, testimonia che i lavori della nuova chiesa erano già iniziati.

Mentre il *calidarium*, il *frigidarium* e le palestre erano poco sfruttabili, l'aula termale o basilica, con le quattro vasche poste sui lati lunghi, erano utilizzabili. Michelangelo concepì, per il nuovo tempio, una pianta centrale a forma di croce: l'aula della basilica romana, costituita da un unico ambiente rettangolare suddiviso in tre zone (di cui le due laterali con copertura a crociera su pianta rettangolare e la centrale con crociera su pianta quadrata) da otto colonne monolitiche di granito orientale, fu imbiancata e furono restaurate le colonne. Furono aperti due portali, uno a nord-ovest e uno a sud-ovest, nelle zone di passaggio con le antiche palestre, cosicché i due ambienti sarebbero divenuti i vestiboli della chiesa; questi ultimi sono visibili nella stampa del 1616 di Alò Giovannoli e nel disegno di G. Antonio Dosio della seconda metà del XVI secolo. Le quattro finestre poste sui lati lunghi dell'aula, tra le colonne, furono restaurate e ripartite con due semplici pilastri; il portone di sud-est venne invece ornato con mostre e timpano di stampo classico e fu eseguita la copertura a tetto sulle parti antiche che erano state utilizzate. Secondo il progetto michelangiolesco, le quattro vasche sarebbero dovute divenire cappelle, ma questo lavoro non fu mai portato a compimento. Sui resti della *natatio* furono costruiti l'abside a pianta semicircolare ed il presbiterio con volta a botte, illuminato da sei piccole finestre, tre per lato, che furono chiuse nel 1729 da papa Benedetto XIII, e che sono ancora in parte visibili lungo il muro esterno del presbiterio. In quest'ultimo fu allora collocato un altare maggiore ligneo, alle cui spalle fu posto il quadro della *Madonna degli Angeli*, copia di un mosaico esistente nella basilica di S. Marco a Venezia, fatto eseguire da Antonio del Duca, sorretto da due colonne poste ai suoi lati. Nel passaggio dal *calidarium*, ambiente di pianta circolare con cupola sulla quale Michelangelo eresse una lanterna, in asse con la crociera centrale, che era in contrapposizione con il presbiterio, l'artista aprì un piccolo portale, anch'esso di gusto classico, che venne a costituire un ulteriore ingresso della chiesa.

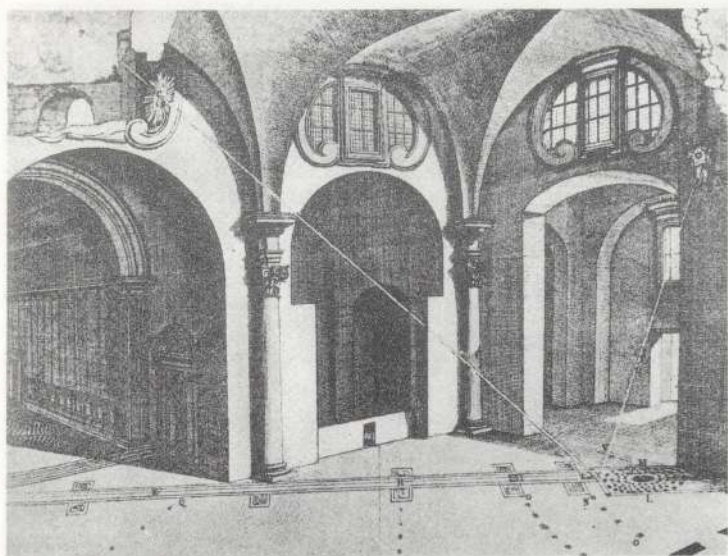


G. Franzini, l'altar maggiore di S. Maria degli Angeli nella sua posizione originaria, 1588

Sempre al limitato impegno economico disposto dal Pontefice ed al fatto che non si sapeva inizialmente se la chiesa sarebbe stata affidata al clero secolare o ad un ordine monastico, va ricollegata la scelta da parte di Michelangelo di «dar vita ad un "modesto coro" in una modesta abside». Con l'assegnazione dell'edificio ai Certosini, l'edificio fu inserito nell'ambito dell'attiguo monastero. In conseguenza di tale avvenimento la chiesa divenne certosa e ben presto il coro improntato da Michelangelo risultò troppo angusto per

le esigenze di preghiera dei monaci e fu ampliato.

I lavori subirono, a causa della morte dei suoi promotori (Antonio del Duca e Michelangelo nel 1564, papa Pio IV nel 1565), un arresto di circa dieci anni. Gli interventi furono infatti praticamente fermi durante il pontificato di Pio V (1566-1572), mentre ripresero con papa Gregorio XIII (1572-1585) quando iniziarono una serie di interventi di privati che sistemarono alcune cappelle nel vano rotondo. La costruzione del convento procedeva parallelamente a quella della chiesa: su un pilastro angolare del chiostro grande, che fu realizzato subito dopo il piccolo, si trova, infatti, inscritta la data 1565. I Certosini fecero anche costruire nel 1583 il sepolcro del cardinale Francesco Alciati, sempre nel vestibolo circolare, eseguito da Jacopo del Duca su disegno del Buonarroti. Agli anni di Gregorio XIII va quindi fatta risalire anche la prima decorazione interna della chiesa, che nel progetto originario michelangiolesco doveva improntarsi ad una semplicità assoluta proprio per rilevare la forza architettonica delle preesistenze termali e del nuovo complesso che si inseriva in esse. Inoltre nell'attuazione della decorazione interna, dovuta soprattutto all'intervento di privati, non si tenne conto del progetto di del Duca delle sette cappelle da dedicare agli angeli. Gregorio XIII intervenne anche sulla pavimentazione della chiesa che fu completamente riallestita. Durante il pontificato di Sisto V (1585-1590), proprio per il grande impulso dato da quest'ultimo alla zona di Termini, fu realizzata l'ampia piazza davanti all'ingresso michelangiolesco posto sul lato di sud-ovest

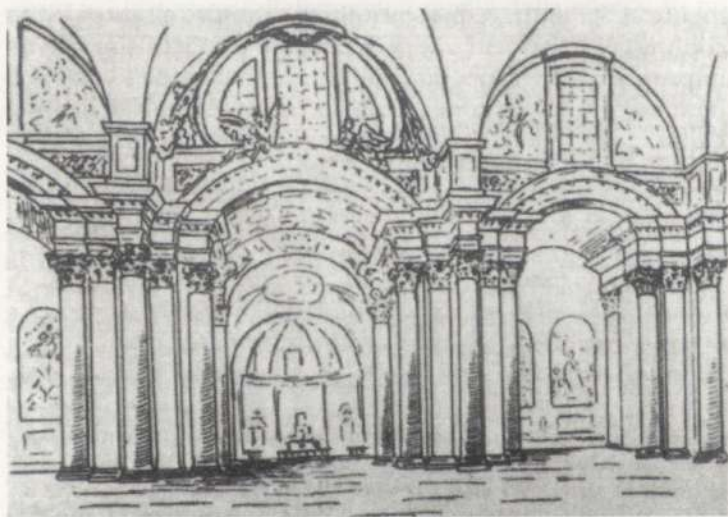


Francesco Bianchini, veduta del coro e del vestibolo sud-est, 1703

(odierna piazza dei Cinquecento), mentre all'interno non si attuarono grandi mutamenti, tranne la cappellina posta sulla sinistra, prima del transetto, risalente al 1585 e dedicata a s. Pietro. Nel 1596, in seguito all'ampliamento dell'abside e alla sepoltura, nel presbiterio della chiesa, di papa Pio IV le cui spoglie erano state fino ad allora collocate provvisoriamente in S. Pietro, venne sostituito il primitivo altare di legno con uno di pietra. Ad opera di privati e dei Certosini furono improntate altre cappelline all'interno dell'edificio, ma l'intervento più importante fu quello risalente al 1700, quando l'allora priore dei Certosini, Mario Roccaforte, incaricò l'architetto Clemente Orlandi di trasformare il vestibolo, posto sulla sinistra dell'ex-aula termale, transetto della chiesa, in cappella da dedicare a s. Brunone su disegno di Carlo Maratta. La realizzazione di questa, che assunse subito rilevanza rispetto all'altare maggiore esistente, precluse per sempre l'accesso michelangiolesco sulla odierna via Cernaia. Monsignor Francesco Bianchini, studioso di astronomia, nel 1702 tracciò la grande meridiana sul pavimento del transetto, chiamata linea clementina in onore del papa Clemente XI (1700-1721), che ne aveva concessa la realizzazione. Carlo Maratta, nel 1704, progettò e fece costruire il proprio monumento funebre nell'ultima edicola rimasta libera nel vestibolo rotondo, alla destra dell'ingresso. Nel 1725 fu trasferito il coro dei Certosini nella cappella dell'Epifania, fino a quel momento usata come

sacrestia e, qualche anno dopo, nel 1727 il pontefice Benedetto XIII (1724-1730) iniziò a donare alla certosa le prime tele, facenti parte di una collezione di dodici che si trovavano nella Basilica Vaticana, man mano che queste venivano sostituite in S. Pietro da copie in mosaico. A seguito di questa donazione i Certosini, nel 1729, incaricarono l'Orlandi di disporre le tele iniziando dal presbiterio. Furono perciò chiuse le finestre del Buonarroti e rinforzate le murature del presbiterio; per la stessa ragione furono chiusi tre dei quattro vani (ex-vasche termali), già destinati a cappelline nel progetto originale e mai realizzate. Nel 1746 venne chiuso anche l'ingresso che si affacciava sulla piazza fatta realizzare da Sisto V: il vestibolo del portale michelangiolesco divenne così una cappella in simmetria con quella di s. Brunone, e venne dedicata al beato Niccolò Albergati, certosino conterraneo dell'allora pontefice Benedetto XIV (1740-1758). Il trasferimento dei quadri da S. Pietro, iniziato con Benedetto XIII, proseguì anche con i suoi successori Clemente XII (1730-1740) e Benedetto XIV, cosicché la chiesa di S. Maria degli Angeli assunse l'aspetto di una pinacoteca.

Nel 1749 i Certosini incaricarono l'architetto Luigi Vanvitelli (1700-1773) di ricreare quell'unità architettonica che proprio a causa dei diversi interventi attuati nella chiesa, si era perduta. A lungo il restauro vanvitelliano è stato valutato dagli studiosi esclusivamente come intervento di alterazione del



Proposta vanvitelliana per la trasformazione delle ex-vasche termali in cappelle

progetto michelangiolesco. In realtà già allora la chiesa si presentava in maniera molto diversa rispetto all'originale; riprendere in considerazione l'idea michelangiolesca avrebbe inoltre costituito un ostacolo notevole al recente trasferimento dei dipinti da S. Pietro. Del resto lo spirito del tardo Barocco, in cui lo spazio trovava la sua configurazione attraverso entità in sé concluse, era il più distante dal concetto michelangiolesco, secondo il quale l'inserimento della chiesa nelle Terme doveva costituirsi come un dialogo aperto tra antico e moderno. Inizialmente, comunque, Vanvitelli aveva anche proposto un ritorno ai canoni michelangioleschi, come dimostra un disegno che rappresenta il suo progetto di trasformazione delle ex-vasche termali adibite a luogo di culto e nelle quali avrebbe voluto esporre le tele vaticane. Furono soprattutto le scarse disponibilità finanziarie concesse all'architetto a bloccare il progetto, per cui egli iniziò un'opera semplicemente di restauro. Fu chiuso l'ultimo vano rimasto aperto, il che contribuiva a creare la disomogeneità all'interno della chiesa e si cercò di esaltare l'asse rotonda-presbiterio, mutando l'interno in una croce della quale il vecchio *tepidarium* fosse il braccio trasverso. Mentre la rotonda fu semplicemente riordinata con l'aggiunta del cassettonato dipinto, lungo la navata furono aggiunte otto colonne in muratura, identiche per dimensioni a quelle del transetto. In sostituzione e a ricordo dei grandi vani delle vasche, furono aperte quattro cappelline con una arcata incorniciata da un'edicola che ripete, salvo il particolare delle paraste scanalate e non lisce, il modulo di quelle curve della rotonda. Il criterio di unificazione guidò anche le altre trasformazioni all'interno della chiesa: Vanvitelli modificò gli archi a tutto sesto della crociera centrale uniformandoli agli altri a sesto ribassato per eliminare le differenze di altezza tra il transetto e le cappelle, gli ex-vestiboli, l'aula circolare ed il presbiterio. Restaurò oltre alla lanterna michelangiolesca anche le finestre del transetto, che avevano già subito un intervento precedente, di cui non si hanno notizie circa l'epoca e l'autore; esse erano state, secondo Mattia Catalani, divise da Michelangelo con sobrii pilastrini. Nell'incisione documentaria fatta eseguire dal Bianchini, autore della meridiana, nei primi anni del '700, le finestre appaiono ugualmente ripartite da pilastrini ma arricchite da cornici curve in muratura. Vanvitelli, che originariamente avrebbe voluto sostituirle, modificò le due della crociera centrale, in corrispondenza della navata della chiesa, con una decorazione a festoni ed angeli e chiuse le quattro del transetto nelle due parti laterali con decorazioni; le altre due finestre sopra le cap-



La facciata vanvitelliana di S. Maria degli Angeli

pelle vennero invece tripartite tipo serliana, con parti laterali piene e decorate. Al Vanvitelli si deve anche la facciata della chiesa verso piazza della Repubblica. Il suo intervento, valorizzando il portone di tipo classico sormontato da un semplice timpano, evidenziava il prospetto con lesene e fasce orizzontali poco aggettanti, estendendole fino alla adiacente facciata delle Olearie di Clemente XIII. Il pavimento della chiesa fu raccordato alla piazza esterna, che si trovava su un livello più alto, per mezzo di una scala interna al vestibolo, oggi non più visibile.

Nel primo decennio dell'800, la certosa venne requisita dalle truppe francesi in Roma e fu usata come caserma; l'ordine superiore del chiostro venne adibito a magazzino per il foraggio degli animali. Nel 1835, i monaci Certosini decisero di riportare il coro nell'abside della chiesa. Nel 1863 si decise lo spostamento del coro, venne sostituito l'altare di legno nella cappella di s. Brunone e il nuovo altare venne pro-

gettato da Luigi Fontana, architetto dello Stato. Un restauro fu necessario nel 1867 in seguito ad un incendio sprigionatosi nel chiostro del convento, dove erano presenti dei fienili, e che si diramò alla chiesa.

Con l'apertura di via Nazionale la chiesa, direttamente collegata con il centro, si trovò inserita nel contesto sociale di Roma, trasformandosi in una quinta scenografica per la nuova piazza dell'Esedra. Con l'Unità d'Italia e la soppressione degli ordini monastici, la chiesa venne officiata per qualche anno dai frati minimi di s. Francesco di Paola ed in seguito dal clero secolare. Il municipio di Roma (1870) lasciò la chiesa ad uso dei militari: il Nibby, infatti, nell'edizione del 1878 del suo *Itinerario di Roma*, afferma che il chiostro serviva in quegli anni a magazzino militare. Il 24 ottobre 1896 vennero celebrate nella chiesa le nozze dell'allora principe di Napoli, erede al trono d'Italia; l'edificio si consacrò allora a ruolo di rappresentanza nazionale. L'addobbo per questa occasione fu curato dall'architetto Giuseppe Sacconi: venne ribassata la quota del piano stradale della piazza antistante, a livello del pavimento dell'edificio; ciò comportò l'eliminazione della scala interna realizzata dal Vanvitelli nel vestibolo circolare.

Nel 1910 papa Pio X innalzò la chiesa a parrocchia e nel 1911, seguendo la tendenza del tempo volta a valorizzare i monumenti antichi, furono intrapresi dei lavori di restauro e conservazione che però interessarono soprattutto i resti delle Terme di Diocleziano. Queste opere riportarono così alla luce l'antica muratura romana, posta a sostegno della facciata vanvitelliana, e proseguirono con la demolizione della lanterna michelangiolesca. Lo smantellamento della facciata del Vanvitelli fu deciso dagli organi superiori del Ministero della Pubblica Istruzione, allora preposto alla tutela del patrimonio artistico nazionale, suffragato oltre che dagli studiosi del tempo anche da delibera parlamentare. L'intenzione era quella di ridare all'emiciclo absidale, che serviva da facciata della chiesa, un aspetto simile a quello dei musei e dei ruderi circostanti. Una volta abbattuto il prospetto del Vanvitelli, si pensava di trovare l'antica cortina muraria delle Terme, che sarebbe stata lasciata a vista. In realtà, una volta tolto l'intonaco ci si rese conto che la condizione della cortina sottostante, conservata solo per brevissimi tratti, non avrebbe consentito di attuare il progetto. La necessità di conciliare il rispetto degli avanzi monumentali, come sostenne nella relazione all'intervento del 2 luglio 1911 Antonio Muñoz, visto che la chiesa si presentava ora anche come lo sfondo di via Nazionale e della Fontana di Termini, impose «di rifare la



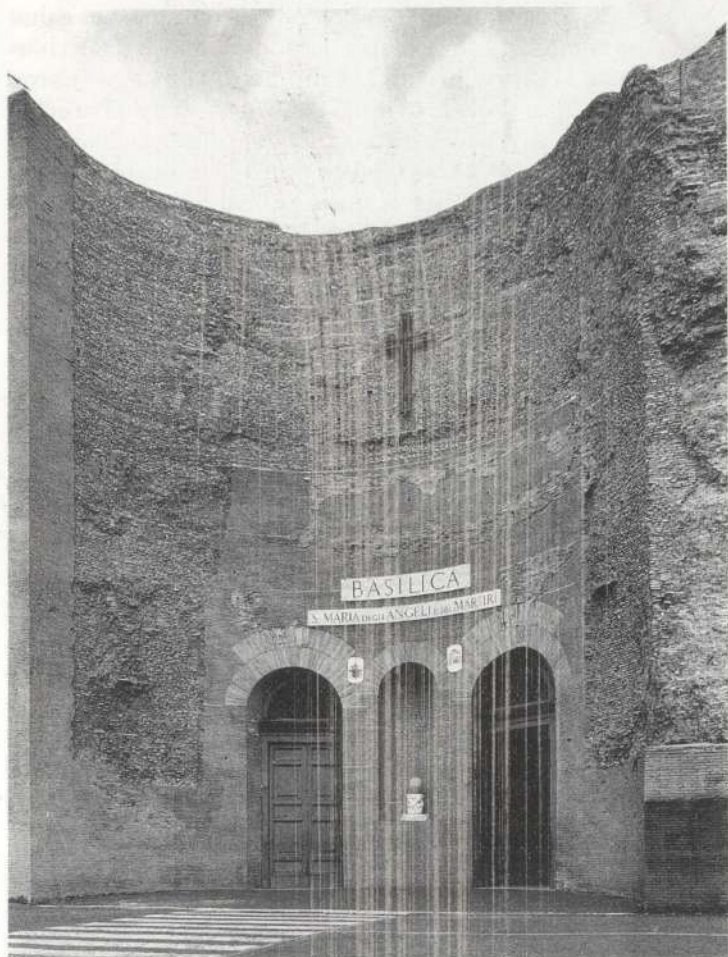
Carlo Maratta,  
monumento sepolcrale, 1704

cortina tutto in giro, per una altezza di circa due metri creando una specie di zoccolo e di rialzare i due pilastri laterali sugli spigoli per tutta l'altezza dell'abside». Questi interventi di ricostruzione, oggetto di riflessioni sulle mutazioni della cultura del restauro, rivelarono anche alcune caratteristiche specifiche dell'abside termale.

La chiesa, innalzata a basilica minore da Benedetto XV il 20 luglio 1920, si è arricchita nel corso del '900 di alcuni monumenti all'interno: nello stesso 1920, nel braccio destro del transetto, fu col-

locato il monumento funebre al Maresciallo d'Italia Armando Diaz, Duca della Vittoria, su progetto di Antonio Muñoz. Nel 1948, lo scultore Pietro Canonica realizzò il monumento funebre dell'ammiraglio Thaon di Revel, Duca del Mare, nella cappella del beato Albergati, e nel 1953 anche quello del senatore Vittorio Emanuele Orlando. La Soprintendenza ai Monumenti di Roma e del Lazio ha restaurato nel 1972 le vetrate dell'antica abside e le altre finestre; successivamente ha sostituito il pavimento in marmittoni del vestibolo circolare con uno in marmo a disegni geometrici, sistemato le cappelle ivi contenute, eliminando le loro cancellate divisorie che ne chiudevano la libera visuale, ripristinandone il volume originario. Ulteriori lavori di manutenzione ordinaria e straordinaria, anche se con molta parsimonia, si sono succeduti negli anni successivi ed hanno interessato soprattutto le coperture piane ed a tetto dell'intero complesso. Recentemente nuovi interventi si stanno concentrando in particolare sulla facciata della chiesa e sul consolidamento ed il ripristino delle cappelle e del vestibolo, in occasione del Giubileo del 2000.

La *facciata* della chiesa odierna è, come si è detto, il risultato dell'intervento condotto durante il 1910-1911. Essa ricalca la parte cilindrica dell'antico *calidarium*, nella quale sono stati aperti due vani arcuati fra i quali è una piccola nicchia. Il paramento laterizio moderno di mattoni, alto circa due metri, ha voluto riproporre la struttura muraria termale.



La facciata di S. Maria degli Angeli dopo il restauro

Una volta entrati nella chiesa, si accede direttamente al *vestibolo circolare* il quale era incluso nell'idea michelangiolesca. Nelle quattro edicole curvilinee, ideate dallo stesso Michelangelo, sono collocati quattro monumenti funebri. A destra dell'ingresso si ha il *monumento sepolcrale di Carlo Maratta* eseguito, in marmi policromi, su suo disegno e fatto erigere nel 1704, quando l'artista era ancora in vita. Il busto in marmo bianco fu realizzato dal fratello Francesco. Lo stemma gentilizio della famiglia sovrasta una grossa base in "misto rosso" ove, in un drappo marmoreo nero, è incisa l'iscrizione funebre. A sinistra è il *monumento funebre del pittore Salvatore Ro-*

sa (1615-1673), eretto dal figlio con il busto in marmo e due putti simboleggianti la pittura e la poesia, opere di Bernardino Fioriti. Si differenzia dal primo per una maggiore vivacità delle parti scultoree, in linea con il gusto tardo-barocco. A destra del vano d'accesso alla crociera è il *monumento* a edicola con piccolo sarcofago e busto entro una nicchia, *del cardinal Francesco Alciati*. Esso è molto probabilmente opera di Giovan Battista della Porta che lo eseguì subito dopo la morte del Cardinale (1580); nel progetto, pubblicato da Armand Schiavo, erano previsti due angeli in marmo che non furono eseguiti. Il *monumento* a sinistra, quasi identico anche se di esecuzione inferiore, è dedicato al *cardinale Pietro Paolo Parisi*, o eretto dal nipote Flaminio vescovo di Bitonto nell'anno 1604. Nel vestibolo si aprono anche due cappelle. Quella a destra, dedicata al *Crocifisso*, fu voluta nel 1575 dal banchiere romano Girolamo Cevoli come ricorda un'iscrizione posta al centro del pavimento del sotterraneo della cappella. Si tratta della seconda cappella allestita nell'intera chiesa, cioè una delle poche decorazioni (che in ogni caso non furono molte, in linea con il gusto controriformistico) rimaste risalenti al periodo michelangiolesco. Originariamente era attigua all'ultimo ingresso laterale realizzato da Michelangelo; è chiusa da una bassa balaustra marmorea, presenta l'altare sopraelevato da tre gradini dal piano del vestibolo, un paliotto molto semplice ma impreziosito dalla composta cromia dei marmi: bianco per il fondo, pannelli di rosso di Levante, riquadrature d'Africano e cornice di giallo di Siena. Il quadro dell'altare, rappresentante il *Crocifisso tra il committente e s. Girolamo*, è stato attribuito a Girolamo Rocca (?-1592-1605), allievo di Daniele da Volterra. Allo stesso artista si deve probabilmente la decorazione della volta a botte ove, tra i rilievi di stucco dorato, sono raffigurate otto cariatidi che formano due finte nicchie centinate, entro cui sono affrescati quattro dottori della Chiesa. Nei riquadri rettangolari sono rappresentati degli angeli con i simboli della Passione. Nella parte centrale della volta, due cornici ovali racchiudono le pitture che rappresentano la *Cena degli Apostoli* e la *Lavanda dei piedi*. Al centro, in un riquadro rettangolare, un angelo in volo porta la Croce, simbolo di fede. L'impostazione delle figure, soprattutto delle due Sibille, in due finte nicchie dipinte centinate, tradisce la volontà dell'artista di riferirsi alla struttura della cappella Sistina. Il Nibby sostiene che gli affreschi del monumento caddero nel 1883; proprio la mediocre qualità di questi ultimi, rispetto al partito decorativo e alla tela d'altare, induce a pensare che essi abbiano effettivamente subi-

to un ripristino durante il XIX secolo. Sulle due pareti laterali della cappella vi sono due monumenti funebri, uno del fondatore della cappella stessa, in forma di edicola, e l'altro dello scultore Pietro Tenerani (1787-1869), pure ad edicola, legata però ad una mostra di porta: il busto dell'artista, probabilmente un suo autoritratto, colpisce per l'espressione severa e per le forme fortemente incise.

La cappella del lato opposto fu fondata e fatta decorare da Corrado Alvari nel 1579, come dimostra l'iscrizione posta in basso sulla parte laterale. Quest'ultimo, ricevuta dai Certosini questa cappella in rovina, ne curò la ricostruzione dedicandola a *s. Maria Maddalena*; egli dotò inoltre la cappella di vasi, vesti ed arredi sacri e nel mezzo costruì un monumento sotterraneo per sé, per i suoi familiari e per i posteri. La cappella, anteriormente chiusa da una bassa balaustra, presenta al centro, davanti all'altare, la fonte battesimale; due colonne di marmo giallo e capitelli corinzi che reggono la trabeazione, con timpano triangolare, completano la struttura dell'altare. La tela con la raffigurazione del *Noli me Tangere* viene generalmente attribuita nelle antiche guide ad Arrigo Fiammingo (1503-1592), ma l'equilibrio generale dell'opera ha fatto indurre a considerazioni stilistiche diverse e durante il restauro del '60 l'opera è stata restituita a Cesare Nebbia (1536-1618), artista allievo di Girolamo Muziano (1528-1592), di cui è visibile l'insegnamento anche in questo quadro, soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione spaziale.



La crociera prima del restauro

Nel passaggio alla navata centrale a destra si trova la grande statua di *S. Brunone da Colonia*, fondatore dei Certosini, opera del 1766 di Jean-Antoine Houdon (1741-1828); quest'ultima era stata commissionata insieme alla scultura in gesso di *S. Giovanni Battista* che però venne distrutta nel 1894; una copia in formato minore, è conservata alla Galleria Borghese. Della prima in particolare sono da notare il forte potere espressivo della testa reclinata, in meditazione.

La *crociera* della chiesa, cioè l'antico tepidario della Terme, ha acquistato l'aspetto odierno in seguito alle trasformazioni settecentesche. Oltrepassato l'ingresso della navata longitudinale, dove ci sono le due nicchie, una con la statua di *S. Brunone* e l'altra dove era il gesso del Battista, si trovano prima del transetto due cappelline che si formarono anteriormente al restauro vanvitelliano. Quella di destra, di giuseppatronato Aldobrandini, è dedicata a s. Brunone, adornata con un quadro del XVII secolo, di anonimo; quella di sinistra è invece la terza in ordine cronologico ad essere stata decorata. Essa è protetta da una bassa balaustra marmorea su cui s'imposta la cancellata a sbarre lisce ed attorte alterne, che presentano alla sommità punte di lancia variamente arricciate. Sulla parte destra, in basso, è l'epigrafe relativa al sepolcro di Pietro Alfonso Avignone, che fece costruire a sue spese nel 1585 il sacello in onore di s. Pietro. La lapide sulla parete sinistra ricorda l'indulgenza plenaria che Gregorio XIII, sempre nel 1585, concesse a tutti coloro che nel giorno di s. Pietro si fossero confessati ed avessero pregato qui e a S. Pietro in Vincoli. La mensa presenta un paliotto di scagliola con arabeschi fogliacei e fiorati, mentre il resto dell'altare è in legno dipinto ed inquadra una famosa tela di Girolamo Muziano (1528-1592), raffigurante *La consegna delle chiavi*. Tutta la decorazione che circonda la pala arcata è in stucco con due angeli in alto che reggono festoni e scritta dedicatoria. Sulle pareti laterali si trovano due dipinti firmati da Marco Carloni (1742-1796) rappresentanti i *Ss. Pietro e Paolo* e *La liberazione di s. Pietro dal carcere*. La volta a botte della piccola cappella, delimitata da una sobria cornice a disegno geometrico, presenta nella parte centrale, in una cornice circolare a stucco dorato, il dipinto che raffigura l'*Eterno Padre benedicente*, mentre lateralmente, inseriti nei riquadri mistilinei, si trovano ornamenti stilizzati in girali fogliati e in rosette di stucco dorato.

Il *transetto* della chiesa conserva la grandiosità romana dell'impianto termale; il vano coperto da volte a crociera è lungo m 99, largo m 23,50 ed alto m 27; le otto colonne di granito rosso hanno un'altezza di m 14 e una circonferenza di m 15 di circonferenza; quelle angolari hanno capitelli corinzi, le al-



Girolamo Muziano,  
*La consegna delle chiavi*



P. C. Tremollière,  
*Caduta di Simon Mago*

tre compositi, tutti di marmo bianco. L'effetto plastico appare oggi diminuito dalla continuità della trabeazione e dalle notevoli cromie delle paraste e delle specchiature che hanno sostituito il semplice intonaco. Nel braccio destro del transetto trovano posto sulla parete verso l'ingresso la *Crocifissione di s. Pietro* di Nicola Ricciolini (1687-?); si tratta di una copia settecentesca da un'opera del Passignano eseguito per l'altare della "bugia" nella Basilica Vaticana, dipinto su lavagna. Segue la *Caduta di Simon Mago* di Pierre-Charles Tremollière (1703-1739), anch'esso copia da un quadro originariamente posto sull'altare del Sacro Cuore a S. Pietro, opera a detta di Giovanni Baglione di Francesco Vanni (1565-1609), su commissione del cardinal Baronio. Lo stesso cardinale aveva anche consigliato il soggetto del dipinto che adombrava sotto il leggendario racconto la vittoria dell'ortodossia, della quale è consignataria la Cattedra di S. Pietro, sulle eresie. Non è chiara la ragione per cui al Tremollière fu commissionata la copia del dipinto, poi trasferita a S. Maria degli Angeli; il dipinto ha comunque oggi un valore soprattutto documentario: sembra aderire alla pittura di Contro-riforma, nel chiaro riferimento ai modelli michelangioleschi, pur tradendo, nelle scelte cromatiche, l'influenza della pittura tardo-barocca di cui Tremollière era un rappresentante. Sul lato opposto è esposta la *Predica di s. Girolamo* di Giro-

lamo Muziano (1528-1592), dipinto che alcune fonti citano come *S. Girolamo visitato da devoti romiti*. Quest'opera, predisposta per la cappella Gregoriana in S. Pietro, non fu terminata per la morte dell'artista e sembra che sia stata completata da Paul Brill il quale, comunque, non si discostò dal concepimento originario dell'opera tanto che un disegno conservato agli Uffizi mostra che anche per il paesaggio non vi furono varianti nella composizione. Anche in questo dipinto è evidente lo studio dei grandi modelli cinquecenteschi che si traduce in una solenne e compassata monumentalità con equilibrate contrapposizioni di masse e di atteggiamenti. Colpisce il colorismo di sicura reminiscenza lombarda ed in particolare bresciana, le luci argentee che danno alle notazioni paesistiche un gusto quasi notturno. Il dipinto successivo rappresenta il *Miracolo di s. Pietro alla porta Speciosa* ed è opera del pittore Francesco Mancini (1679-1758). Quest'ultimo eseguì un cartone per il medesimo soggetto, tradotto in mosaico nella basilica di S. Pietro per l'altare dedicato precisamente alla "guarigione del paralitico". È da supporre che sia stato trasferito qui non il cartone della figura che è all'altare suddetto, ma un'altra versione che il Mancini avrebbe potuto eseguire successivamente o precedentemente, e che non sia stato accettato per essere tradotto in mosaico. Nel braccio sinistro, verso l'ingresso è la *Messa di s. Basilio* di Pierre Subleyras (1699-1749), commissionato a quest'ultimo nel 1745 per l'altare di s. Basilio nella Basilica Vaticana in sostituzione di un'altra opera dello stesso soggetto di Gerolamo Muziano; anche questa, dopo la traduzione in mosaico, fu trasferita a S. Maria degli Angeli. Il quadro, che iconograficamente si rifà a un passo di Gregorio Nazianzeno, ha un'impostazione evidentemente classicistica, tipica del pittore che operò a Roma per circa un ventennio, come chiaramente si può notare nello sfondo architettonico, nelle colonne scanalate sull'alto basamento come nel costume militare dell'imperatore rappresentato sul lato destro. Il dipinto che segue rappresenta la *Caduta di Simon mago* di Pompeo Batoni (1708-1787), pittore lucchese a cui fu commissionato nel 1765 il grande dipinto, non è chiaro se per sostituire la pittura su lavagna di Francesco Vanni o per trarvi il mosaico per l'altare della "caduta" a S. Pietro. Il pittore fece ricorso nel dipinto al repertorio barocco, convertendolo però, nella cromia limpida e nell'efficace contrasto di ombre e luci, in un'eleganza tutta settecentesca in cui convivono la curva architettonica del fondo, le salde masse plastiche del colonnato e la scioltezza dei gesti e la varietà degli

atteggiamenti delle figure. Sulla parete opposta si trovano *L'Immacolata* di Pietro Bianchi (1694-1740) commissionatogli per l'altare della cappella del coro nella Basilica Vaticana, pala piuttosto accademica, e la *Resurrezione di Tabita* di Placido Costanzi (1690-1759), pittore napoletano a cui il quadro fu commissionato nel 1727, per l'altare di Tabita nella basilica di S. Pietro, in sostituzione di un affresco dello stesso soggetto di Giovanni Baglione che si era deteriorato. La composizione schematica, al pari del quadro precedente, dà una certa impostazione di manie-



Placido Costanzi,  
*Resurrezione di Tabita*

ra, evidente nella aggraziata composizione delle figure, in cui l'intensità espressiva del racconto si scolorisce.

I due vani adiacenti al tepidario, con le volte ad un livello più basso, furono trasformati prima in vestiboli della chiesa michelangiolesca e poi in cappelle con arco d'accesso a sesto ribassato con la diversa altezza delle volte. *La cappella di s. Brunone*, santo fondatore dell'ordine cistercense, chiuse il vestibolo verso la strada Pia, progettato da Michelangelo, e fu, come si è detto, voluta dal priore della Certosa, Giovanni Maria Roccaforte. Fu realizzata su progetto e con la direzione di Carlo Maratta e fu decorata con un forte senso scenografico a finte prospettive. Quattro colonne di marmo serpentino, con grossa cimasa superiore *roicalle*, inquadrano la cornice dorata della pala d'altare ove è la raffigurazione dell'*Apparizione della Vergine col Bambino e di S. Pietro a S. Bruno e ad alcuni monaci certosini*. All'interno è suggerita la concavità di un'abside con nicchie e statue. Nella volta, entro edicole mistilinee, sono raffigurati con grande vitalità plastica i quattro evangelisti e, nell'occhio centrale, è una gloria di cherubini ed angioletti intorno al monogramma di Maria Ausiliatrice che spicca in un sole raggianti.

La pala da altare è una fra le opere più significative di Giovanni Odazzi (1663-1731); anche in questo dipinto, come nelle pale a S. Bernardo alle Terme, è evidente il riferirsi del pittore al modello del Baciccio, in cui la chiarezza della pittura,

che pur essendo ad olio sembra richiamare la maniera di un affresco, rimanda ad un'influenza classicista di stampo marattesco. I quattro evangelisti della volta sono invece opera di Andrea Procaccini (1671-1734). Le due statue della *Carità* e della *Meditazione* sono copie di quelle del fabrianese Francesco Fabi-Altini (1830-1906) poste all'ingresso monumentale del Verano.

La cappella della testata destra fu iniziata nel 1746 da Clemente Orlandi ed è dedicata al cardinale Niccolò Albergati la cui beatificazione era avvenuta nel settembre del 1744. La nuova cappella fu volutamente disegnata in maniera del tutto uniforme a quella già esistente di s. Brunone. Anch'essa, come l'altra, è decorata con finte architetture e figure allegoriche. Al centro della volta è *lo Spirito Santo in una gloria di cherubini*. All'intorno, entro cornici simili a quelle della volta della cappella di s. Brunone, si hanno *i quattro dottori della Chiesa: s. Gregorio, S. Girolamo, s. Ambrogio e s. Agostino*. Autori di questo insieme decorativo furono Antonio Bicchierai e Giovanni Mezzetti. Per la pala d'altare raffigurante un miracolo del beato Albergati, il Chracas, al 26 luglio 1749, parla di una commissione del Papa al pittore bolognese Ercole Graziani (1688-1756). Ad una donazione (1834) dello scultore tedesco Federico Pettrich risalgono le due statue in gesso raffiguranti gli *Angeli della Pace e della Giustizia*; fu lo stesso artista a decidere che le statue fossero poste nella cappella, ritenendolo il più idoneo «*per grandiosità e luce necessaria*». Le due sculture che si dispongono simmetricamente rispetto alle due maestose figure femminili della *Meditazione* e della *Preghiera* copie da Fabi-Altini, sono raffigurazioni tipicamente neoclassiche caratterizzate anche da un certo virtuosismo tecnico nella resa dei particolari. Presso l'ingresso della cappella, a sinistra sotto il dipinto del Muziano, è sepolto Armando Diaz, la cui memoria funebre fu disegnata da Antonio Muñoz; sulle pareti trovano inoltre posto i due monumenti di Pietro Canonica, a sinistra quello di Paolo Thaon de Revel e a destra di Vittorio Emanuele Orlando, eseguiti tra il 1948 ed il 1953; il secondo si distingue dal primo per la presenza di un bassorilievo decorativo, che inquadra il sacello tombale, in cui un corteo militare allude alla vittoria di Caporetto.

Oltrepassato il transetto riprende, in quello che era una volta il passaggio al *tepidarium*, l'ordinamento architettonico vanvitelliano inteso a dare evidenza morfologica ad una navata longitudinale con le grandi colonne in muratura fra le quali si aprono, entro corniciature ad edicola simili a quelle michelangiolesche del vestibolo, due cappelline. In quella a de-

stra vi è un notevole gruppo di opere del pittore Giovanni Baglione (1566-1644): il dipinto sull'altare rappresenta la *Madonna con il Bambino e i ss. Raimondo e Giacinto*; quello di destra raffigura i *Ss. Valeriano e Cecilia incoronati da un angelo* e quello di sinistra *S. Francesco che riceve le stimmate*. La cappellina è chiusa da una grande cancellata settecentesca, caratterizzata da borchie di ottone e palme dorate che formano due croci. L'iscrizione tombale nel pavimento, a destra dell'altare, datata 1608 illustra la personalità di Alessandro Litta, patrizio milanese, il quale dedicò la cappella non solo alla Vergine ma



Giovanni Baglione, *Madonna con il Bambino e i ss. Raimondo e Giacinto*

anche a s. Giacinto. La pala d'altare, oggi fortemente ossidata ma in cui si riconoscono le influenze caravaggesche, è inquadrata da due colonne di marmo africano con capitelli corinzi. La volta è suddivisa in geometrie mistilinee, evidenziate da stucchi dorati, ove sono inseriti al centro un tondo in affresco rappresentante *L'Eterno Padre fra angeli*, con atteggiamento di dominio e di comando, ai lati due riquadri rettangolari con la raffigurazione di due angeli alati, a mezza figura. Anche queste pitture sono opera di Giovanni Baglione; vi si ritrovano nella ricchezza e nei toni vivaci dei panneggi le caratteristiche della pittura manierista. La cappellina del lato opposto è la prima e la più antica dell'intera chiesa, secondo un'epigrafe datata 10 marzo 1574, posta sulla sinistra del presbiterio. Commissionata dalla famiglia del Cinque, che risulta proprietaria della cappella nel XVIII secolo come attestato da una lapide sepolcrale nel pavimento, essa fu probabilmente in precedenza proprietà della famiglia Catalani, il cui stemma figura ai lati dell'altare. Un'epigrafe, sempre del 1574, sulla parte destra della cappella, attualmente difesa da una cancellata in ferro settecentesca, ne accerta l'origine ed anche il privilegio concesso da Gregorio XIII. La pala d'altare è di Domenico da Modena e raffigura il *Verbo adorato dai sette angeli principi* che viene racchiuso da due pilastri formati da tante piccole tele dove vengono raffigurate le *Sto-*



Carlo Maratta,  
*Battesimo di Gesù*

rie di Cristo. La volta a botte è chiusa nel fondo da un arco a fascia, decorato con stucchi che inquadrano i dipinti raffiguranti la *Cacciata di Adamo ed Eva* e *L'Eterno e la cacciata degli Angeli ribelli*, di cui si è recentemente potuta accertare l'attribuzione ad Arrigo Fiammingo (Hendrick van der Broeck, 1530?-1592/1605), quadri in cui si riconoscono le influenze fiorentine ed una capacità tecnica particolare poiché il tondo con l'Eterno è stato dipinto su cuoio argentato e sbalzato. Vanno confermate a Giulio Mazzoni (c. 1525-dopo 1589), invece, le tele laterali, quella di destra rappresentante la *Visione dell'In-*

*ferno* e quella di sinistra con *Pio IV e un gruppo di devoti* che vengono riconosciuti come personaggi legati alla fondazione ed alla storia della chiesa.

Il presbiterio fu profondamente modificato, come si è detto, da Clemente Orlandi in occasione dei primi trasporti dei dipinti provenienti da S. Pietro in Vaticano, iniziatisi nel 1725 per volere di Benedetto XIII. Sulla parete destra sono infatti collocati la *Presentazione di Maria al tempio* di Giovan Francesco Romanelli (1610-1662) e il *Martirio di s. Sebastiano* del Domenichino (1581-1641). Il primo quadro del pittore viterbese allievo del Domenichino e di Pietro da Cortona, fu trasportato dall'altare della presentazione in S. Pietro dove, come gli altri, fu sostituito da una copia in mosaico nel 1727. L'opera del Romanelli eseguita tra il 1638 e il 1642 doveva sostituire quella del Passignano (1559-1638), di stesso soggetto dipinta nel 1627, che si era deteriorata. Le figure centrali appesantite dalla rigidità del panneggio e la pienezza della quinta architettonica, costituiscono il limite evidente di quest'opera. Il *Martirio di s. Sebastiano* del Domenichino eseguito tra il 1632 e il 1638, (nel 1632 il pittore riceve «300 scudi a conto della Tavola di S. Bastiano in S. Pietro» per l'altare del santo nella Basilica Vaticana, è una tra le più famose opere del pittore bolognese e l'ultimo dei lavori eseguiti a Roma prima del trasferimento a Napoli. Fu inizialmente ese-

guita ad olio su muro e solo nel '700 fu trasferita su tela ad opera di Nicola Zabaglia; è evidente il riferimento, in quest'opera, ai modelli caracceschi anche se l'impostazione drammatica della scena sembra riallacciarsi alle esperienze caravaggesche del pittore che aveva partecipato alla decorazione di S. Luigi dei Francesi. Sulla parete sinistra si trovano *La morte di Anania e Safira* del Pomarancio e il *Battesimo di Gesù* del Maratta. Il primo fu dipinto da Cristoforo Roncalli (1552-1626) su lavagna e rappresenta uno degli episodi della vita di s. Pietro; è un quadro tipico del Manierismo classi-



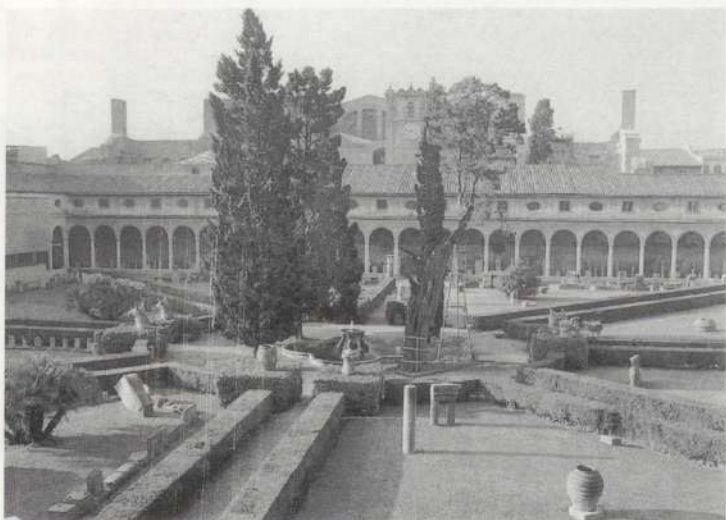
Domenichino,  
*Martirio di san Sebastiano*

cheggianti prevalenti nella Roma della Controriforma. Il dipinto del Maratta, una delle opere tarde del pittore, fu realizzato attorno al 1697 per la cappella del battistero nella Basilica Vaticana. Il carattere sintetico della composizione polarizza l'interesse sul gruppo centrale e conferisce alla composizione una grandiosità monumentale. Il catino absidale fu decorato verso la fine del XVII secolo con un affresco, sopra le finestre, che raffigura delle virtù e degli angeli monocromi con fondi e decorazioni auree fin nei sottarchi e negli sguinci delle finestre. Al centro del catino in campo giallo irradiato di luce, appaiono degli angeli sopra una coltre di nubi, al di sopra la Vergine in un drappeggio azzurro, con altri angeli che ne festeggiano l'assunzione. Il pittore che eseguì gli affreschi, il tedesco Daniele Seyter (1649-1775), rivela nell'efficacia cromatica l'influenza dell'arte veneta dovuta al suo lungo soggiorno nella città lagunare. L'altare maggiore, notevolmente spostato in avanti rispetto a quello cinquecentesco originariamente addossato all'abside, risale al 1762. Le altre decorazioni murali e a stucchi della volta del presbiterio e dell'abside, vanno fatte risalire a questi stessi anni, in particolare il grande ovale con cornice articolata, ove è dipinto lo *Spirito Santo in Gloria* circondato da cherubini tra turbinii di nuvole e gli angeli sull'imbotte dell'arco che sorreggono una corona di stelle e trofei a soggetto cristiano. Tali

decorazioni sono attribuibili ad Antonio Bicchierai, artista scolaro del Conca e del Gaulli con caratteristici influssi maratteschi.

Ai restauri del 1863 appartengono le cancellate, le vetrate e gli stalli del coro, immediatamente dietro l'altare maggiore. Il cancello divisorio risale al 1727, quando si trasferì il coro nella cappella dell'epifania, fino a quel momento usata come sacrestia, ripristinando l'antica clausura monastica. Una lapide ricorda che il Papa stesso consacrò l'altare dell'epifania il 6 ottobre 1727. Nuovi lavori, voluti dai monaci, furono compiuti in questa sala a partire da tale data. Essa prende il nome dalla cinquecentesca pala d'altare su lavagna rappresentante l'*Adorazione dei magi* ed è riccamente decorata sulla volta e sulle pareti con una complessa e armoniosa composizione ricca di variazioni cromatiche. Nella volta a padiglione è la *Gloria di s. Brunone* che, su una nube sorretta da angeli e puttini, ascende in cielo dove sono il Cristo e la Vergine. Nella fascia più in basso, alternate a putti reggicartigli, sono raffigurate la Fede, la Speranza e la Carità. Al disotto della fascia di raccordo tra parete e volta, sono rappresentanti i quattro evangelisti alternati ai dodici apostoli raffigurati entro cartigli sorretti da putti alati. Sulle pareti, scene relative alla vita di s. Brunone. Aperta rimane tuttora l'attribuzione delle decorazioni di questa cappella. Guglielmo Matthiae e Robert Engass, quest'ultimo grazie a un manoscritto risalente al 1724, attribuiscono l'opera di decorazione a Luigi Garzi; in questo caso però, l'intera decorazione andrebbe spostata entro il 1721, anno in cui il pittore morì. Sulla parete curva dell'abside, dopo le due porte sormontate dai busti di Pio IV e di s. Carlo Borromeo, sono a destra la *memoria funebre del cardinal Serbelloni* e a sinistra quella dello stesso *Pio IV* caratterizzata da una lastra di marmo bianco incorniciata da pilastri laterali, sormontati da una targa con un cherubino fra festoni; tra due frammenti di timpano è lo stemma con le chiavi e la tiara sotto il timpano di completamento. Al centro in una gloria in stucco è il dipinto della *Madonna venerata da angeli*, che Antonio del Duca fece eseguire a Venezia nel 1543, che ha solo interesse devozionale e storico.

Pio IV si preoccupò anche dell'istituzione del convento dei Certosini (attualmente in gran parte occupato dal Museo Nazionale Romano), retrostante la chiesa. La Casa Madre dell'Ordine, che già possedeva a Roma la chiesa di S. Croce in Gerusalemme, inizialmente non accettò con piacere la concessione papale per via dei nuovi obblighi che da essa derivava-



Il chiostro grande o chiostro di Michelangelo  
nella sistemazione attuale

no. Sarebbe infatti stato compito dell'ordine impegnarsi per tutte le spese derivanti dalla costruzione del nuovo convento. A questa ragione va ricollegata la lentezza con cui i lavori di costruzione procedettero, condotti a termine solo negli anni in cui Gregorio XIII si impegnò a concedere larghi contributi. Il convento doveva avere una struttura ben precisa secondo uno schema architettonico tipico dell'Ordine: doveva infatti comprendere due chiostri, uno grande ed uno piccolo, e le celle per i monaci.

Si trattava di un piano complesso e dispendioso, che non consentiva limitazioni se non nel numero delle abitazioni dei monaci che infatti si svilupparono su un solo lato del chiostro maggiore. I progetti con cui il convento fu eretto furono elaborati da Giacomo del Duca, mentre non sono stati trovati documenti sufficienti a sostenere una partecipazione di Michelangelo ai lavori. L'inserimento del convento nella zona delle Terme fu eseguito in modo da non interessare i ruderi; il *chiostro piccolo* fu ricavato a destra del presbiterio della nuova chiesa nell'area quindi dove doveva essere la piscina natatoria; il chiostro maggiore fu posto fra il corpo centrale delle Terme ed il lato settentrionale del suo recinto; le abitazioni dei monaci ne occuparono solo il lato occidentale restando lontane dal muro perimetrale. Il chiostro piccolo, dove fino a qualche tempo fa era esposta la Collezione Ludovisi, è scandito da colonnati architravati; fu probabilmente co-



Sede aziendale Tramviaria del Governatorato, 1926  
(ICCD)

struito successivamente al *chiostro grande*, iniziato nel 1565, come testimonia la data incisa su un pilastro angolare dello stesso chiostro. La sua struttura fu notevolmente ampliata negli anni immediatamente precedenti al 1676, data in cui, dalla pianta del Falda, risulta che il progetto originario era stato sostanzialmente alterato. Le arcate del portico di 320 m di diametro sono sorrette da 100 colonne; sopra quest' ultimo si aprono finestre alternativamente quadrilatere ed ovali. La fontana centrale, rilevata chiaramente con il giardino "all'italiana" nella pianta del Nolli, risale al 1695 e fu nel corso dell'800 inquadrata da quattro cipressi; in questo stesso periodo fu anche risistemato l'antico giardino-orto dei Certosini. Le antiche celle dei monaci sono ancora visibili lungo la via Cernaia, più in basso rispetto al livello della strada. Si riconoscono i bracci sporgenti con le aperture che denunciano la funzionalità degli ambienti che dovevano usufruire di singoli cortiletti con un tratto porticato e di singoli giardini. Proseguendo lungo il perimetro delle Terme, in piazza dei Cinquecento all'angolo con via Volturmo (ingresso principale dal n. 65) si trova la *palazzina ATAG* inaugurata nel maggio 1928 ed ampliata nel 1944. Il progetto tenne conto dei vincoli archeologici imposti alla zona compresa fra il serbatoio dell'Acqua Marcia ed «i monumentali avanzi dell'Agere di Servio Tullo». Perciò l'Amministrazione si preoccupò «della decorosa sistemazione dell'isolato, cercando di maschera-

re la vista del serbatoio dell'acqua... e ponendo invece in risalto gli avanzi delle mura Serviane». L'incremento cospicuo dell'Azienda rese, anzitutto, necessaria la costruzione di un'adequata sede per la Direzione. Al momento dell'inaugurazione fu considerato tra «i più decorosi che vanti la moderna Roma». «L'elegante mole neo-barocca» ospitava tutti gli Uffici e Servizi direttivi dell'Azienda; al pianterreno fu disposto un «grande salone elegantemente decorato, e mobiliato con distinta signorilità» mentre un torrione angolare, articolato da ampie vetrate, era destinato a sede del servizio di ragioneria.

Proseguendo lungo via Volturmo si incontra sulla sinistra al n. 37 adiacente a Palazzo Querini, il *Cinema poi Teatro Volturmo*, costruito nel 1920 su progetto di Arnaldo Foschini (1884-1968) e Attilio Spaccarelli (1890-1975). Nel corpo di fabbrica dell'edificio preesistente fu ricavato l'ingresso, piuttosto angusto, che immetteva in un ampio atrio riccamente decorato con elementi plastici di Ernesto Arcieri. La sala di forma quadrata era costituita dalla platea, da un ordine di palchi e da una galleria superiore divisa in poltrone e palchi e aveva una capienza complessiva di 1.200 posti. Il cinema, trasformato poi in teatro, ha funzionato fino a tempi recenti abbinando gli spettacoli teatrali ai programmi cinematografici.

## NOTE

<sup>1</sup> C. FEA 1837

<sup>2</sup> L. SPEZZAFERRO 1983

<sup>3</sup> A. NIBBY 1841

<sup>4</sup> J. A. ORBAAN 1910

<sup>5</sup> ASR, Camerale I, b. 1528, f. 76

<sup>6</sup> C. FEA 1837

<sup>7</sup> ASR, Presidenza Acquedotti Urbani, bb. 32 e 39

<sup>8</sup> ASR, Presidenza Acquedotti Urbani, b. 32

<sup>9</sup> ASR, *Ibidem*, b. 32

<sup>10</sup> ASR, Mandati Camerali I, b. 936, ff. 60 e 110; b. 1528, f. 10; AA ARM., b. 20, f. 16

<sup>11</sup> ASR Presidenza Acquedotti Urbani, b. 32

<sup>12</sup> ASR, Presidenza Acquedotti Urbani, b. 26, f. 519

<sup>13</sup> ASR, Presidenza Acquedotti Urbani, b. 26, ff. 467 e 517

<sup>14</sup> ASR, Camerale III, b. 1985

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### S. BERNARDO ALLE TERME (CHIESA E MONASTERO)

- G. VASI, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma 1747-61  
 M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale delle opere più insigni di Mariano Vasi romano (...)*, Roma 1794, pp. 243-245  
 G.B. CIPRIANI, *Descrizione itineraria di Roma*, Roma 1838  
 A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1841, pp. 131-136  
 V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. IX, Roma 1877, pp. 169-188  
 S. ORTOLANI, *S. Bernardo alle Terme*, Roma 1927  
 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, X, III, Milano 1935, p. 349  
 M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, vol. II, Roma 1942, pp. 1015; 1265  
 L. HUETTER, *La tomba di Overbeck* in «L'Osservatore Romano», 21 giugno 1952  
 AA.VV., *Il nodo di S. Bernardo. Una struttura urbana tra il centro antico e la Roma moderna*, Roma 1977  
 M. TRIMARCHI, *Giovanni Odazzi pittore romano (1663-1731)*, Roma 1979, pp. 29-31  
 L. INNOCENTI PRESCIUTTINI, *S. Bernardo alle Terme. Cupole tardo-cinquecentesche a Roma* in «Lazio ieri e oggi» (1992), pp. 200-201  
 S. BORSI, *Roma di Benedetto XIV: la pianta di Giovanbattista Nolli*, Roma 1993, pp. 286-293  
 A.M. AFFANNI - M. COGOTTI - R. VODRET, *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Roma 1994 (con bibliografia precedente)  
 B. VALONE, *Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630* in «The Art Bulletin», 76 (1994), pp. 129-146

### MOSTRA DELL'ACQUA FELICE

- ASR, *Disegni e mappe*. Coll. I, cart. 28 n. 225. *Pianta del castello di divisione a Termini*  
 ASR, *Camerali I*, b. 1527  
 ASR, *Presidenza degli Acquedotti Urbani*, bb. 26, 28, 32, 39  
 ASR, *Mandati Camerali I*, b. 936, ff. 60; 110  
 ASR, *Mandati Camerali I*, b. 1528, f. 10  
  
 M. MERCATI, *Libro degli obelischi di Roma*, Roma 1589 (ed. consultata Bologna 1981)  
 D. FONTANA, *Della trasportazione dell'obelisco Vaticano et delle fabbriche fatte da Nostro Signore papa Sisto V (...)*, Libro I, Roma 1590; Libro II, Napoli 1604  
 P.M. FELINI, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1610, pp. 262-263  
 G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Roma 1649, p. 36  
 G.P. BELLORI, *Le vite di pittori et scultori et architetti moderni*, Roma 1672 (rist. anastatica Bologna 1977), p. 159  
*Roma sacra e moderna già descritta dal Panciroli ed accresciuta da Francesco Posterla (...)*, Roma 1725 (rist. anastatica Bologna 1977), p. 155  
*Roma ampliata e rinnovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizii notabili (...)*, Roma 1725, p. 148  
 A. CASSIO, *Corso delle acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma sopra XIV acquedotti*, Roma 1756, pp. 311 e ss.  
 F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, vol. II, Bassano 1785, p. 76

- M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale delle opere più insigni di Mariano Vasi romano (...)*, Roma 1794, p. 161
- V. MASSIMO, *Notizie istoriche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Roma 1836, pp. 63; 103-104 e ss.
- C. FEA, *Miscellanea antiquario-idraulica*, Roma 1837
- Il Mosè a S. Pietro in Vincoli capo d'opera in scultura (...)* illustrato, descritto e messo a confronto con le altre due statue che sono in Roma rappresentanti il medesimo soggetto, l'una alla fontana alle Terme, a San Giovanni l'altra, Roma 1839
- A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Parte II, Roma 1841, pp. 17-21
- G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, vol. XXV, Venezia 1844, pp. 167-168
- A. TADOLINI, *Ricordi autobiografici*, Roma 1900, pp. 221-222
- R. LANCIANI, *Storia degli scavi*, vol. IV, Roma 1902-1912, pp. 157 e ss
- L. PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, vol. X, Roma 1908-1934, pp. 431-434
- J. A. ORBAAN, *La Roma di Sisto V negli avvisi* in «Archivio della Società di Storia Patria», XXXIII, 1910, pp. 277-312
- J.A. ORBAAN, *Sixtine Rome*, London 1911, pp. 22 e ss
- A. BIANCHI, *La sistemazione della zona tra piazza S. Bernardo e via Pastrengo* in «Capitolium», XIII (1938), 3, pp. 133-142
- La sistemazione di via XX Settembre e della via delle Terme* in «Giornale d'Italia», 28 maggio 1938
- U. DONATI, *Chi è l'autore della fontana dell'Acqua felice?* in «L'Urbe», III (1938), 8, pp. 19-22
- A. BIANCHI, *A proposito della Fontana del Mosè* in «Capitolium», XIV (1939), pp. 10-11
- C. D'ONOFRIO, *Acque e fontane di Roma*, Roma 1957, rist 1977, pp. 85-95
- J. MOSLEY, *Traian revived* in «Alphabet International Annual of Letterforms», I (1964), 25, pp. 17-36
- G. MATTHIAE, *Domenico Fontana e l'idealismo sistino*, in «Studi Romani», XVIII (1970), 4, pp. 431-444
- T. MARDER, *Sixtus V and the Quirinal*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXVII, 1978, pp. 283-294
- L. SPEZZAFERRO, *La Roma di Sisto V*, in *Storia dell'Arte Italiana. Momenti di Architettura*, vol. XII, Torino 1983, pp. 365-405
- N. CARDANO, *La mostra dell'Acqua Felice* in *Il trionfo dell'acqua. Acque e Acquedotti a Roma*, catalogo della mostra, Roma 1986, pp. 243-250
- C. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, Roma 1986, pp. 210-220
- M. FAGIOLO-M.L. MADONNA, *Roma delle delizie. I teatri dell'Acqua. Grotte, ninfei, fontane*, Milano 1990, pp. 89-91
- G. SIMONGINI, «Roma restaurata». *Rinnovamento urbano al tempo di Sisto V*, Firenze 1990
- S. BENEDETTI, in *Sisto V. Architetture per la città* a c. di M. P. Sette, Roma 1992, pp. 90-129
- T. MARDER, *La fontana del Mosè di Sisto V* in *Sisto V. Atti del VI Corso Internazionale di Alta Cultura* (19-29 ottobre 1989), vol. I *Roma e il Lazio* a c. di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 452-474
- C. STRINATI, *La scultura a Roma nel Cinquecento* in AA. VV., *L'Arte in Roma nel secolo XVI*, tomo II, Bologna 1992, pp. 418-420
- Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra a c. di M.L. Madonna, Roma 1993, pp. 371 e ss

#### VIGNA DEI PANZANI - LAVATOIO

ASC, *Credenz. I*, tomo XXIX

B. BERNARDINI, *Descrizione del nuovo ripartimento de' Rioni di Roma fatto per ordine di N. S. Papa Benedetto XIV*, Roma 1744, p. 37

- V. MASSIMO, *Notizie istoriche della villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Roma 1836, p. 103
- R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, vol. IV, Roma 1902-1912, p. 158
- A. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, vol. III, Roma 1962
- C. BERNARDI SALVETTI, *La porta degli "Horti Bellayani" e quella dei giardini dei Panzani* in «Strenna dei Romanisti», XXVII (1966), pp. 41-45
- F. VALESIO, *Diario di Roma (1700-1742)*, a cura di G. Scano, Roma 1977, vol. V, pp. 71-72
- T. MARDER, *Sixtus V and the Quirinal*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXVII (1978), pp. 283-294
- I. BELLI-BARSALI, *Le ville di Roma*, Roma 1982, pp. 76; 79; 110 n. 61
- S. BORSI, *Roma di Benedetto XIV: la pianta di Giovanbattista Nolli*, Milano 1993, pp. 286-293

#### FABBRICA DELLE CALANCA - OSPIZIO DEI SORDOMUTI

ASR, *Camerali II*, b. 17

ASR, *Camerali III*, b. 1985

G. CLETER-P. CACCHIATELLI, *Le scienze e le Arti sotto il Pontificato di Pio IX. 1865-1870*, III, Roma 1874

G. BOGGI-BOSI, *Il R. Istituto per i sordomuti dall'ospizio di Termini alla sede di via Nomentana (1838 - 1938)*, Roma 1939

N. LA MARCA, *La manifattura statale delle Terme di Diocleziano da Clemente XIV e Pio VI al Prefetto De Tournon* in «Capitolium», ottobre-dicembre (1969), pp. 19-33

#### GRAND HOTEL- CAFFÈ LATOUR

*L'inaugurazione del Grand Hotel alle Terme* in «Il Messaggero», 12 gennaio 1894

G. GATTI, *Le abitazioni romane di Gabriele d'Annunzio* in «Strenna dei Romanisti» (1956), XVII, pp. 166-69

G. GATTI, *Altri alloggi di Gabriele d'Annunzio a Roma* in «Strenna dei Romanisti» (1967), XXVIII, pp. 192-98

S. FREDI, *Adornetto vino romanesco del Grand Hotel* in «Strenna dei Romanisti» (1976), XXXVII, pp. 133-135

A. D'AMBROSIO, *Latour, re pasticceri pasticceri di re* in «Strenna dei Romanisti» (1978), XXXIX, pp. 106 - 111

B. PALMA, *Alberghi, caffè, balconi a Roma*, Roma 1985, p. 55

#### GALLERIA ESEDRA

*Una galleria di sessanta metri...* in «Il Quotidiano», 18 novembre 1955

*Inaugurazione della Galleria Esedra* in «Il Messaggero», 6 dicembre 1955

#### TERME DI DIOCLEZIANO

A. PELLEGRINI, *Dissertazione sulle rovine delle terme Diocleziane con istoria delle medesime* in «Il Buonarroti», 1876, pp. 254-265

E. PAULIN, *Les Thermes de Dioclétien*, Paris 1890

R. LANCIANI, *Ruins and excavations of Ancient Rome*, London 1897, pp. 434-439

R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, I-IV, Roma 1902-1912, passim

- C. RICCI, *S. Maria degli Angeli e le Terme Diocleziane* in «Bollettino d'Arte», 3 (1909), pp. 361-372
- C. RICCI, *Isolamento e sistemazione delle Terme Diocleziane*, ibid., pp. 401-405
- P. GUIDI-R. PARIBENI, *Lavori di isolamento delle Terme Diocleziane* in «Bollettino d'arte», 1911, pp. 347-361
- Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano*, Bergamo 1911
- R. PARIBENI, *Le Terme di Diocleziano ed il Museo Nazionale Romano*, Roma 1928
- A. PASQUINELLI, *La definitiva sistemazione delle Terme di Diocleziano* in «Capitolium», 2 (1938) pp. 77-80
- C. BERNARDI SALVETTI, *Il sottosuolo delle Terme di Diocleziano nel sec. XVI nei disegni della Biblioteca d'Arte del Museo di Stato di Berlino* in «Studi Romani», 4 (1970), pp. 462-466
- E. LISSI CARONNA, *Roma. Piazza dell'Esedra. Saggio di scavo per la costruzione della metropolitana (febbraio- maggio 1969)* in «Notizia degli scavi», 1976, pp. 221-262
- AA.VV., *Il nodo di S. Bernardo. Una struttura urbana tra il centro antico e la Roma moderna*, Milano 1977
- E. LISSI CARONNA, *Roma, Regio VI. Terme di Diocleziano, all'interno della basilica di S. Maria degli Angeli* in «Notizie degli scavi», 1984-1985, pp. 207-212
- F. ARIETTI-D. CANDILIO, *Terme di Diocleziano* in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 91 (1986), 358-366
- D. CANDILIO, *Terme di Diocleziano* in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 92 (1987-1988), pp. 339-341
- C. BUZZETTI, *Terme di Diocleziano*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 93 (1989-1990), pp. 483-484
- D. CANDILIO, *Terme di Diocleziano. Il prospetto monumentale della natatio*, «Bollettino di Archeologia», 5-6 (1990), pp. 171-173
- Roma Antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, catalogo della mostra, Roma 1992, pp. 2-35
- F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1994, pp. 251-253
- A. F. CAIOLA, *Piazza della Repubblica*, Roma 1996
- G. TAGLIAMONTE, *Terme di Diocleziano con le sculture dell'aula ottagonale*, Milano 1998

#### TITULUS. S. CIRIACI

- A. RAVA, *S. Ciriaco in Thermis*, Roma 1929
- E. POLLA, *Il Palazzo delle Finanze di Roma Capitale*, Roma 1979, pp. 37-39
- A. F. CAIOLA, *Piazza della Repubblica*, Roma 1996, pp. 13-17

#### EDIFICI DELL'ANNONA

- V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese ed altri edifici di Roma dal sec. XI fino ai giorni nostri*, vol. XIII, Roma 1877, p. 174, n. 335, p. 177 n. 348, p. 178 n. 349, p. 186 n. 374; 375, p. 193 n. 398
- G. GIOVANNONI, *Il Granaio Barberini* in «Palladio», 1941, p. 46
- S. TADOLINI, *Il granarone Barberini. Una proposta per la sua ricostruzione* in «Strenna dei Romanisti», 1973, pp. 396-97
- E. DA GAI, *I Granari dell'Annona* in «Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica», 1990, pp. 185-222
- B. CONTARDI E G. CURCIO (a cura di), *La professione dell'architetto a Roma 1680-1750*, catalogo della mostra, Roma 1991, pp. 291-295
- E. DA GAI, *I magazzini del grano in Civitavecchia e l'Annona di Roma* in «Rivista storica del Lazio», II (1994), 2, pp. 157-188

- A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1841, vol. IV, pp. 117-120  
 C. L. MORICHINI, *Degli istituti di carità per la sussistenza e l'educazione dei poveri e dei prigionieri in Roma*, Roma 1870, vol. II, pp. 38-48. 89-96. 240  
 G. BOGGI BOSI, *L'ala clementina dell'orfanotrofio di santa Maria degli Angeli alle Terme diocleziane*, Roma 1938  
 G. BOGGI BOSI, *L'Orfanotrofio di Santa Maria degli Angeli alle Terme diocleziane. Le storiche vicende della pia istituzione*, II, Roma 1940  
*Roma Antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, catalogo della mostra, Roma 1992, pp. 2-35

AULA OTTAGONA ALLE TERME DI DIOCLEZIANO

- G. ARMELLINI, *Il Planetario Romano* in «Capitolium», 1928, pp. 419-424  
 I. GISMONDI, *La sala del "Planetario" nelle Terme di Diocleziano* in «Architettura e Arti Decorative», VII (1929), pp. 385 e ss  
 G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'aula del planetario ed un disegno di Baldassarre Peruzzi* in «Capitolium», XI (1933), pp. 12-22  
 C. GASPARRI, *Sculture provenienti dalle Terme di Caracalla e di Diocleziano* in «Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», serie III, 6-7 (1983-1984), pp. 133-150  
 G. BULIAN, *Terme di Diocleziano-Museo Nazionale Romano: ipotesi di sistemazione dell'area di via Cernaia*, in AA.VV., *Roma. Archeologia del centro* (LSA 6, II), Roma 1985, pp. 508-524  
 D. CANDILIO, *Terme di Diocleziano-Museo Nazionale Romano: scavo nella palestra nord-occidentale*, *ibid.*, pp. 525-532  
 D. CANDILIO, *Indagini archeologiche nell'aula ottagonale delle Terme di Diocleziano* in «Notizie degli scavi», 1990-1991, pp. 165-183  
 M. R. DI MINO (a cura di), *Rotunda Diocletiani. Sculture decorative delle terme nel Museo Nazionale Romano*, Roma 1991  
 L. NISTA (a cura di), *Sacellum Herculis. Le sculture del tempio di Ercole a Trastevere*, Roma 1991  
*Roma Antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, catalogo della mostra, Roma 1992, pp. 2-35  
 G. BULIAN, *Il consolidamento, restauro ed allestimento della Sala Ottagonale delle Terme di Diocleziano in Roma (ex-Planetario)* in «Atti del IV Congresso Nazionale ASI-R.C.CO.: Consolidamento e recupero dell'architettura tradizionale: dagli interventi singoli agli interventi d'insieme urbano», Prato 3-4-5- giugno 1992, pp. 75-86  
 G. BULIAN, *Terme di Diocleziano, Aula Ottagonale ex Planetario: il restauro. Sistemazione e allestimento* in «Beni Culturali, tutela e valorizzazione», anno 1, n. 1, novembre-dicembre 1993, pp. 31-35  
 D. CANDILIO, *Terme di Diocleziano: indagini nell'aula ottagonale* in «Quaderni di Archeologia Etrusco-Italiana», 1995, pp. 193-202  
 P. MORENO (a cura di), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra Roma 1995, Milano 1995, pp. 97-102  
 G. TAGLIAMONTE, *Terme di Diocleziano con le sculture dell'aula ottagonale*, Milano 1998

S. ISIDORO ALLE TERME

- E. DA GAI, *I Granari dell'Annona* in «Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica», 1990, pp. 211-212  
 E. DA GAI, *Pubblica utilità, cura delle anime e autorappresentazione, la costruzione*

dell'Oratorio di S. Isidoro nei granai pontifici alle Terme di Diocleziano in «Architettura», 1991-1996 (1996), pp. 152-174

G. TAGLIAMONTE, *Terme di Diocleziano con le sculture dell'aula ottagonale*, Milano 1998, pp. 59-61

#### MUSEO NAZIONALE ROMANO ALLE TERME

*Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano*, Bergamo 1911

R. PARIBENI, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1928

S. AURIGEMMA, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1970

B. CANDIDA, *Altari e cippi nel Museo Nazionale Romano*, Roma 1979

A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano - Le sculture (Sale d'esposizione)*, I/1, Roma 1979

A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano - Le sculture (Ali del Chiostro)*, I/2, Roma 1981

A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano - Le sculture (Giardino del Chiostro)*, I/3, Roma 1982

AA.VV., *Dalla mostra al museo. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Catalogo della mostra (Roma, Museo della Civiltà Romana, giugno-dicembre 1983), Venezia 1983, pp. 11-61

AA. VV., *Nuove sedi del Museo Nazionale Romano*, Roma 1983

P. G. GUZZO, *Il progetto del Museo Nazionale Romano*, in *Forma. La città antica ed il suo avvenire*, Roma 1983, 201 e ss.

AA. VV., *Dagli scavi al Museo*, catalogo della mostra Roma settembre-novembre 1984, Venezia 1984, pp. 117 e ss.

A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano - Le sculture (Giardino dei Cinquecento)*, I/7, voll. 1-2, Roma 1984

A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano - Le sculture (Aule delle Terme)*, I/8, voll. 1-2, Roma 1985

A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano - Le sculture (I Magazzini)*, I/9-10-11, Roma 1987-1991

#### S. MARIA DEGLI ANGELI

F. BIANCHINI, *Descrizione della linea meridiana fatta per ordine della Santa Memoria di Clemente Papa XI* in «Opuscola Varia», II (1754) 9-10, pp. 123-144

C. RICCI, *Santa Maria degli Angeli e le terme diocleziane* in «Bollettino d'arte», III (1909), pp. 361-372

P. DE ANGELIS, *La basilica di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano*, in «Italia sacra», I (1926), 2, pp. 81-108

A. MELIU, *S. Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano*, Roma 1950

A. POJA ALBERTI, *La Meridiana della chiesa di S. Maria degli Angeli a Roma. L'astronomo Bianchini e la pasqua* in «Studi Trentini», 1950, pp. 310-313

B. SCHIAVO, *S. Maria degli Angeli alle Terme*, in «Bollettino del Centro di Studi per la storia dell'Architettura», 1954, pp. 15-402

H. SIEBENHUNER, *Santa Maria degli Angeli*, in «Muenchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1955

C. BERNARDI SALVETTI, *Santa Maria degli Angeli alle Terme e Antonio Lo Duca*, Roma 1965

C. BERNARDI SALVETTI, *Le tre dame coronate nel quadro di Giulio Mazzoni il Piacentino nella chiesa di Santa Maria degli Angeli* in «L'Urbe», XXX (1967), I, pp. 29-33

R.E. SPEAR, *Some Domenichino cartoons* in «Master Drawings», 2 (1967), p. 150

S. J. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968, pp. 105-109; 272-277

- C. BERNARDI-SALVETTI, *Le opere che Santa Maria degli Angeli aspetta ancora* in «Studi Romani», 16 (1968), pp. 52-56
- C. BERNARDI-SALVETTI, *La basilica di Santa Maria degli Angeli e i cardinali Borromeo* in «L'Urbe», 33 (1970), 6, pp. 14-21
- F. R. DI FEDERICO, *Documentation for Francesco Trevisani's decorations for the vestibule of the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, in «Storia dell'Arte» (1970) 6, pp. 155-174
- R. PANE, *Santa Maria degli Angeli e altre opere romane*, in AA.VV., *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1973, pp. 71-81
- C. BERNARDI-SALVETTI, *San Filippo Neri e la Confraternita della SS. Trinità nella storia di S. Maria degli Angeli in Roma* in «L'Urbe» (1975), 2, pp. 1-7
- E. SCHELEIER, *Un affresco poco noto e due modelli inediti di Giovanni Odazzi* in «Paragone Arte» (1978), 339, pp. 63-67
- M. TRIMARCHI, *Giovanni Odazzi, pittore romano (1663-1731)*, Roma 1979, pp. 5, 9, 20, 25, 27
- G. MATTHIAE, *S. Maria degli Angeli*, Roma 1982 (con aggiornamenti bibliografici a cura di D. Gavallotti Cavallero)
- M. CARDARO, *Sul testamento di Placido Costanzi con alcune precisazioni sulla vita e le opere in Ville e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, Roma 1987, pp. 95-98
- G.C. ARGAN- B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, pp. 354-357
- AA.VV., *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri. Incontro di storie*, Roma 1991
- A. SCHIAVO, *La meridiana di S. Maria degli Angeli*, Roma 1993
- A. MIGNOSI TANTILLO, *Domenichino... il più sapiente. La vita e le opere*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra, Roma ottobre 1996-gennaio 1997, Milano 1996, p. 49
- L. BARROERO, G. F. Romanelli, in *Pietro da Cortona 1597-1669* (a cura di A. Lo Bianco) catalogo della mostra Roma ottobre 1997-febbraio 1998, Milano 1997, pp. 187-190
- L. RICE, *The Altars and the Altarpieces of the New St. Peter's*, Cambridge, 1997, pp. 192-205
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi"*, Roma 1998, pp. 157-165
- S. FULLANI, *L'androne di accesso al chiostro di Michelangelo nelle terme di Diocleziano e i suoi affreschi*, in «Rivista cistercense», 5 (1998), pp. 183-210

#### PALAZZINA ATAG

- G. DI CASTENUOVO, *Roma di Mussolini*, in «Opere pubbliche», anno II numero speciale (ottobre 1932), Roma 1933, pp. 169-172

#### TEATRO VOLTURNO

- AA.VV., *L'architettura dei Teatri di Roma 1531-1981*, Roma 1987, p. 63

# INDICE DEI NOMI

PAG.	PAG.
Adam James .....37	Caliari Paolo .....15
Acquaroni, famiglia .....35	Canonica Pietro .....80
Adami Mario .....18	Canova Pietro .....17
Adriano I, papa .....45	Carlioni Marco .....84
Adriano, imperatore .....62	Cassio Alberto .....25
Alarico, re .....44	Catalani Mattia .....72, 77
Albergati Niccolò, cardinale .....88	Cecchelli Carlo .....6
Alciati Francesco .....74, 82	Cevoli Flaminio .....82
Aldombrandini, famiglia .....84	Cipriani Giovan Battista .....11
Altamps-Borromeo, famiglia .....29	Clemente X, papa .....10
Alvari Corrado .....83	Clemente XI, papa 34, 51, 52, 75, 78
Andreucci Marcantonio .....50	Clemente XII, papa .....76
Antichi Prospero .....26	Clemente XIII, papa .....53, 57
Apelle .....62	Clemente XIV, papa .....34
Apollinare Sidonio .....44	Cloro Costanzo .....41
Archinto Filippo .....70	Colonna Giovanni .....44
Arcieri Ernesto .....95	Conca Sebastiano .....92
Armellini Giuseppe .....58	Costanzi Placido .....87
Avignonese Pietro Alfonso .....84	Cresti Domenico .....85, 90
Baciccio vedi Gaulli Giovan Battista	D'Annunzio Gabriele .....38, 39
Baglione Giovanni .....23, 50, 85, 87, 89	D'Onofrio Francesco .....24, 25, 26
Barberini Francesco, cardinale .....48	D'Ossat Arnaud, cardinale .....10
Barberini, famiglia .....49	Da Gai Enrico .....50, 52, 64
Baronio, cardinale .....85	Da Gennazzaro Cola .....48
Basso Meo .....28	Da Modena Domenico .....89
Batoni Pompeo .....86	Da Sangallo Giuliano .....70, 71
Benedetto XIII, papa .....73, 76, 90	Da Volterra Daniele .....82
Benedetto XIV, papa .....53, 63, 76	De Angelis Domenico .....64
Benedetto XV, papa .....80	De la Barrière Jean, abate .....7, 17
Bernini Gian Lorenzo .....17	De Laurentiis Antonio .....16
Berrettini Pietro .....90	De Paoli Francesco .....18, 33
Bertini Francesca .....39	De Rossi Matteo .....34
Bianchi Pietro .....87	Del Duca Antonio .....69, 70, 72, 73, 74, 92
Bianchini Francesco .....75, 77	Del Duca Giacomo .....93
Bicchierai Antonio .....88, 92	Del Duca Jacopo .....74
Boggi-Bosi .....36	Del Larione Domenico .....28
Bona Giovanni, cardinale .....10, 11, 14, 16, 17, 18	Del Monte Giulia .....17
Bonaparte Elisa, granduchessa .....18	Della Porta Giovanni Battista .....25, 27, 82
Bonatti Giovanni .....16	Di Pietrasanta Francesco .....28
Bonifacio Natale .....48	Di Revel Thaon Paolo .....80, 88
Borromeo Carlo .....7	Diaz Armando .....80, 88
Bresciani Prospero .....23	Diocleziano, imperatore .....41, 43
Brill Paul .....86	Domenichino vedi Zampieri Domenico
Bufalini Leonardo .....45	Dosio Giovanni Antonio .....9, 73
Bulian Giovanni .....59, 67	Du Bellay Jean, cardinale .....5, 7, 8
Buonarroti Michelangelo .....72, 73, 74, 77, 81, 82, 87	

	PAG.		PAG.
Du Pérac Entienne .....	42	Ligorio Pirro .....	28, 29
Engass Robert .....	92	Lisippo .....	61
Ennio Quinto .....	43	Litta Alessandro .....	89
Fabi-Altini Francesco .....	88	Longhi il Vecchio Martino .....	46
Fagiolo Marcello .....	28	Maggi Giovanni .....	48
Falda Giovan Battista .....	34, 94	Mancini Francesco .....	86
Fancelli Jacopo Antonio .....	17, 18	Maratta Carlo .....	17, 75, 81, 87, 91
Ferri Ciro .....	16	Maratta Francesco .....	81
Fiammingo Arrigo .....	83, 90	Marcello, papa .....	45
Filonzi Augusto .....	18	Marder Tod .....	24
Finelli Carlo .....	17	Mariani Camillo .....	11, 12, 13, 15, 16, 17
Fioriti Bernardino .....	82	Massimiano, imperatore .....	40, 41, 45
Foguez Anna .....	39	Mattei Mario .....	35
Fontana Carlo .....	49, 51, 52	Matthiae Guglielmo .....	92
Fontana Domenico .....	22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32	Mazzoni Giulio .....	90
Fontana Giovanni .....	31	Mercati Michele .....	31
Fontana Luigi .....	79	Mezzetti Giovanni .....	88
Forcella Vincenzo .....	52	Mochi Francesco .....	15
Foschini Arnaldo .....	95	Mola Pier Francesco .....	17
Franzini Francesco .....	8, 9	Montaguti Maddalena .....	17
Gabrielli Vincenzo Maria, cardinale .....	11, 16	Moreno Paolo .....	61
Galesini .....	25	Morichini Carlo Luigi .....	53
Gamucci Bernardo .....	5, 8	Moroni Gaetano .....	10
Garzi Luigi .....	92	Mosley James .....	31
Gaulli Giovan Battista .....	16, 17, 87, 92	Munch Gabriele, cardinale .....	16
Giovannoli Alò .....	73	Munoz Antonio .....	79, 80, 88
Gismondi Italo .....	59	Muziano Girolamo .....	83, 84, 86, 88
Giulio II, papa .....	17	Mys di Taranto .....	61
Giulio III, papa .....	7	Napoleone Federico .....	18
Graziani Ercole .....	88	Napoli Paolo .....	50
Gregorini Ludovico .....	52	Nebbia Cesare .....	83
Gregorio XIII, papa .....	9, 20, 46, 47, 57, 89, 74, 84, 93	Negroni, famiglia .....	44
Gregorio XVI, papa .....	31, 35, 36, 55	Nibby Antonio .....	15, 16, 53, 79, 82
Gregory, magister .....	44	Nobili Roberto .....	17
Greuter Matteo .....	8, 26	Nobili Sforza Caterina .....	7, 8, 12, 15, 17
Hoffmann K. ....	18	Nobili Vincenzo .....	7, 9, 17, 18
Houdon Jean-Antoine .....	84	Nobili, famiglia .....	18
Koch Gaetano .....	5	Nolli Giovan Battista .....	11, 18, 19, 48, 52, 94
Lanciani Rodolfo .....	6	Odazzi Giovanni .....	11, 13, 16, 17, 87
Latour Carlo .....	38	Olivieri Pietro Paolo .....	27
Latour, fratelli .....	38, 39	Orlandi Clemente .....	75, 88, 90
Laureti Tommaso .....	11, 16	Orlando Vittorio Emanuele .....	80, 88
Leone X, papa .....	69	Orsini Eleonora .....	18
Leone XII, papa .....	53	Overbeck Federico .....	18
		Palladio Andrea .....	6, 8, 9
		Pallavicini, cardinale .....	34
		Panini Giuseppe .....	64

Panzani Matteo ed Orazio .....	33
Paolo III, papa .....	70
Paolo V, papa .....	48, 60
Paolo Veronese vedi Caliarì Paolo	
Parisi Flaminio, vescovo .....	82
Parisi Pietro Paolo, cardinale .....	82
Passoli Francesco .....	17
Passignano vedi Cresti Domenico	
Passionei Domenico .....	11
Paulin Edmond .....	49, 54, 57
Pellegrin Giuseppe .....	34
Peruzzi Baldassarre .....	57, 70, 71
Petrarca Francesco .....	44
Pettrich Federico .....	88
Piacentini Marcello .....	20, 39
Pietro da Cortona vedi Berrettini Pietro	
Pio IV, papa .....	7, 28, 29, 46, 70, 74, 75, 92
Pio IX, papa .....	11, 12, 34, 37
Pio V, papa .....	74
Pio VII, papa .....	16, 53
Pio X, papa .....	18, 79
Piranesi Giovan Battista .....	33, 42
Podestì Giulio .....	37
Policleto .....	62
Pomarancio vedi Roncalli Cristoforo	
Prassitele .....	62
Procaccini Andrea .....	88
Ressa Alberto .....	39
Ricciolini Nicola .....	85
Ridolfi Francesco .....	19
Rinaldi Rinaldo .....	17
Ritz Cesare .....	37
Ritz, madame .....	37
Rocca Girolamo .....	82
Roccaforte Giovanni Maria .....	87
Roccaforte Mario .....	75
Romanelli Giovan Francesco .....	90
Roncalli Cristoforo .....	91
Rosa Pietro .....	65
Rosa Salvatore .....	81
Sacchi Andrea .....	17
Sacconi Giuseppe .....	79
Sampieri, marchesa .....	33
Schiavo Armando .....	82
Serbelloni Giovanni, cardinale .....	7, 92

Seyter Daniele .....	91
Sforza di Santa Fiora, conte .....	7, 17
Sforza Francesco .....	17
Sisto V, papa .....	7, 20, 21, 22, 24, 25, 29, 32, 74, 75
Sormani Leonardo .....	26, 27
Spaccarelli Attilio .....	95
Specchi Alessandro .....	52
Spinola Giovan Battista .....	52
Stampa, famiglia .....	35
Subleyras Pierre .....	86
Tadolini Adamo .....	31
Tenerani Pietro .....	83
Teodorico, imperatore .....	44
Tiziano vedi Vecellio Tiziano	
Torlonia, famiglia .....	35
Totila, re .....	44
Trémollière Pierre Charles .....	85
Tullio Servio .....	94
Urbano VIII, papa .....	36, 45, 48, 49, 50, 51
Vacca Flaminio .....	27
Valadier Giuseppe .....	48
Valenzani, mastro .....	29
Valesio Francesco .....	33
Van Aelst .....	26
Vanni Francesco .....	85, 86
Vanvitelli Luigi .....	76, 77, 78, 79
Vasari Giorgio .....	72
Vasi Francesco .....	15, 19
Vasi Giovan Battista .....	33, 35
Vecellio Tiziano .....	15
Venturi Adolfo .....	15
Villapiana Carolina .....	18
Villapiana Giuseppe .....	18
Vitige, re .....	44
Vittorio Emanuele II, re .....	65
Wingaerde Anton, van den .....	5
Zabaglia Nicola .....	91
Zampieri Domenico .....	90

# INDICE TOPOGRAFICO

	PAG.
Accademia di S. Luca .....	46
Acqua Felice .....	25
Acquedotto della Marcia.....	44
» Felice .....	20, 31, 32
Aggere di Servio Tullio .....	94
Annona gregoriana vedi Granaio gregoriano .....	19
» olearia .....	53
Aula ottagonale .....	57, 58
Aventino, colle .....	36
Banca d'Italia .....	39
Basilica di S. Giovanni .....	26
Basilica di S. Pietro .....	28, 76, 77, 85, 86, 87, 90, 91
Basilica Vaticana vedi Basilica di S. Pietro	
Biblioteca Vaticana .....	22, 30, 33
Botte di Termini .....	44
Caffè Latour .....	38
Carceri di Termini .....	54
Certosa di S. Maria degli Angeli .....	36, 55, 57, 65, 66, 74, 76, 78
Chiesa delle Barberiniane .....	50
» di S. Bernardo alle Terme .....	5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 18, 20, 41, 42, 52, 87
» di S. Caterina in Thermis .....	7, 16
» di S. Croce in Gerusalemme .....	7, 92
» di S. Croce .....	28
» di S. Gregorio al Celio .....	65, 66
» di S. Isidoro alle Terme .....	53, 63
» di S. Luigi dei Francesi .....	28, 91
» di S. Maria degli Angeli .....	7, 19, 20, 26, 32, 38, 42, 43, 46, 47, 48, 53, 55, 57, 62, 65, 69, 76, 85, 86
» di S. Pietro in Vincoli .....	84
» di S. Susanna .....	20
Chiostro di Michelangelo .....	67, 68, 69
Colle degli Orti .....	6
Collegio degli Ibernesei .....	35
Colonna del gemellaggio Roma-Parigi .....	39
Cortile del Belvedere .....	28, 29
Edifici di G. Koch .....	5
Fabbrica delle Calancà .....	34, 36
Fontanone del Mosè vedi Mostra dell'Acqua Felice	
Foro di Cesare .....	62
Galleria Borghese .....	84
Galleria Esedra .....	39
Granaio di Clemente XI .....	51, 52, 53
» di Urbano VIII .....	36, 45, 49, 50
» gregoriano .....	19, 46, 47, 48, 53
» paolino .....	48, 53, 60, 64
Granarone vedi Granaio di Urbano VIII	
Grand Hotel .....	33, 34, 37, 38, 39, 50
Guardia delle Corazze .....	34
Horti Belleyani .....	5, 7, 18
Hotel Regina .....	37
Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte .....	29

Istituto Fascista di Previdenza Sociale .....	50
Istituto Massimo .....	32
Istituto Nazionale Nuova Luce .....	59
Ministero della Guerra .....	64
Ministero delle Finanze .....	39, 45
Mitreo di S. Stefano Rotondo .....	68
Monastero dei Certosini .....	66, 92
» di S. Bernardo .....	8, 18, 19, 51, 55
Mostra dell'Acqua Felice .....	20, 22, 29, 31, 32, 33, 36, 50
» dell'Acqua Paola .....	32
Mura Serviane .....	95
Musei Vaticani .....	30
Museo delle Cere .....	69
» delle Terme .....	40, 42, 43, 44, 69
» Kircheriano .....	64, 66
» Nazionale Romano .....	43, 56, 57, 60, 64, 66, 67, 68
» Tiberino .....	66
Orto delle Calancà .....	19
» dei certosini .....	94
Ospizio degli Eremiti camaldolesi .....	19
» Margherita di Savoia (dei ciechi) .....	55
» dei Sordomuti .....	11, 35, 37, 55
» di S. Maria degli Angeli o di Termini .....	35, 36, 55, 64
Palazzina ATAG .....	94
Palazzo Albini .....	50
Palazzo del Laterano .....	22, 33
Palazzo del Vetro .....	39
Palazzo Salviati .....	66
Palazzo Montalto poi Massimo .....	22, 64
Palazzo per gli Uffici della Società Immobiliare .....	39
Palazzo Querini .....	95
Pantheon .....	26
Pia Casa d'Industria .....	53, 55, 57
Piazza dei Cinquecento .....	41, 42, 44, 66, 75, 94
» dei SS. Apostoli .....	38
» della Repubblica .....	6, 39, 78
» delle Finanze .....	41
» delle Terme .....	38
» di S. Bernardo .....	20
» di Termini .....	19, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 57
» Esedra .....	47
» S. Bernardo .....	50
Pio Istituto Giovanile di Carità .....	57
Planetario .....	40, 41, 46, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 63
Policlinico Umberto I .....	37
Porta Collina .....	40
» dei Panzani .....	25
» Maggiore .....	28
» Pia .....	45
» Quirinalis .....	30
Quirinale, colle .....	5, 61
Rotonda del Viminale .....	5, 6, 41
Sala della Minerva .....	58

Santuario siriano sul Gianicolo .....	68
Scuola Normale di Ginnastica .....	55
Teatro dell'Opera .....	39
Teatro Volturno .....	95
Tempio di Venere Genitrice .....	62
Terme di Caracalla .....	41, 57, 61
» di Cirene .....	62
» di Costantino .....	61
» di Diocleziano .....	5, 9, 11, 18, 19, 35, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 51, 53, 55, 57, 59, 60, 62, 64, 65, 69, 70, 72, 77, 79, 93
» di Traiano .....	62
Termini, area .....	11, 20, 38, 65, 74
<i>Titulus S. Ciriaci</i> .....	45
Via Bissolati .....	20
» Cernaia .....	39, 43, 47, 50, 55, 57, 75, 94
» del Viminale .....	6, 42
» delle Terme di Diocleziano .....	52
» delle Terme .....	19, 38, 50
» Emanuele Orlando .....	33, 38, 39
» Firenze .....	19
» Gaeta .....	43
» L. Einaudi .....	67
» Nazionale .....	5, 16, 38, 42, 79
» Nomentana .....	37
» Parigi .....	39, 40, 53, 56, 63
» Pastrengo .....	45, 50
» Pia .....	9, 19, 20, 25, 40, 45, 49, 50, 70, 87
» Romita .....	56, 57, 60
» Torino .....	5, 39
» Veneto .....	37
» Volturno .....	42, 94, 95
» XX Settembre .....	40, 42, 50
» XXIII Marzo .....	20, 50
Vigna dei Certosini .....	38, 45
» dei Panzani .....	26, 32, 34, 37
» di S. Maria Maggiore .....	28
Villa Cybo, Castalgandolfo .....	30
» dei Barberini .....	50
» dei Negroni .....	34
» di Livia .....	67
» Giulia .....	64
» Montalto .....	31, 32
Viminale, colle .....	5, 40



Finito di stampare nel mese di maggio 2000  
Fratelli Palombi S.r.l. - Roma



REGIONE IX (PIGNA)  
di CARLO PIETRANGELI  
Parte I  
Parte II  
Parte III

REGIONE X (CAMPITELLI)  
di CARLO PIETRANGELI  
Parte I  
Parte II  
Parte III  
Parte IV

REGIONE XI (S. ANGELO)  
di CARLO PIETRANGELI

REGIONE XII (RIPA)  
di DANIELA GALLAVOTTI  
Parte I  
Parte II

REGIONE XIII (TRASTEVERE)  
di LAURA GIGLI  
Parte I  
Parte II  
Parte III  
Parte IV  
Parte V

REGIONE XIV (BORGO)  
di LAURA GIGLI  
Parte I  
Parte II  
Parte III  
Parte IV  
Parte V di ANDREA ZANELLA

REGIONE XV (ESQUILINO)  
di SANDRA VASCO

REGIONE XVI (LUDOVISI)  
di GIULIA BARBERINI

REGIONE XVII (SALLUSTIANO)  
di GIULIA BARBERINI

REGIONE XVIII (CASTRO PRETORIO)  
di GIULIA BARBERINI  
Parte I  
Parte II di NICOLETTA CARDANO  
Parte III di NICOLETTA CARDANO

REGIONE XIX (CELIO)  
di CARLO PIETRANGELI  
Parte I  
Parte II

REGIONE XX (TESTACCIO)  
di DANIELA GALLAVOTTI

REGIONE XXI (S. SABA)  
di DANIELA GALLAVOTTI

REGIONE XXII (PRATI)  
di ALBERTO TAGLIAFERRI

*INDICE DELLE STRADE, PIAZZE E MONUMENTI  
CONTENUTI NELLE GUIDE RIONALI DI ROMA  
a cura di LAURA GIGLI*



ISSN 0393-2710

Lire 22.000

FONDAZIONE