

ACADEMIA



BOLETÍN

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2025
NÚMERO 127

IL *DECORUM* STATUARIO DELLA VILLA FARNESINA ALLA LUNGARE SOTTO LA DINASTIA FARNESE-BORBONE (1579-1861): NOVITÀ SULLO SCOMPARSO SALONE DEL PIAN TERRENO

THE *DECORUM STATUARIO* OF THE VILLA FARNESINA ALLA LUNGARA DURING THE FARNESE–BOURBON DYNASTY (1579-1861): NEW PERSPECTIVES ON THE LOST GROUND-FLOOR SALON

Tommaso Gristina

Sapienza Università di Roma
tommaso.gristina@uniroma1.it
ORCID: 0009-0006-2453-2345

Recibido: 12/03/2025. Aceptado: 19/05/2025

Cómo citar: Tommaso: "Il *Decorum* statuario della villa Farnesina alla Lungare sotto la dinastia Farnese-Borbone (1579-1861): novità sullo scomparso salone del pian terreno", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 127 (2025): 115-162.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17591962>

Abstract: Il contributo analizza un gruppo di opere della Collezione Farnese riferibili agli ambienti della romana Villa Farnesina alla Lungara tra XVII e XVIII secolo. Attraverso l'esame degli inventari farnesiani e borbonici, ricostruisce la disposizione e l'organizzazione delle sculture antiquarie nella villa, seguendone le trasformazioni durante il passaggio dai Farnese ai Borbone di Spagna. Lo studio mette in luce i mutamenti di funzione di tali opere nel processo che vide la Farnesina trasformarsi da residenza privata a prima Accademia della Pittura e del Disegno del Regno di Napoli (1734-1861).

Parole chiave: Collezione Farnese; Villa Farnesina; Borbone di Spagna; scultura antica; arredo statuario; Accademia del Disegno.

Abstract: The paper investigates a group of works from the Farnese Collection associated with the Roman Villa Farnesina alla Lungara between the seventeenth and eighteenth centuries. Through the analysis of Farnese and Bourbon inventories, it reconstructs the display and organization of antiquarian sculptures within the villa, tracing their transformations during the transition from the Farnese to the Spanish Bourbons. The study highlights the changing functions of these artworks as the Farnesina evolved from a private residence into the first Academy of Painting and Drawing of the Kingdom of Naples (1734-1861).

Key words: Farnese Collection; Villa Farnesina; Spanish Bourbons; ancient sculpture; statuary display; Academy of Drawing.

CENNI INTRODUTTIVI

Tramite un indagine ricognitiva degli Inventari del Casato Farnese conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, il presente contributo porta alla luce i criteri di allestimento facenti parte del *decorum* della Villa Farnesina alla Lungara nella fase storica compresa fra il 1579 e il 1861. Successivamente alla gestione chigiana del cinquecentesco *suburbanum* transtiberino, la villa conobbe una rinata dimensione estetica rivolta all'impiego di un nucleo antiquario che la letteratura scientifica non ha ancora associato alla Farnesina, ma che nella sede presente conosce una diversa lettura grazie ai documenti inventariali indagati che dettagliatamente associano ai singoli spazi della villa suburbana alcune sculture significative per qualità realizzativa e importanza di decoro.

I primi documenti archivistici secenteschi relativi alla Villa Farnesina stilati dagli agenti farnesiani nel 1642¹ e 1644², consentono di mettere in risalto l'organizzazione delle unità d'antichità disposte nella Farnesina all'indomani della morte del committente Agostino Chigi (1520) e fino al loro trasferimento a Napoli. Infatti, dopo la caduta cinquecentesca dei Chigi, gran parte della raccolta statuaria dei senesi fu dispersa per opera di Sigismondo Chigi, fratello di Agostino, che lucrò sul declino familiare dei suoi nipoti³.

All'indomani del 1579, successivamente all'acquisto dell'area della Farnesina da parte di Alessandro Farnese *Junior*, la villa passò al casato farnesiano che la destinò a prestigiosa residenza rurale e sede finalizzata all'ospitalità di eminenti figure politiche europee, oltre che luogo di conservazione di un pregiato nucleo statuaria antiquario. Del periodo storico successivo a quello della famiglia Farnese, è essenziale valutare l'approccio della dinastia Borbone spagnola che dal 1731 costituì il prosieguo del casato farnesiano (con Carlo III di Borbone), nonché rappresentò un mutamento basilare in termini di trasferimenti della raccolta statuaria-compreso il nucleo in Farnesina- verso la capitale del Regno di Napoli.

La tematica approfondita mette in risalto almeno tre inventari redatti dagli agenti borbonici spagnoli che nei documenti del 1736-1767 e 1775 riportarono non unicamente le opere che confluirono nel Museo Napoletano di stampo borbonico, bensì anche quelle che furono trasferite nella Villa transtiberina. Nella fase borbonica la Villa fu rivestita della funzione di *Reale Accademia del Disegno e della Pittura* su editto promulgato da Carlo III nel 1734⁴. Quest'ultimo aspetto, permette di considerare

¹ *Statue del Sermo di Parma in Roma* (1642?), (ASNa, AF, 1853/III, 12.4, cc. 26-33v) (parzialmente edito in Giess, 1971: 226).

² *Inventario dell'Argenti, Mobili et altro che sono in Roma in Palazzo Farnese mandato dal Sig. r Bartolomeo Faini. Guardaroba a di Primo Giugno 1649* (Archivio di Stato di Napoli, 1853/II).

³ Barbieri, 2014: 141-155.

⁴ In Frommel, 2003 si ha un primo riferimento bibliografico all'interessante, quanto poco discusso tema dell'Accademia di Belle Arti e del Disegno del Regno di Napoli di afferenza politica spagnola. Rimane un argomento sul quale chi scrive sta approfondendo gli aspetti peculiari e contraddistintivi che competono alla novità del tema di un'Accademia Spagnola in territorio italiano.

l'impegno culturale del regnante spagnolo profuso non unicamente all'interno dei confini geografici del Regno di Napoli, bensì fuori da essi come dimostrato dalla Villa Farnesina.

La Farnesina alla Lungara è stata oggetto di numerosi studi che a partire dai primi contributi ottocenteschi⁵, per proseguire con i più recenti e contemporanei⁶, l'hanno indagata in relazione alla fase cinquecentesca del *Suburbanum* transtiberino, tralasciandone gli sviluppi secenteschi⁷. Le motivazioni di questa scelta sono chiare e in parte condivisibili per via, in prima istanza, della natura artistica della Villa con decorazioni murarie ad affresco e a secco di mano dei più stimati pittori del primo Cinquecento: da Raffaello Sanzio a Giovanni Antonio Bazzi, passando per l'intera Scuola dell'Urbinate fino ad arrivare a Baldassarre Peruzzi e Sebastiano del Piombo nella Loggia di Galatea⁸. Recenti indagini, accompagnate da un'esposizione di grande rilevanza⁹, hanno inoltre approfondito le dinamiche del collezionismo antiquario cinquecentesco che corrispondeva ad un altro elemento facente parte del sistema encomiastico del banchiere e committente senese Agostino Chigi, continuamente ispirato al principio di richiamo dell'*ethos* culturale antico, rivolto ad una raffinata forma di *Renovatio Romae*. Dunque, la letteratura scientifica ha raggiunto un elevato livello di conoscenza in riferimento al Chigi e alla struttura culturale da lui istituita che nella Roma di primo Cinquecento vide il banchiere come vertice fondamentale in grado di esprimere la sua visione tramite la ripresa dell'antico e l'impiego di esso¹⁰.

I circa due secoli successivi dalla morte del magnifico banchiere (11 aprile 1520) hanno visto un passaggio di proprietà dinastico della residenza transtiberina che

precedentemente alle fondazioni accademiche nazionali spagnole. La documentazione archivistica inerente all'Istituzione accademica all'interno della Farnesina è conservata nell'Archivio dell'accademia Nazionale dei Lincei.

⁵ L'interesse suscitato dalla residenza transtiberina fu recepito a partire dai secoli XVII-XVIII da alcune fondamentali *Guide di Roma* («Roma Ricercata» di Fioravante Martinelli del 1644, «Mercurio errante» di Pietro Rossini del 1693, il «Della Manificenza di Roma Antica e Moderna» di Giuseppe Vasi del 1763 e «l'Itinerario istruttivo di Roma, o sia descrizione di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città» di Mariano Vasi del 1791), per poi essere ampliato verso i primi contributi scientifici, quali Costa, 1888; Venturi, 1890; Weese, 1894.

⁶ I contributi post-ottocenteschi vengono qui sintetizzati: Zacchi, 1907; Maass, 1902; Hermanin, 1930; Callari, 1934: 201-209; Giovannoni, 1937; Gerlini, 1941; Gerlini, 1942; Frommel, 1961; Belli Barsali, 1970: 121-133; Coffin, 1979: 87-91; Grossi / Piccione, 1984; Rowland, 1986: 673-730; Quinlan-McGrath, 1986; Finocchi Ghersi, 1987: 105-106; Ray, 1988; Saxl, 1991; Bartalini, 1992: 17-38; Testa, 2002; Frommel, 2003; Frommel, 2014; Rowland, 2023: 281-293.

⁷ Si consulti, a tal riguardo, gli Atti del Convegno *Studi e Indagini sul Periodo Farnesiano di Villa Farnesina* (5 novembre 2024, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma) in via di pubblicazione. Si tratta di un insieme di primi contributi dedicati ad approfondimenti sugli sviluppi decorativi e architettonici della Villa Farnesina nel corso del XVII secolo sotto la dinastia Farnese. Nella fattispecie, emerge l'indagine sugli affreschi ritrovati sulla volta oggi coperta dell'antico salone cinque- secentesco della Villa.

⁸ A partire da Saxl, 1934; da ultimo, sulle decorazioni della Loggia di Galatea, si veda Barbieri, 2023.

⁹ Barbieri / Zuccari, 2023.

¹⁰ Rowland, 1986: 673-730.

dalla famiglia dei banchieri senesi, passò ai potenti uomini di Chiesa della famiglia Farnese. Questo cambiamento-con i nipoti di Paolo III Alessandro Farnese *Juniore* e Odoardo Farnese- comportò una nuova gestione dell'antico *Suburbanum* che, a dispetto della penuria di fonti e del mancato interesse della letteratura scientifica, continuò ad essere impiegato come residenza per gli ospiti dei Farnese¹¹ e, pertanto, fu al centro di nuove attività decorative pittoriche e di un nuovo allestimento statuario¹².

La collezione Farnese è un argomento ampiamente approfondito e illustrato, specie il nucleo quasi omnicomprensivo della raccolta statuaria oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹³ (nel testo e in nota anche MANN), lì esposto per via delle vicende storiche che videro dal 1731 la dinastia dei Farnese proseguire in quella Borbone tramite la politica coniugale che portò Elisabetta Farnese Principessa di Parma e Piacenza a sposare Filippo V di Spagna e del Regno di Napoli il 1714¹⁴.

Degli spostamenti delle diverse collezioni familiari in epoca di dominio spagnolo-dalle opere pittoriche ai disegni, dai gioielli alle suppellettili sontuarie, dalle gemme e cammei alle armi e, per finire, una delle raccolte più famose d'antichità conservate a Roma- sono fondamentale testimonianza i documenti inventariali degli Archivi di Stato di Napoli e Parma¹⁵. Di questo discorso fanno parte specialmente gli inventari borbonici spagnoli del 1728-1734¹⁶; 1736¹⁷;

¹¹ All'indomani della morte di Odoardo Farnese (1626), la residenza transtiberina fu occasionalmente ceduta a illustri uomini del mondo politico e sociale legato ai Farnese. Si ricorda il Cardinal Richelieu dal 1633 al 1635, il cardinal Federico Assia-Darstadt nel 1652, dal 1655 al 1656 la regina Cristina di Svezia e tra il 1661 e il 1689 la Villa fu affittata a numerosi ambasciatori di Luigi XIV.

¹² Di tale attività decorativa, non vi sono numerosi fonti a riguardo e gli studi in riferimento ai progetti pittorici secenteschi sono in corso d'opera. Si segnala un contributo su una nuova attribuzione degli affreschi secenteschi nella Loggia di Galatea di Daniele, 2023: 23-43; in Frommel, 2003: 68-69 si segnala che nel 1631 il futuro cardinale Girolamo Farnese fece eseguire dei lavori di falegnameria e fu il probabile responsabile nel 1650 dell'occlusione delle aperture a tutto sesto nella Loggia di Galatea e della Loggia di Amore e Psiche a cura del pittore Paolo Marescotti. Lo stesso Girolamo Farnese fu, inoltre, il responsabile del terrazzamento del giardino nel XVII secolo e il committente di una nuova loggia sul Tevere.

¹³ La letteratura a tal riguardo è molto ampia. A partire dai fondamentali volumi di Gasparri, 2007; Capaldi / Gasparri 2009; Caso / Gasparri 2009; Capaldi / Gasparri, 2010. Ancora, sulla raccolta Farnese: Cantilena, 1989; Bulfone Gransinigh, 2023: 136-155.

¹⁴ Adorni / Mambriani, 2023.

¹⁵ In Parente Scipione, 1995.

¹⁶ *Inventario generale di tutti i mobili esistenti nella Guardarobba del Palazzo del Serenissimo Sig. re Duca di Parma sotto la guardia di D. Agostino Stochetti Guardarobba di S:A: (1728-1734)* ASNa, AF, 1853/III, 10, cc. 40v-80.

¹⁷ *Statue di Roma* (1736) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, 1853/III, 12.6, cc. 41-51). Parzialmente edito in Giess, 1971: 227.

1767¹⁸; 1775a¹⁹; 1775b²⁰; 1783-1786²¹; 1796²² e del 1805²³ che riportano la totalità dei beni conservati dalla dinastia Farnese a Roma e organizzati, nelle date indicate dai documenti, per prendere la strada della Capitale del Regno di Napoli. Un processo di trasferimento che a partire dal 1796 vide la presenza di molte unità della raccolta statuaria nel *Nuovo Museo e Fabbrica della Porcellana di Napoli* e, poi dal 1805, nel *Nuovo Museo dei Vecchi Studi di Napoli*. Tuttavia, in Farnesina la simbiotica coesistenza fra l'*hortus deliciarum*²⁴ rappresentato dal parco della Villa e la raccolta statuaria disposta secondo l'organizzazione delle "passeggiate all'antica", non cessò di esistere e fu anzi proseguita e ampliata con i Farnese e i Borbone. Delle molte opere d'antichità tradizionalmente riconosciute come parte della raccolta di Palazzo Farnese, nella presente sede si riconosce la loro disposizione all'interno della Farnesina fra il XVII e il XVIII secolo, così come dimostrato dai documenti inventariali e da alcune rappresentazioni grafiche²⁵.

INVENTARI FARNESIANI

1644

Inventario dell'Argenti, Mobili et altro che sono in Roma in Palazzo Farnese mandato dal Sig.^r Bartolomeo Faini. Guardaroba a di Primo Giugno 1649 (1644) (Archivio di Stato di Napoli, 1853/II)

Molteplici sono le opere scultoree citate nei documenti che consentono di ricostruire il criterio di allestimento delle sale e delle logge dell'antico *Suburbanum*.

¹⁸ *Inventario generale delle statue, torsi e bassi rilievi di marmo, esistenti nel Real Palazzo Farnese e Sue Pertinenze* (1767) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, voll. 482-83). Si veda anche Doc. Ined. III, 1880:186-194.

¹⁹ *Inventario delle statue, teste, ed altre pietre esistenti nella Farnesina alla Longara, spettanti a S.M. siciliana, e rincontrate con D. Giuseppe Vasi* (1775a) (ASNa, Affari Esteri, voll. 482-483).

²⁰ *Inventario delle statue, teste ed altre pietre esistenti nel R. Palazzo Farnese e sue pertinenze, fatto alli 15 novembre 1775b*, (ASNa, Affari Esteri, voll. 482-483). Si veda anche Doc. Ined. III, 1880:194-197.

²¹ *Osservazioni fatte di R. Ordine dal Cav. Venuti nell'anno 1783 sulle sculture antiche esistenti in Roma negli edifici farnesiani appartenenti alla M.S. ed ora nel 1786 di nuovo esaminate da Monsieur Hakert parimente per ordine di S.M. unito col mentovato Cav. Venuti* (1783-1786) (ASNa, AF, 1853/III, 12 bis, ff. 1-88 v). si veda anche Menna, 1974: 263-305.

²² *Nuovo Museo e Fabbrica Della Porcellana di Napoli con Altri Monumenti di Diverse Località*. (1796) (Palermo, Biblioteca Comunale 4 Q.9D.49.). si veda Doc. Ined., I, 1878: 72-221.

²³ *Nuovo Museo dei Vecchi Studi di Napoli, 1805, Catalogo delle Sculture Antiche*, 1805 (ASSAN, Antichi Inventari del Museo I). Si veda anche Doc. Ined. IV, 1881: 164-232.

²⁴ Per il parco della Farnesina si veda: Cremona, 9, 25, 2, 2010: 516-709; Graniti, 2011; Cremona, 2022: 83-86; Cremona, 2023: 161-180.

²⁵ *Codex Coburgensis*, Slg. Coburg-Gotha HZ II, ff. 196-196v. Trapezomorfo (cat. 264.2); *Museum Chartaceum*, f. 68, Windsor Castel, Royal Library, 8227 Amazzone Morta-f.31 Gigante Morto-f.66 Persiano Morto-f.31 Galata Ferito-f. 17 Agrippina (c.d) assisa; *Codex Pighianus*.



Fig. 1 Giovan Battista Falda, *Nuova Pianta et alzata della città di Roma, con tutte le strade, piazze, et edifici de tempj: palazzi, giardini et altre fabbriche antiche et moderne come si trovano al presente nel pontificato di n.s. papa Innocenzo XI con loro dichiarazioni*, 1676, Particolare della Villa Farnesina.

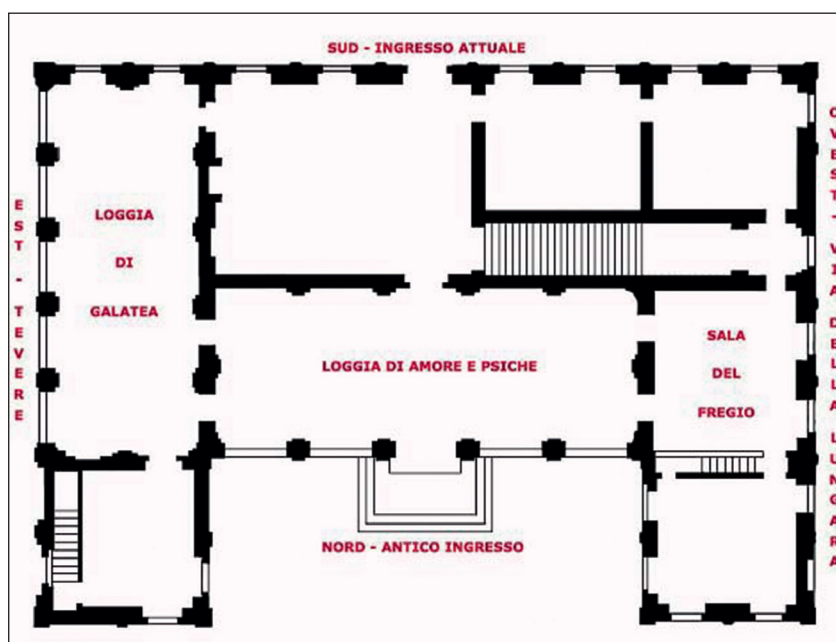


Fig. 2 Pianta contemporanea della struttura di Villa Farnesina con ingresso ottocentesco sul prospetto meridionale e divisione fra l'ingresso e il vano attiguo.

A partire dall'approfondimento sulle unità collezionistiche disposte in periodo farnesiano nel parco della residenza rurale, e procedendo secondo uno studio sistematico e cronologico dei documenti inventariali, si prende in esame l'inventario datato al 1644 e conservato all'Archivio di Stato di Napoli²⁶. Il documento del 1644 viene considerato come il primo all'interno della disamina sulla raccolta farnesiana in Farnesina per via della sua completezza, dal momento che l'inventario fa riferimento a tutti i possedimenti Farnese nell'*Urbe*. Il presente documento viene rivestito di valore storico anche per via di una sezione dedicata al parco della Farnesina, approfondendo la sezione del Cortile del Cipresso in cui vengono citate una serie di unità di minor pregio qualitativo, ma di grande interesse scientifico perché consentono di indagare nuovi nuclei farnesiani del Seicento.

Delle unità disposte nell'area verde (*Nel Giardino di Trastevere*, si veda Fig. 1-2) si scinde fra opere destinate ad impiego decorativo senza finalità di approvvigionamento idrico o supporto e opere- perlopiù pili o vasi biansati- con una propensione di impiego prettamente utilitaria come conche o vasi di contenimento.

Con funzione decorativa si ricordano alcune sculture di qualità non eccelsa in quanto abbozzate e non rifinite o prive di alcune parti fisiognomiche: *Una statua di donna abbozzata; Due simili unite; un pilo rotto con due leoni dalle teste; un pilo figurato di basso rilievo rotto in mezzo; un pilo di selce con due mascaroni di leone con una testa d'idolo in mezzo*. Fra le altre opere, sempre con fini decorativi tutt'oggi parte del parco, si annoverano per la loro qualità materica e la morbidezza delle forme di sapore antico, le seguenti: *Una Venere dal mezzo in su ignuda, con due cocchiglie in mano e vestita dal mezzo in giù; Un pilo sotto alla fontana della Venere lavorato di bassorilievo con Donne, buomini e putti*²⁷

Per le unità che, pur non rinunciando al loro impiego decorativo, assolvevano a una funzione propriamente tecnico-operativa (conche di fontane; protomi o volti umani adoperati ad uso di fontane o pili ad impiego di supporto) si ricordano, sempre nella sezione inventariale del *Giardino di Trastevere*: *Un pilo ad uso di conca; un vaso lavorato di basso rilievo sotto la fontana dalla testa grande; una testa grande col busto sopra detto vaso che butta acqua per la bocca*²⁸.

L'inventario del 1644, nella prima sezione dedicata al parco-ovvero all'area meridionale del giardino disposta verso le Mura Aureliane (Fig. 1) - prosegue con un elenco di diverse sculture, di cui quelle oggi rintracciate, sono appartenenti

²⁶ Gli studi sugli inventari qui portati avanti, partono dal documento del 1644 trascritto e pubblicato da Bertrand Jestaz, 1995.

²⁷ Queste unità sono qui attribuite ad alcune che, facenti già parte della raccolta di Agostino Chigi, sono poi rimaste in Farnesina anche in epoca farnesiana. Si ricorda la fontana della Venere oggi disposta nell'estrema area meridionale del parco, addossata alle Mura Aureliane all'interno di una sezione concava che ospita l'opera scultorea della Venere con in mano le due valve di conchiglia ricordate dall'inventario del 1644.

²⁸ Anche in questo caso, le opere descritte sono tutt'oggi facenti parte del viridario transtiberino e sono locate nella parte meridionale dell'area verde, al confine con la cinta muraria che separa il Casinò Farnese dal parco che circonda la villa. La fontana, dotata della *Testa di Tritone* da cui scaturisce il getto d'acqua e del *sarcofago strigilato* di III sec. d. C. ove l'acqua del getto confluisce, è ancora impiegata nella sua funzione originaria.

alle raccolte conservate al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Qui se ne riportano alcune, che verranno riproposte poi in calce al presente contributo con la trascrizione di parti dell'inventario: *Una statua d'homo a giacere, nudo, con tazza in mano; una statuetta d'homo barbato a giacere mezzo coperto di tartaro.*

Di questa parte del documento ritornano, inoltre, una serie di elementi lapidei che-pur non costituendo un reale nucleo a sé stante- è necessario ricordare per la loro quantità numerica e ricchezza materica. Si tratta di colonne, capitelli, sezioni di marmo e porzioni di pietra derivanti da reperti segati per secondo impiego o danneggiati. Vengono così riportati: *Due pezzi di marmo, uno sotto detto pilo e l'altro dall'altra parte della porta; cinque pezzi di travertino; un capitello di colonna di marmo alto palmi 2 1/2 in circa; un pezzo di colonnetta longo palmi 8 in circa, grosso 1, di breccia bianca grossa; un pezzo di marmo giallo longo palmi 14, largo 4, alto 2; un pezzo di colonna scanellata del medesimo marmo, longo palmi 7, grosso 2 1/2; un altro pezzo simile longo palmi 5.*

Del medesimo inventario del 1644, si riporta un'altra parte che racchiude ancora il parco della Villa Farnesina spostandosi verso l'area nord del viridario, dunque opposta rispetto quella indagata sopra riferita alla sezione indicata con *Nel Giardino di Trastevere.*

All'area nord il documento si riferisce con *Nel Cortile del Palazzo de' Ghisi* in quanto riconosce l'area settentrionale-difronte la loggia di Amore e Psiche- nella sua cinquecentesca conformazione da *Giardino Secreto*²⁹ ovvero di cortile cinto da sezioni murarie perimetrali. La Farnesina, infatti, fino al XIX secolo conservava due corti chiuse all'interno del parco. Esse erano disposte nelle due aree principali della residenza: la prima di fronte la loggia di Amore e Psiche (adoperata come platea per gli spettacoli che venivano organizzati nella loggia medesima³⁰); la seconda nella parte meridionale della struttura che si configurava come area privata in cui il committente godeva di una condizione ambientale simile ad un *bortus conclusus* in chiaro richiamo a quella dimensione distensiva di cui la Farnesina si fece portatrice dal primo periodo cinquecentesco.

Reperti disposti nel Cortile della facciata settentrionale della villa-inventario 1644

Del Cortile antistante la loggia della Villa, la qualità dei reperti non è pari a quella dell'area meridionale, data la presenza di frammenti e sezioni di scarto che mettono in evidenza anche una funzione di raccoglimento di materiale lapideo e marmoreo da adoperare come reimpiego. Così vengono riportati: *Un pezzo di colonna di granito longo palmi 3, largo 2 in circa; un altro pezzo simile; un capitello di marmo rotto; un pezzo di colonna palmi 1 1/2 longa, rotta; otto pezzi di marmo di diverse grandezze; un pilo rotto vicino al pozzo, longo palmi 7, largo 2, alto 2 1/2 in circa; un pezzo di marmo biscio longo pami 2 1/2 in circa, largo 2, alto 1 1/2 nel cortile del fienile.* Da quanto tracciato, si deduce la

²⁹ Si veda Amendolagine, 2010: 75-81.

³⁰ Frommel, 2003.

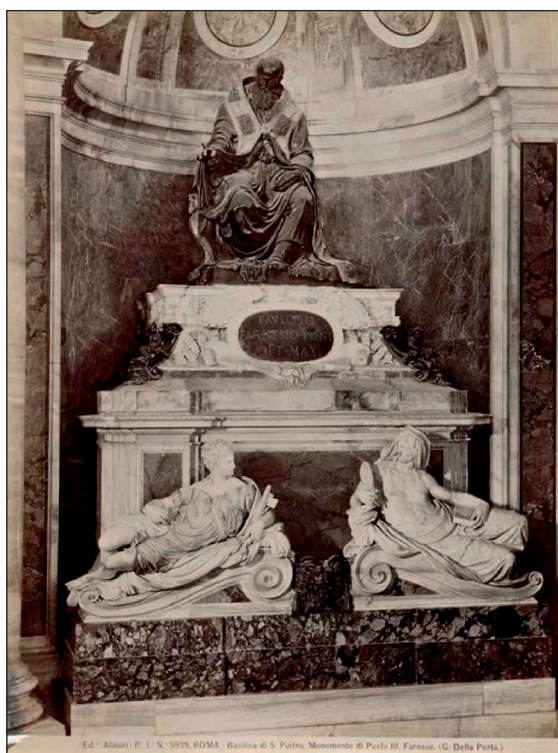


Fig. 3 Guglielmo della Porta, Monumento Funebre di Paolo III Farnese in Cattedra fra le Allegorie della Giustizia e della Prudenza, 1549-1574, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

delicata condizione in cui la Farnesina versava nella metà del XVII secolo. Seppur adibita a residenza ospitante importanti uomini politici affiliati ai Farnese³¹, aveva perso quella dimensione di ufficialità che si riconosceva alle residenze titolari delle dinastie che le occupavano. I Farnese, infatti, non abitarono mai la Farnesina decretandone una condizione di relativo abbandono che, sul piano collezionistico, si rifletteva su quanto riportato nelle voci inventariali: un insieme di frammenti, sezioni disgiunte e polverosi reperti finalizzati all'eliminazione fisica o, eventualmente, al reimpiego di materiale. Tuttavia, nella sezione del documento dedicata al *Cortile del palazzo de' Ghisi*, risalta un insieme di elementi marmorei di grande interesse nella cornice delle indagini sulla statuaria e l'attività artistica del pieno Cinquecento, nonché il suo impiego in termini collezionistici. Si tratta *dei Molti pezzi di marmo grandi, intagliati con festoni et altri intagli, sono li medesimi che servivano alla sepoltura di Papa Paolo 3°* (Fig. 3). Di questi frammenti o interi fregi conservati all'interno del parco della Farnesina nel 1644, si ha una percezione decisamente differente rispetto gli elementi di spoglio precedentemente citati, per via dell'appartenenza a un complesso progetto architettonico funzionale alla sepoltura pontificale di papa Paolo III. Il riconoscimento delle singole porzioni del monumento, è reso di difficile ricostruzione per via della mancanza di una specifica sulla qualità del marmo, sulla

³¹ Si veda nota 7.

rappresentazione effettiva degli intagli citati, nonché sul numero dei frammenti e sulle loro dimensioni. Rimane evidente un aspetto fondamentale ai fini di un'analisi sul criterio espositivo secentesco della Farnesina, ovvero la possibilità di impiegare i reperti del secolo precedente corredandoli con pezzi d'antico e ribadendo la posizione politico-culturale del papa Farnese³². Il valore di *continuum* fra antico e moderno fu uno dei segni distintivi del ministero di Paolo III come è dimostrato dal riadattamento di Castel Sant'Angelo e nello specifico della Sala Paolina³³. Nel Salone di committenza farnesiana, la figura dell'imperatore Adriano-primo artefice della struttura del mausoleo che conteneva le sue spoglie- coesiste insieme agli affreschi di Perin del Vaga e della sua Scuola³⁴ rappresentanti le gesta di Alessandro Magno sulla volta (chiaro riferimento al nome di battesimo di Paolo III) e alle raffigurazioni delle storie di S. Paolo a cui il pontefice si ispirò nel suo ruolo di custode della moralità cristiana e di convertitore al Credo romano³⁵. Dunque, allo stesso modo in cui Paolo III istituiva una connessione con l'epoca romana-affermandosi come prosecutore di essa e designandosi erede diretto delle caratteristiche politico-culturali dell'antico³⁶ il criterio di allestimento in Farnesina seguiva la visione conferita da papa Farnese connettendo sculture (o frammenti e pili) a strutture architettoniche contemporanee. Così il ritrovamento sotto forma inventariale del complesso di frammenti del monumento funebre in Farnesina, rientra nel preciso meccanismo di decorazione secondo il gusto all'antica che del rapporto osmotico fra il classico e il moderno ne valorizzava le inclinazioni di gusto e l'assimilazione del modello antico reso esplicito da esemplari cinquecenteschi.

Reperti conservati nel Cortile del Cipresso e nell'area del Casino Farnese-inventario 1644

Concludendo il documento inventariale del 1644 dedicato al *Viridarium*, l'ultima sezione è incentrata sul *Cortile del Cipresso*³⁷ (Fig. 4), ovvero la porzione a Sud rispetto la residenza, immersa nel contesto naturale del parco e limitrofa al corso fluviale del Tevere. Il cortile citato fa riferimento al Casino Farnese, il primo nucleo strutturale commissionato da Alessandro Farnese *Seniore* nel 1493³⁸. Il

³² Si Veda Zanlari, 2022: 110-113; Cussen, 2020; Harprath, 1985: 63-85.

³³ Si consulti Canova, 2003: 7-40; Guerrini, 1985: 179-187; Guerrini, 1985; Harprath, 1978; Fontana, 2021: 28-35.

³⁴ Corbo, 2002: 232-233.

³⁵ Per alcuni contributi inerenti alla politica culturale e religiosa di Paolo III in relazione alla committenza artistica michelangiolesca e di pieno XVI secolo, si veda Paolucci / Danesi Squarzina, 2016; Zanchettin, 2023: 360-363.

³⁶ Bajard, 1995: 40-47.

³⁷ Del *Cortile del Cipresso* ne tratta Celio, 1967 [1638].

³⁸ Le prime Informazioni sul Casino Farnese alla Lungara sono da rintracciare nello scritto di Cortese, 1510 in cui l'autore specificava anche l'impiego della piccola residenza agreste finalizzata a *locus bucolicus* in cui il cardinal Alessandro Farnese Seniore trovava spazio per curare la propria salute fisica e il proprio equilibrio interiore.



Fig. 4. Corte interna del Casino Farnese con apertura murata tramite il Giglio farnesiano, post 1579, Casino Farnese, Roma.

Casino, nato come residenza priva di finalità residenziali³⁹, ma impiegato ad uso di controllo della vigna, costituisce una struttura di grande importanza per via delle unità collezionistiche statuarie che, stando a Ulisse Aldrovandi⁴⁰, ornavano la corte interna del Palazzetto (chiamata Corte del Cipresso per via dell'albero che fu piantato il giorno in cui Alessandro Farnese si addottorò⁴¹). Di questo insieme di unità proposte dall'Aldrovandi non si conosce un puntuale resoconto specifico e un riferimento ad opere scultoree, se non quello qui riportato desunto dall'inventario del 1644. Anche in questo caso, la qualità dei reperti si limita a frammenti e sezioni di opere più articolate e complesse. Così alcune unità sono riportate: *Un pilo di marmo longo palmi 8, alto 2, largo 3 in circa, scannellato, con una cartella nella parte davanti senza lettere e un buscio tondo nel fondo; una colonna longa palmi 23 in circa, grossa 3, con lettere greche, rotta per mezzo; un'altra simile longa palmi 18, grossa 3, con le medeme lettere greche; due*

³⁹ Sul contratto d'acquisto (1492) dell'area ove sorse nel 1493 il Casino Farnese, si veda Lanciani, 1990, vol. II: 193-194. In questo contributo viene riportata la trascrizione del documento relativo al Palazzetto Farnese in via della Lungara: datato all'8 settembre 1492, collocato a c. 52 del prot. 895 A.S.C. Così è scritto: *r. p. d. Augustinus Maffeus venditit r. in Christo parti et d. meo d. cardinali Sancti Gregori, d. n. pape camerario unam vineam sitam in regione Transtiberina etra Portam Septignanam (que) a duobus lateribus et etiam a parte anteriori habet via publicas di riscontro alla vigna dell'illmo Giovanni della Rovere d'Aragonia prefetto della città, e pel pezzo di mille e duecento ducati d'oro di camera.*

⁴⁰ Aldrovandi, 1556.

⁴¹ La fonte storica che tramanda il dettaglio dell'occasione in cui l'area transtiberina fu interessata dall'attività edificatoria dei Farnese è quella di G. Celio, 1967 [1638] in cui si delinea l'intenzione autocelebrativa del futuro Paolo III Farnese qui espressa attraverso il piantumare l'area con arbusti celebrativi della cultura del cardinale.

pezzi di marmo lavorati longhi palmi 7 in circa, larghi 6, si crede servono per coperchii de' pili. Il gruppo elencato è da ascrivere ad una tipologia che esula con ampia probabilità da quella statuaria a tutto tondo tramandata da Ulisse Aldrovandi. Sono principalmente piccole anfore, vasi, pili e bassorilievi che andavano a decorare una sezione di minor impatto visivo del viridario transtiberino.

Le ipotesi che si possono avanzare sulla caratterizzazione dell'arredo statuario del Casino sono due: all'anno 1556, quando il botanico bolognese scrisse il suo *Delle statue antiche*, il parco era ornato da un gruppo di sculture che appartenevano alla raccolta Farnese in quel periodo in continuo spostamento fra le proprietà farnesiane⁴², in particolare fra il Palazzo in via Giulia e il Casino sulla sponda opposta del Tevere. Di questa prima ipotesi si specifica che l'area della Farnesina era ancora divisa fra il parco con villa di possesso di Agostino Chigi (che saranno acquistate da Alessandro Farnese Jiunior solo nel luglio del 1579) e l'area della *Vigna Farnese* terminante a ridosso delle Mura Aureliane. Inoltre, bisogna tenere a mente che con il passaggio della Villa ai Farnese si assistette a un nuovo principio di allestimento dell'intera area che comportò, come qui si ipotizza, lo spostamento delle sculture viste da Ulisse Aldrovandi nel cortile del Casino Farnese, in favore di un allestimento che privilegiava le unità di impiego pratico come pili, vasi e anfore così come riportato dal documento dell'Archivio di Stato di Napoli del 1644.

Un'altra ipotesi potrebbe invece favorire l'idea per cui il nucleo di sculture e complementi d'arredo statuario facenti parte la corte del Casino, fosse di natura differente dalla collezione Farnese ed era stato impiantato nel giardino transtiberino con l'intenzione di creare una diversificazione d'arredo rispetto le sedi ufficiali (dal Palazzo in via Giulia, agli Horti Vaccini, fino a comprendere la Villa Madama).

Delle informazioni che si deducono dall'inventario del 1644, si può tracciare un sistema di organizzazione statuaria del parco della Villa. Esattamente come nel XVI secolo sotto Agostino Chigi, anche nella metà del secolo successivo vigeva la netta corrispondenza fra unità antiquaria-parco e struttura architettonica. L'unione fra queste tre componenti esprime il richiamo innegabile all'ideale di locus *bucolicus e amoenus* così come descritto dal panegirico di Egidio Gallo⁴³ dedicato al *Suburbanum* in cui la componente naturale, quella architettonica, la decorazione ad affresco e, per concludere, la ricchezza statuaria posta con un principio tipico del

⁴² È necessario ragionare sull'innegabile natura mobile delle raccolte antiquarie, realtà comune non unicamente alle unità collezionistiche farnesiane, quanto alle collezioni più celebri della città di Roma del XVII secolo. Nel caso delle raccolte farnesiane, si annovera la presenza di diverse sedi di conservazione delle unità collezionistiche: dagli Horti Vaccini, alla Villa sul Palatino, dalla Villa Madama a Palazzo Madama. Dunque, il riconoscimento delle precise unità nella Corte del Casino Farnese, dovrebbe passare al vaglio le unità conservate non unicamente disposte in Farnesina, bensì in tutte le aree di pertinenza farnesiana.

⁴³ Si veda la trascrizione e traduzione inglese del testo originale: Quinlan-MacGrath, 1989. Oltre allo scritto di Egidio Gallo, l'altro contributo fondamentale come fonte storica è quello di Palladio, 1512. Costruito come uno scritto in 475 esametri di genere encomiastico ispirato alle *Silvae* Di Stazio in cui compare l'espressione del Palladio profondamente devoto al suo committente Chigi presso la cui corte lavorava come poeta.

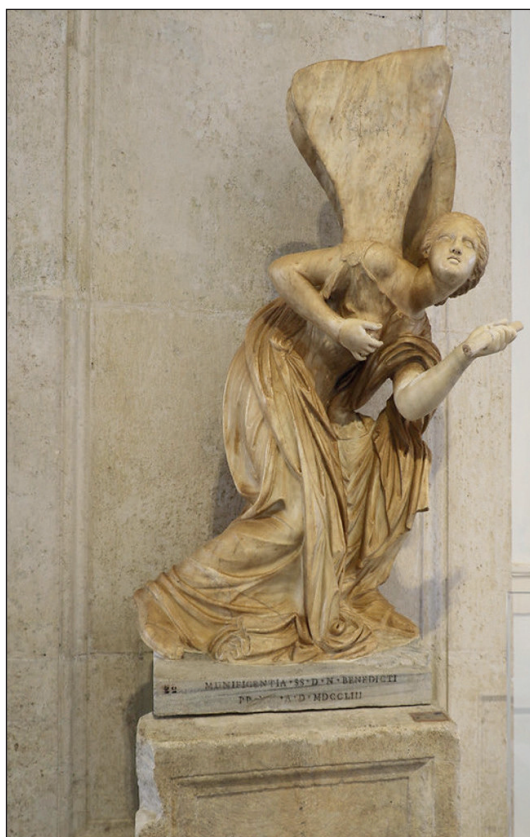


Fig. 5 Scultura Romana di II sec. a.C., *Psiche Capitolina*, Musei Capitolini, Roma.

decorum cinque-secentesco, sono racchiuse in un unico linguaggio d'allestimento che valorizza l'interconnessione fra generi artistici e il richiamo dei contenuti fra statuaria e realizzazione pittorica. A tal riguardo un dettaglio di grande interesse potrebbe essere rintracciato nella Volta di Amore e Psiche in relazione alla scultura della *Psiche Capitolina* (Fig. 5), o ancora, nel fregio adrianeo raffigurante un *Thiasos* marino del MANN in connessione col fregio pittorico di Baldassarre Peruzzi della Sala del fregio.

La Villa Farnesina sotto la dinastia Borbone: L'arredo statuario nell'Accademia di Belle Arti del Regno di Napoli.

Inventario 1736: *Statue di Roma* (1736) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, 1853/III, 12.6, cc. 41-51).

Il documento successivo a quello riportato con data 1644, fu stilato a Roma nel 1736⁴⁴ e costituisce uno scritto fondamentale per la storia collezionistica farnesiana

⁴⁴ In Gasparri, 2007 (vedi nota 9) Villone trascrive l'inventario per intero. Il documento con anno 1736 portata titolo *Statue di Roma* (ASNa, AF, 1853/III, 12.6, cc 41-51).

in Farnesina per via di un aspetto specifico dell'inventario. L'elenco di sculture segue l'ordine di disposizione all'interno del Palazzo Farnese, nella fattispecie sono citate le sale di rappresentanza del piano nobile senza fare esplicito riferimento al nucleo conservato all'interno della residenza della Farnesina⁴⁵. Questo avviene perché il documento costituisce una preziosa testimonianza di un momento di passaggio di molte unità collezionistiche statuarie dal Palazzo di via Giulia alla residenza transtiberina della Farnesina. Affianco ad alcune voci inventariali viene indicata o la sala di appartenenza dell'opera all'interno del Palazzo o la meta che il reperto prese successivamente all'anno di stesura del documento. Da qui si deduce anche la finalità pratica dell'inventario, rivolto a rintracciare tutte le unità disponibili nel palazzo cittadino a Roma per avere una conoscenza accurata di quelle che, successivamente al matrimonio fra Elisabetta Farnese e Filippo V di Spagna del 1714⁴⁶, vennero dislocate in altre sedi su volontà del monarca Carlo III di Borbone. Gran parte della collezione-le unità più prestigiose- raggiunse la città di Napoli come capitale del Regno di affiliazione borbonica, mentre molte unità conversero proprio nella Villa alle pendici del Gianicolo. La motivazione di tale decisione è da indagare nell'ottica di un diverso impiego che si volle fare di alcune residenze farnesiane all'indomani del declino familiare, momento in cui, in particolar modo la Farnesina, fu investita di una funzione culturale di centrale interesse. La Villa divenne sede dell'*Accademia delle Belle Arti e Del Disegno del Regno di Napoli* scelta con ampia probabilità dovuta per via di alcuni fra gli esempi pittorici più importanti del primo Cinquecento che coesistevano-in un rapporto di natura dialettica- con le opere scultoree antiche⁴⁷. Ciò consentiva agli artisti dell'accademia una possibilità di formazione legata alla sensibilità artistica settecentesca rivolta alla lettura dell'antico e all'interpretazione dei modelli pittorici di XVI secolo.

Ai fini della comprensione dei sistemi di allestimento del *Suburbanum* a partire dall'inizio del XVIII secolo, si segnala che l'obiettivo era rivolto alla nuova funzione della Villa non più come residenza privata o come *locus* d'ispirazione antica destinata a una visione contemplativa della realtà, bensì come sede attiva,

⁴⁵ Si tratta di un documento inventariale di grande centralità nelle carte farnesiane per via della presenza di molteplici unità collezionistiche statuarie che, per giunta, vengono associate ai diversi luoghi di conservazione successivi al dislocamento delle raccolte farnesiane avvenuto su base decisionale della dinastia borbonica. L'inventario aiuta a ricostruire l'*iter* delle opere che per la maggior parte furono poi distribuite a Napoli nei Palazzi dinastici, mentre per alcuni nuclei ridotti si optò per altre sedi romane, fra cui la Farnesina per via di quell'interconnessione di base fra le opere statuarie e la decorazione pittorica.

⁴⁶ Sulla figura di Elisabetta Farnese, in relazione al suo matrimonio e alla Spagna come Patria acquisita, si veda Coccioli Mastroviti, 2023. Facchin, 2013: 1799-1840. Maggiali, 1717.

⁴⁷ Dopo che nel 1724 l'Accademia di Francia tentò di spostare la sua sede istituzionale in Villa Farnesina senza successo (tentativo poi replicato nel 1799 con identico responso del 1724), nel 1731 Carlo III-figlio di Elisabetta Farnese e Filippo V di Spagna- ereditò da sua madre la Farnesina (e le proprietà farnesiane) istituendo nell'antica villa transtiberina un'accademia d'arte napoletana che ivi ebbe la sua sede fino al 1840. Queste informazioni sono genericamente desumibili da Valenti, 2003: 181-182 e da Frommel, 2003.



Fig. 6 Raffaello Sanzio, *Il Trionfo di Galatea*, 1512, affresco, Loggia di Galatea, Villa Farnesina, Roma.

dinamica e professionale in cui giovani artisti del Regno di Napoli completavano la formazione accademica.

Il *Decorum* della Farnesina mutò a partire dall'arredo, come dimostra la presenza di alcune sculture disposte nella Loggia di Galatea tematicamente connesse alla figura femminile dalla bellezza idealizzata, valore incarnato nel salone dal *Trionfo di Galatea* del Sanzio⁴⁸ (Fig. 6). Si ricordano tre sculture che arricchivano lo spazio dell'ambiente citato: 114] *Una Venere al Naturale parte vestita, e parte nuda in piedi sopra piedistallo di legno*; 115] *Due altre Veneri nude sedenti, una delle quali con un Amorino sopra piedistallo di legno* (Fig 7-8); 118] *Una statuetta in piedi rappresentante Bacco in piccolo con rampazzi d'uva in mano*. Si tratta di tre gruppi scultorei che nel 1736 furono trasferiti nella residenza tanstiberina dall' *Anticamera accanto alla Galleria dei Carracci* oggi *Libreria* (titolo della sezione dell'inventario del 1736 che riporta le unità) di Palazzo Farnese, secondo l'iter descritto che aveva come finalità il raggruppamento di molte unità scultoree in Farnesina. L'ipotesi che meglio si potrebbe adattare alle sculture citate, prevede che il numero 115 di inventario, le due sculture di Venere accovacciata una con amorino, sia da riconoscere con i due esemplari

⁴⁸ In Sgamellotti / Lapenta / Anselmi, 2020 si leggano i contributi di Alberti: 43-55; Falcioni: 33-41. Poi, si veda Bellini, 2006: 8-11; Sabbatino, 2005: 23-48.



Fig. 7 Scultura romana, *Statua di Afrodite accovacciata con Eros*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

di *Venere accovacciata* oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁴⁹. Le due sculture vengono qui associate alla Sala dedicata alla Galatea per due motivazioni principali: in primo luogo il riconoscimento di un *pattern* tematico ispirato alla celebrazione della donna nella sua dimensione di rappresentante del principio di bellezza terrena ed umana⁵⁰. Bisogna infatti valorizzare il *fil rouge* che collega

⁴⁹ Si veda Capaldi / Gasparri, 2009. Nel I volume viene pubblicata la scultura della Venere accovacciata con Amorini catalogata all'interno della raccolta farnesiana del MANN.

⁵⁰ La Galatea come soggetto che trascende la realtà umana e terrena, fino a raggiungere una condizione associabile alla dimensione divina è la lettura che più si addice al capolavoro di Raffaello. Come osserva Barbieri, 2023: 107-111, tutta la Loggia di Galatea partecipa a una precisa visione neoplatonica del cosmo in cui l'anima-in una lettura dalla volta alle pareti della sala- passa attraverso l'aria e i venti intesi come luoghi delle passioni soggetti alla fortuna e agli sconvolgimenti d'animo, per concludersi con una risalita verso l'alto grazie al sentimento dell'*eros* espresso dalla bellezza qui raffigurata dalla nereide Galatea. Dunque, è plausibile considerare come anche l'arredo statuario-che già dal Chigi era in continuo rapporto con gli affreschi- anche nel Sei- Settecento tematicamente si connetti con il protagonismo imperante del sentimento amoroso e della divina bellezza.



Fig. 8 Scultura romana, *Statua di Afrodite accovacciata*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

inevitabilmente la Galatea di Raffaello, le affascinanti figure femminili realizzate da Sebastiano del Piombo nelle lunette della loggia medesima e i catasterismi ultimati da Baldassarre Peruzzi nelle quadrature esagonali della volta⁵¹. Proprio in riferimento agli affreschi del Peruzzi, nella raffigurazione della costellazione del Capricorno (Fig 9), appare affianco ad esso la casa del pianeta Venere. Esso assume le sembianze di una tipica iconografia di derivazione greca, una *Venere Anadiomede*⁵², colta nell'atto di asciugarsi la lunga chioma mentre mostra il suo corpo nudo

⁵¹ Anche le quadrature peruzziane, decorate con i *catasterismi* (rappresentazioni in chiave narrativo-mitologica delle costellazioni dello zodiaco), concorrono a una precisa rappresentazione neoplatonica della realtà divisa in termini dualistici fra la calotta celeste in cui lo spirito umano si crea e affronta i travolgenti venti passionali che corrompono l'animo umano, e quella terrena in cui l'anima conoscendo e incontrando l'amore ritorna tramite l'*eros* alla sua elevazione.

⁵² Questa Venere Anadiomede, ovvero "che si strizza i capelli", è iconograficamente derivante da un prototipo pittorico oggi scomparso realizzato dal pittore greco Apelle che ideò questa immagine come rappresentazione della divinità Afrodite nascente dall'acqua secondo la mitologia tradizionale.



Fig. 9 Baldassarre Peruzzi, *Catasterismo della Costellazione del capricorno con pianeta Venere*, 1510-1511, affresco, Loggia di Galatea, Villa Farnesina.

caratterizzato da una carnagione bianca riflettente la purezza e l'alto valore estetico della figura femminile⁵³.

L'arredo statuario secentesco, pertanto, costituisce, con le due veneri accovacciate, una connessione tematica con le raffigurazioni pittoriche di inizio Cinquecento.

La seconda motivazione per cui si può attribuire il soggetto della scultura della Venere alla Loggia di Galatea, risiede nella lettura iconografica che è stata ultimata sulla loggia a partire dai primi studi del secolo scorso di Fritz Saxl⁵⁴. La decorazione cinquecentesca è orientata ad esaltare, in chiave neoplatonica il sentimento dell'amore come motore dell'attività e dell'interesse umano⁵⁵. Il *Trionfo di Galatea* con gli eroti

⁵³ La fortuna del soggetto rappresentato da Baldassarre Peruzzi è testimoniata da una serie di rappresentazioni grafiche, tra cui si ricorda la più celebre nell'incisione di Marcantonio Raimondi (si veda Bartsch, 1813: 234-235, n° 312).

⁵⁴ Saxl, 1934.

⁵⁵ Barbieri, 2023: 107-111 con bibliografia di Frommel, 2003 sulla considerazione di un'interpretazione iconografica inerente alla volta della Galatea. Gli autori attribuiscono una lettura neoplatonica agli

dotati di frecce, posti nel cielo sopra la nereide, fa parte di un sistema di riferimenti alla tematica del nobile sentimento rivolto contemporaneamente al racconto della vicenda amorosa di Galatea e Aci, conclusasi con l'uccisione da parte di Polifemo del giovane uomo amato dalla ninfa dei mari⁵⁶, e di quella biografica relativa ad Agostino Chigi e al rapporto amoroso con Margherita Gonzaga⁵⁷. La negazione della mano di Margherita ad Agostino Chigi per motivi di differenze di *status* sociale fu voluta da Francesco Gonzaga, padre di Margherita. L'affresco rappresenterebbe quindi, in chiave miticizzata, il richiamo alle vicende biografiche del Banchiere connesse con quelle della Galatea dall'insoddisfazione amorosa dovuta alla negazione della persona di interesse⁵⁸.

Ciò comporta la comprensione di quanto le unità scultoree e il contesto decorativo, specialmente alla luce della finalità accademica della Villa, fossero connessi e favorissero un continuo richiamo, anche a distanza di un secolo pieno, ai temi originari della Farnesina e delle vicende biografiche del suo committente⁵⁹.

L'arredamento statuario del pieno XVII secolo e dell'inizio del Settecento, valorizzava un effetto di completamento delle aree residenziali-dalle logge alle singole camere- non unicamente attraverso le unità di dimensione al naturale, bensì anche tramite i piccoli reperti artistici come singoli busti (o teste) che venivano poste su piedistalli o inserite in conche decorative degli ambienti⁶⁰.

Reperti conservati nelle Logge della Villa Farnesina-inventario 1736

Per la loggia di Amore e Psiche, si conta un numero pari a venti unità scultoree sotto forma di busto o di singoli capi posti a termine di erme, plinti o piedistalli. La varietà dei soggetti, testimonia la vastità dell'interesse verso la tematica filosofica antica che costituisce il *fil rouge* dei personaggi posti nella sala. Alcuni esempi di

affreschi che seguono un preciso sviluppo connesso a quello dell'anima che, affrontando i venti passionali, giunge al suolo terreno incarnato dalla bellezza femminile della Nereide Galatea, per poi ascendere tramite il soffio vitale del sentimento amoroso verso la condizione superiore raffigurata dalla calotta astrologica.

⁵⁶ Teocrito, *Idillo IX, Il Ciclope*.

⁵⁷ Frommel, 2003. L'autore espone un'argomentazione accurata sul nesso relativo al rapporto fra Margherita Gonzaga e Agostino Chigi e il racconto narrato da Filostrato di Galatea e Aci. La negazione di un amore e un di un matrimonio, porta all'epilogo della vicenda-mitologica quanto reale- e alla conseguenziale influenza sulle decorazioni ad affresco della Sala di Galatea.

⁵⁸ Frommel, 2003.

⁵⁹ Cugnoni, 2021.

⁶⁰ L'arredamento statuario della Farnesina rispettava un preciso canone espositivo ben lontano da quello più trionfale del Palazzo in Via Giulia legato, per altro, ad unità da collezione di dimensioni superiori al naturale associate sia allo spazio fisico del palazzo cittadino che alla dimensione di ufficialità della residenza. La Farnesina, come *Locus Bucolicus*, prevedeva un arredo statuario di raffinata qualità materica e compositiva che valorizzava pezzi di dimensioni ridotte (anche per via degli ambienti di metratura ridotta rispetto il Palazzo in Via Giulia) e una straordinaria varietà nella tipologia delle opere: da busti, a teste e piccoli reperti di dimensione minori del naturale.

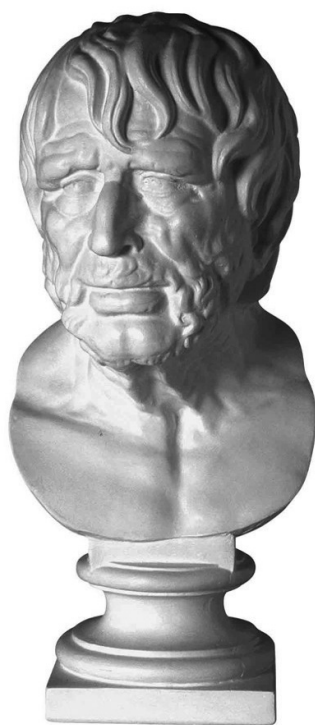


Fig. 10 Scultura Romana, *Busto dello Pseudo Seneca*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

busti sono i seguenti: 130] *Una testa di Plutone con mezzo petto di marmo, e pieduccio simile*; 131] *Una testa di Filosofo con mezzo petto di marmo, e pieduccio simile*; 132] *Una testa d'Omero simile*; 133] *Una testa di Apollo Simile*; 134] *Una testa di Filosofo simile*; 135] *Una testa di Apollo simile*; 136] *Altra di un Fauno simile*; 137] *Altra di Giove simile*; 138] *Altra di un Filosofo simile*; 139] *Altra di Pompeo simile*; 140] *Altra di un imperatore con petto di porfido*; 141] *Altra di un Filosofo*; 142] *Un termine con sopra una testa di Filosofo*. Di queste unità, si specifica che l'area di provenienza secondo la dicitura del titolo della sezione dell'inventario del 1736 è *Nella Galleria Superiore di d.o Palazzo in Guardarobba* della residenza in via Giulia. Ai fini dell'allestimento della nuova accademia in Villa Farnesina, dunque, al Palazzo di città vennero sottratti decine di busti di filosofi antichi, imperatori o soggetti tematicamente bacchici che andarono a conformarsi all'ambiente della loggia di Amore e Psiche che, grazie allo spazio vasto poteva ospitare i busti sul perimetro parietale della sala o, eventualmente, nell'immediata area esterna la loggia (per via del suo continuo rapporto fra l'interno e l'esterno della struttura). Il riconoscimento dei ritratti in marmo al giorno d'oggi non è estremamente complesso in quanto, seppur con un lieve margine d'errore, possono essere riconosciuti nei diversi busti conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e recanti vari soggetti come Omero, Seneca⁶¹ (Fig. 10), Solone⁶², Socrate⁶³

⁶¹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6187, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 19.

⁶² Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6143, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 21.

⁶³ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6129, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 25.

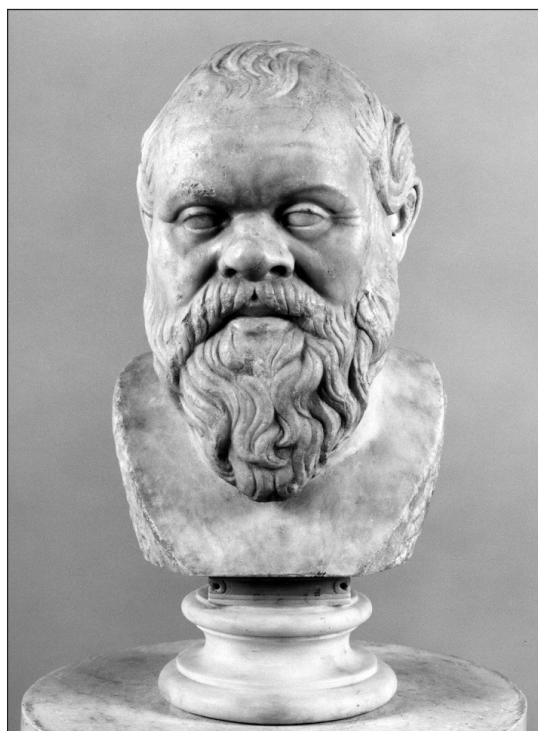


Fig. 11 Scultura Romana, *Busto di Socrate tipo A*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

(Fig. 11), Zenone⁶⁴, Aristotele, Lisia⁶⁵, Metrodoro⁶⁶, Dioniso e qualche ritratto imperiale di Giulio Cesare⁶⁷ o Tiberio⁶⁸. La raccolta farnesiana al museo napoletano è infatti ricca di elementi decorativi come le stesse teste ed i busti che coesistono a sculture di maggiori dimensioni, esattamente come nella rinascimentale villa transtiberina. A tal proposito, si ricordano altri numeri d'inventario con data 1736 che riferiscono di sculture a dimensione naturale giunte ad inizio Settecento nella residenza sul versante destro del Tevere: 143] *Una Statua di marmo in piedi rappresentante una Donna tutta vestita, che in mano tiene la penna, nell'altra la Carta*; 150] *Una Statua di un Gladiatore ferito à sedere quasi al naturale* (Fig. 12); 151] *Una statua di un Gladiatore, che giace su un piano poco men' del naturale* (Fig. 13); 152] *Altra, che parimenti giace simile* (Fig. 14); 153] *Altra parimenti simile*; 154] *Altro Gladiatore in piedi quasi al naturale*; 155] *Una dea delle provincie a sedere quasi al Naturale*; 156] *Un Gruppo di due statue, che pelano un cinghiale, più piccole del naturale*; 157] *Una Musa piccola à sedere*; 158] *Un console in piedi maggior del naturale*; 159] *Una statua rappresentante in sonno più piccola del naturale*; 160] *Una statua di Bacco simile*; 161] *Altra di una Venere al naturale con Cupido a fianco*. Dei numeri d'inventario 151-152-153, vi è una chiara corrispondenza con le unità

⁶⁴ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6128, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 45.

⁶⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6130, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 49.

⁶⁶ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6237, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 48.

⁶⁷ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6038, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 62.

⁶⁸ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6051, in Caso / Gasparri, 2009, vol. II: 68.



Fig. 12 Scultura romana, *Statua di Galata Morente*, Museo Archeologico di Napoli.



Fig. 13 Scultura Romana, *Persiano morto supino*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Fig. 14 Scultura Romana, *Amazzone morta supina*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

facenti parti del *Piccolo Donario* (copia romana dell'originale *piccolo donario ateniese*⁶⁹) conservato al Museo Archeologico di Napoli, in quanto ritorna non unicamente il soggetto degli uomini al suolo agonizzanti da riconoscere con il persiano morto⁷⁰ e il galata morente⁷¹, bensì anche la possibile collocazione nella Loggia di Amore e Psiche date le dimensioni dei reperti leggermente inferiori rispetto il naturale, in modo tale che la loggia potesse ospitare i venti busti e le diverse sculture poste al centro della sala. Per quanto concerne il numero d'inventario 153, invece, si tende a riconoscere la terza figura, un'Amazzone morta⁷², che giace orizzontalmente e che con le altre due costituiva un pattern tematico e stilistico di forte connessione. Questa scultura, sempre esposta al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, è la meglio conservata e fra le opere dedicate alle copie del Piccolo Donario, costituisce un *unicum* per via della finezza e qualità del panneggio che risalta tramite della

⁶⁹ Su questo dettaglio vi sono pareri discordanti degli studiosi: Marszal, 1998: 117-128, sulla valutazione della forgia orientale della veste di questo persiano morto, nega la possibilità che si tratti della riproduzione del Piccolo donario ateniese che avrebbe dovuto presentare una *facies* differente e conforme alle vesti ateniesi di quel periodo storico. Di diverso avviso è Stewart, 2004: 204 che riconosce la particolare forgia "all'orientale" del persiano come una forma di rappresentazione *sub specie mythologiae* del soggetto che all'epoca della realizzazione del piccolo donario era già entrato nell'immaginario ateniese come soggetto lontano dalla realtà storica, le cui vicende erano al labile confine fra mito e storia.

⁷⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6014, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 174.

⁷¹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6015, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 175.

⁷² Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6012, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 168.

forte pieghettatura della veste e dell'effetto bagnato che fa risaltare la morbidezza fisiognomica e il dinamismo reso dalla postura scomposta del corpo.

Il numero 156, *Un Gruppo di due statue, che pelano un cinghiale, più piccole del naturale*⁷³, è un'altra unità collezionistica di grande impatto per via dell'unicità del soggetto raffigurato estraneo a quelli che erano i criteri del *decorum* cinquecentesco della Farnesina. Si passa da soggetti ispirati all'ideale di pura bellezza classicheggiante-veneri con amorini, fregi con raffigurazioni di Trionfi Marini, Piche Capitolina e episodi di leggiadri festeggiamenti dionisiaci- a rappresentazioni a sfondo quotidiano raffiguranti soggetti non idealizzati, bensì inerenti alle attività umane e fenomeniche⁷⁴. Così, il Gruppo che pela il cinghiale oggi al MANN, rappresenta un nuovo orientamento estetico all'interno della struttura investita della funzione di Accademia di Belle Arti. La formazione degli allievi tramite una varietà di soggetti, tematicamente differenti gli uni dagli altri, poteva avvalersi di diversi periodi della produzione artistica greca (attraverso le copie romane) che andavano dalla fase propriamente classica a quella ellenistica da cui proviene il *Gruppo che pela il cinghiale*. Ciò consente anche di specificare non unicamente le finalità di arredo statuuario, bensì come esso muta nell'ottica della fruizione delle unità verso un gruppo di soggetti addentrati nel mondo delle arti e della loro riproduzione.

La funzione di Accademia fu condivisa da un'intuizione di grande modernità che corrispondeva a declinare gli ambienti della Villa a luoghi idonei per una struttura di insegnamento senza, tuttavia, stravolgere l'ordine strutturale della residenza transtiberina, ma anzi considerando l'autenticità rinascimentale fondamentale per quelle che erano le intenzioni storico-artistiche del primo Settecento. Dal 1731 l'impegno accademico della Villa sarà continuativo fino al 1840, quando- vent'anni dopo- la struttura conobbe una nuova fase di privatizzazione degli spazi sotto il Duca di Ripalda.

Inventario generale delle statue, torsi e bassi rilievi di marmo, esistenti nel Real Palazzo Farnese e Sue Pertinenze (1767) (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, voll. 482-83).

Della caratterizzazione d'allestimento durante il XVIII secolo, ne sono testimonianza altri documenti inventariali oltre quello del 1736, che confermano il trasferimento delle unità scultoree da Palazzo Farnese alla Villa Farnesina. Vengono, inoltre, testimoniati altri gruppi di statue raccolte che confluirono negli ambienti della Farnesina, di cui si fa riferimento non unicamente in maniera generica, bensì puntualizzando le singole stanze di esposizione. Dettaglio, quest'ultimo, centrale

⁷³ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6218, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. I: 207.

⁷⁴ Quest'ultima caratteristica testimonia l'assoluta eterogeneità del nucleo farnesiano in Farnesina, finalizzato a poter esser fruito da diversi artisti in formazione nella loro visione dell'antico che si aggiornava per contenuti e *modus* rappresentativi.

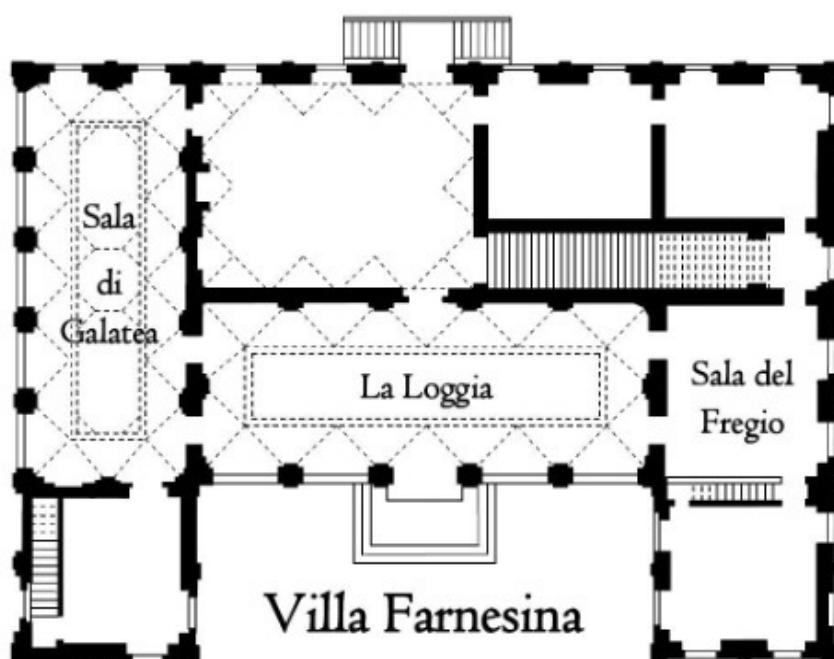


Fig. 15 Planimetria di Villa Farnesina con la ricostruzione dell'Antico Salone sul lato meridionale della struttura in luogo del tramezzo ottocentesco.

nel documento del 1767⁷⁵ di importanza ai fini della teorizzazione di un sistema decorativo e organizzativo delle sculture nella residenza. Inoltre, l'inventario del 1767, con la specifica degli ambienti permette di confermare le ipotesi sopra avanzate sulle disposizioni delle sculture nelle logge della Villa. Se nel documento del 1736 si specificano le unità che da Palazzo Farnese sarebbero state trasferite in Farnesina senza indicare l'ambiente della Villa, nell'inventario di trentun anni dopo quelle lacune dispositive vengono colmate⁷⁶.

Il primo ambiente citato è la *Prima Galleria dipinta da Raffaele e suoi Discepoli* in cui ritornano alcune unità collezionistiche già presentate con l'inventario del 1736: *Due figure di Gladiatori Feriti colchi a terra*, alte pal. 6; *Due Amazzoni parimente colche*, alte pal. 5; *Tre busti d'Imperatori*, alti pal. 3 ½; *Due tronchi con teste di filosofi*, alti palm. 2 ½; *Una statua in piedi di Paride Giovane*, alta pal. 4 ½; *Una testa di Giove*, alta pal. 3; *Statua di Venere in piedi con Amorino*, alta pal. 6; *Busto di Senatore*, alto pal. 3; *Busto d'un Amazzone*, alto pal. 3; *Busto d'un Apollo*, alto pal. 3; *Statua di Gladiatore in piedi*, alta pal. 6; *Busto di Sardanapalo*, alto pal. 3 ½; *Busto d'Amazzone*, alto pal. 3; *Busto di Lucilla*, alto pal. 3 ½; *Busto d'un Filosofo*, alto pal. 3; *Statua di Bacco in piedi giovane*, alta pal. 5; *Busto parimente di Bacco*, alto pal. 3. Le Due

⁷⁵ *Inventario delle statue, teste, ed altre pietre esistenti nella Farnesina alla Longara, spettanti a S.M. siciliana, e rincontrate con D. Giuseppe Vasi (1775)* (Archivio di Stato di Napoli, Affari Esteri, Voll. 482-483).

⁷⁶ Il documento inventariale del 1736, infatti, rimane vago in merito agli ambienti della Farnesina che avrebbero accolto le unità antiquarie provenienti da Palazzo Farnese e specifica solo le dimensioni delle opere senza accennare alle sale finalizzate alla disposizione delle unità in Farnesina.

figure di Gladiatori sono da riconoscere nella *Statua di galata morente e statua di Persiano morto*⁷⁷ già attenzionate nell'inventario precedente come appartenenti alla Loggia di Amore e Psiche e facenti parte dell'arredo di dimensione al naturale circondato dal numeroso gruppo di busti e teste di filosofi e imperatori che ricompaiono nel documento del 1767 (testa di Giove; busto d'amazzone; busto d'un Apollo; busto di Sardanapalo; busto di Lucilla e gli altri citati nella sezione riportata).

Lo scomparso salone interno del Suburbanum transtiberino. Alcune novità decorative e collezionistiche desunte dall'inventario del 1767

La novità inerente al documento inventariale qui riportato (1767) è relativa alla citazione di un ambiente della residenza transtiberina oggi non più esistente perché assorbito nel progetto di rinnovamento architettonico-decorativo che la villa affrontò fra il 1863 e il 1866⁷⁸. In quel periodo, la struttura era stata conferita, con contratto di enfiteusi (99 anni), all'ambasciatore spagnolo presso il Regno di Napoli, Salvador Bermudez de Castro Duca di Ripalda⁷⁹ (1817-1883). Si tratta dell'ambiente indicato come la *Sala Interna* ovvero una stanza interna rispetto la Loggia di amore e Psiche.

L'inventario potrebbe riferirsi, valutando il numero e la grandezza delle sculture conservate, solo di un ambiente della villa quale l'antico salone di origine progettuale-architettonica peruzziana che era situato ove oggi si trova l'atrio della Villa sul prospetto meridionale e un ambiente (già biglietteria del Museo) attiguo all'altro. Di fatto il tramezzo murario ottocentesco andò a dividere la sala interna che al pian terreno rappresentava l'ambiente più ampio ad esclusione delle due logge.

Considerare le opere conservate in questo salone, implica portare alla luce un criterio espositivo nuovo, ad oggi difficilmente ricostruibile nello spazio per via della sua mancanza. Dalla qualità e dal numero delle opere, si comprende la funzione non secondaria della sala anche all'interno del contesto accademico di cui la Farnesina era protagonista. L'importanza del salone è riscontrabile principalmente dall'entità delle singole opere marmoree, di cui qui ne vengono riportate alcune: *Statua a sedere della Virtù con carta in mano, pal. 4; Una statua della dea Cibele a sedere, con i due leoncini, pal. 4; Tre teste d'imperadori; Un collo di cisterna istoriato a basso rilievo, con le sette deità sopra, pal. 3 1/2; Una testa di Tiberio Gigantesca, pal. 5 1/2; un gruppo di statuette, che pelano un porco su a caldara, long. Pal. 3, alto pal. 3 1/2.*

⁷⁷ Opere scultoree conservate al MANN e pubblicate da Caso / Gasparri, 2009 (vedi note 67-68).

⁷⁸ Lapenta / Sgamellotti (a cura di), 2020.

⁷⁹ In Lapenta / Sgamellotti, 2020 è riportato il contratto stipulato fra Francesco II di Borbone e il Duca di Ripalda in cui si estrinsecano tutte le caratteristiche temporali e le clausole legali contrattuali.



Fig. 16 Scultura Romana, *Agrippina Assisa*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Sulla *Statua a sedere della Virtù con carta in mano*, nella presente sede si avanza un riconoscimento con la scultura di *Agrippina Assisa*⁸⁰ (Fig. 16) oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli per via di un'associazione fra soggetto iconografico e riconoscimento dalla descrizione inventariale. Il soggetto femminile del museo napoletano appare seduto, con le mani delle dita intrecciate fra loro ad emulare l'identica posizione dei piedi sollevati dal suolo e accavallati. Il documento inventariale specifica l'entità della donna come *Virtù* genericamente intesa con un foglio di carta in mano, aspetti- questi ultimi di non diretta identificazione per via della mancanza di un attributo o dettaglio caratterizzante la donna come figura allegorica e per la mancanza del foglio tracciato dall'inventario. Tuttavia, dalle sintetiche voci descrittive della carta inventariale si può supporre una connessione stilisticamente valida anche in riferimento alla composizione che porta alla valutazione del soggetto col reperto di *Agrippina* del museo napoletano.

⁸⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 61371, in Caso / Gasparri, 2009, vol. I: 53.

Anche la *Una statua della dea Cibele a sedere, con i due leoncini, pal. 4*⁸¹ (Fig. 17) rappresenta un importante reperto antiquariale che costituisce un altro esempio fondamentale del nucleo farnesiano in Farnesina e, nello specifico, nella sala grande della residenza transtiberina. L'opera è di dimensioni leggermente ridotte rispetto al naturale per via della collocazione a cui era destinata all'interno della sala a completamento decorativo delle pareti perimetrali, così come la *Agrippina Assisa*.

Ciò lo si può dedurre dall'ordine dell'inventario che sembra seguire un "ritmo decorativo" ben cadenzato che si rifletteva nell'allestimento statuario dell'ambiente: due teste (o una testa e un busto) poi una scultura al naturale, poi altri quattro busti d'imperatori e una scultura intera a tutto tondo⁸². Questa varietà di unità costituirebbe l'arredo perimetrale della sala che circondava le opere di maggiori dimensioni e qualità materica poste nel centro dell'ambiente.

Prima di analizzare un reperto di grande novità a riguardo del nucleo antiquario farnesiano in Farnesina per diverso tempo riconosciuto come parte delle raccolte di Palazzo Farnese e non ricondotto alla villa transtiberina, è necessario soffermarsi su alcune novità di recente pubblicazione inerenti al grande salone attiguo alle logge.

Gli studi sulla decorazione pittorica dello scomparso vano qui analizzato sono in *itinere*⁸³, ma hanno già gettato un interessante cono di luce su alcuni aspetti di committenza connessi alla sala.

Giulia Daniele, in un suo recente articolo⁸⁴ ha approfondito la figura di Giuseppe Melchiorri come ultimo personaggio storico ad aver abitato la Villa Farnesina nel Seicento dal 23 agosto 1698⁸⁵ fino alla sua morte. Melchiorri è soggetto chiave per comprendere l'ultima grande fase decorativa pittorica del salone interno di Villa Farnesina, così come è suggerito dall'inventario dei beni fatto redigere nel 1718⁸⁶ dal fratello di Melchiorri dopo la morte di questi.

Nell'inventario si cita *una galleria nova dipinta a spese liberali del defunto abate Melchiorri*⁸⁷. Si è ipotizzato, inizialmente, che la sala recante le decorazioni citate

⁸¹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6029, in Capaldi / Gasparri, 2009, vol. III: 78.

⁸² Dall'ordine con cui sono disposti i reperti all'interno dell'inventario si può desumere con esattezza il *modus* con cui le opere statuarie decoravano gli interni della sala. Il documento del 1736, infatti, a differenza dei precedenti (1644- 1642) sembra ricalcare con minuzia non solo le unità esposte nelle sale, quanto anche l'ordine che esse occupavano nelle stesse.

⁸³ Si consulti, a tal riguardo, gli Atti del convegno *Studi e Indagini sul periodo farnesiano di Villa Farnesina* (5 Novembre 2024, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma) in via di pubblicazione. Si tratta di un insieme di primi contributi dedicati ad approfondimenti sugli sviluppi decorativi e architettonici della Villa Farnesina nel corso del XVII secolo sotto la dinastia Farnese. Nella fattispecie, emerge l'indagine sugli affreschi ritrovati sulla volta oggi coperta dell'antico salone cinque-secentesco della Villa.

⁸⁴ Daniele, "Giuseppe Melchiorri a Villa Farnesina. Novità documentarie e un nuovo ciclo di pitture" su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novita-documentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>, 7/11/2014.

⁸⁵ Il canonico aveva preso in affitto la villa sulla via della Lungara dall'agente del Duca di Parma di nome Francesco Felini il 1623, fino alla sua dipartita.

⁸⁶ Benocci, 2020: 113- 155.

⁸⁷ Nel lungo articolo di Benocci si riporta l'inventario Melchiorri da cui si desumono le informazioni relative al Salone della Farnesina (per il documento d'inventario si veda nota 88).



Fig. 17 Scultura Romana, *Dea Cibeles* assisa in trono con due leoni, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

potesse essere una delle logge della Farnesina-la Loggia di Galatea o la Loggia di Amore e Psiche- tuttavia, lo studio dell'inventario *post-mortem* di Giuseppe Melchiorri ha aiutato ad orientare il riconoscimento verso un altro vano-oggi non più esistente- del pian terreno della residenza tiberina⁸⁸.

Vi sono due motivazioni fondamentali per cui la sala decorata su commissione di Melchiorri doveva esulare dalle due logge: in primo luogo perché nel contratto d'affitto⁸⁹ stilato con l'agente farnesiano, si legge esplicitamente che l'abbate avrebbe dovuto: *tenere in buona cura, e custodia, e custodire diligentemente, con imporre anche*

⁸⁸ Daniele, "Giuseppe Melchiorri a Villa Farnesina. Novità documentarie e un nuovo ciclo di pitture" su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novita-documentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>, 7/11/2014.

⁸⁹ In Michel, 198: 509-565 viene riportato in parte il contratto di locazione stipulato fra l'agente farnesiano del Duca di Parma Francesco Farnese e Giuseppe Melchiorri che è conservato presso l'Archivio di Stato di Roma (ASR), 30 notai capitolini, uff. 25, vol. 453, cc. 321r/v, 328r/v, in part. C.321v.

*il simile à servi di casa, tutte le pitture, e in particolare quelle della Galleria di Raffaello*⁹⁰. Dunque, sembra improponibile che la *galleria dipinta* su committenza di Melchiorri possa essere riconosciuta nella volta di Amore e Psiche che, tra l'altro, non presenta alterazioni iconografiche o ridipinture di interi soggetti appartenenti al tardo Seicento.

In secondo luogo, la loggia fatta decorare dall'abate tridentino si inserisce in una fase storica immediatamente successiva ad un intervento di restauro apicale nella storia della Farnesina. Il restauro vide Carlo Maratti fra il 1693 e il 1695 attuare un processo di rinforzo della superficie pittorica raffaellesca della Loggia ultimata dalla Scuola dell'Urbinate con una tecnica volta alla conservazione del capolavoro di Raffaello, tramite l'utilizzo di 850 chiodi atti a consolidare la base muraria e tutelare il capolavoro cinquecentesco⁹¹. Le modifiche che Maratti apportò al lavoro di Raffaello furono limitate al proseguimento dei festoni vegetali sulle pareti perimetrali e alla decorazione delle pareti dell'ambiente che vennero ultimate con delle finte absidiolate pronte ad ospitare delle opere scultoree fittizie e inesistenti⁹². Questi interventi furono ragionati secondo un'ottica di profondo rispetto dell'opera dell'Urbinate-da qui la mancanza di rappresentazioni di soggetti antropomorfi da parte del Maratti che si rifiutò di competere con le figure raffaellesche della volta-che rappresentava un modello artistico e pittorico di grande rilevanza per Maratti e l'*humus* artistico secentesco⁹³.

Questo permette, dunque, di scartare rigorosamente l'ipotesi per cui la volta fatta affrescare dal Melchiorri sia stata una delle due ultimate da Raffaello e da Baldassarre Peruzzi, dovendo necessariamente orientare il riconoscimento degli affreschi citati dall'inventario del 1718 in quelli di un altro ambiente, seppur oggi non più osservabili ad occhio nudo.

I recenti studi attuati dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dal Conservatore della Villa Farnesina⁹⁴, hanno portato alla luce gli affreschi commissionati dal

⁹⁰ Del contratto d'affitto, oltre gli studi di Michel, 1981 e Benocci, 2020. Un riferimento puntuale è presentato da Daniele nel suo articolo su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novita-documentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>.

⁹¹ Sull'intervento di Carlo Maratti in Loggia di Amore e Psiche, di preziosa funzione esplicativa sulle tecniche di restauro è il commento di Bellori, [1672], 2009. Qui si riporta il commento del biografo secentesco sulla Loggia di Amore e Psiche: *La Loggia di Raffaello, benché più antica, è stata rispettata nel tempo più di quello, che abbia fatto l'inclemenza dell'aria... Il danno fatto dall'aria a detta loggia è stato molto più considerabile, perché, essendo stato per centoquaranta anni in circa aperta senza il riparo, che oggi si vede di tavole, e vetri ne' vani degli archi tra un pilastro, e l'altro, n'è accaduto che sia stata sempre in potere dell'aria così notturna, come de' giorni torbidi, e nebbiosi, e de' venti specialmente aquilonari, che portavano le piovge anco colà dentro.*

⁹² Sugli interventi di fine XVII secolo, compreso quello di Maratti presso la Farnesina, si veda Zanardi, 2007: 205-285.

⁹³ Sugli studi relativi alla Loggia di Amore e Psiche, anche considerando le questioni inerenti alla sensibilità dell'intervento di restauro secentesco, si veda fra i più recenti, Barucci, 2023: 292-310.

⁹⁴ La recente esposizione tenutasi in Villa Farnesina a cura di Zuccari, insieme al convegno presentato il 5 novembre 2024 (Atti del Convegno in via di pubblicazione), costituiscono le basi essenziali di un'analisi che si prefigge di approfondire la fase storica farnesina della Farnesina, i progetti decorativi attivi in essa in quel periodo storico e la fortuna iconografica dei soggetti della loggia di Amore e Psiche.



Fig. 18 Artista ignoto, volta dell'antico salone al pian terreno della Villa Farnesina con l'Arme Farnese e una teoria di Angeli, ultimo decennio del XVII secolo, affresco e pittura muraria.

Melchiorri posti proprio nell'antico salone interno della Villa la cui volta fu coperta da un controsoffitto nel tardo Ottocento⁹⁵ per sfruttare gli spazi della struttura assunta a residenza dell'ambasciatore spagnolo presso il Regno di Napoli.

Si può affermare che gli affreschi scoperti in Farnesina appartengano alla fase decorativa commissionata dal Melchiorri per via della sintetica descrizione delle pitture parietali che viene approfondita nell'inventario del 1718 in cui si legge che l'opera era stata realizzata come *dozzinalmente dipinta nelli muri circondari e nella volta, in mezzo della quale vi è l'arma della illustrissima Casa Farnese*⁹⁶.

Questo breve inciso corrisponde a quanto è stato scoperto nel controsoffitto (Fig. 18): un trionfo di putti alati e volti di puttini corredati da delle ali di tinta celeste chiaro con sfumature più scure, posti attorno allo stemma gigliato del Casato Farnese in stucco policromo di tinte ocre e rosso per il fondo e la decorazione dell'alloro che circonda *l'arme Farnese* e blu per i gigli⁹⁷. Lo stemma araldico si staglia su un cielo chiaro e ricco di nuvole di cromia bianco-grigiastra su cui i

⁹⁵ Per gli interventi commissionati da Salvator Bermudez de Castro, si veda Lapenta / Petitto 2023.

⁹⁶ Benocci, 2020.

⁹⁷ Daniele, 2024.

puttini sono posizionati, mentre il perimetro della volta è caratterizzato da delle decorazioni paesaggistiche raffiguranti la campagna romana popolata di strutture rurali (cascine, palazzine, stalle e depositi), ponti antichi e torri con finalità circondariale e di controllo. A completamento della decorazione, come intermezzo fra le lunette recanti i paesaggi, sono stati inseriti dei pennacchi dipinti con dei putti di dimensione maggiore del naturale aventi in mano elmi e lance, con probabile valore di invito a deporre i glauchi e godere dell'innata armonia rurale raffigurata sulla volta di cui era circondata la villa transtiberina.

Ritornando alla collezione statuaria di metà Settecento dell'inventario del 1767, bisogna annoverare un'unità sorprendente per qualità materica e dimensioni che nella presente sede viene ricondotta al nucleo della Farnesina, giunta probabilmente con i trasferimenti di unità antiquariali del 1736 dal Palazzo in via Giulia alla residenza rurale.

Si tratta della statua di *Cesare Augusto a cavallo al Naturale*, long. Pal. 6 1/2, alto pal. 9., un esemplare antiquario unico all'interno della sala grande della Farnesina che vantava, come già visto, unità di grande pregio (Cibele assisa con due leoni, il grande busto in marmo di Tiberio, Statua della Virtù e un collo di cisterna istoriato a basso rilievo, con le sette deità sopra, pal. 3 1/2).

L'opera è stata più volte considerata come parte delle raccolte farnesiane provenienti dal Palazzo di Via Giulia⁹⁸, senza tuttavia confermare l'antica collocazione attraverso uno studio inventariale approfondito.

Il riconoscimento della scultura ha preso in esame le maggiori opere di cavalieri a cavallo della raccolta Farnese che non sono di numero particolarmente cospicuo, per via della rarità delle sculture raffiguranti la coppia cavaliere-cavallo all'esterno della tipologia di statuaria encomiastica o commemorativa dedicata a un condottiero, un *imperator* o, eventualmente, ad un imperatore.

All'interno del Museo Archeologico napoletano se ne contano due di sculture equestri afferenti alla raccolta Farnese, entrambe collegate alla sfera mitologica o storico-narrativa che differiscono, come si vedrà, dalla tipologia del principe della dinastia Giulio Claudia raffigurato nella scultura in Farnesina. Si tratta delle *statue di amazzone a cavallo*⁹⁹ (Fig. 19) e *cavaliere a cavallo*¹⁰⁰ (Fig. 20) che hanno fatto parte fino al 1796 del nucleo statuaria conservato presso il palazzo di via Giulia prima di essere trasferite al Museo dei Nuovi Studi di Napoli su decreto borbonico. Questi due reperti erano inseriti nella sala dei dodici imperatori ed erano parte integrante del nucleo più prestigioso della raccolta farnesiana che, pertanto, non fu mai trasferita in un'altra sede esterna al palazzo fino al fine del Regno Borbonico (come, peraltro, è attestato dagli inventari del 1568-1642-1644-1697-1736-1767- 1775b).

⁹⁸ Pryce / Smith, 1892-1928, vol. III,. Già nel primo catalogo completo del British Museum, avviato a partire dal 1892, si fa riferimento a quest'opera scultorea associandola alla raccolta di Palazzo Farnese per via dell'acquisto dell'unità che fu contrattato con la gli agenti borbonici.

⁹⁹ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6405, in Caso / Gasparri 2009, vol. I: 177.

¹⁰⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, n. inv. 6407, in Caso / Gasparri 2009, vol. I: 179.



Fig. 19 Scultura romana, *Statua di Amazzone morente a cavallo*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Fig. 20 Scultura Romana, *Statua equestre di soldato a cavallo*, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Fig. 21 Dinastia Giulio-Claudia, Gruppo scultoreo equestre del c.d. *Commodo su Invictus*, British Museum, Londra.

Le due opere sono stilisticamente valorizzate nel loro movimento dinamico, disarticolato e istintivo consono alla rappresentazione dello scontro fisico di cui sia l'amazzone che il guerriero sono esempi concreti. Specialmente l'Amazzone colpita a cavallo, presenta una postura scomposta con il petto che tende all'indietro e la testa che, insieme al braccio destro, sono rivolti verso il basso evidenziando la condizione di abbandono del capo e dell'arto a causa del colpo fatale che la donna ha subito sul campo di battaglia. Il *pathos* della raffigurazione è altresì evidenziato dal cavallo che è colto nell'impennata sulle due zampe posteriori, postura che esprime il tentativo di fuga dell'animale.

Il *Cesare Augusto a cavallo al Naturale*, long. Pal. 6 1/2, alto pal. 9 dell'inventario del 1767 può essere riconosciuto con un unico reperto che si addice alla descrizione riportata nel documento. Nella presente sede si avanza l'associazione dell'opera citata alla scultura di *giovane condottiero* (Fig. 21) della dinastia Giulio Claudia conservata al British Museum di Londra.

La statua equestre, acquistata dal museo britannico nel 1864 da Ferdinando II ultimo monarca del Regno di Napoli, fu trovata a Roma nella metà del XVI secolo durante il grande periodo degli scavi farnesiani commissionati da Alessandro Farnese *Juniore*, inaugurati presso le Terme di Caracalla e a Tivoli. Il reperto fu restaurato da Giacomo della Porta che aggiunse le braccia del condottiero e tre zampe del cavallo. Dal 1652 la scultura equestre fu destinata al Palazzo Farnese e da lì, stando agli studi, non fu mai più spostata prima del tardo XVIII secolo¹⁰¹. Fra le diverse

¹⁰¹ Pryce / Smith, 1892-1928.

attribuzioni che sono state avanzate per il soggetto rappresentato a cavallo, la più dibattuta è stata quella che riconosceva Commodo sul suo destriero *Incitatus*. Tuttavia, quest'ipotesi è molto problematica e difficilmente confermabile per via della mancanza di fonti storiche e di un parere univoco da parte degli archeologi sul riconoscimento dell'imperatore o del principe imperiale romano¹⁰².

Come prove per giustificare l'identificazione dell'opera in Villa Farnesina – quantomeno dal 1767 – concorre sia l'associazione descrittiva del documento con il reperto inventariale che le misure che in esso vengono esplicitate. L'opera è descritta come lunga 6 palmi e mezzo e alta 9 palmi.

Con un margine d'errore non arginabile del tutto, un palmo romano di Epoca Moderna corrisponde a 0.233 metri, ovvero a 23.3 centimetri. Dunque, la scultura sarebbe alta cm 209.7 (9 palmi: $\text{cm } 23.3 \times 9 = \text{cm } 209.7$) e lunga cm 151.45 (6 palmi e mezzo), misure che corrispondono a quelle odierne del condottiero a cavallo del museo londinese che è alto m 2.05.

Pertanto, la scultura del principe romano a cavallo del I sec. d.C. non fu stanziata a Palazzo Farnese fino alla fine del Settecento, ma anzi vide il suo trasferimento in una chiara fase di innovazione delle finalità della Farnesina a cui i Borbone conferirono ruolo fondamentale modificando l'assetto statuario del Palazzo di via Giulia.

Considerando la monumentalità dell'opera, la sala interna della Farnesina doveva essere una delle più esclusive per via delle unità in essa presenti e qui riportate che conferivano una dimensione di ufficialità all'ambiente sciolto da tematiche specifiche espresse nella loggia di Galatea (il trionfo del sentimento amoroso) o nella Loggia di Amore e Psiche (la filosofia greca i cui soggetti allusivi erano i busti dei maggiori filosofi ellenici).

Il Salone, da immaginare di dimensioni pari a quelle della loggia di Amore e Psiche, era un vano destinato ad una chiara finalità elogiativa del casato farnesiano espressa tramite la decorazione pittorica e le unità scultoree che erano state declinate ad una duplice funzione di esaltazione dinastica e, contemporaneamente, di pubblica fruizione per i copisti dell'antico. È infatti da acquisire l'idea per cui la Villa rimarrà un capo saldo nell'indagine sull'antico e sull'attività artistica rinascimentale.

Per comprendere la caratterizzazione degli ambienti del *Suburbanum* nella fase farnesiana e borbonica risulta, dunque, basilare passare per l'indagine inventariale e la necessaria connessione con il substrato sociale e culturale dell'Urbe che, al mutare delle tendenze di due secoli, espresse diverse funzioni della villa. Tali sfumature d'impiego dell'antica residenza dei banchieri senesi, si riflessero chiaramente sui principi del *decorum* e nel *modus* di allestimento da luogo di semi-rappresentanza (sempre inteso come residenza secondaria rispetto al Palazzo di città) a elitaria accademia d'arte napoletana, fino ad essere una meta frequentata dai viandanti del *Grand Tour*.

¹⁰² Pryce / Smith, 1892-1928.

Le novità emerse dal presente contributo vertono sull'inedito lavoro di associazione di specifiche sculture antiche a precisi ambienti della Villa Farnesina sotto la dinastia Farnese.

Di fatto il lavoro rappresenta una prosecuzione degli studi più recenti dedicati all'antico nel *Palazzo del Giardino*, così come la Farnesina era conosciuta sotto Agostino Chigi. Il *fil rouge* della *Renovatio Romae*, di chiara impronta rinascimentale, si ritrova in forme differenti e secondo indicazioni di allestimento che nel Seicento e nel Settecento conoscono nuove visioni e sensibilità di proposta dello stile all'antica tramite le unità antiquarie.

TRASCRIZIONE DELLA DOCUMENTAZIONE INVENTARIALE CON
CORRISPONDENZA DELLE UNITÀ ANTIQUARIE NEGLI
INVENTARI DEL 1644-1736-1767 E 1775.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
1. Una Statua di Donna Abozzata	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una Statua di donna abbozzata.	Identificazione mancante. Possibile riconoscimento con la Venere con conchiglie oggi <i>in situ</i> Farnesina.
2. Due Sculture marmoree cinquecentesche	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Due simili unite.	Identificazione mancante causa definizione generica.
3. Sarcofago (Prima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo grande quadro tutto d'un pezzo.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
4. Sarcofago (Seconda Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo rotto con due leoni dalle teste.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
5. Sarcofago (Terza Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo a uso di conca.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
6. Sarcofago ad uso di conca per fontana	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un vaso lavorato di basso rilievo sotto la fontana dalla testa grande.	Villa Farnesina.
7. Testa di Tritone	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una testa grande col busto sopra detto vaso che butta acqua per la bocca.	Villa Farnesina.
8. Sarcofago (Quarta Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo figurato di basso rilievo rotto in mezzo.	In via di studio.
9. Sarcofago (Quinta Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo ovato historiato a figure di basso rilievo e due teste di leone.	In via di studio.
10. Sarcofago (Sesta Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo scannellato con tondo in mezzo, con due mezze figure di basso rilievo ed Amorino sotto.	In via di studio.
11. Sarcofago (Settima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo quadro scorniciato con lavoro tondo alle teste.	In via di studio.
12. Sarcofago (Ottava Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo sotto alla fontana della Venere lavorato di basso rilievo con donne, uomini et putti.	In via di studio.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
13. Statua di Venere	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una Venere dal mezzo in su ignuda, con due cocchiglie in mano e vestita dal mezzo in giù. 1736: Nell'anticamera accanto alla Galleria dipinta dai Carracci, oggi Libreria. Una Venere al Naturale parte vestita, e parte nuda in piedi sovra piedistallo di legno. [Da inviare in Longara] 1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Una Venere in piedi mezza nuda, pal. 7.	Villa Farnesina. Da riconoscere sicuramente con la Venere con Valve di conchiglie oggi impiegata come fontana nell'area meridionale del parco.
14. Sarcofagi (Nona Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Due pili scannellati con due teste di leone.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
15. Statua di uomo disteso	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una statuetta d'Huomo a giacere, nudo, con tazza in mano.	Da riconoscere con la "Statua di Satiro Ebro" al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (n. inv. ...)
16. Sarcofago (Decima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo grande lavorato a basso rilievo di poco momento.	Identificabile con i reperti murati nel Cortile Farnese nel Palazzetto Transtiberino.
17. Colonna	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pezzo di colonna di porfido lungo palmi 3, grossa 2 ½ in circa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
18. Capitello	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un capitello di colonna di porfido alto palmi 2. ½ all'incirca.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere
19. Colonnella	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pezzo di colonnella lungo palmi 8 in circa, grossa 1, di breccia bianca grossa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere
20. Tavolo in marmo	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Una tavola di Marmo lunga palmi 12, larga 4, con suoi piedi di marmo con zampe di leone e gigli, nella loggia di Galatea. 1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un tavolone di marmo bianco liscio con suoi piedi compagni, pal. 14. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Tavolone di marmo bianco in mezzo, lungo pal. 13, largo pal. 4, con zampe di leone, e coll'arme farnese.	Metropolitan Museum of New York.
21. Sarcofago (Undicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel giardino di Trastevere. Un pilo scannellato lungo palmi 10.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
22. Sarcofago (Dodicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un Pilo di marmo lungo palmi 8, alto 2, largo 3 in circa, scannelato, con una cartella nella parte davanti senza lettere e un buscio tondo nel fondo.	In via di studio.
23. Sarcofago (Tredicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un altro pilo liscio lungo palmi 8, largo 4, alto 3 in circa, pieno di terra.	In via di studio.
24. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Una colonna longa palmi 23 in circa, grossa 4, con lettere greche, rotta per mezzo.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
25. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un'altra simile longa palmi 18, grossa 3, con le medesime lettere greche.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
26. Pezzo di colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Un altro pezzo di colonna di medesima grossezza, lungo palmi 6 in circa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
27. Basi di marmo	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Tre basi di marmo larghe palmi 3 in circa, in qualche parte rotte.	Villa farnesina.
28. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile di Cipresso della Lungara. Una colonna di granito longa palmi 12, grossa 1 ½ in circa.	In via di studio.
29. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un pezzo di colonna di granito lungo palmi 3, largo 2 in circa.	In via di studio.
30. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un altro pezzo simile	In via di studio.
31. Capitello	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un capiello piccolo di marmo rotto.	Parco di Villa Farnesina.
32. Pezzo di Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un pezzo di colonna palmi 1 ½ longa, rotta.	In via di studio.
33. Basamento marmoreo	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una base quadra di palmi 2, alta palmi 2. ½ in circa.	Parco di Villa Farnesina.
34. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una colonna longa palmi 8 in circa, grossa 1.	Parco di Villa Farnesina.

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
35. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una colonna di marmo longa palmi 6, grossa 1 in circa.	Parco di Villa Farnesina.
36. Sarcofago (Quattordicesima Tipologia)	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Un pilo rotto vicino al pozzo, longo palmi 7, largo 2, alto 2 ½ in circa.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
37. Colonna	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Una colonna longa palmi 8, grossa 1, vicino alla stalla.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
38. Elementi componenti l'antica sepoltura monumentale di Papa Paolo III	1644: Farnesina. Nel Cortile del Palazzo dè Ghisi. Molti pezzi di marmo grandi, intagliati con festoni et altri intagli, sono li medesimi che servivano alla sepoltura di Papa Paolo III.	In via di studio.
39. Busto d'imperatore	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un busto d'Imperatore giovane, di palm. 3.	MANN
40. Quattro teste di filosofi	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Quattro teste di Filosofi.	Ipotesi Gemäldegalerie
41. Statua di Paride	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Statua in piedi d'un Paride. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Una Statua in piedi di un Paride giovane, pal. 4 ½.	MANN
42. Busto di un senatore	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Busto d'un Senatore. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Busto di Senatore, alto palmi 3.	MANN
43. Statua di Gladiatore	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un Gladiatore in piedi, pal. 6. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Statua di Gladiatore in piedi, alta palmi 6. 1736: Palazzo. Nella Galleria superiore di Detto Palazzo in guardarobba. Altro Gladiatore in piedi quasi al naturale. [Da inviare alla Longara].	MANN
44. Un Busto di Amazzone	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un busto d'Amazzone. 1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Busto d'una Amazzone, alto pal. 3.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
45. Personificazione (o divinità del sonno)	1736: Palazzo. Nella Galleria Superiore di Detto Palazzo in Guardarobba. Una statua rappresentante in sonno più piccola del naturale. [Da Inviare alla Longara]. 1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Una Statua, dea del Sonno, pal. 5 ½. 1775: Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Statua della dea del Sonno in piedi, alta pal. 5 ½.	MANN
46. Busto di Commodo	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Un Busto di Commodo Giovane, pal. 3.	MANN
47. Cannoni più piccoli del naturale	1767: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello. Due cannoncini di metallo, pal. 5. 1775: Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Due cannoncini di metallo, longo palm. 5.	MANN
48. Lacoonte (riproduzione in scala minore al naturale rispetto l'originale in Vaticano)	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un Lacoonte, palm. 3.	In via di Studio.
49. Busto di Imperatore	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un busto d'imperatore con la corazza d'alabastro, pal. 5. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Busto d'imperatore con la corazza d'alabastro, pal. 5.	MANN
50. Statua di Senatore	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un Senatore in Piedi, pal. 7 ½. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Statua in piedi di un senatore, alta pal. 7. ½.	MANN
51. Busto di Antinoo	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un Busto d'Antinoo, pal. 4. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Busto di Antinoo, pal. 4.	MANN
52. Urne Cenerarie	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Due Urne cenerarie, con due Giovi sopra a sedere. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Urna ceneraria riquadrata, con 4 teste di Giove Ammone, pal. 2 ½.	MANN
53. Testa di Venere	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Una testa d'una Venere, pal. 2.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
54. Basso rilievo con pastore	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un basso rilievo d'un pastore a sedere, pal. 2.	In via di studio.
55. Basso rilievo con tempio	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un basso rilievo d'un tempio antico con cane. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Un tempietto in basso rilievo, pal. I. ½.	In via di studio.
56. Maschera scenica	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Una maschera scenica, pal. I ½. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Maschera scenica, pal. I ½.	In via di studio.
57. Basso rilievo in creta	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Basso rilievo in creta cotta, della navigazione del Nilo, pal. 2. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea.	Basso rilievo in creta cotta, della navigazione del Nilo, pal. 2.
58. Basso rilievo	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Un basso rilievo simile, con due sfingi egizie, pal. 2. 1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Altro (tempietto n.d.r.) di creta cotta con sfinghe, bislungo pal. 2, alto pal. I, rotto.	MANN
59. Porzione di urna	1767: Farnesina. Nella Seconda Galleria di Raffaello. Porzione d'un urna istoriata, pal. 2.	Da riconoscere con i frammenti del Cortile del Cipresso in Trastevere.
60. Urna ceneraria	1767: Farnesina. Nella Sala. Porzione d'un urna istoriata, pal. 9 ½.	MANN
61. Urne Cenerarie	1767: Farnesina. Nella Sala. Due urne Cenerarie, di pal. I. 1775: Farnesina. Sala interna. Due urne cenerarie quadrate, lunghe pal. I ½.	MANN
62. Tre teste di imperatori	1767: Farnesina. Nella Sala. Tre teste d'Imperadori, pal. 2.	MANN
63. Scultura di leone	1767: Farnesina. Nella Sala. Un leoncino di marmo, long. Pal. 3, alto pal. 2 ½.	In via di studio.
64. Scultura di agnello	1767: Farnesina. Nella Sala. La figura d'un agnello al naturale, pal. 4. 1775: Farnesina. Sala interna. Un agnello colco, pal. 3.	In via di studio.
65. Teste di filosofi	1767: Farnesina. Nella Sala. Cinque teste di filosofi, pal. 2. ½.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
66. Statua equestre di un esponente della dinastia Giulio-Claudia (Caligola)	1767: Farnesina. Nella Sala. Cesare Augusto a cavallo al naturale, long. Pal. 6 ½, alto pal. 9. 1775: Farnesina. Sala Interna. Cesare Augusto giovanetto a cavallo, al naturale, pal. 8 ½.	British Museum, Londra
67. Ara sepolcrale	1767: Farnesina. Nella Sala. Un'ara sepolcrale di Volusia, alta pal. 4, larg. Pal. 2.	MANN
68. Putto sedente	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Un altro amorino a sedere, alto pal. 1 ½.	In via di Studio.
69. Fauni con crotali	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Due statuette di fauni con i crotali, alte pal. 2 ½.	MANN
70. Due busti	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Due busti in piccolo, pal. 2 ½.	MANN
71. Testa di Traiano	1767: Farnesina. Nella Stanza di Sopra. Una testa di Traiano guasta, pal. 1 ½.	MANN
72. Busti di Imperatori	1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Tre busti d'imperatori, alti pal. 3 ½.	MANN
73. Erme di filosofi	1775: Farnesina. Prima Galleria dipinta da Raffaello e i suoi discepoli. Due tronchi con teste di filosofi, alti pal. 2 ½.	MANN
74. Busto di Traiano	1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Busto di Traiano, pal. 3.	MANN
75. Statuette acefale	1775: Farnesina. Seconda Galleria della Galatea. Due statuette senza testa, pal. 2 ½.	In via di studio (riconoscibile, in via ipotetica, nell'uomo acefalo del MANN).
76. Vaso Cenerario	1775: Sala Interna. Un vaso cenerario scannellato, pal. 2.	In via di studio.
77. Testa di Dante	1775: Farnesina. Sala Interna. Testa di Dante, pal. 2 ½.	MANN
78. Busto femminile	1775: Farnesina. Sala Interna. Busto di donna con braccia, pal. 3.	MANN
79. Piccoli busti di imperatori	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due bustini d'imperatori, pal. 1 ½.	MANN
80. Due erme marmoree	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due tronchi, d'un Sacerdote e di un Filosofo, pal. 1.	MANN
81. Teste minori del naturale	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due testine, pal. 2.	MANN

Reperto	Inventari relativi alla presenza in Farnesina	Collocazione Attuale
82. Clipei con effigi di filosofi	1736: Palazzo. In un Credenzione chiuso. Due tondini con due testine di bassorilievo. [Da Inviare alla Lungara]. 1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due tondi di Filosofi, con iscrizione greca, pal. I di diametro.	In via di studio.
83. Amorino sedente	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Altro (Amorino) a sedere, pal. I ½.	MANN
84. Busti di imperatori minori del naturale	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Due bustini d'imperatore, pal. I ½.	MANN
85. Quattro sculture di Fauni minori del naturale	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Quattro Statuette di Fauni, due di pal. 2 ½ e le altre di pal. I ½.	MANN
86. Busto danneggiato dell'imperatore Traiano	1775: Farnesina. Nella Stanza Interiore a detta Stanza. Una Testa di Traiano guasta, pal. I. ½.	MANN

BIBLIOGRAFIA

- Adorni, Bruno / Mambriani, Carlo (a cura di) (2023). *I Farnese e l'architettura. Corte, città e territorio da Paolo III a Elisabetta regina di Spagna*, Roma: GBE-Ginevra Bentivoglio Editoria.
- Alberti, Roberto (2020): "Il "Trionfo di Galatea": la tavolozza". In Sgamellotti Antonio / Lapenta Virginia / Anselmi Chiara, *Raffaello in Villa Farnesina: Galatea e Psiche*, Roma: Bardi edizione, pp. 43-55.
- Aldrovandi, Ulisse (1556): "Delle Statue Antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono". In Mauro Lucio, *Le Antichità della città di Roma*, Venezia: Appresso Giordano Ziletti.
- Amendolagine, Francesco (2010): " "Il giardino Secreto". Ovvero sul limite fra "natura naturans" e "natura naturata" nell' "esprit de géométrie" del Rinascimento italiano. In Mauro, Elia / Sessa, Ettore, *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, Palermo: Grafill, pp. 75-81.
- Bajard, Sophie (1995): "Ritratto di Paolo III da Umanista: echi della giovinezza fiorentina negli affreschi di Castel Sant'Angelo". In Lucia Fornari Schianchi, *I Farnese. Arte e Collezionismo. Studi*, Milano: Electa.
- Barbieri, Costanza (2014). *Le Magnificenze di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, Roma: Scienze e Lettere Editore Commerciale.
- Barbieri, Costanza (2023). *Gli Astri Benigni di Agostino Chigi. Peruzzi, Sebastiano e Raffaello nella Loggia di Galatea*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Barbieri, Costanza / Zuccari, Alessandro (a cura di) (2023). *Raffaello e l'Antico nella Villa di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizione.
- Bartalini, Roberto (1992): "Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina". In *Prospettiva*, 67, pp. 17-38.
- Bartsch, Adam (1813), *Le peintre graveur*, vol. 14, Vienne, 1813.

- Barucci, Luisa (2023): "Sul restauro degli affreschi della Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina. Impresa individuale di conservazione e Restauro Beni Culturali". In Schlobitten, Yvonne Dohna / Bertling Biaggini, Claudia / Cierivia, Claudia (eds.), *L'Amore Divino e Profano / Himmlische und Irdische Liebe*, Regensburg: Schnell & Steiner, pp. 292-310.
- Belli Barsali, Isa (1970). *Ville di Roma*, Milano: SISAR.
- Bellini, Paolo (2006): "Il Trionfo di Galatea". In *Grafica d'Arte*. 1990, 17, 66, pp. 8-11.
- Bellori, Giovan Battista (2009). *Le Vite de' Pittori, Scultori et architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Benocci, Carla (2020): "Il gusto di un eminente trentino 'imperiale' del Settecento: Giuseppe Melchiorri alla Villa Farnesina, ritratto da Andrea Pozzo, e la predilezione per Girolamo Troppa e altri pittori". In *studi romani*, 2, 1, pp. 113-155.
- Bulfone Gransinigh, Federico (2023): "I Farnese a Roma". In Russo, Alfonsina / Alieri, Roberta / De Cristofaro, Alessio (a cura di), *Splendori Farnesiani. Il Ninfeo della Pioggia*, Roma: Palombi Editore, pp. 136-155.
- Callari, Luigi (1934). *Le ville di Roma*, Roma: Libreria di Scienze e Lettere.
- Canova, Lorenzo (2003): "Omnes reges servant ei" Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo". In *Storia dell'Arte*, 103, 2002, pp. 7-40.
- Cantilena, Renata (1989). *La Scultura Greco-Romana, le sculture antiche della Collezione Farnese, Le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica*, Roma: De Luca Edizione d'arte.
- Capaldi, Carmela / Gasparri, Carlo (2009). *Le Sculture Farnese 1, Le Sculture Ideali*, Milano: Electa.
- Capaldi, Carmela / Gasparri, Carlo (2010). *Le Sculture Farnese 3, Le Sculture delle Terme di Caracalla*, Milano: Electa.
- Caso, Martina / Gasparri, Carlo (2009). *Le Sculture Farnese 2. I Ritratti*, Milano: Electa.
- Celio, Gaspare / Zocca, Emma (a cura di) (1967) [1638]. *Delli nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Milano: Electa.
- Coccioli Mastroviti, Anna (2023): *I fasti di Elisabetta Farnese: ritratto di una regina*, Milano: Electa.
- Coffin, David R. (1979): *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton University Press.
- Corbo, Anna Maria (2002): "Le decorazioni farnesiane in Castel S. Angelo (1543-1548)". In *Lazio Ieri e Oggi*. 1991, 38, pp. 232-233.
- Cortesi, Paolo (1510): *Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici in libros de Cardinalatu ad Iulium Secundum Pont. Max. proemium. Colophon: Symeon Nicolai Nardi Senensis alias Rufus Calchographus imprimebat in Castro Cortesio, Die decimaquinta Novembris MCCCCCX*, Roma: Simone Nardi.
- Costa, V. (1888). *La Farnesina con 1 tavola*, Roma: Centenari.
- Cremona, Alessandro (2010): "Felices procerum villulae: il giardino della Farnesina dai Chigi all'Accademia Nazionale dei Lincei". In *Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Roma: 9, 25, 2, pp. 516-709.
- Cremona, Alessandro (2022): "Ville e Giardini nel Paesaggio romano tra Cinque e Settecento: i luoghi di insediamento, la città, il contado". In Campitelli, Alberta / Cremona, Alessandro (a cura di), *Frammenti di Paradiso. Giardini nel tempo alla Reggia di Caserta*, Napoli: Colonnese editore, pp. 83-86.
- Cremona, Alessandro (2023): "Tybridis uber aquis". Raffaello e il Giardino "fluviale" di Agostino Chigi". In Barbieri, Costanza / Zuccari, Alessandro (a cura di), *Raffaello e l'Antico nella Villa di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizioni, pp. 161-180.
- Cugnioni, Giuseppe (2021). *Agostino Chigi il Magnifico. Note al commento di Alessandro VII sulla Vita di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizione.
- Cussen, Bryan (2020). *Pope Paul III and the cultural politics of reform. 1534-1549*, Amsterdam University Press.
- Daniele, Giulia (2023): "Nuove ipotesi per i paesaggi secenteschi della Loggia di Galatea in Villa Farnesina alla Lungara". In Di Macco, Michela (a cura di), *Natura e Artificio nell'Europa del Seicento e Settecento*, Firenze: Leo S. Olschki editore, pp. 23-43.

- Daniele, Giulia (2024): “Giuseppe Melchiorri a Villa Farnesina. Novità documentarie e un nuovo ciclo di pitture”, su <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2024/11/07/giuseppe-melchiorri-a-villa-farnesina-novitadocumentarie-e-un-nuovo-ciclo-di-pitture/>.
- Facchin, Laura (2013): “L’immagine do Filippo V di Borbone e di Elisabetta Farnese nello Stato di Milano nel XVIII secolo. Dalla diffusione iconografica all’utilizzo come arma politica”. In Martínez Millán José / Camarero Bullón, Concepción / Luzzi, Marcello (coords.), *La cortes de los Borbones: crisis del modelo cortesano*, Madrid: Ediciones Polifemo, vol. III, pp. 1799-1840.
- Falcioni, Manilio (2020): “Il Trionfo di Galatea: una lettura tecnica”. In Sgamellotti Antonio / Lapenta Virginia / Anselmi Chiara, *Raffaello in Villa Farnesina: Galatea e Psiche*, Roma: Bardi edizione, pp. 33-41.
- Finocchi Gherzi, Lorenzo (1987): “Farnesina Chigi. Le Stalle”. In *Ricerche di storia dell’arte ed de La Nuova Italia Scientifica con il contributo del consiglio Nazionale delle Ricerche*, Roma: 31, pp. 105-106.
- Fontana, Anna Chiara (2021): “La spada e le chiavi: Alessandro Magno e il sommo sacerdote Iaddo: suggestioni grafiche farnesiane”. In *Valori Talliti*, 17, 98, pp. 28-35.
- Frommel, Cristoph Luitpold (1961). *Die Farnnesina und Peruzzis architektonisches Frubwerk*, Berlin: De Gruyter.
- Frommel, Cristoph Luitpold (2003). *La Villa Farnesina a Roma*, Modena. Panini.
- Frommel, Cristoph Luitpold (2014). *La Villa Farnesina a Roma*, Modena: Panini.
- Gasparri, Carlo (2007). *La Collezione Farnese. Storia e Documenti*, Napoli: Electa Napoli.
- Gerlini, Elsa (1941). *La Farnesina*, Roma: Reale Accademia.
- Gerlini, Elsa (1942). *Giardino e Architettura della Farnesina: con dieci tavole fuori testo*. In *Quaderni del Centro Nazionale di studi di Storia dell’Architettura*, 4, Reali Istituto di Studi Romani.
- Giess, Hildegard (1971): “Studien zur Farnese-Villa am Palatin”. In *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13, Verlag Ernst Wasmuth Tübingen, pp. 179-230.
- Giovannoni, Gustavo (1936). *Baldassarre Peruzzi Architetto della Farnesina: discorso per il 4 centenario dalla sua morte pronunciato nella Reale Accademia d’Italia il 15 novembre 1936*. Roma: Reale Accademia d’Italia.
- Graniti, Antonio (a cura di) (2011). *Il Giardino della Villa Farnesina tra Storia, Miti, Piante Simboliche*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Grossi, Maria Carla / Piccione, Elisabetta (1984). *Il rilievo della Villa Farnesina Chigi*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Guerrini, Paolo (1985). *Storia antica e iconografia umanistica (D. Zaga, episodi della Vita di Alessandro Magno, Sala Paolina, Castel Sant’Angelo)*, Como: Litografia New Press.
- Guerrini, Roberto (1985): “Plutarco e la cultura figurativa nell’età di Paolo III: Castel Sant’Angelo, Sala Paolina. In *RACAR: Revue d’art canadienne Canadian Art Review*, 12, pp. 179-187.
- Harprath, Richard (1978). *Papst Paul III als Alexander der Grosse: das Freskenprogramm der Sala Paolinain der Engelsburg*, Berlin / New York: De Gruyter.
- Harprath, Richard (1985): “La formazione umanistica di papa Paolo III e le sue conseguenze nell’arte romana della metà del Cinquecento”. In Fagiolo, Marcello (a cura di), *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 63-85.
- Hermanin, Federico (1930). *La Farnesina*, Roma: Istituto nazionale L.U.C.E.
- Jestaz, Bertrand (1995): *L’inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma: École Française de Rome.
- Lanciani Rodolfo (1990). *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma: Edizioni Quasar, vol. I-IV, vol. II.
- Lapenta, Virginia / Sgamellotti, Antonio (a cura di) (2020). *La saletta Pompeiana e l’Ottocento in Villa Farnesina*, Roma: Bardi edizioni.
- Lapenta, Virginia / Petitto, Valeria (a cura di) (2023). *L’Ottocento in Villa Farnesina. Il Duca di Ripalda, il Conte Giuseppe Primoli e Roma Nuova Capitale d’Italia*, Roma: Bardi edizioni.
- Maass, Ernst (1902). *Aus der Farnesina: Hellenismus und Renaissance*, Marburg: H. Elwert.

- Maggiali, Giuseppe (1717). *Ragguaglio delle nozze della Maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese nello Stato di Milano, nata principessa di Parma, Re cattolici delle Spagne, solennemente celebrate in Parma l'anno 1711*, Parma: Stamperia di S.A.S.
- Marszal, John R. (2017): "Tradition and innovation, in Early Pergamene Sculpture". In Palagia, Olga/ Coulson, William D. E., *Regional schools in Hellenistic sculpture. Processing of international conference held at the American School of Classic Studies of Athens (1996)*, Oxford [England]/ Havertow [Pennsylvania]: Oxbow Books, pp. 117-128.
- Menna, Paolo (1974). *Un episodio del soggiorno a Roma di Francesco II in alcuni documenti borbonici*, Roma: Archivio Storico per le Province Napoletane, vol. III.
- Michel, Gras (1981): "Vie quotidienne au Palais Farnése (XVIIe-XVIIIe siècle)". In *Le Palais Farnése*, Roma: École Française de Rome, vol. I, pp. 509-565.
- Palladio, Blosio (1512). *Suburbanum Augustini Chisii*, Roma.
- Paolucci, Antonio / Danesi Squarzina, Silvia (a cura di) (2015). *Michelangelo e la Cappella Paolina: riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, Edizioni Musei Vaticani.
- Parente Scipione, Maria (1995): "Le fonti archivistiche Farnesiane negli archivi e nelle biblioteche di Parma". In Fornari Schianchi, Luicia (a cura di): *I Farnese. Arte e Collezionismo*, Milano: Electa, pp. 10-19.
- Pryce, Frederick Norman / Smith, Artur H. (1892-1928). *Sculpture. Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum*, London: BMP, voll. I-III.
- Quinlan-McGrath, Mary (1986): "A proposal for the foundation date of the Villa Farnesina". In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, 49, pp. 245-250.
- Quinlan-McGrath, Mary (1989). *Aegidibus Gallus, De Viridario Augustini Chigii vera libellus. Aegidibus Gallus, Introduction, Latin Text and English Translation*, Leuven: Humanistica Lovanensiana.
- Ray, Stefano (1988): "La loggia della Farnesina sul Tevere. Una ricostruzione e "il caso dei disegni assenti". In Carpeggiani Paolo / Patetta Luciano, *Il disegno di architettura*, Milano: Guerini, pp. 191-198.
- Rowland, Ingrid D. (1986): "Render unto Caesar the things which are Caesar's humanism and the arts in the patronage of Agostino Chigi". In *Renaissance Quarterly*, 39, Chicago, pp. 673-730.
- Rowland, Ingrid D. (2023): "Agostino Chigi 1466-1520". In Barbieri, Costanza / Zuccari, Alessandro, *Roma e l'Antico nella Villa di Agostino Chigi*, Roma: Bardi edizioni, pp. 281-293.
- Sabbatino, Pasquale (2005): "Il "Trionfo di Galatea" di Raffaello "il libro del Cortegiano" di Castiglione: il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento". In *Studi Rinascimentali*, 2.2004, pp. 23-48.
- Saxl, Fritz (1934). *La Fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella Sala di Galatea della Villa Farnesina*, Roma: Reale Accademia d'Italia.
- Saxl, Fritz (1991): "La Villa Farnesina". In Claudia Cierivia, *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento: funzione e decorazione*, Roma: s.e., pp. 116-126.
- Sgamellotti, Antonio / Lapenta, Virginia / Anselmi, Chiara (2020): *Raffaello in Villa Farnesina: Galatea e Psiche*, Roma: Bardi edizioni.
- Stewart, Andrew (2004). *Attalos, Athens and Akropolis. The Pergeme "Little Barbarians" and their Roman and Renaissance legacy*, Cambridge University Press.
- Testa, Laura (2002): "Le vicende storiche della Loggia attraverso le ricerche documentarie". In Varoli Piazza, Rosalia, *Raffaello: la Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 419-431.
- Valenti, Massimiliano (2003): "La Farnesina", in *Fabbriche Romane del Primo '500. Cinque secoli di restauri*, Roma: 181-182.
- Venturi, Adolfo (1890). *La Farnesina per A. Venturi*, Roma: Società Laziale.
- Weese, Artur (1894). *Baldassarre Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Nebst einem Anhang. "Il taccuino di Baldassarre Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena, ein Versuch von Artur Weese*, Leipzig: Hiersemann.

- Zacchi, Francesco (1907). *La Farnesina: sensazione d'arte*, Roma: Loescher.
- Zanardi, Bruno (2007): "Bellori, Maratti e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina". In *Rendiconti Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 9 ser., 18, 2, pp. 205-285.
- Zanchettin, Vitale (2023): "Paolo III, Michelangelo e San Pietro". In Adorni, Bruno / Mambriani, Carlo, *I Farnese e l'Architettura*, Roma: GBE-Ginevra Bentivoglio Editoria, pp. 360-363.
- Zanlari, Pietro (2022): "Il governo del territorio: tecnica, burocrazia e politica nei domini farnesiani". In Verde, Simone / Adorni, Bruno, *I Farnese. Architettura, Arte e Potere*, Milano: Electa, pp. 110-113.