

ATTI E MEMORIE
DELLA
SOCIETA' TIBURTINA DI STORIA E D'ARTE
GIA'
ACCADEMIA DEGLI AGEVOLI
E
COLONIA DEGLI ARCADI SIBILLINI



TIVOLI

Società Tiburtina di Storia e d'Arte

Piazza Rivarola, 14 - 00019 Tivoli

IBAN: IT70T0306909606100000114909

www.societatiburtinastoriaarte.it

societatiburtinastoriaarte@gmail.com

Riservati tutti i diritti



UN VIAGGIO INSOLITO DA VILLA ADRIANA AL LOUVRE ABU DHABI

1. Il Louvre Abu Dhabi: ambizione culturale e tensioni globali



inaugurato nel 2017 sull'isola di Saadiyat, il Louvre Abu Dhabi rappresenta uno dei progetti museali più ambiziosi del XXI secolo. Parte di un ampio piano di trasformazione dell'isola in *hub* culturale internazionale, il museo si affianca ad altri importanti istituti in fase di realizzazione, come il Guggenheim Abu Dhabi (progettato da Frank Gehry) e il Performing Arts Center di Zaha Hadid. Frutto di un accordo tra il governo degli Emirati Arabi Uniti e la Francia, il Louvre Abu Dhabi è stato presentato come uno strumento di dialogo interculturale e simbolo del *soft power* emiratino.

Il progetto ha suscitato ampie discussioni, sia per la sua audace concezione architettonica e museografica, sia per le implicazioni etiche e politiche che ne derivano. L'edificio, firmato da Jean Nouvel, colpisce per l'imponente calotta in alluminio del diametro di 180 metri, composta da 7.850 elementi geometrici che generano un effetto di "pioggia di luce", evocando l'ombra frastagliata delle palme nelle oasi arabe. Oltre al forte impatto visivo, la cupola svolge una funzione climatica essenziale, regolando in modo sostenibile la temperatura interna. L'architettura del museo si distingue così per l'equilibrio tra modernità e richiami alla tradizione araba, pur risultando, per forza narrativa e originalità, superata dal più recente Museo Nazionale del Qatar, noto come la "Rosa del Deserto".

Il Louvre Abu Dhabi si è autodefinito universale per l'esposizione tematica e cronologica che intende superare i confini geografici per costruire una narrazione condivisa della storia dell'umanità attraverso l'arte. Le 12 gallerie principali del percorso espositivo organizzano le opere attorno a grandi temi trasversali – maternità, spiritualità, potere, scambio culturale – mettendo in dialogo civiltà e culture differenti, dall'antichità fino all'età contemporanea. La collezione permanente, che conta oltre 600 opere, include capolavori di artisti come Leonardo da Vinci, Monet, Van Gogh e Matisse, affiancati da prestiti di tredici musei francesi (fig. 1). Tuttavia, l'allestimento ha attirato anche diverse critiche. L'intento di riunire culture diverse in un unico racconto può generare accostamenti forzati, che rischiano di decontestualizzare le opere e ridurle a semplici "figurine", impoverite del loro significato storico. In alcuni casi, la coerenza scientifica sembra sacrificata in nome di una narrazione geo-politicamente equa, ma culturalmente appiattita. Inoltre, colpisce l'assenza quasi totale di riferimenti alla cultura autoctona degli Emirati Arabi, un'impostazione in netto contrasto con quella del Museo Nazionale del Qatar, dove la storia e l'identità locale rivestono un ruolo centrale nella costruzione del racconto museale.

Il progetto del Louvre Abu Dhabi ha suscitato forti reazioni in Francia, dove molti lo hanno criticato come un esempio emblematico della trasformazione del prestigio culturale del Louvre in un marchio commerciale. Storici dell'arte, accademici e ope-

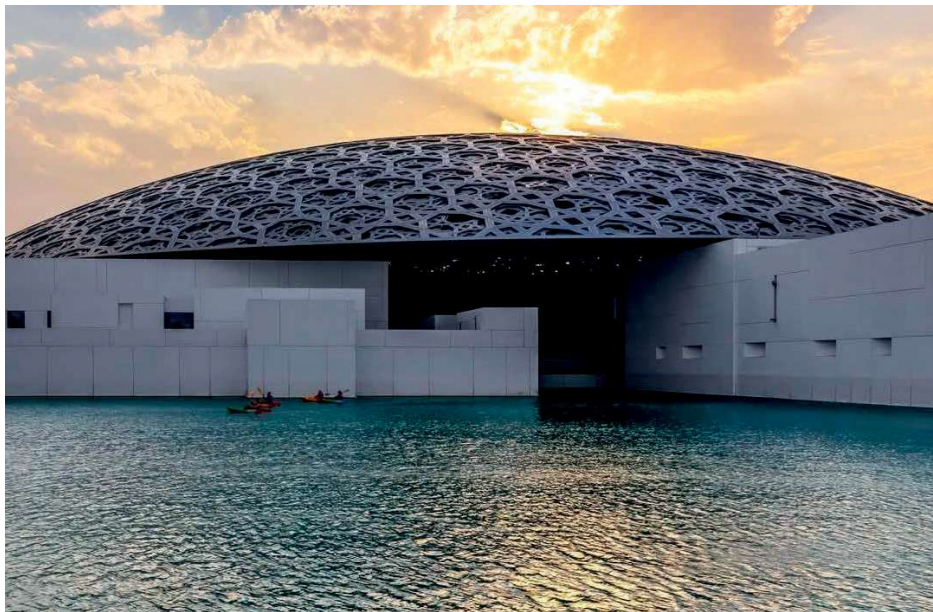


Fig. 1 - Louvre Abu Dhabi (foto autore).

ratori museali hanno espresso profonda preoccupazione per una possibile deriva aziendalista delle istituzioni culturali pubbliche, denunciando la crescente mercificazione della cultura e la perdita di identità dei musei. In questo contesto si è distinta la voce critica di Didier Rykner, fondatore nel 2003 della rivista online “La Tribune de l’Art”, specializzata in storia dell’arte, musei e politiche culturali. Particolarmente significativa è stata la petizione *Les musées ne sont pas à vendre*, pubblicata il 13 dicembre 2006 e ripresa da numerose testate europee, che denunciava con forza la tendenza alla commercializzazione del sistema museale francese, storicamente sostenuto dallo Stato e fondato su valori educativi, scientifici e patrimoniali¹.

Il progetto emiratino che ha portato alla creazione del Louvre Abu Dhabi ha fatto seguito a episodi di prestiti onerosi di capolavori, interpretati come segnali preoccupanti di un processo di snaturamento del patrimonio culturale nazionale. Tali operazioni sono state considerate alla stregua di una vera e propria “svendita dell’anima culturale della Francia”, con la cessione del marchio “Louvre” motivata più da logiche politiche che da criteri scientifici.

Parallelamente, gravi perplessità etiche sono state sollevate sulle condizioni dei lavoratori migranti impiegati nella costruzione del museo. Organizzazioni internazionali tra cui *Human Rights Watch* hanno denunciato pratiche abusive come la confisca dei passaporti, il pagamento di esorbitanti commissioni di reclutamento, salari non corrisposti e condizioni abitative degradanti, definendo il sistema una forma di “schiavitù moderna”. Nonostante alcune riforme introdotte nel tempo, molte delle problematiche strutturali restano, secondo numerosi osservatori, irrisolte.

Il Louvre Abu Dhabi si presenta dunque come un progetto ambizioso, ma non privo di contraddizioni. Sul piano museografico, l’impostazione trans-culturale ha attratto lodi per l’innovazione, ma anche critiche per il rischio di appiattire le differenze storiche e culturali tra le opere esposte. A differenza dei musei tradizionali, che organizzano le collezioni secondo criteri cronologici, geografici o per scuole artistiche, il Louvre Abu Dhabi ha adottato una struttura tematica, intesa a valorizzare i grandi temi comuni dell’umanità attraverso un dialogo interculturale. In questo contesto si possono osservare accostamenti volutamente eterogenei: una statua egizia accanto a una greca e a un’opera cinese, un manoscritto coranico affiancato a

¹ RYKNER 2018; RYKNER 2019a; RYKNER 2019b.

una Bibbia miniata e a una Torah medievale, o ritratti appartenenti a tradizioni artistiche occidentali, islamiche e asiatiche². Se da un lato questa modalità espositiva punta a costruire connessioni simboliche e narrative tra culture, dall'altro espone il museo al rischio di decontestualizzazione e perdita di profondità storica. Alcuni studiosi sottolineano inoltre come la forte dipendenza da prestiti francesi e la predominanza dell'arte europea e moderna possano rafforzare dinamiche di neo-colonialismo culturale, piuttosto che favorire una reale rappresentazione delle culture extra-occidentali. Dal punto di vista giuridico e istituzionale, il contratto tra Francia ed Emirati prevede un utilizzo del nome "Louvre" per dieci anni, la consulenza curatoriale e scientifica per quindici anni, prestiti temporanei e un supporto nella costruzione di una collezione autonoma attraverso acquisizioni internazionali di opere antiche e moderne. Nel complesso, la selezione delle opere e l'organizzazione espositiva riflettono l'ambizione di creare un "museo globale del XXI secolo", capace di superare barriere culturali e nazionali. Tuttavia, questa visione richiede un equilibrio difficile tra universalismo e rigore scientifico, tra aspirazioni interculturali e rispetto delle singolarità storiche. Un equilibrio che, ad oggi, continua a essere oggetto di acceso dibattito nel mondo accademico, museale e politico.

Manuel Rabaté è direttore del Louvre Abu Dhabi dal 2016 e ne ha guidato l'apertura. Con una solida formazione amministrativa (Sciences Po+HEC) ha maturato un'esperienza museale in istituzioni prestigiose. Sotto la sua guida, il museo si è affermato come *hub* internazionale, caratterizzato da un approccio sensibile alla narrativa culturale contemporanea.

2. Il destino della collezione d'Este: l'Iside di Villa Adriana al Louvre Abu Dhabi

L'interesse per il Louvre Abu Dhabi nasce non solo dalla rilevanza come nuovo polo museale internazionale, ma anche dalla presenza, al suo interno, di opere provenienti dall'Italia, che sollevano interrogativi cruciali sul destino e la rilettura del patrimonio antico al di fuori del contesto originario. Particolarmente significativo, per quanto riguarda il territorio tiburtino, è il caso della colossale statua femminile in marmo nero proveniente da Villa Adriana, identificata da Ligorio, con Io o Inachis

² CHARNIER 2018.

della mitologia greca trasformate in una figura composita che richiama Inaco, re e dio fluviale di Argo, e sua figlia Io, amata da Zeus. L'erudito vi sovrappone inoltre un richiamo a una divinità egizia, da cui la qualificazione di Venere Aegyptia. Per convenzione, la statua è oggi esposta con la denominazione di Iside.

All'ingresso del museo il visitatore è accolto da un viale alberato che conduce a un insieme di zone interconnesse che si aprono con scorci sul mare. Sotto l'imponente cupola in alluminio si articolano 55 edifici indipendenti, di cui 23 dedicati alle gallerie espositive. Il percorso museale si svolge attraverso ambienti essenziali ma raffinati, con pareti bianche e pavimenti in pietra che variano di tono in base ai contenuti esposti. Inerti in materiali pregiati, come ebano, quercia chiara e cuoio, creano contrasti visivi che accompagnano lo sguardo del visitatore e rafforzano la narrazione tematica. L'accesso alla sezione espositiva avviene tramite un ampio vestibolo, concepito come prologo tematico: in teche eleganti sono esposti oggetti di diverse civiltà, selezionati per affinità simboliche e formali. L'obiettivo è valorizzare la creatività umana come fenomeno universale, capace di generare soluzioni simili in contesti lontani nel tempo e nello spazio.

Nell'Ala I del museo, dopo tre gallerie dedicate ai primi insediamenti umani, alle grandi civiltà del passato e agli imperi storici, in un corridoio di passaggio che anticipa le sezioni dedicate all'età moderna e alla globalizzazione, è collocata la statua di Iside da Villa Adriana, in prestito dal Département des Antiquités Égyptiennes del Louvre. Il corredo didascalico del museo emiratino sottolinea la natura 'fuori dal comune' del suo cammino, definendolo "*un parcours peu conventionnel/unconventional journey*", una formula che allude a una storia complessa, frammentaria e transnazionale, diversa dai consueti percorsi di musealizzazione. Nonostante la collocazione di rilievo, l'opera risulta assente dalla Guida sulla collezione permanente del museo, che segue cronologicamente le sezioni dai villaggi preistorici all'arte moderna.

Questo fatto, tutt'altro che isolato, solleva interrogativi significativi. Una prima ipotesi riguarda lo *status* giuridico che potrebbe consistere in un prestito di lungo periodo, non ancora formalmente integrato nella collezione permanente. In tal caso, la statua rimarrebbe giuridicamente di proprietà francese e verrebbe menzionata solo in *dossier* temporanei o interni. Un'altra ipotesi fa riferimento a una prudenza istituzionale per il suo trasferimento ad Abu Dhabi che potrebbe suscitare critiche in un contesto sensibile come quello del dibattito sul patrimonio e sulla diplomazia culturale. L'assenza dal catalogo rifletterebbe,

dunque, una strategia di comunicazione cauta, in attesa di chiarimenti o stabilizzazioni contrattuali. Più in generale, l'esclusione dell'opera dai materiali ufficiali del museo appare sintomatica delle sfide gestionali e narrative di un'istituzione trans-culturale ancora in fase di definizione. La natura ibrida del Louvre Abu Dhabi – che integra collezioni proprie, prestiti e rotazioni – impone una complessità organizzativa notevole, in cui trasparenza, documentazione e diplomazia devono continuamente bilanciarsi (figg. 2-3).

In conclusione, il caso dell'Iside di Villa Adriana mette in luce le ambiguità di un modello museale che oscilla tra rappresentazione universale e gestione transnazionale del patrimonio. Se da un lato si celebra l'"universalità" delle forme artistiche, dall'altro emergono critiche legate alla decontestualizzazione, alla mancanza di trasparenza e all'utilizzo simbolico delle opere antiche in funzione di narrazioni contemporanee. Il "*parcours peu conventionnel*" diventa così emblema di una riflessione più ampia sui destini del patrimonio classico in un museo del XXI secolo. La statua colossale di Iside rappresenta, infatti, un caso emblematico di dispersione antiquaria, restauro, musealizzazione e rilettura in chiave globale. La sua vicenda, tutt'altro che lineare, si inserisce a pieno titolo nella più ampia storia delle spoliazioni, del collezionismo e della reinterpretazione dell'antico.

Nel Louvre Abu Dhabi è presentata dalla seguente didascalia: "*Cette statue colossale a connu un parcours peu conventionnel. Le corps, découvert séparé de la tête, a été acheté par le pape Benoît XIV en 1753, puis est entré dans la collection du musée du Capitole à Rome. En 1798, il intègre la collection du musée du Louvre. Entre-temps, la tête, découverte en 1726 près de l'entrée de la villa Hadriana, est exposée dans la collection royale de Prusse à partir de 1742. En 1806, elle entre au musée du Louvre. La tête a finalement été réunie avec le corps en 1815*".

Questa ricostruzione, tuttavia, semplifica notevolmente la complessa vicenda collezionistica, che può essere così ricostruita. La statua fu rinvenuta a Villa Adriana in due momenti distinti. Il corpo, presumibilmente acefalo (sebbene manchino dati certi a riguardo), emerse già nella seconda metà del XVI secolo durante gli scavi estensivi condotti da Pirro Ligorio per conto del cardinale Ippolito II d'Este, governatore di Tivoli dal 1550³. Presente nella collezione di Villa d'Este almeno dal XVII secolo, fu in seguito alienata da Francesco III d'Este, duca di Modena, e nel 1753 fu acquistata da papa Benedetto XIV, che ne

³ SALZA PRINA RICOTTI 2001, pp. 27-41; CACCIOTTI 2010b, p. 77.



Fig. 2 - Statua di Iside. Louvre Abu Dhabi (foto autore).



Fig. 3 - Statua di Iside, lati destro e sinistro (foto autore).

dispose il trasferimento ai Musei Capitolini. Compare nell'elenco delle opere acquisite con la dicitura: "Statua di una mora egizia di Basalto"⁴. Fu requisita nel 1798 per arricchire le collezioni del museo fondato durante la Rivoluzione francese e noto, tra il 1793 e il 1803, come *Muséum central des arts* (o *Musée central des arts de la République*), futuro *Musée du Louvre*. La testa fu ritrovata nel 1726, durante gli scavi condotti da Francesco Antonio Lolli nel Pantanello⁵, e seguì la sorte delle antichità vendute al cardinale Melchior de Polignac (1661-1742), che aveva iniziato a formare la propria raccolta antiquaria nel 1724, anno della sua nomina a "chargé d'affaires" della Francia presso la Santa Sede⁶. In un primo momento fu sistemata nella residenza romana del cardinale, situata nei pressi di Piazza Navona, e successivamente trasferita in Francia. Dopo la sua morte la collezione si disperse rapidamente: fu comprata nel 1742 a Parigi da Mathias François Petit e successivamente da Federico II di Prussia, che la trasferì dapprima a Potsdam e poi a Berlino, dove fu esposta nella *Kunstkammer* del castello reale. Fu infine prelevata nel 1806 da Dominique Vivant Denon per il *Musée Napoléon* (denominazione ufficiale del Louvre tra il 1803 e il 1815), dove fu ricongiunta al corpo nel 1815, al termine dell'età napoleonica⁷.

L'abate spagnolo Diego de Revillas aveva intuito il collegamento fra i due pezzi e in data 30 settembre 1728 nel diario annotava che nella Villa d'Este: "è da osservarsi l'antica statua gigantesca di basaltide egizio, collocata sotto una gran loggia, e già ritrovata nella villa di Adriano, senza la testa; la qual poi, due anni sono, fu ritrovata nella vicinanza della medesima villa di Adriano dal S.re Lolli, insieme con altre molte teste e vari pezzi antichi"⁸. Più tardi anche Winckelmann avrebbe fatto una considerazione simile⁹. A Villa d'Este, dove era stata collocata nel cosiddetto Cenacolo, poi noto come Loggia della Mora, era stata integrata con una testa moderna, eseguita nel 1568 da Pirrin del Gagliardo e biasimata da Winckelmann perché "lavorata

⁴ È riprodotta in BOTTARI 1755, p. 329, tav. 75.

⁵ Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Roma), Ms. Lanciani 114-1, f. 481.

⁶ SMITH 2001, pp. 307-311: corrispondenza tra G. Hamilton e C. Townley. L'inventario della collezione è pubblicato in GUIFFREY 1899; DE POLIGNAC 1992, pp. 19-30; GIARNIERI 2007-2008, pp. 36-45.

⁷ Musée du Louvre. Site officiel du musée du Louvre, <https://www.louvre.fr>; *contra* RAEDER 1983, pp. 14, 58, 140 (si propone il 1806); la testa moderna si trova nei Magazzini del Museo del Louvre, cfr. CACCIOTTI c.s.

⁸ ASHBY 1908, p. 235; FERRUTI 2009, p. 229.

⁹ GRIMM 2004, p. 166; KUNZE 2018.

a capriccio”, ritenuta invece pertinente da Bottari, autore della guida del museo capitolino¹⁰.

La scultura fu sottoposta a due importanti restauri. Il primo, realizzato in vista dell’esposizione a Villa d’Este, prevedeva non solo l’integrazione con una testa moderna, ma anche la riparazione di una parte del panneggio sulla gamba sinistra; il secondo, all’arrivo ai Musei Capitolini, più articolato, fu eseguito nel 1754 da Bartolomeo Cavaceppi, che documentò nel suo manoscritto ogni intervento: una nuova base in marmo incassata con perni metallici e una spranga centrale (“sprangone”), varie integrazioni (dita, pieghe del panneggio, frammenti toracici), lucidatura della superficie e stuccatura delle rotture antiche. Questo restauro, improntato a criteri estetici e antiquari, mescolava fedeltà al modello originario e creatività ricostruttiva (fig. 4)¹¹.



Fig. 4 - Restauri Cavaceppi (foto autore).

¹⁰ BOTTARI 1755, p. 329, tav. 75; FERRUTI 2009, pp. 228-229, 268; AGNOLI 2017, pp. 248-249; FERRUTI 2021, p. 119.

¹¹ Restauro puntualmente documentato dal Conto Cavaceppi 1754 (GIANNETTI 2019, pp. 146-147, n. 12): “Per auergli fatto una base di marmo e auercela incassata con la bilancia e fattoci perni molto forti e attaccata con mistura a foco dietro fattoci un Sprangone longo e grosso incassato e impiombato p.renderla stabbile la detta base tutta impilicciata di Paragone antico a somiglianza della Statua e poi tutta allustrata nella mano destra fatto un dito. Nella mano sinistra fatto dui dita e un altro mezzo attaccato con perni e allustrata. Nel petto fatto cinque pezzi nelli schianti grandi: Nelle Pieghe fatti altri sei pezzi grandi attaccati e allustrati. Attaccatogli un pezzo di piega Sua grande che era in due pezzi con noui perni. Nel piede destro fatto un dito

Una fonte preziosa per l'identificazione di antichità tiburtine confluite in importanti collezioni romane del tempo è rappresentata dai manoscritti di Pirro Ligorio, figura centrale nel panorama antiquario del XVI secolo e comunemente considerato l'ideatore del progetto di Villa d'Este. Il famoso erudito trattò delle antichità di Tivoli e di Villa Adriana in due opere destinate rispettivamente a Ippolito II e ad Alessandro Farnese, intitolate *Descrizione della superba et magnificentissima Villa Hadriana* e *Trattato delle Antichità di Tivoli et della Villa Hadriana*, i cui originali risultano oggi perduti. A queste si aggiunge il *Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose ville*, conservato come volume 20 della raccolta dei manoscritti ligoriani presso l'Archivio di Stato di Torino. Redatto probabilmente dopo il trasferimento di Ligorio a Ferrara, il *Libro* si distingue rispetto alle opere precedenti per il ricco apparato grafico che lo accompagna.

Il confronto incrociato tra le opere citate presenta numerose criticità, dovute a vari fattori: l'assenza di riferimenti iconografici univoci, la mancanza di una documentazione continua e coerente, la presenza di falsificazioni e invenzioni intenzionali, nonché errori filologici riconducibili a una scarsa padronanza del latino e del greco. A ciò si aggiungono le difficoltà paleografiche legate a una scrittura complessa e non standardizzata, la disorganizzazione interna dei testi e il cattivo stato di conservazione di molti dei manoscritti pervenuti¹². Salza Prina Ricotti attribuiva a Ligorio soltanto la *Descrizione*, valutando le altre come rielaborazioni di collaboratori a causa di incongruenze ed errori inammissibili per un uomo di cultura, e considerava il *Trattato* e il *Libro* un aggiornamento in cui furono aggiunte scoperte successive non sempre attendibili¹³. Con tutto ciò, recenti progetti di digitalizzazione, come il *Ligorio Digitale*, stanno contribuendo a rendere questi materiali più accessibili e studiabili, offrendo nuove prospettive sull'opera antiquaria dell'architetto nel contesto del XVI secolo¹⁴. I tre trattati recentemente pubblicati, anche se controversi, si sono rivelati una fonte pre-

sano e tre mezzi. Nel sinistro fatti due mezzi dita attaccate e allustrate. Alla Sud.a Statua p.essere il lustro perso p.la sporcicia fattala tutta ripulire e rischiarita tutta dal Lustratore e stuccata un diuersi luoghi delle rotture antiche”.

¹² TEN 2005, *Introduzione IX-XVIII*.

¹³ SALZA PRINA RICOTTI 1973, pp. 42-47; MACDONALD, PINTO 1995, pp. 246-250.

¹⁴ Il progetto “Ligorio Digitale”, coordinato da Federico Rausa e Anna Schreurs-Morét, mira alla trascrizione dei Codici 1-18 dell'Archivio di Stato di Torino con lo scopo di far conoscere i testi ligoriani sul web attraverso una piattaforma che permetta di associare le scansioni dei codici già disponibili online, cfr. <https://lidiws-limes.cfs.unipi.it/>

ziosa e inesauribile di informazioni sui numerosi rinvenimenti effettuati e sulle collezioni in cui tali reperti confluirono: i giardini d'Este, Carafa e Grimani sul Quirinale, il Palazzo Farnese e, soprattutto, la Villa d'Este a Tivoli.

Beatrice Cacciotti studiosa del collezionismo di antichità con particolare attenzione a Villa Adriana e ai culti egittizzanti in epoca romana, ha ricostruito in modo esemplare il “*parcours peu conventionnel*” di Iside Louvre Abu Dhabi, contribuendo in modo decisivo alla comprensione non solo di questa scultura, ma più in generale della presenza di elementi egittizzanti a Villa Adriana. I suoi studi hanno evidenziato come l'arredo della lussuosa residenza non costituisse una semplice evocazione esotica, bensì fosse parte integrante di un programma ideologico e religioso che rifletteva l'interesse di Adriano per la teologia egizia, il sincretismo culturale e il culto di Antinoo. Cacciotti ha inoltre indagato i meccanismi di ricezione antiquaria delle opere adrianeae, dimostrando come molte sculture provenienti da Villa Adriana abbiano alimentato le grandi collezioni europee a partire dal XVIII secolo¹⁵. In conclusione, la statua di Iside Louvre Abu Dhabi rappresenta non soltanto una testimonianza materiale della cultura visiva adrianea, ma anche un caso paradigmatico di mobilità culturale, rilettura storica e strumentalizzazione contemporanea dell'antico. La sua lunga traiettoria – dal culto imperiale all'architettura globale del XXI secolo – incarna perfettamente le tensioni e le potenzialità della museografia del nostro tempo.

La definizione “*peu conventionnel*” restituisce con efficacia la complessità di un itinerario segnato da frammentazione, dispersione, interventi di restauro e rielaborazioni simboliche, a testimonianza di un percorso che, dalla riscoperta rinascimentale alla collocazione contemporanea al Louvre Abu Dhabi, è tanto materiale quanto concettuale.

3. Dal dibattito sull'arte egizia a un destino museale incerto

Quando Johann Joachim Winckelmann giunse a Roma nel 1755, la città era il fulcro del mondo antiquario europeo e un centro fondamentale per l'antichità egizia. Il punto di partenza del “*percorso egizio*” era il Campidoglio, dove Clemente XII

¹⁵ CACCIOTTI 2010a; CACCIOTTI 2010b; CACCIOTTI 2012. La messa in dubbio dell'identificazione con Iside è discussa in CACCIOTTI c.s., che ringrazio per avermi gentilmente messo a disposizione il contributo.

aveva fondato nel 1734 il Museo Capitolino. Fin dal primo allestimento, curato da Alessandro Gregorio Capponi e da Filippo Barigioni, fu esposto il nucleo di statue egizie provenienti dagli scavi Verospi presso Porta Salaria. Le sculture, acquistate da Clemente XI nel 1714 e donate al Popolo Romano, comprendevano figure regali in granito nero e rosa, tra cui Iside/Tuya, Tolomeo II Filadelfo e Arsinoe I¹⁶. Su richiesta del papa furono restaurate e inserite nel 1720 da Alessandro Specchi in una scenografia museale con elementi egittizzanti. Stimolato dal clima culturale, l'interesse di Winckelmann per la civiltà e l'arte dell'antico Egitto andò ben oltre una semplice adesione alla diffusa "egittomania" settecentesca, fenomeno che avrebbe trovato il suo apice nella spedizione napoleonica in Egitto e, più tardi, nella decifrazione dei geroglifici da parte di Champollion nel 1822. Il suo approccio si concretizzò in studi accurati di cronologia e classificazione, condotti con spirito critico e metodo filologico¹⁷. Nel confronto con l'arte greca e romana Winckelmann comprese che l'Egitto non costituiva solo un lontano antecedente del mondo classico, ma anche un ambito cruciale di ibridazione culturale, risultato dell'ellenizzazione seguita alla conquista di Alessandro Magno e, successivamente, della romanizzazione avviata sotto Augusto. Tra le opere che più influenzarono la riflessione antiquaria del tempo, la statua di Iside in esame fu al centro di un acceso dibattito teorico tra Winckelmann e il conte de Caylus, riguardo al ruolo dell'arte egizia nella genesi di quella greca¹⁸. Caylus, nel *Recueil d'antiquités égyptiennes*, la interpretava come prova dell'influenza della prima sull'arte arcaica greca, sostenendone una derivazione diretta. Winckelmann, al contrario, ribadiva l'autonomia e la superiorità ideale dell'arte greca, respingendo ogni ipotesi di dipendenza da modelli orientali. Giudicando la testa moderna di Iside "lavorata a capriccio", rigettava con sarcasmo l'interpretazione di Caylus, attribuendola a un disegno "così brutto" da pregiudicare qualsiasi valutazione fondata. Il risalto attribuito all'opera si spiega non solo per il suo valore intrinseco, ma anche per la sua provenienza da quel laboratorio sperimentale che fu Villa Adriana. Non sfuggiva allo studioso tedesco che le sculture egittizzanti di età adrianea si distinguono per uno stile peculiare, caratterizzato dalla combinazione di elementi della tradizione figurativa

¹⁶ PICOZZI 2010, pp. 73-75.

¹⁷ AGNOLI 2017, p. 243.

¹⁸ In PICOZZI 2010, p. 75 si analizza la differente metodologia di approccio dei due studiosi.

nilotica con un trattamento più morbido e naturalistico, indizio dell'esistenza di un *atelier* specializzato nella produzione di immagini egittizzanti, come messo in luce dalla critica recente¹⁹.

In tale contesto le vicende di Iside Louvre Abu Dhabi si intrecciano con le dinamiche del collezionismo settecentesco e con la formazione delle raccolte dei Musei Capitolini, contribuendo a definire uno dei momenti più significativi della museografia romana del XVIII secolo. La collezione egizia dei Capitolini non era stata concepita come semplice raccolta antiquaria o decorativa: essa costituì un dispositivo politico e culturale, rispondente da un lato alla retorica del potere pontificio, dall'altro al dibattito sull'origine dell'arte e sulla definizione dei canoni estetici.

Allestita secondo criteri che prefigurano la museologia moderna, la collezione si configurava come un laboratorio di idee e di formazione estetica e identitaria per l'Europa dell'Illuminismo. Se nel 1734 le statue egizie furono collocate all'inizio del percorso espositivo, in una posizione di apertura che ne sanciva il riconoscimento come parte costitutiva della storia dell'arte, fu solo nel 1748 che si compì un vero salto qualitativo, quando papa Benedetto XIV promosse l'allestimento di una sezione appositamente dedicata: la celebre Stanza del Canopo, il cui nome richiama esplicitamente Villa Adriana, da cui proveniva una parte significativa delle opere esposte. La sistemazione delle statue in dieci nicchie simmetriche lungo le pareti esaltava la monumentalità delle sculture, riflettendo i criteri museografici dell'epoca, basati su una fruizione razionale, ordinata e didattica (fig. 5).

Nel panorama museale del Settecento il Museo Capitolino si distingueva per la sua impronta innovativa rispetto alle raccolte coeve d'oltralpe, sia per la sua natura giuridica sia per le sue finalità civiche e culturali. Istituito da un'autorità religiosa, esso rappresentava tuttavia il primo museo pubblico civico dell'Europa moderna, pensato per la cittadinanza romana e per i viaggiatori del *Grand Tour*: un modello di museo accessibile e formativo che lo differenziava radicalmente da realtà nelle quali le antichità restavano proprietà della casa regnante e custodite in ambienti semi-privati. Le opere erano disposte secondo un ordinamento tipologico e cronologico, come nel caso della serie dei busti imperiali, rispecchiando un intento educativo fondato sulla contemplazione ordinata e comparativa. In netto contrasto, a Dresda, le preziose collezioni Albani e Chigi, acquistate a caro

¹⁹ PENSABENE 2001, pp. 163-182; MARI 2012, pp. 79-91; MÁRQUEZ 2019, pp. 127-145.

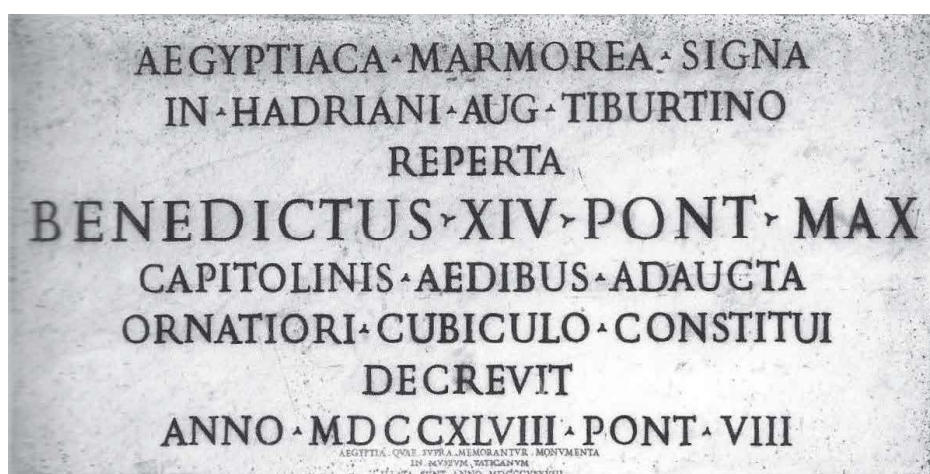


Fig. 5 - Iscrizione commemorativa della stanza del Canopo. Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo (da AGNOLI 2017, fig. 247).

prezzo negli anni Venti del Settecento, venivano relegate nei depositi e, come lamentava Winckelmann nel 1767, “impacchettate come aringhe”, rendendone impossibile la fruizione²⁰. A Parigi inoltre, fino alla Rivoluzione, la visione dell’arte restava appannaggio dell’aristocrazia e degli allievi dell’Académie Royale.

Gli eventi che al culmine dell’Età dei Lumi sconvolsero l’Europa colsero il continente impreparato: nel biennio 1796-1797 le collezioni artistiche romane furono gravemente colpite dalle requisizioni imposte dalla Francia rivoluzionaria. Al precipitare degli eventi nel 1797 il duca Luigi Braschi Onesti nipote di Pio VI aveva preso parte alla delegazione pontificia guidata dal cardinale Alessandro Mattei (1744-1820), incaricata di raggiungere il quartier generale francese a Tolentino per sottoscrivere il Trattato che sanciva la resa dello Stato Pontificio. In base all’articolo 8 dell’armistizio di Bologna (23 giugno 1796) e all’articolo 13 del Trattato (19 febbraio 1797) lo Stato Pontificio fu costretto a cedere alla Repubblica Francese una selezione di capolavori tratti dalle raccolte pubbliche: 17 dipinti e 83 sculture, tra cui alcune delle opere più celebri del patrimonio artistico romano. Tra queste figuravano esemplari provenienti dai Musei Capitolini, dal Museo Pio Clementino e dalla Pinacoteca Capitolina, come l’Antinoo Capitolino, la Venere Capitolina, il Gladiatore morente, la Giunone Cesi, il busto di Lucio Bruto e la statua di Iside. L’intesa ebbe conseguenze disastrose sul piano finanziario: l’articolo 12 stabiliva il versamento di quindici mi-

²⁰ WETZIG 2017, p. 92.

lioni di lire tornesi (dieci in contanti e cinque in diamanti), cui si aggiungevano ulteriori quindici milioni da corrispondere entro l'aprile del 1797, oltre a ottocento cavalli da guerra, ottocento da tiro, buoi e bufali. Per far fronte a queste richieste, Pio VI fu costretto a disporre requisizioni di oggetti in oro e argento provenienti da chiese e monasteri, destinati alla fusione nella Zecca di Roma. A ciò si aggiunse una contribuzione forzosa imposta ai privati, preceduta dalla redazione di inventari dei beni preziosi, noti come "assegne". L'operazione di requisizione delle opere d'arte fu condotta dalla Commission des Sciences et des Arts, istituita durante le campagne napoleoniche e composta da artisti e studiosi francesi²¹. Alle attività svolte in Italia collaborarono anche personalità come Giuseppe Valadier ed Ennio Quirino Visconti, quest'ultimo destinato a un ruolo di primo piano nei Musei francesi come conservatore delle antichità al Louvre. Il trasporto a Parigi fu complicato dall'instabilità politica con combattimenti contro le avverse truppe napoletane, fino al rientro definitivo dei Francesi nel 1808. Tra aprile e luglio del 1797 partirono da Roma cinque convogli diretti al Muséum central des arts (futuro Louvre), a Parigi. Il trasferimento fu celebrato come atto di propaganda repubblicana: il busto bronzeo di Lucio Bruto, simbolo della *virtus* romana, venne collocato ai piedi dell'Altare della Libertà durante la cerimonia del 27 luglio 1798 e accompagnato da cortei celebrativi, incisioni, relazioni diplomatiche e memorie propagandistiche. Non si trattava soltanto di una confisca materiale, ma di un gesto profondamente simbolico, volto a sancire il primato culturale della nuova Francia rivoluzionaria sull'antica Roma papale (fig. 6).

L'impatto della spoliazione fu particolarmente drammatico per il Museo Capitolino, che all'epoca occupava esclusivamente il Palazzo Nuovo e alcune sale del Palazzo dei Conservatori.

²¹ La Commission des Sciences et des Arts fu istituita nel 1796 e accompagnò la spedizione napoleonica in Italia ed Egitto. Era composta da artisti, scienziati, architetti, antiquari e tecnici francesi con l'obiettivo di studiare, catalogare e anche requisire opere d'arte per la Francia. François Caumont de La Force, un diplomatico francese attivo a Roma e Napoli, ebbe un ruolo importante nelle trattative artistiche e politiche con gli Stati italiani e fu firmatario dopo Napoleone del Trattato di Tolentino. Tuttavia, non fu formalmente il presidente della Commission des Sciences, bensì funse da mediatore e consigliere diplomatico, spesso a fianco della Commissione. Giuseppe Valadier collaborò con le autorità francesi in alcuni momenti delicati della requisizione delle opere, spesso per tentare di limitare i danni e salvare il patrimonio. Ennio Quirino Visconti fu una figura chiave; fu nominato conservatore delle antichità al Louvre, curò il catalogo delle opere trasferite a Parigi e collaborò strettamente con i francesi, soprattutto dopo il trasferimento a Parigi.

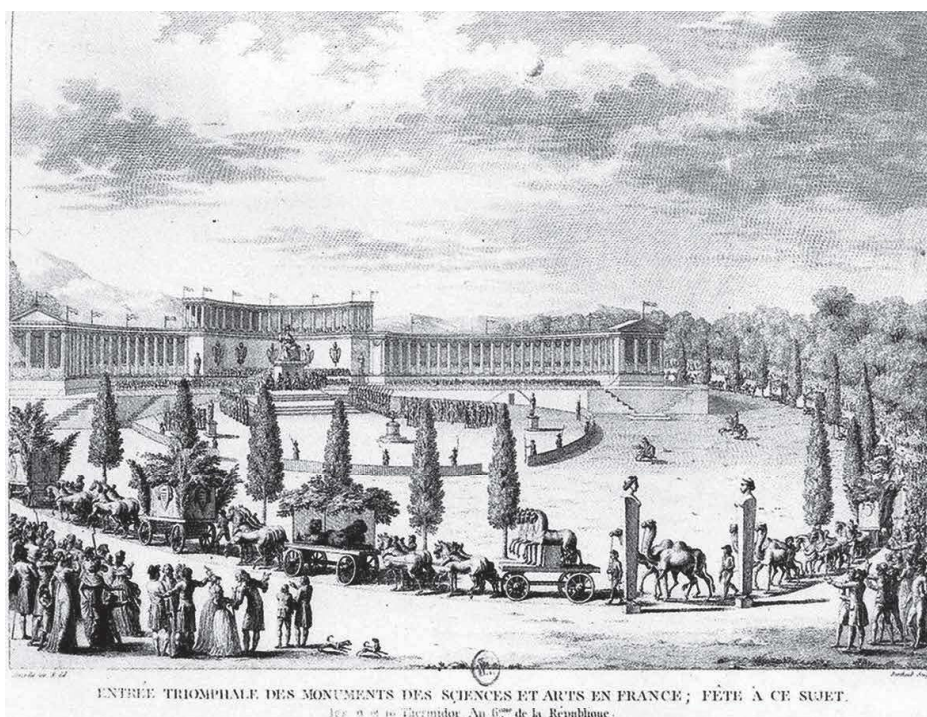


Fig. 6 - Ingresso a Parigi del convoglio di opere d'arte. Incisione di Pierre-Gabriel Berthault in *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française*, t. 2, éd. J.-B.-D. Auber, Pierre Didot l'aîné, Paris, 1802, pl. 136. Fonte: Wikimedia Commons.

La perdita di opere centrali – come la statua di Iside – rappresentò una grave menomazione del valore identitario, simbolico ed educativo della collezione²².

Dopo la sconfitta di Napoleone a Waterloo (18 giugno 1815) e il ristabilimento dell'ordine monarchico sancito dal Congresso di Vienna le potenze europee avviarono azioni diplomatiche per ottenere la restituzione dei beni sottratti. Pio VII delegò Antonio Canova in rappresentanza dello Stato Pontificio, che si recò come negoziatore a Parigi. L'opinione pubblica nei paesi alleati, invocava la legittimità della restituzione, considerata un atto di giustizia politica e culturale. La Prussia fu tra le prime a ottenere risultati concreti, minacciando persino l'uso della forza

²² PIETRANGELI 1967, pp. 27-33; ARATA 2017. Lo studio si fonda su una pluralità di fonti archivistiche e bibliografiche tra cui le *Memorie di Antonio Canova* (1864), gli studi di Charles Saunier (*Les conquêtes artistiques de la Révolution*, 1902), Ennio Francia (*Pinacoteca Vaticana*, 1960) e Cecil Gould (*Trophy of Conquest*, 1965), oltre ai fondi dell'Archivio di Stato di Roma, dei Musei Vaticani, della Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte e della Bibliothèque Nationale de France.

per recuperare le proprie opere. Anche i Paesi Bassi, l'Austria e altri stati tedeschi riuscirono a riottenere gran parte dei propri tesori. I francesi, guidati da Dominique-Vivant Denon, cercarono di opporsi, sostenendo che le opere fossero state acquisite legalmente tramite trattati, come quello di Tolentino, e che la loro esposizione al Musée Napoléon rappresentasse un omaggio alle culture d'origine. Nonostante la resistenza di Luigi XVIII e di Denon furono soprattutto gli inglesi (Lord Liverpool, primo ministro, Lord Castlereagh, ministro degli Esteri, e il capo di stato maggiore Duca di Wellington) a sostenere lo Stato Pontificio e i Paesi Bassi, che avevano subito le perdite più gravi. Il 2 ottobre 1815, sotto protezione anglo-austriaca, iniziarono le operazioni di censimento e imballaggio presso il Musée Napoléon. Entro il 23 ottobre furono selezionate 77 opere da restituire (22 sculture e 45 dipinti), tra quelle precedentemente prelevate da Roma. Tuttavia, su espressa volontà del pontefice e in segno di benevolenza verso la monarchia restaurata, Canova rinunciò a quadri vaticani che furono distribuiti fra castelli, chiese e musei di provincia; nella cernita delle sculture decise, anche, di non richiedere alcune opere considerate meno rilevanti o di difficile trasporto per le loro dimensioni. Tra queste fu compresa la statua di Iside, che divenne parte integrante delle collezioni permanenti francesi, rappresentando uno degli esempi più emblematici della spoliazione napoleonica e delle difficoltà legate alla ricomposizione del patrimonio artistico romano.

Gli stati italiani, frammentati e in ritardo, riuscirono a recuperare meno della metà delle opere trafugate: su 506 dipinti ne tornarono solo 249. Tuttavia il 24 ottobre 1815 un convoglio con 41 carri scortati da soldati prussiani lasciò Parigi diretto a Milano per proseguire verso le località di origine, accolto ovunque con grande entusiasmo. Tra gli episodi più emblematici la rimozione dei Cavalli di San Marco da Parigi, restituiti a Venezia. Le restituzioni furono accolte in Italia come un segno di rinascita culturale, ma in Francia lasciarono un profondo senso di amarezza, come testimoniano le parole di Stendhal: "Noi le abbiamo acquisite con trattati. Gli alleati le hanno prese senza trattato"²³.

Il grande Museo voluto da Napoleone non cessò di esistere con la restituzione delle opere trafugate, poiché la sua eredità culturale si rivelò duratura, dando vita al Musée du Louvre. L'esperienza rappresentò una svolta epocale, mostrando per la prima volta che i capolavori del passato non appartenevano ai principi, ma ai popoli, anticipando così l'ideale del museo pubblico

²³ STENDHAL 1868, p. 413.

moderno. La restituzione post-napoleonica delle opere ebbe un effetto tanto notevole quanto inatteso: contribuì alla nascita, in diversi paesi europei, di una nuova coscienza del patrimonio artistico nazionale, una consapevolezza che, nel XVIII secolo, era ancora assente. Il suo esempio stimolante sopravvisse a lungo, influenzando in modo decisivo la formazione dei grandi musei europei dell'Ottocento²⁴.

4. La statua di Iside Louvre Abu Dhabi tra decorazione e ambiguità culturale: un caso adrianeo

4.1. Analisi critico-iconografica

L'esposizione della scultura è corredata da un pannello esplicativo, che propone una lettura storica e stilistica dell'opera secondo l'interpretazione dei curatori del Louvre Abu Dhabi: "*Isis, femme d'Osiris et mère d'Horus, était une déesse égyptienne dont le culte s'est répandu dès l'époque hellénistique (vers 300 à 30 avant notre ère) dans les mondes grec et romain. Isis, tout comme d'autres divinités égyptiennes et proche-orientales, fut intégrée au panthéon gréco-romain, illustrant ainsi l'ouverture de ces religions aux cultes étrangers. Hadrien fit exposer cette statue dans sa villa à Tivoli, où ce décor sculpté évoquait les voyages de l'empereur en Méditerranée, notamment en Égypte et en Grèce.*

Cette statue colossale présente un style hybride. Bien qu'elle représente une déesse égyptienne dans une posture monumentale, rigide, stricte et frontale, à l'instar des sculptures pharaoniques, elle ne comporte pas les attributs habituellement associés à Isis, tels que le sistre et la couronne à deux plumes. En outre, l'utilisation du marbre noir grec et le drapé translucide du vêtement contribuent tous deux à une interprétation grecque d'un personnage qui est par ailleurs égyptien. Cette représentation s'accorde parfaitement avec les tendances artistiques de l'époque du règne de l'empereur Hadrien".

La figura segue uno schema compositivo ispirato ai canoni dell'arte faraonica, con postura frontale rigidamente simmetrica e con il corpo addossato a un pilastro dorsale privo di iscrizione, elemento strutturale caratteristico della tradizione egizia. La statua, tuttavia, introduce una deviazione significativa dal formalismo canonico: la ponderazione è invertita, con la gamba de-

²⁴ WESCHER 2022, pp. 141-157.

stra avanzata anziché la sinistra, come previsto dalla consuetudine figurativa²⁵. Questo dettaglio, insieme all'assenza di sandali e alla resa naturalistica delle forme corporee, suggerisce un processo di reinterpretazione in chiave romana, che trasforma il modello arcaico in un'immagine sincretica. L'abbigliamento, costituito da una tunica aderente, rimanda al tipo del *kalasiris* tolemaico, ma reinterpretato secondo il gusto romano del cosiddetto "panneggio bagnato", che aderisce al corpo mettendo in risalto il volume anatomico. L'effetto plastico è accentuato dalla lucidatura che enfatizza il contrasto tra la severità formale e l'erotismo idealizzato del nudo velato (fig. 7).

L'acconciatura, costituita da lunghi boccoli regolari disposti in file verticali (*anglaises* o *mèches tire-bouchonnées*), rappresenta uno degli elementi formali più distintivi dell'iconografia isiaca. Nella statua in questione le ciocche, partendo appiattite dalla sommità del capo, ricadono simmetricamente sulle spalle, articolate in cinque livelli (*gradus*) ai lati, mentre una triplice fila di riccioli incornicia la fronte, rafforzando l'effetto rituale e gerarchico della composizione (figg. 8-9).

È proprio questa tipica pettinatura a costituire il principale marcatore iconografico che consente di ricondurre la figura a Iside, in quanto simbolo di appartenenza al culto e di connessione con il mondo divino, largamente attestato anche nelle raffigurazioni delle sue sacerdotesse. Tuttavia, l'identificazione resta convenzionale: mancano infatti gli attributi iconografici certi, come il sistro, la situla, l'ureo, l'*ankh* o i tipici copricapi simbolici (corni lunari, disco solare), che avrebbero consentito un riconoscimento univoco.

L'opera si discosta anche dalle più comuni raffigurazioni ufficiali di Iside, che la mostrano per lo più abbigliata con il tipico costume *Knotenpalla*, un lungo chitone sormontato da un mantello annodato tra i seni. Questo scarto rispetto ai modelli più codificati riflette l'articolata varietà iconografica del culto isiaco, la cui diffusione nel mondo romano si accompagnò a una continua rielaborazione dei modelli egiziani e greco-ellenistici in funzione dei diversi contesti provinciali²⁶.

L'acconciatura rappresenta un elemento particolarmente significativo, sia per l'identificazione sia per l'interpretazione, poi-

²⁵ ROULLET 1972, p. 91, n. 119, fig. 133.

²⁶ EINGARTNER 1991, pp. 8-11; accanto al tipo *Knotenpalla* si affianca il meno noto *Diplax*, in cui Iside è raffigurata con un chitone a maniche semicorte e un mantello piegato (*diplax*), fissato sulla spalla destra e lasciato ricadere liberamente sul braccio sinistro, attestato soprattutto nei contesti occidentali dell'Impero: MALAISE 1992.

ché le lunghe ciocche a spirale – ispirate alla figura della ninfa Libya, venerata come divinità epicoria – ricorrono con frequenza nelle raffigurazioni di Iside. Questo tipo di pettinatura conobbe numerose varianti, frutto della commistione tra stile greco-ellenistico ed egizio, che si traducevano in una lunghezza variabile delle ciocche – talora protratte fino al petto – e in una resa ora più naturalistica ora più stilizzata. La cosiddetta foggia “a



Fig. 7 - Particolare del pannello (foto autore).



Fig. 8 - Iside particolare del volto (foto autore).

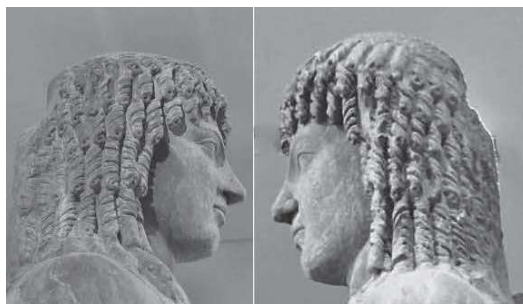


Fig. 9 - Statua di Iside, profili destro e sinistro (foto autore).

boccoli libici” non fu l’unica attestata: in parallelo, sono documentate rappresentazioni in cui i capelli, divisi da una scriminatura centrale, appaiono ondulati e raccolti all’indietro, secondo un gusto di ispirazione greco-classica. Contestualmente, la parucca egizia tradizionale continuò a essere impiegata sia in età tolemaica sia in epoca romana, soprattutto nelle raffigurazioni di tono più conservatore o volutamente egittizzante, distinguendosi nettamente dalle forme ellenizzate.

4.2. Confronti

Villa Adriana ha restituito nel corso dei secoli un patrimonio decorativo straordinario, oggi in gran parte disseminato tra musei e collezioni private, in Italia e all’estero. Il principale punto di riferimento per lo studio di questa dispersione resta il lavoro di Joachim Raeder, il quale già nel 1983 sottolineava l’estrema difficoltà di quantificare con precisione il numero delle opere effettivamente provenienti dalla villa, a causa della frequente perdita o confusione dei dati di rinvenimento, spesso sovrapposti a quelli di sculture coeve scavate a Roma e nel Lazio²⁷.

Un censimento più recente, condotto negli anni ’90 dall’Università degli Studi di Perugia per conto della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio (e tuttora inedito), ha identificato 472 opere attribuibili a Villa Adriana, includendo anche quelle di provenienza incerta. Questo lavoro costituisce una delle panoramiche più ampie finora disponibili sul patrimonio perduto della residenza imperiale²⁸.

La frammentazione determinata da secoli di scavi antiquari ha privato la villa della coerenza originaria del suo apparato decorativo, rendendo oggi assai complessa la ricostruzione dei singoli contesti di provenienza. Tuttavia, lo studio sistematico dei materiali superstiti consente ancora di cogliere la straordinaria ricchezza e la complessità del programma iconografico e simbolico concepito in età adrianea. Solo una parte di questo patrimonio rimase a Roma, andando a costituire il nucleo originario di collezioni pubbliche come i Musei Capitolini e i Musei Vaticani. Il resto fu progressivamente esportato, alimentando le raccolte aristocratiche e museali europee e contribuendo, seppur indirettamente, alla fortuna antiquaria e all’immagine idealizzata di Villa Adriana nell’immaginario del neoclassicismo europeo.

²⁷ RAEDER 1983.

²⁸ REGGIANI 2000, p. 3; SLAVAZZI 2000, p. 63; SLAVAZZI 2002, p. 52; SLAVAZZI 2010, p. 76.

Tra le statue appartenenti al gruppo egizio o egittizzante provenienti da Villa Adriana, la statua di basalto dei Musei Vaticani Muso Gregoriano Egizio inv. 22800²⁹ e quella acefala di anfibolite dello Staatliche Museum Ägyptischer Kunst di Monaco inv. GL WAF 26b, proveniente dalla collezione Albani³⁰, si possono escludere dai confronti, in quanto fedeli alla tipologia della tradizione tolemaica che raffigura la dea con parrucca liscia e tripartita, impalpabile veste trasparente che avvolge il corpo e che si riunisce nel nodo isiaco fra i seni.

La più vicina alla nostra è la statua oracolare in marmo nero, già collezione Polignac, ora a Berlino all'*Ägyptisches Museum* (alt. m 1,70), inv. SMBPK 7996³¹. Anche in questo caso l'attribuzione si fonda sull'acconciatura a boccoli "libici", mentre la presenza di un foro praticato sotto il collo, suggerisce una finalità oracolare. L'opera (nel caso il foro sia originale) costituisce un raro esempio di statua oracolare di età adrianea, destinata alla divinazione e alla comunicazione con la divinità³². Statue di questo tipo, talvolta dotate di meccanismi interni atti a simulare movimenti o vocalizzazioni divine, attestate in diversi contesti culturali – egiziano, greco, e orientale – svolgevano un ruolo centrale nei rituali di consultazione³³. La statua presenta un elevato grado di alterazione moderna: sono antichi il corpo fino alla metà inferiore del collo, il braccio sinistro e gran parte della coscia sinistra; risultano invece di restauro la testa (inclusa parte del collo), la spalla e il braccio destro, parte della coscia sinistra, entrambe le ginocchia, le gambe, i piedi e la base. La porzione dorsale è stata completamente asportata mediante scalpello. La testa è un rifacimento integrale, ma la parrucca tripartita riprende, in parte, l'andamento originario delle rigide file di boccoli che si erano conservate sulle spalle e che erano rese geometricamente (fig. 10).

Ritornando alla Iside in oggetto, è evidente la sua funzione decorativa più che culturale, in linea con una prassi largamente attestata in età adrianea e antonina, che prevedeva l'inserimento

²⁹ RAEDER 1983, p. 173, kat. III, 90; ROULLET 1972, p. 94, n. 130; DE FRANCESCHINI 1991, p. 570, n. 42.

³⁰ RAEDER 1983, p. 153, kat. III, 32; SCHOSKE, WILDUNG 2013, p. 163.

³¹ ROULLET 1972, p. 92, n. 122; RAEDER 1983, p. 144, kat. III, 4; CACCIOTTI 2010a, pp. 230-231.

³² GRIMM 2004, p. 78, n. 57.

³³ PLUT., *De Iside et Osiride* 10; 21; DIOD. SIC., *Bibliotheca Historica* I, 85-91; AMM. MARC., *Res Gestae* XXI, 6, 9-11; LUC., *Alexander sive pseudo-propheta*, 26-27; PHIL. ALEX., *De specialibus legibus* I, 97-98; CLEM. ALEX., *Protrepticus*, IV, 49.

di immagini monumentali o personificazioni all'interno di giardini, peristili e complessi scenografici, con finalità insieme ornamentali e simboliche. Esempi analoghi di creazioni eclettiche, come il Triopio di Erode Attico o il portico di Las Incantadas a Salonicco³⁴, con le sue enigmatiche figure, dimostrano quanto fosse frequente il ricorso a sculture di ispirazione religiosa o esotica per articolare le architetture secondo logiche scenografiche. Tali immagini non necessariamente facevano riferimento a culti attivi, ma evocavano con forza il cosmopolitismo culturale dell'Impero e il controllo ideologico esercitato sulla molteplicità delle tradizioni religiose locali.

Altri confronti significativi si possono trovare all'interno del *corpus* di sculture adrianee riconducibili all'ambito isiaco, in cui ricorrono elementi iconografici rielaborati in chiave sincretica.

L'assenza di attributi è anche il caso, ad esempio, della testa marmorea di Iside conservata nel Museo Archeologico di Salonicco, proveniente dal Serapeo dove la dea era venerata con il nome di *Memphitis*³⁵. L'identità della dea viene riformulata secondo un linguaggio plastico romano: la combinazione dei boccoli "libici" con l'acconciatura ondulata a scriminatura centrale, erede della tradizione greco-ellenistica, si integra con una fisionomia idealizzata, dando forma a una variante tardo-adrianea, presumibilmente arricchita da ciocche dorate³⁶ (fig. 11).

Illuminante è il confronto con gli esemplari dal santuario degli Dei Egizi di Brexisa, rappresentati da quattro statue della dea di grandi dimensioni (alt. conservata per m 2,31 e 2,39, 1,83), in origine collocate presso gli ingressi monumentali del sacello. Tutte sono scolpite in marmo pentelico, in posa ieratica, con le braccia distese lungo i fianchi e la gamba sinistra avanzata, con pilastro dorsale. Si tratta di un tipo statuario unitario, contraddistinto da una rigidità formale che richiama modelli arcaicizzanti, in cui ciascuna statua si distingue per attributi iconografici specifici che determinano diverse ipostasi della dea come Demetra e Afrodite. Iside è raffigurata con volto giovanile, acconciatura ondulata scandita in file orizzontali di boccoli libici che ricadono ordinatamente sul petto e sulla schiena, secondo la moda attestata nei ritratti del II sec. d.C. Delle tre statue conservatesi una indossa sopra il chitone un *himation* frangiato, annodato sul petto (*Knotenpalla*), e calza i sandali,

³⁴ CREMA 1959, pp. 459-466, 520-521.

³⁵ *RICIS* 113/0545; *RICIS* 113/0536; MALAISE 1997, p. 95.

³⁶ WILD 1984, p. 1824; BOMMAS 2000, pp. 617-624: diffusione del culto di Iside in Macedonia, con particolare attenzione a Tessalonica.

mentre le altre due, provenienti rispettivamente dai piloni meridionale e orientale, vestono una lunga tunica plissettata, ricoperta da una seconda veste a maniche lunghe, trattata secondo la tecnica del panneggio bagnato e sono a piedi nudi³⁷. Iside Demetra ha il capo ornato da un disco solare con tre piume tra le corna, decorato con un *uraeus*, e Iside Afrodite da un *kala-thos*. Le statue di Iside del santuario di Brexisa sono state interpretate da Dekoulakou come un insieme stilisticamente complesso, che combina elementi arcaizzanti e classicisti, che è considerato distintivo della produzione scultorea tardo-adrianea/antonina³⁸ (figg. 12-14).

Il confronto tra l'Iside Louvre Abu Dhabi e le statue provenienti dal santuario di Brexisa consente di cogliere le diverse declinazioni iconografiche e simboliche del culto isiaco nel mondo romano. La statua in marmo nero da Villa Adriana si distingue per l'adozione di un linguaggio scultoreo raffinato e monumentale: il panneggio aderente che avvolge il corpo con pieghe fluide, la capigliatura elaborata con riccioli a *tirabouchon* e l'impiego di un materiale esotico evocano un'Iside mediata da modelli egittizzanti filtrati attraverso l'estetica neoclassica della corte adrianea. Si tratta di un'immagine colta e allusiva, destinata a un contesto residenziale d'élite, in cui la dea assume anche tratti sincretici. Di tutt'altro carattere sono le statue di Iside rinvenute a Brexisa, collocate in posizione rituale all'interno del santuario, che, seppur unificate da una postura canonica, mostrano una notevole varietà nei dettagli iconografici e una ricezione più diretta e funzionale del culto isiaco.

Ulteriori confronti iconografici pertinenti si devono all'ambiente cirenaico, il cui linguaggio figurativo autonomo risulta particolarmente rilevante per la comprensione della statua in esame. I boccoli a *tirabouchon*, infatti, affondano le proprie radici nell'Africa settentrionale berbera e, in particolare, nella figura di *Libya*, invariabilmente rappresentata con le celebri ciocche. Le testimonianze più antiche della personificazione di *Libya* appartengono alla monetazione cirenaica, dove compare sul dritto di bronzi conati a Cirene a partire dalla fine del IV sec. a.C. Le cosiddette "ciocche libiche", divenute in seguito un elemento distintivo dell'iconografia isiaca, costituirono anche l'acconciatura più comune – in diverse varianti – adottata

³⁷ WALTERS 1988, nn. 4-7, 8-9; ASHTON 2001, pp. 41-46 (*sheath-like dress* o *bag-tunic*).

³⁸ DEKOULAKOU 2011; MAIKIDOU POUTRINO 2015, pp. 29-36.



Fig. 10 - Statua di Iside. Berlino, *Ägyptisches Museum*. Uploaded by Marcus Cyron. Author Carole Raddato from Frankfurt, Germany da Wikimedia 8176672691.jpg This image, originally posted to <https://www.flickr.com/photos/carolemage/8176672691/> was reviewed on 14 December 2013 by the administrator or reviewer File Upload Bot (Magnus Manske), who confirmed that it was available on Flickr under the stated license on that date.



Fig. 11 - Statua di Iside. Salonicco, Museo Archeologico (foto autore).

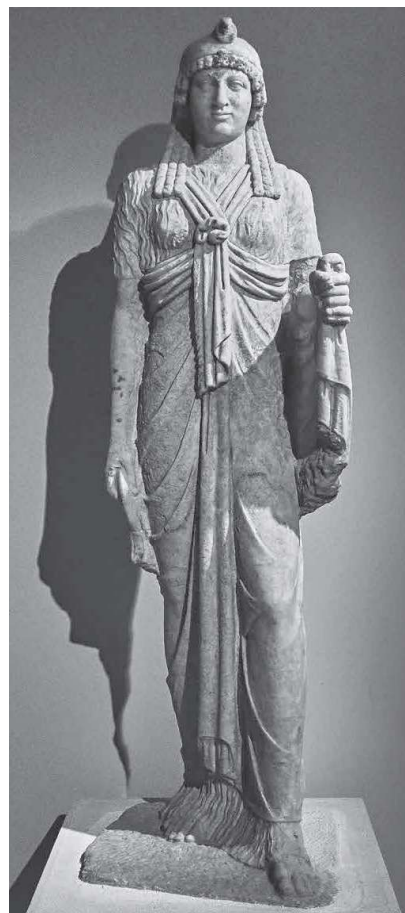


Fig. 12 - Statua di Iside con *Knotenpalla*. Santuario degli Dei Egizi di Brexiza (da STEINHAUER 2009, p. 292).

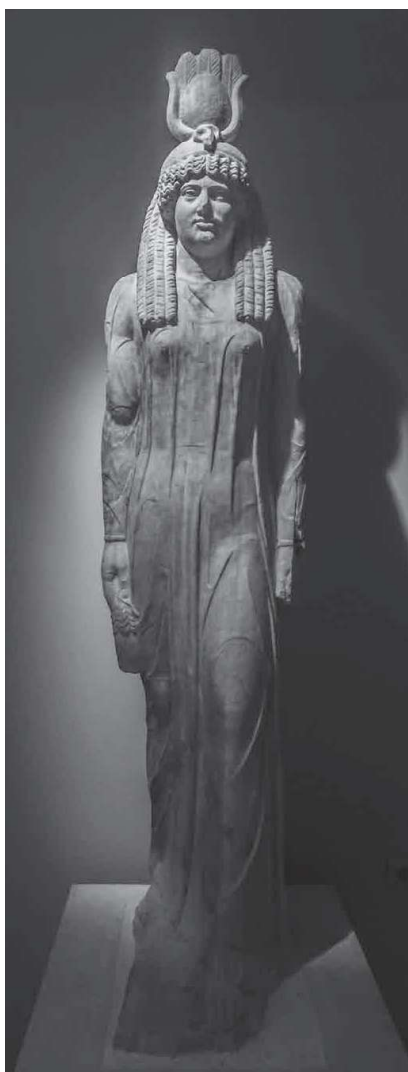


Fig. 13 - Statua di Iside Demetra. Santuario degli Dei Egizi di Brexiza (da STEINHAUER 2009, p. 288).

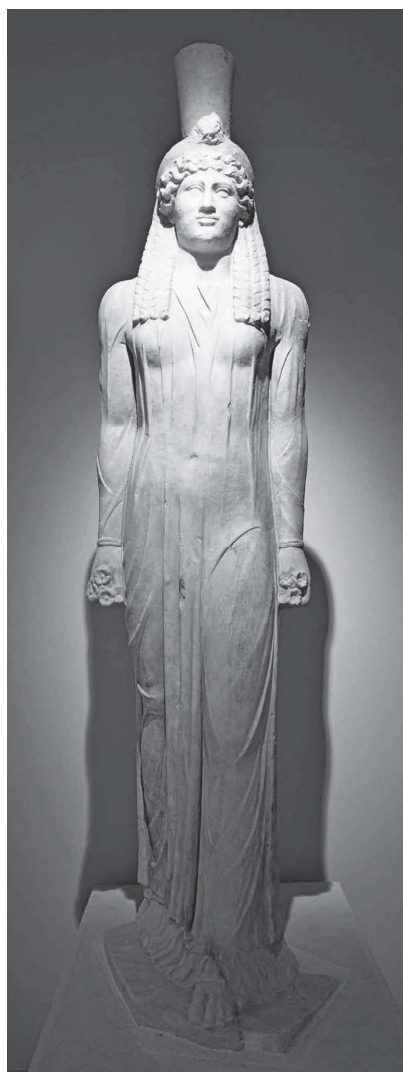


Fig. 14 - Statua di Iside Afrodite. Santuario degli Dei Egizi di Brexiza (da STEINHAUER 2009, p. 289).

dalle regine lagidi raffigurate come Iside (fig. 15)³⁹. La medesima pettinatura ricorre nella testa di Iside-Demetra databile al I sec. a.C., riutilizzata in epoca tardo-romana su di un corpo proveniente dal Santuario delle Divinità Alessandrine dell'Acropoli di Cirene⁴⁰ (fig. 16).

³⁹ GIKAKI 2021, p. 79: ritratto di Cleopatra II o piuttosto di Cleopatra III nei suoi anni giovanili, The Walters Art Museum, Baltimora inv. 22.407 (alt. cm 24,7).

⁴⁰ BONACASA, ENSOLI 2000, p. 202.

Di particolare interesse è il confronto con il rilievo votivo di Karpos (120-140 d.C.), rinvenuto presso il Tempio di Afrodite nel Quartiere Monumentale dell'Agorà, dove *Libya* è raffigurata nell'atto di incoronare la ninfa Cirene mentre questa strangola un leone⁴¹. La testa della ninfa infatti, mostra affinità con quella della nostra statua. L'opera, oggi conservata al British Museum, è accompagnata da un'iscrizione metrica in greco e si configura come un'offerta votiva di ringraziamento da parte del dedicante Karpos per l'accoglienza ricevuta in Cirenaica⁴² (figg. 17-18).

Nell'iconografia ufficiale – come nei rilievi del Tempio di Adriano in Campo Marzio – le *provinciae fideles* sono rappresentate come figure allegoriche femminili nell'atto di rendere omaggio all'imperatore, secondo una convenzione formale che traduce visivamente la loro fedeltà al potere romano. È proprio in questo ambito figurativo che si possono individuare ulteriori significativi confronti anche per la statua di Iside, soprattutto nei boccoli a cavatappo, disposti con regolarità sulla fronte e sulle tempie, spesso realizzati con l'uso del trapano per accentuarne la profondità plastica. Tale acconciatura, fortemente caratterizzante, è impiegata per evocare tratti esotici e "etnici" funzionali all'identificazione delle figure come rappresentazioni allegoriche dell'Africa⁴³ (fig. 19), della Mauretania⁴⁴ (fig. 20) o della Numidia e compare anche sulla Colonna Traiana in relazione a cavalieri ausiliari mauri. La raffigurazione delle popolazioni stanziate nei territori dell'Impero romano, o soggette alla sua diretta influenza, rivestiva un ruolo centrale nell'ideologia del potere imperiale. Tali immagini alludevano sia al successo militare – attraverso la conquista e la repressione delle rivolte – sia al processo di integrazione dei territori assoggettati alla *Romanitas*, celebrando i benefici derivanti dalla dominazione romana. Un incremento significativo delle rappresentazioni allegoriche delle province, generalmente rese sotto forma di figure femminili, si osserva a partire dall'età flavia e in particolare sotto Traiano. Con il primo imperatore nato fuori dall'Italia, infatti, le emissioni monetarie si moltiplicano, includendo numerose raffigurazioni allegoriche di popolazioni provinciali, spesso in relazione a campagne militari o alla politica espansionistica dell'imperatore⁴⁵.

⁴¹ GVCyr 029, corrispondente a TM 738922 nel database Trismegistos.

⁴² ENSOLI 2003, pp. 66-68.

⁴³ SAPELLI 1999, pp. 76-77: frammento di plinto con personificazione (*Africa?*).

⁴⁴ SAPELLI 1999, pp. 68-69: plinto con personificazione (*Mauretania?*).

⁴⁵ PARISI PRESICCE 1999, pp. 83-105.



Fig. 15 - Ritratto di Cleopatra II o piuttosto di Cleopatra III nei suoi anni giovanili. Baltimora, The Walters Art Museum (da GKIKAKI 2021, p. 79).



Fig. 16 - Testa di Iside-Demetra di I sec. a.C., riutilizzata in epoca tardo-romana su una statua proveniente dal Santuario delle Divinità Alessandrine sull'Acropoli di Cirene (da BONACASA, ENSOLI 2000, p. 202).



Fig. 17 - Rilievo votivo di Karpos (120-140 d.C.) dal Tempio di Afrodite di Cirene. *Libya* è raffigurata mentre incorona la ninfa Cirene che strangola un leone. Sotto un'iscrizione metrica in greco. Londra, British Museum (da BONACASA, ENSOLI 2000, p. 186).



Fig. 18 - Particolare del rilievo di *Libya* che incorona la ninfa Cirene.



Fig. 19 - Personificazione di Africa su frammento di plinto. Roma, Musei Capitolini, Palazzo Senatorio (da SAPELLI 1999, p. 77).

Un esempio del valore simbolico attribuito a queste rappresentazioni si trova in Pausania, che ricorda come, davanti all'*Olympeion* di Atene, completato da Adriano, si ergesse un portico detto "delle colonie"⁴⁶. Qui ogni città che aveva beneficiato della benevolenza imperiale dedicava una statua all'imperatore, probabilmente effigi in bronzo. Il portico simboleggiava l'unità e la coesione dell'Impero secondo una concezione universale – l'*oikouménē* o *orbis terrarum* – ripresa da Adriano in continuità con il pensiero augusteo e intesa come il mondo abitato dai sudditi di Roma.

Nella monetazione di epoca adrianea, tuttavia, non prevalgono le personificazioni delle province in senso amministrativo, secondo la loro divisione istituzionale, bensì rappresentazioni dei popoli che le abitavano, talvolta molto differenti tra loro per lingua, costumi e identità culturale. Le immagini non rimandano a province nel senso stretto, ma a realtà etnico-geografiche percepite secondo categorie simboliche e culturali, piuttosto che giuridico-amministrative.

La statua di Villa Adriana in esame ha le caratteristiche di una figura femminile eclettica, nella quale confluiscono elementi greco-ellenistici, egizi e cirenaici, concepita in un *milieu* colto, intellettuale e raffinato presumibilmente per l'uso esclusivo di Villa Adriana. Anche l'Iside proveniente dal tempio di Pompei e oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 976, alt. cm 98) si distingue per l'aspetto eclettico e non convenzionale, in cui si fondono suggestioni della tradizione scultorea greco-arcaica con elementi tipici della produzione tolemaica; si trattava però di un prodotto di piccole dimensioni esposto in un luogo di culto⁴⁷ (fig. 21).

La statua di Villa Adriana ha una indiscutibile funzione scenografica, che si inserisce perfettamente nel programma sincretico e simbolico promosso in età adrianea. Come ipotesi di lavoro, si può supporre che la sua realizzazione sia avvenuta all'interno di un *atelier* al servizio della villa tiburtina. Le officine di Villa Adriana costituivano un complesso articolato, destinato a una pluralità di funzioni operative e artigianali. Al loro interno si svolgevano lavorazioni dei metalli e della pietra, verosimilmente in vani appositamente attrezzati con impianti per la fusione, l'incisione e la rifinitura dei materiali. Il sito ospitava anche locali destinati al deposito di materiali edilizi e scultorei, utilizzati nei frequenti interventi di restauro e nella rior-

⁴⁶ PAUS. I, 18, 6.

⁴⁷ SPIER 2018, p. 254, n. 154.

ganizzazione decorativa della residenza imperiale. Dovevano inoltre essere presenti laboratori dedicati alla produzione di arredi marmorei, di elementi architettonici ornamentali e, con ogni probabilità, di copie di sculture antiche, realizzate direttamente in loco per soddisfare le specifiche esigenze iconografiche della villa. Gli scavi hanno restituito materiali grezzi e semilavorati – come blocchi marmorei, frammenti di statue e utensili da taglio – insieme a tracce evidenti di combustione su pareti e pavimentazioni, a conferma dell'intensa attività termica legata alla produzione, suggerendo la presenza di forni o impianti collegati a lavorazioni artigianali in taluni ambienti vol-



Fig. 20 - Personificazione di Mauretania. Roma, Musei Capitolini (da SAPELLI 1999, p. 69).



Fig. 21 - Statua di Iside dal tempio di Pompei. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (foto Radato).

tati⁴⁸. Dal punto di vista storico e simbolico le officine rappresentano un tassello fondamentale nella comprensione dell'organizzazione della villa, concepita come una vera e propria città autonoma. Esse documentano la centralità della produzione artistica in situ, con opere scolpite o rielaborate direttamente nei pressi della loro collocazione definitiva. Al tempo stesso evidenziano il ruolo attivo della committenza adrianea nella definizione dei programmi decorativi, improntati a un gusto eclettico, colto e consapevolmente selettivo.

4.3. Possibile provenienza da Piazza d'Oro

La collocazione originaria dell'opera è tuttora oggetto di discussione. L'ipotesi di una provenienza dalla cosiddetta Piazza d'Oro di Villa Adriana, per quanto suggestiva, non trova conferme definitive né sul piano archeologico né documentario. In assenza di dati stratigrafici certi, la ricchezza dell'insieme architettonico e la predisposizione di Adriano verso le iconografie eclettiche potrebbero tuttavia giustificare la presenza di un simile elemento in funzione decorativa.

Pirro Ligorio avviò gli sterri in un'area già esplorata intorno al 1540 dal cardinale Carafa, benché i materiali rinvenuti in quell'occasione non siano stati documentati in modo preciso, e li proseguì tra il 1550 e il 1572⁴⁹. In merito alla sua testimonianza, confrontando le versioni fornite dalle sue opere, si notano differenze fra *Descrittione*, che è il testo più conciso e ignora la Piazza d'Oro, e *Trattato e Libro* che riportano i ritrovamenti di statue. In merito, non è chiaro se la statua fosse già stata dissotterrata in precedenza, né si fa riferimento alla testa confluita fra i materiali del Pantanello. L'ipotesi che il luogo di rinvenimento del nucleo statuario sia da collocare nel ninfeo a chiusura della sala mistilinea meridionale, in corrispondenza alle fontane absidate che delimitano il ninfeo, si fonda sulla testimonianza ligoriana del *Libro*: “La testa poi di essa fonte, formata di una gran cavea absidata, dove, correspondentemente attorno, erano colonne sopra modeglioni posate, del marmo gialle thasio et con nicchi tra esse colonne da statoe, et a destra et a sinistra [de]ll'absida, o pure un grande hemyciclo, erano due altri luoghi con le imagini di Venere, de le quali due ne sono portate a Roma, nel giardino di Monte Cavallo, con altre figure ch'erano de le Nymphe dell'Oceano, dove era Inache, o vero Venere

⁴⁸ MÁRQUEZ 2019, pp. 127-145.

⁴⁹ DE FRANCESCHINI 1991, pp. 463-477.

Aegyptia, et Hipponoe, Galathea et Thetide”⁵⁰. Contini così descrive il padiglione con il suo ninfeo (fig. 24 d; m; h): “Esedra spatiosa, ed la sua cavea in faccia centrata di mezzo, di tanta concavità, ch’è per la sesta parte di un cerchio, la quale era ornata di statue nelle nicchie e tra esse erano colonne di Marmo giallo striate et quattro fontane nelli quattro Angoli e nel mezzo era tonda ovvero ottangola con colonne di marmo lisce, senza strie. La misura di tutto l’edificio per un verso è palmi 102 e per l’altro palmi 110...”⁵¹.

L’attribuzione dell’apparato scultoreo alle nicchie va valutata in rapporto alle dimensioni di queste ultime (larghezza di m 1 ca., alt. compresa tra 2,20 e 2,30; profondità, non sempre documentata, ma ipotizzabile tra m 0,50 e 0,80 m sulla base di confronti con nicchie absidate di altri ambienti adrianei). Tale assegnazione, anche se problematica a causa della mancata conoscenza dell’intero ciclo menzionato, a livello teorico è generalmente accettata⁵² (figg. 22-23).

Com’è noto, le modalità di collocazione delle statue romane all’interno delle nicchie prevedevano soluzioni tecniche differenti, scelte in base al materiale, alla posizione, alle dimensioni e alla funzione di ciascuna scultura. Uno dei sistemi più comuni era l’uso di un perno metallico, generalmente in ferro o in bronzo, inserito in un foro praticato nel piede o nella base; questo metodo garantiva una buona stabilità, permettendo al tempo stesso un certo margine di orientamento o la possibilità di rimozione della statua. In altri casi la base veniva incassata in una cavità leggermente più ampia ricavata nella nicchia e fissata con materiali sigillanti come stucco o piombo fuso. Questo tipo di ancoraggio è documentato da tracce archeologiche sotto forma di impronte visibili sulle superfici di posa. Per statue monumentali era talvolta adottata una soluzione più semplice: l’appoggio libero su basi in marmo o pietra, appositamente sagomate, che permettevano il posizionamento per semplice gra-

⁵⁰ SALZA PRINA RICOTTI 2001, pp. 269, 276; TEN 2005, p. 64: *Libro XXII*, f. 41v, p. 182. Nel *Trattato* è omessa la menzione di Galathea e Thetide: “La testa di essa fonte era formata di una gran cavea absidata dove corrispondentemente attorno erano colonne sopra modiglioni posate del marmo giallo et con nicci et a destra et a sinistra dell’absida o vero emiciclo erano poste immagini di Venere, delle quali due ne son state portate a Roma, nel giardino di Monte Cavallo, con altre figure ch’erano Nymphe dell’Oceano dove era Inachis o vero Venere Egittia et Hipponoe”, cfr. CACCIOTTI 2010b, pp. 78-80; GIANNETTI 2019, p. 33-34.

⁵¹ *Declaratione, Barb.Lat.* 4804, ff. 17r-19r in SALZA PRINA RICOTTI 2001, p. 270.

⁵² HANSEN 1960, p. 24; HANSEN *et Alii* 2011, p. 97.

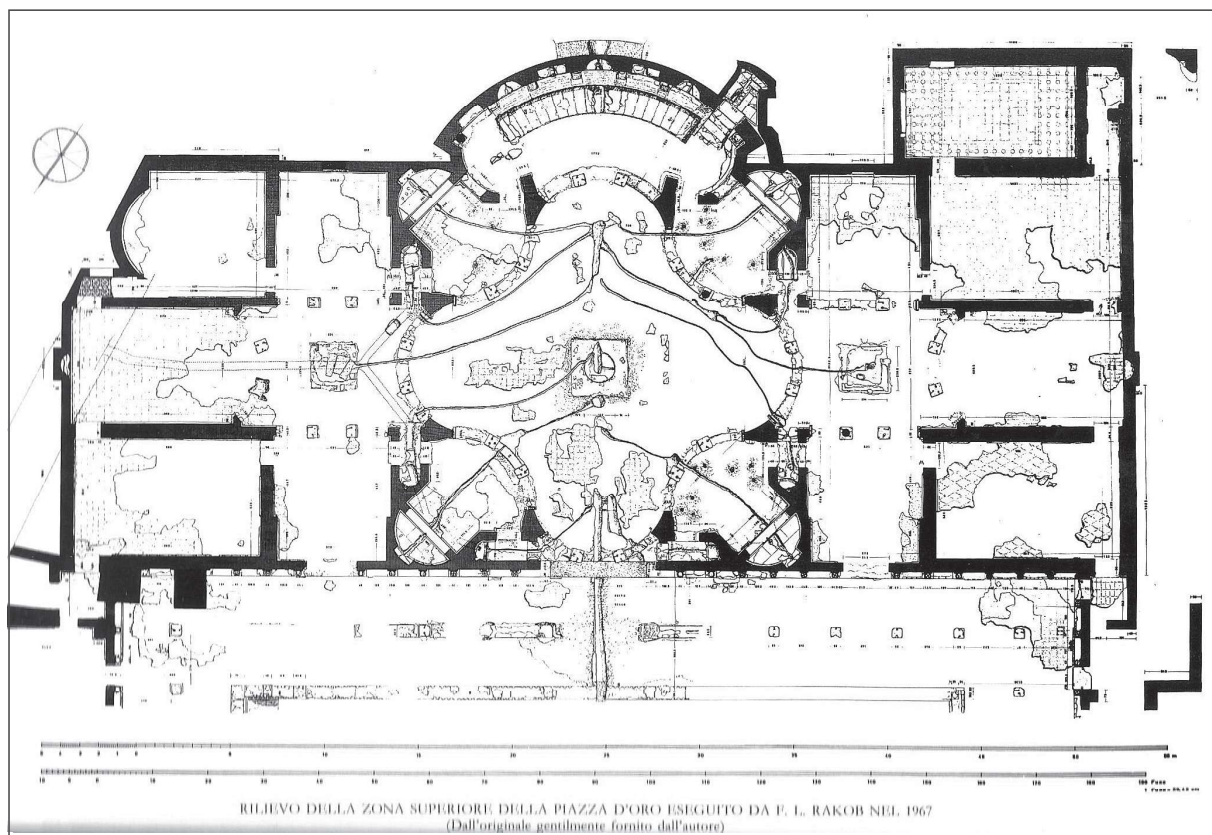


Fig. 22 - Piazza d'Oro. Ninfeo e area triclinare (da GUIDOBALDI 1994, rilievo di F. Rakob, tav. F).

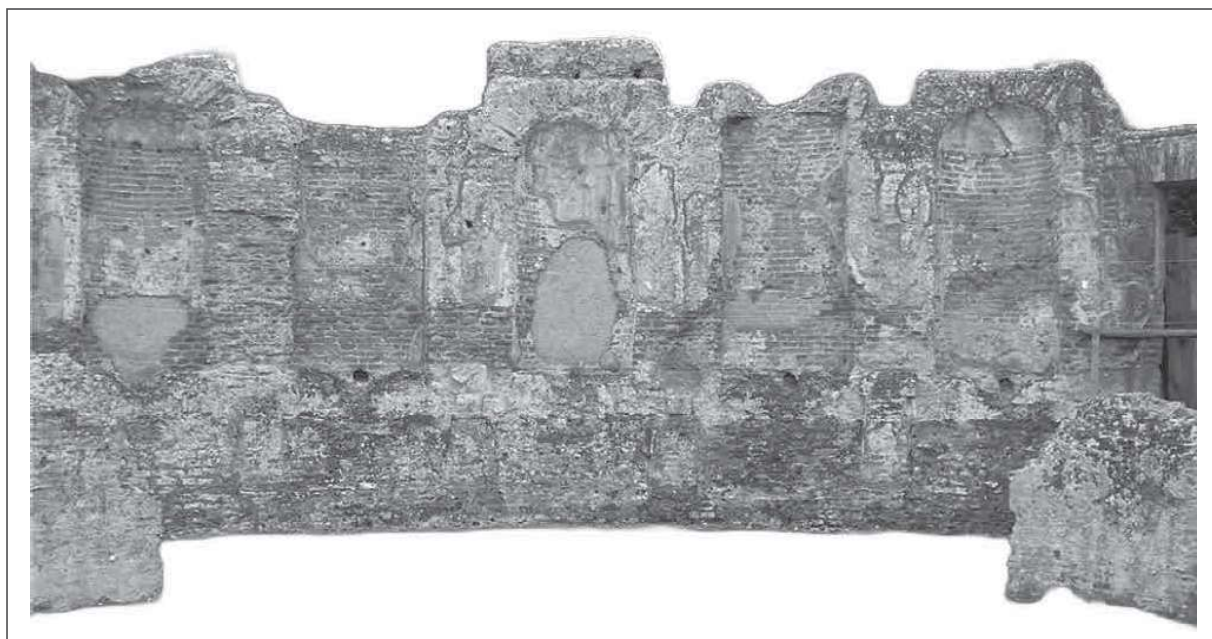


Fig. 23 - Piazza d'Oro. Ninfeo (rielaborazione dell'autore da MDF - Progetto Accademia, piattaforma digitale consultata il 30 giugno 2025).

vità, senza elementi di fissaggio meccanico. Nel caso di Iside Louvre Abu Dhabi, in assenza di evidenze dirette, si può ipotizzare un sistema di appoggio libero. Per le altre statue del medesimo ciclo, tuttavia, la carenza documentaria, imputabile alla scomparsa delle statue originarie, impedisce di formulare ipotesi precise sulla modalità originaria di collocazione e ancoraggio.

Per la definizione del nucleo scultoreo rinvenuto nel ninfeo, così come tramandato dalla testimonianza ligoriana, si fa riferimento alle conclusioni di Beatrice Cacciotti⁵³. In questo contesto la cosiddetta Inachis-Venere egizia costituiva l'unico elemento decorativo di carattere egittizzante, all'interno di un insieme figurativo dominato da immagini di Ninfe marine – quali Ipponoe, Galatea e Teti – e da raffigurazioni di Venere riconducibili al repertorio iconografico greco-ellenistico. Statue purtroppo, difficilmente rintracciabili. Le figure del corteggio marino ricordate da Pirro Ligorio, successivamente trasferite nei Giardini di Montecavallo, potrebbero corrispondere alle Ninfe collocate accanto a Venere nella Fontana della Loggia, delle quali si perdono le tracce dopo il 1572. Anche le stesse statue di Venere non sono state con certezza identificate: non è possibile stabilire se una di esse coincida con la “Venere bellissima ma senza capo”, rinvenuta nel 1550, o con la “bellissima statua di Venere di grandezza poco maggiore del naturale, quasi integra”, scoperta nel 1553, entrambe citate nei documenti estensi in relazione a scavi condotti a Villa Adriana.

Tra le antichità appartenute al cardinale Ippolito II d'Este figura anche una *Venus Cypria*, ovvero una figura assimilabile a una Ninfa, vicina ai modelli di Afrodite ellenistica, oggi conservata a Palazzo Pitti che potrebbe identificarsi con uno dei pezzi provenienti dal territorio tiburtino. Due Veneri nude con delfino – uno dei quali cavalcato da un piccolo Erote – risultano già sistemate, fin dal 1572, nella Villa d'Este a Tivoli. Infine è opportuno chiarire che altri luoghi della villa potrebbero aver restituito statue di Venere, per esempio il Teatro Greco situato nel settore nord-occidentale.

Situata nella porzione nord-orientale della villa, Piazza d'Oro nel nome, che si presume coniato nel Rinascimento, allude alla ricchezza dell'apparato decorativo che la caratterizzava⁵⁴ (figg. 24-25). Già nelle prime esplorazioni si riconobbe la monumentalità del complesso, che generalmente è attribuito alla seconda

⁵³ CACCIOTTI 2010b, pp. 78-80.

⁵⁴ PIRRO LIGORIO, *Codex Corsinianus*, f. 189: “piazza che modernamente si dice dell'Oro”.

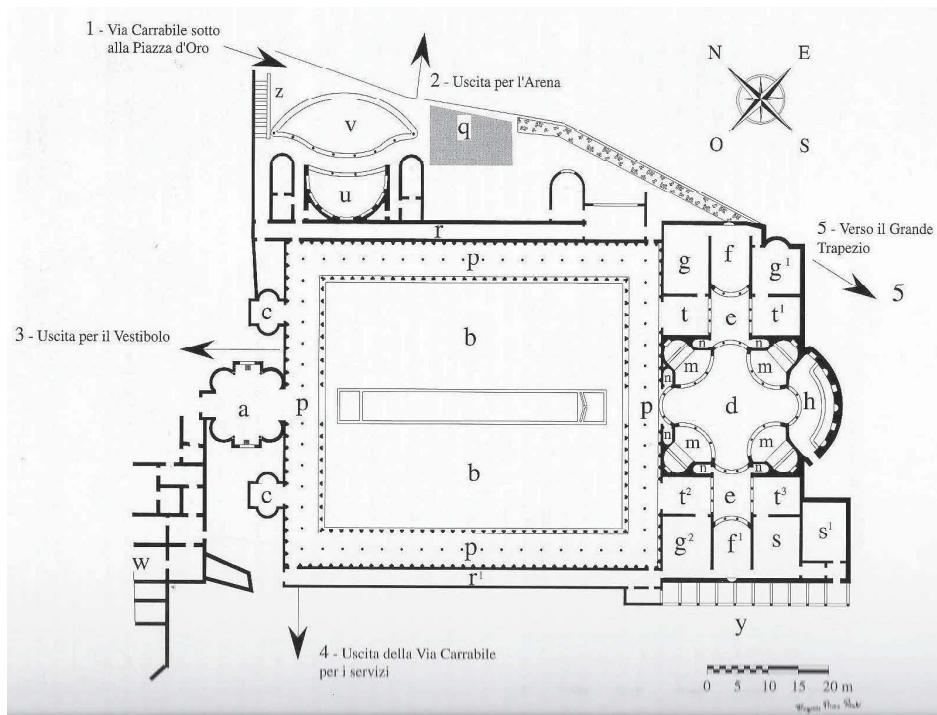


Fig. 24 - Pianta Piazza d'Oro (da SALZA PRINA RICOTTI 2001, p. 266).

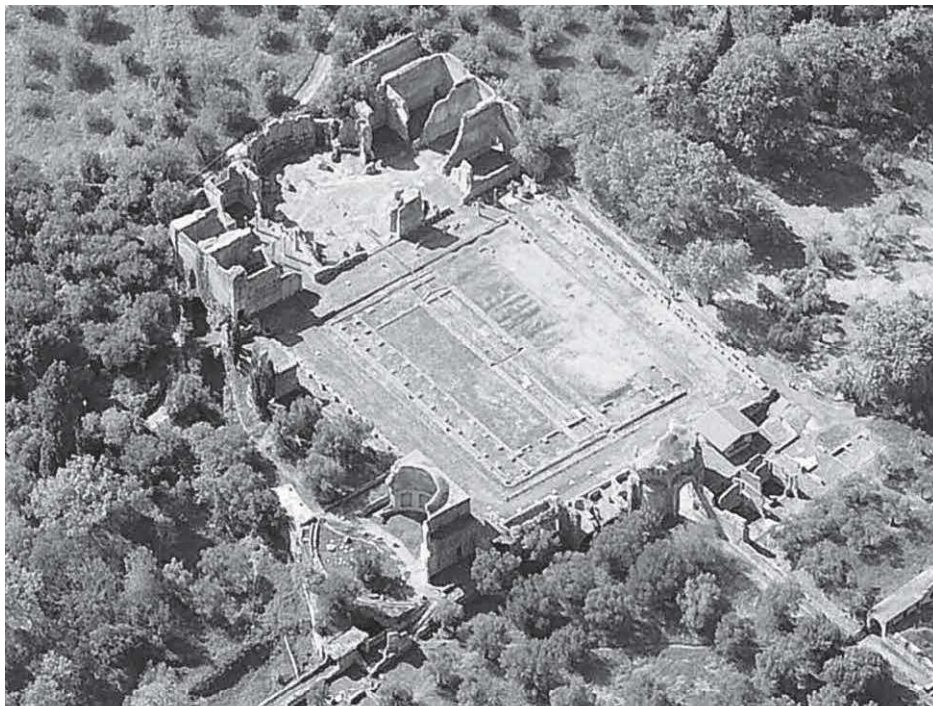


Fig. 25 - Piazza d'Oro. Ninfeo (da MDF - Progetto Accademia, piattaforma digitale consultata il 30 giugno 2025).

fase di sviluppo della residenza imperiale, databile tra il 125 e il 128 d.C.⁵⁵. La struttura si articola attorno a un vasto peristilio rettangolare (m 61 × 50,8), sistemato a giardino, in parte costruito su una terrazza artificiale che inglobava un tratto dell'antica via di collegamento ai colli di Santo Stefano, trasformata in età adrianea in “*via tecta*” e integrata nella viabilità interna alla villa. L'edificio nella sua interezza presenta un ampio giardino centrale, attraversato longitudinalmente da una lunga vasca rettangolare, affiancata da una sequenza simmetrica di aiuole e vasche minori. Il giardino è circondato da un grandioso portico a pilastri con semicolonne in laterizio addossate. Lo spazio coperto era suddiviso in due navate da colonne in cipollino e granito verde alternate, con un interasse doppio rispetto a quello dei pilastri prospicienti sul giardino. Le superfici murarie erano probabilmente rivestite in origine da stucco o intonaco dipinto. Mentre lo schema a peristilio – una morfologia architettonica di grande fortuna⁵⁶ – tende, in numerosi esempi, verso una progressiva chiusura rispetto all'esterno, configurando spazi protetti dal contesto urbano o naturale circostante (come nel caso della Biblioteca di Adriano ad Atene o del *Traianeum* di Italica), la Piazza d'Oro rappresenta un'eccezione a tale tendenza. Il suo impianto planimetrico, pur fondato su un peristilio monumentale, si apre scenograficamente verso il paesaggio naturale, integrandosi attraverso prospettive articolate, giochi d'acqua e una concezione distributiva che privilegia la continuità visiva con l'esterno. In questo senso la Piazza d'Oro si pone in netto contrasto con il carattere chiuso e introspettivo che contraddistingue molti luoghi pubblici e semi-pubblici dell'architettura greco-romana, proponendo invece un modello aperto, dinamico e scenografico, pienamente coerente con l'estetica simbolica di Villa Adriana. Sul lato orientale vediamo aprirsi, ad esempio, un vano coperto da una cupola, interpretato come triclinio o belvedere affacciato sulla cosiddetta “Valle di Tempe”. La pianta irregolare con la peculiare forma ‘a pelta’ della vasca antistante ne sottolinea l'originalità.

L'ingresso principale di Piazza d'Oro, situato a nord, era costituito da un ampio vestibolo a pianta ottagonale, coperto da una cupola a ombrello sostenuta da archi impostati su mensole; lungo le pareti si aprivano, in alternanza, nicchie semicircolari

⁵⁵ AURIGEMMA 1961, pp. 154-162; MACDONALD, PINTO 1995, pp. 110-111, ove Piazza d'Oro è chiamata cortile dell'acqua; DE FRANCESCHINI 1991, pp. 147-159, 463-477 (sull'ipotesi di Piazza d'Oro come biblioteca pp. 469-478); SALZA PRINA RICOTTI 2001, pp. 265-276; ADEMBRI 2004, pp. 70-76.

⁵⁶ LA ROCCA 2014.

e rettangolari. La struttura più originale si trovava a sud, in posizione dominante: si trattava di un'aula a pianta mistilinea (un ottagono con i lati alternativamente concavi e convessi, inscritto in un quadrato) scandita all'interno da colonne in pavonazzetto e all'esterno da nicchie absidate. Nello spessore dei pilastri sono ricavate sei latrine singole. La possibile presenza di una cupola di copertura, oggetto di un dibattito protrattosi a lungo, non è supportata da evidenze definitive. Se alcuni studiosi ne hanno escluso del tutto la possibilità⁵⁷, altri hanno avanzato diverse ipotesi ricostruttive, senza tuttavia giungere a soluzioni pienamente convincenti⁵⁸. L'ambiente, delimitato da 16 colonne (2 per lato), era fiancheggiato simmetricamente da due atrii colonnati, ciascuno con lati distili rettilinei curvilinei alternati. Dagli atrii si accedeva a diversi ambienti; quelli in posizione mediana presentavano una nicchia centrale sulla parete principale. In asse con l'ingresso si apriva, sul fondo, un ninfeo curvilineo articolato in cinque nicchie, alternativamente semicircolari e rettangolari (quella semicircolare al centro). L'acqua che sgorgava dalle absidiole, confluiva in un bacino di raccolta, proseguiva verso le fontane della sala centrale, per terminare nella lunga vasca del giardino e nelle fontane minori che lo decoravano. Le nicchie originariamente erano incorniciate da edicole con colonne in giallo antico, ricordate da Ligorio, poste su basi di marmo sopra contrafforti sporgenti⁵⁹; alle estremità dell'esedra, altre due rientranze rettangolari inquadravano il ninfeo centrale. Nel manoscritto il sito di rinvenimento del nucleo statuario è collocato all'estremità dell'emicyclo, in corrispondenza delle fontane absidate. L'esedra che costituisce il fulcro scenografico del lato meridionale avrebbe potuto ospitare statue nelle nicchie, impreziosite da colonnine e frontoni.

In Grecia e nel Vicino Oriente l'età imperiale aveva segnato una rapida trasformazione dei ninfei, che da semplici strutture legate al culto delle sorgenti sacre si erano evoluti in edifici scenografici, concepiti come quinte marmoree articolate da colonne e nicchie. Questi complessi monumentali, spesso collocati in posizione strategica lungo assi viari o presso portici urbani, celebrano, attraverso l'elemento acquatico, la sollecitudine dell'autorità imperiale nei confronti dei sudditi, costituendo manifestazioni tangibili della munificenza imperiale. Resta ancora in parte da chiarire la diffusione e il successo del modello rettilineo di ninfeo 'a facciata teatrale', che si ispira alle architet-

⁵⁷ GIULIANI 1975.

⁵⁸ KÄHLER 1950; RAKOB 1967; HANSEN 1960; MONETI 1991.

⁵⁹ LETZNER 1990, pp. 508-509.

ture sceniche dei teatri di età giulio-claudia. In questi edifici la *frons scenae* si sviluppa su più livelli, con alternanza di aggetti, rientranze e nicchie che, oltre a motivazioni decorative, rispondevano anche a esigenze statiche. A partire dall'età domiziana, tuttavia, l'accento si sposta sull'apparato decorativo, che prevale sull'impianto strutturale e conferisce al ninfeo un aspetto fortemente spettacolare. L'acqua, esaltata come dono divino, viene così incorniciata da un linguaggio architettonico teatrale che ne amplifica il valore simbolico e ideologico.

Tra gli esempi più significativi è il prospetto monumentale di Dafne, presso Antiochia sull'Oronte, noto attraverso ricostruzioni⁶⁰. Accanto a questo modello scenico in età adrianea si osserva una crescente predilezione per la forma a esedra o a emiciclo, che si afferma soprattutto nei territori orientali. Tra i ninfei a pianta semicircolare si distingue l'Esedra di Erode Attico a Olimpia, edificata intorno al 160 d.C. come terminale monumentale delle sorgenti orientali del santuario. L'edificio, articolato su due livelli, presentava undici nicchie per ciascun ordine, che ospitavano statue raffiguranti membri della famiglia imperiale e dello stesso Erode Attico⁶¹.

Successivo di alcuni decenni è il grande ninfeo di Gerasa, realizzato tra il 190 e il 191 d.C. lungo la via porticata della città, dedicato al culto delle Ninfe e, più in generale, all'acqua intesa come elemento sacro e ornamentale. L'edificio presenta una facciata scenografica articolata in sette nicchie disposte su due livelli, alternate nella forma (semicircolari e rettangolari) e incorniciate da colonnine libere su due ordini, sormontate da trabeazioni aggettanti. Le nicchie superiori erano coronate da frontoni spezzati, mentre colonne corinzie giganti segnavano gli estremi della curva. Le statue collocate nelle nicchie inferiori erano progettate per far defluire lo zampillo in una grande vasca in gesso, estesa per l'intera larghezza della facciata. La parete frontale della vasca, decorata con modanature, fungeva da podio visivo per la composizione architettonica soprastante. Resta incerta anche nel caso del ninfeo di Gerasa la copertura originaria del monumento: secondo alcune ipotesi solo la parte absidata era coperta da una semicupola, mentre lo spazio antistante rimaneva aperto. Questa soluzione avrebbe garantito una migliore illuminazione naturale, esaltando l'effetto scenografico della facciata⁶² (figg. 26-27).

⁶⁰ CREMA 1959, pp. 429-433.

⁶¹ CREMA 1959, p. 433.

⁶² BROWNING 1982, pp. 143-147. In età più tarda, tra III e IV secolo, si colloca il ninfeo di Tipasa, punto terminale dell'acquedotto sotterraneo che

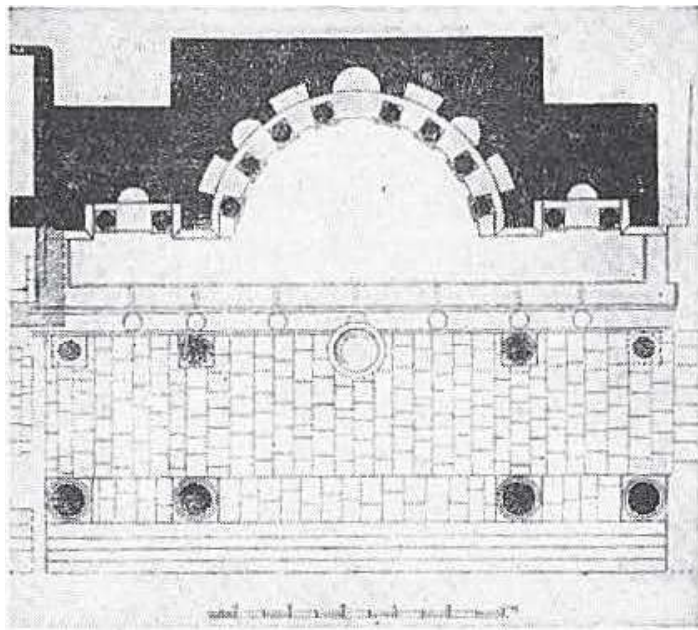


Fig. 26 - Pianta del ninfeo di Gerasa (da CREMA 1959, p. 430).



Fig. 27 - Ninfeo di Gerasa (da *WaterDecor* - Università di Udine dedicato a ninfei e fontane pubbliche nell'Oriente romano. Consultabile online).

L'uso frequente del corteggio marino in ambienti decorati con acqua è espressione non solo del gusto personale di Adriano, ma anche di una più ampia tradizione romana che impiegava motivi iconografici acquatici nei ninfei e nelle fontane a fini scenografici e simbolici⁶³. In questo contesto va considerata la presenza di vasche sorrette da tripodi, da cui l'acqua sgorgava in forma spettacolare, elemento ricorrente anche a Villa Adriana. Particolarmente significativa in tal senso è la fontana a forma di tripode, realizzata in marmo pentelico, che ha conosciuto vicende simili a quelle della statua di Iside. Documentata nei giardini di Villa d'Este fin dal XVI secolo, la fontana fu trasferita ai Musei Capitolini nel XVIII secolo e restaurata da Bartolomeo Cavaceppi nel 1754, con ampie integrazioni. Requisita dai Francesi nel 1797 in seguito al Trattato di Tolentino, fu inviata a Parigi, dove nel 1815 venne donata da papa Pio VII al re di Francia. Oggi è conservata al Musée du Louvre (inv. Ma 1000; alt. cm 143; diam. cm 137)⁶⁴. I tripodi-fontana avevano una duplice funzione decorativa e idraulica: sostenevano la vasca e il gruppo scultoreo sommitale, integrandosi nel sistema di adduzione dell'acqua, e al tempo stesso creavano un forte effetto scenografico, grazie ai motivi marini e dionisiaci (Nereidi, protomi leonine, cavalli marini, tralci di vite) che richiamavano simbolismi acquatici, festivi e apotropaici. In questo caso, il gruppo sommitale disperso è noto da fonti antiquarie⁶⁵.

Nel *Libro* si fa menzione a rivestimenti di pietre pomice grezze e materiali ruvidi (“scabrose pomice e ruginose pietre”) provenienti da eruzioni sulfuree (“phlegmationi sulphuree”) “per rappresentare le ripe rusticanamente” negli ambienti di Piazza d'Oro⁶⁶. Si tratterebbe di un uso scenografico dei materiali e di una combinazione insolita di pietra leggera e porosa abbinata a marmi e stucchi destinata a una collocazione diversa da quella indicata dal manoscritto (per esempio il monumentale ninfeo incrostato di tartari presso il cosiddetto padiglione di Tempe) e in

convogliava le acque in un ampio bacino semicircolare. Anche a Lepcis Magna l'approvvigionamento idrico svolse un ruolo fondamentale nella vita urbana, alimentando numerose fontane e impianti termali. L'acquedotto fu realizzato a spese di un evergete locale, *Quintus Servilius Candidus, curator aquae* tra il 119 e il 120 d.C., come attestano le *Inscriptions of Roman Tripolitania (IRT)* 357-359.

⁶³ GUGLIELMI 2006.

⁶⁴ GUSMAN 1904, p. 264; PIETRANGELI 1967, p. 33; SLAVAZZI 2010, p. 77; LA ROCCA 2012, p. 310, n. III.16 (A. Danti).

⁶⁵ GIANNETTI 2019, pp. 149-153 (con bibl.).

⁶⁶ TEN 2005, p. 59, *Libro* XXII, f. 37v; FERRUTI 2009, p. 207.

ogni caso tali rivestimenti non possono essere riferiti alle strutture di Piazza d'Oro, le quali, tanto nel ninfeo e nelle fontane del lato meridionale quanto nel vestibolo centrale del lato opposto, conservano unicamente tracce di incrostazioni marmoree⁶⁷.

Il ninfeo sembra corrispondere nei manoscritti al “tempio di nobilissime cose adornato”, secondo una suggestiva definizione antiquaria, considerato un santuario delle Ninfe, in relazione con i numerosi ritrovamenti di fregi e motivi decorativi ispirati al mondo marino e alle ninfe Galatea e Teti, sebbene queste ultime non siano esplicitamente menzionate in tutte le redazioni manoscritte dei testi ligoriani. Il retro del foglio 10377 del Codice Windsor, su cui è tracciata la pianta dell'Accademia, presenta una ricostruzione prospettica volutamente “dilatata” del ninfeo (indicato come “exedra”), concepita per restituirne la complessità planimetrica e documentare l'alternanza delle nicchie, nonché la ricchezza del colonnato⁶⁸ (fig. 28).

Per quanto riguarda la funzione complessiva, l'insieme degli indizi sembra indicare che si trattasse di un settore destinato alla rappresentanza imperiale, sede di cerimonie ufficiali e convivi di alto livello. L'eleganza dei rivestimenti marmorei, l'articolazione complessa degli spazi e la presenza di sei latrine singole, poste strategicamente ai quattro angoli della grande sala centrale, suggeriscono un uso esclusivo, probabilmente riconducibile alla sfera privata dell'imperatore. Secondo la lettura di Salza Prina Ricotti il triclinio imperiale, collocato in asse con l'ingresso, dominava il padiglione centrale; tutti gli ambienti erano originariamente pavimentati in *opus sectile* con marmi pregiati, oggi perduti, dei quali restano soltanto le impronte⁶⁹. Ai quattro angoli, nicchie con letti triclinari disposti davanti a piccoli bacini semicircolari completavano la scenografia conviviale. La logica distributiva dimostra una progettazione attenta sia alle esigenze funzionali sia alla stabilità strutturale delle coperture. I due lunghi criptoportici, disposti a est e a ovest del complesso, inoltre, permettevano una passeggiata dopo il banchetto.

L'apparato figurativo di quello che doveva fungere da raffinato triclinio estivo – arricchito da numerosi impianti di fontane, giochi d'acqua e da un ninfeo impostato come parete scenografica – rimanda al paesaggio ideale del *locus amoenus*, ri-

⁶⁷ TEN 2005, pp. 181-182.

⁶⁸ Il codice Windsor è conservato nella Biblioteca Reale: Windsor Castle, Royal Collection A/12, vol. 186, ff. 10354-10504, cfr. SALZA PRINA RICOTTI 2001, p. 270; TEN 2005, pp. 3-64, *Libro XXII*, f. 41v; pp. 184-187.

⁶⁹ GUIDOBALDI 1994, pp. 195-199.

conducibile all'ambito di Venere, Dioniso e della natura. Gli eroti fanciulli rappresentati in attività ludiche, venatorie o simboliche, menzionati anche da Ligorio, costituiscono il soggetto più riprodotto e adatto al contesto conviviale, evocando temi di piacere, fertilità e armonia con il paesaggio. Tali raffigurazioni nelle sale meridionali (sala centrale e cortili laterali) ricompaiono nei capitelli corinzi, sia delle colonne sia delle lesene. La scelta di una materia apparentemente leggera e coerente con la funzione ludica del padiglione sembra alludere a significati più profondi. L'associazione tra acqua, eroti e Venere è ben attestata e trova una importante espressione a Ostia nel cosiddetto Ninfeo degli Eroti (IV sec. d.C.), dove le due nicchie rettangolari ospitavano copie, più antiche dell'edificio, del celebre tipo lisippeo dell'Eros che incorda l'arco, mentre nella nicchia semicircolare di fondo era collocata una statua di Venere⁷⁰. Il ruolo centrale attribuito agli eroti, con il rimando

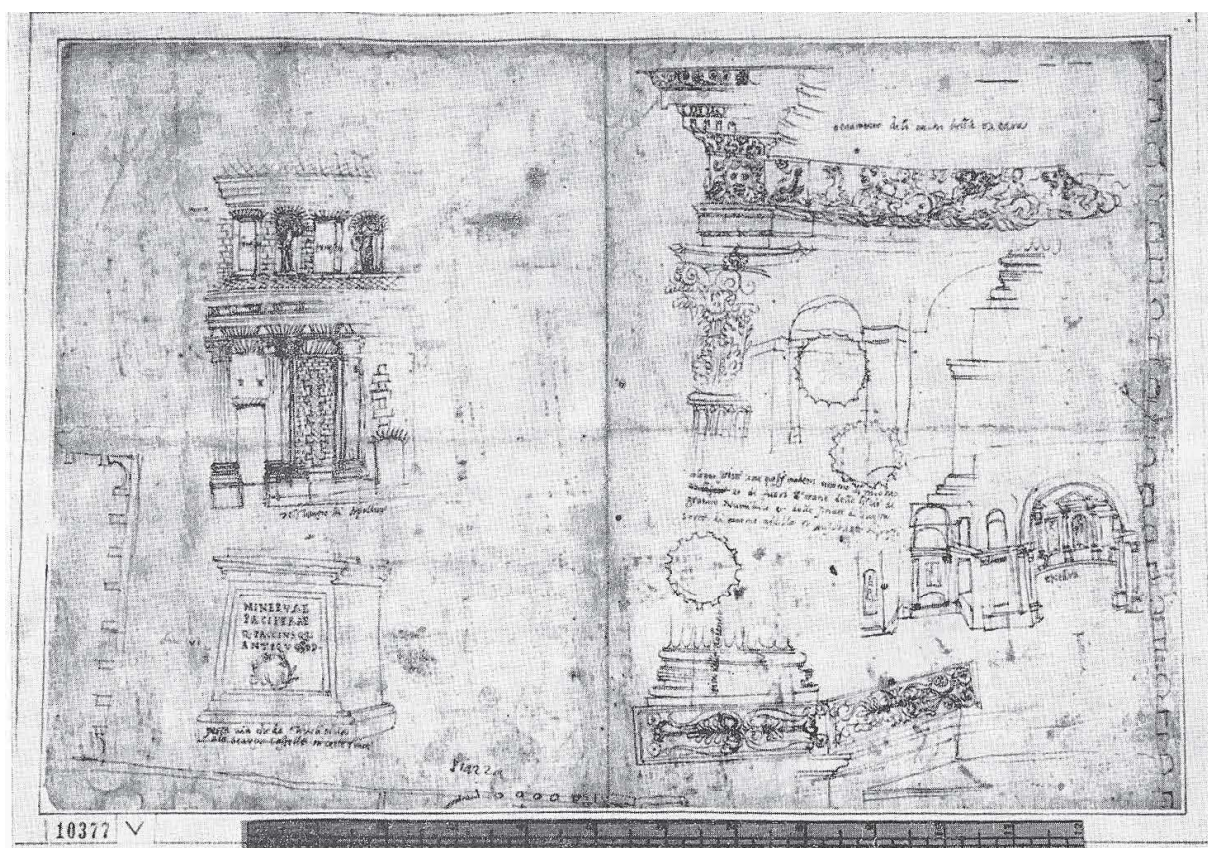


Fig. 28 - Retro del foglio 10377 del Codice Windsor (da SALZA PRINA RICOTTI 1973, tav. II).

⁷⁰ PAVOLINI 1983, p. 191.

diretto alla sfera di Venere, richiama il rinnovato interesse per il suo culto in età adrianea, quando, in connessione con la figura imperiale, fu edificato il monumentale santuario a lei dedicato sulla Velia. Il tema della caccia evoca uno degli svaghi preferiti dell'imperatore nella sua residenza e uno strumento per celebrare le virtù esemplari del principe⁷¹.

Le scene a soggetto marino – tiasi, nereidi, tritoni ed eroti su delfini – compaiono sistematicamente in corrispondenza dei vani angolari delle fontane e nel ninfeo, configurandosi come un raffinato *trompe-l'œil* che metteva in relazione le figure mitologiche con le superfici increspate dall'acqua corrente. L'associazione tra *coenatio* e ninfeo, documentata anche nel Canopo, rivela una precisa volontà progettuale: creare ambienti triclinari scenografici e riservati, destinati all'imperatore e ai suoi ospiti, immersi in un'atmosfera di raffinato intrattenimento, dove il suono degli zampilli e la vista sui giardini e sulla campagna circostante si univano alla ricchezza iconografica per evocare un microcosmo ideale di *otium* e lusso. La presenza dell'acqua era un elemento caratterizzante di Villa Adriana, articolata in palazzi, terme, fontane, giardini e infrastrutture sotterranee. Poiché non poteva dipendere da pozzi o raccolta di prima pioggia, la villa era alimentata per caduta da uno dei quattro acquedotti anieni (*Anio vetus*, *Aqua Marcia*, *Aqua Claudia*, *Anio novus*), che scorrono lungo i monti Tiburtini, a breve distanza dal sito. Recenti studi sistematici⁷², attraverso un attento rilievo topografico, hanno chiarito definitivamente la questione, individuando un sistema idrico composito basato su un condotto principale derivato dall'*Anio vetus* – già attivo nella fase tardo-repubblicana – potenziato in età adrianea con un ramo dell'*Anio novus*. Il tracciato, caratterizzato da curve studiate per ridurre la pressione, è stato ricostruito fino al terminale presso la cosiddetta Accademia. Le analisi dei livelli di scorrimento e dei depositi calcarei hanno inoltre consentito di distinguere il vero acquedotto della villa da altri cinque canali presenti nell'area di Casale La Ferrata, in passato attribuiti er-

⁷¹ I frammenti dei fregi con scene di caccia ed eroti sono elencati in DE FRANCESCHINI 1991, pp. 466-467 e in CONTI 1970, pp. 18-49. Alcuni elementi sono conservati sul posto; vari frammenti sono esposti nei Musei Vaticani - Museo Chiaramonti inv. n. 1605, sez. XXIV, n. 26; inv. n. 1603, sez. XXVI, n. 24; inv. n. 1602, sez. XXVI, n. 23 (due fr.); inv. n. 1662, sez. XXX, n. 21 (due fr.); inv. n. 2110, sez. LIV, n. 20; inv. n. 2108, sez. LIV, n. 20; MARI 1994, fr. dal territorio di architrave, plinto e base di colonna; analisi complessiva in SIRANO 2000.

⁷² HANSEN 2024.

roneamente alla residenza imperiale, ma destinati in realtà a usi agricoli e produttivi.

La difficoltà della ricomposizione del programma architettonico di Villa Adriana emerge con chiarezza dai più recenti studi dedicati al tema degli eroti, in comune con il Teatro Marittimo. L'eccezionale qualità del modellato e la vivacità dei soggetti determinarono sin dall'antichità una fortuna collezionistica e una frequente destinazione al reimpiego, spesso slegata dal contesto originario. Gli studi attuali, fondati su un approccio integrato che combina analisi tipologico-stilistiche dei fregi con indagini metrologiche (in particolare il confronto tra il raggio di curvatura dei frammenti e quello delle murature superstiti), hanno consentito di avanzare nuove ipotesi di ricollocazione virtuale per numerosi elementi dispersi, oggi conservati in collezioni pubbliche e private, anche fuori dall'Italia. Ne è derivata una significativa revisione dell'attribuzione originaria di diversi frammenti, come nel caso di alcuni elementi di trabeazione, da lungo tempo assegnati al ninfeo meridionale di Piazza d'Oro e ora attribuiti alla sala semicircolare con nicchie affacciata sulla Valle di Tempe, da identificare come *coenatio*, in connessione con il relativo ninfeo a forma di pelta⁷³.

Dopo l'acquisizione della villa allo stato italiano a Piazza d'Oro sono state recuperate altre opere, sebbene per nessuna di esse sia nota l'esatta collocazione originaria all'interno del complesso⁷⁴. Tra queste si annoverano: una testa di *Hypnos*, una base decorata con la raffigurazione di due delle fatiche di Eracle, il ritratto di un personaggio greco di età classica, un ritratto di Sabina e una statua femminile acefala del tipo cosiddetto Hera di Efeso, interpretabile come raffigurazione di una divinità oppure come statua-ritratto di un membro della famiglia imperiale. Da non sottovalutare il tema della *virtus*, evocato dalla base decorata con le imprese di Eracle, che pare destinata a sostenere un simulacro del semidio appartenente a un ciclo più ampio⁷⁵. I ritratti imperiali, insieme alle eventuali figure divine, potrebbero essere stati collocati nel quadriportico, suscitando nello spettatore un richiamo diretto ai modelli culturali e simbolici sottesi all'edificio, legati al culto imperiale e alla celebrazione della *domus Augusta*. È verosimile che i suc-

⁷³ ADEMBRI, JUAN-VIDAL, MARTINEZ-ESPEJO 2011; ADEMBRI *et Alii* 2014.

⁷⁴ I rinvenimenti sono elencati in RAEDER 1983, kat. I, 56, p. 74, kat. I, 65, pp. 78-79, kat. I, 95, pp. 94-95, kat. I, 96, p. 95; DE FRANCESCHINI 1991, pp. 466-467.

⁷⁵ FIORE 2009, p. 134, n. 78.

cessori di Adriano abbiano ulteriormente accentuato questa dimensione dell'apparato scultoreo, arricchendo la galleria dei ritratti e rafforzando il messaggio ideologico connesso alla continuità dinastica e all'esaltazione della figura imperiale⁷⁶.

Piazza d'Oro costituisce quindi uno degli esempi più emblematici dell'eclettismo adrianeo, in cui si fondono elementi architettonici di tradizione greca, romana ed egittizzante. La sua funzione va ben oltre la semplice ospitalità: era un teatro del potere, uno spazio cerimoniale e ideologico, elemento di un più ampio progetto di rappresentazione imperiale⁷⁷. L'introduzione di iconografie ibride suggerisce che Villa Adriana fungesse da vero e proprio laboratorio, in cui le sculture partecipavano attivamente a un discorso politico, religioso e simbolico: non semplici ornamenti, ma elementi di un discorso visivo e concettuale in un circolo frequentato dall'imperatore e dalla sua corte.

4.4. Possibile provenienza dall'area del Canopo

Il Canopo di Villa Adriana, identificato da Pirro Ligorio, fu a lungo ritenuto uno spazio sacro legato alla morte di Antinoo, sebbene la presenza di uno *stibadium* indichi che l'area fosse in realtà destinata ai banchetti e non al culto⁷⁸. Solo negli anni Cinquanta del Novecento il luogo fu oggetto di scavi sistematici, che portarono alla scoperta dell'euripo, fino ad allora ignoto, e al rinvenimento di un ricco insieme di statue, rilievi ed elementi decorativi in marmo. Questo complesso costituisce il più ampio nucleo scultoreo rinvenuto in un unico contesto della villa, di cui è nota con precisione la giacitura⁷⁹. Dai giardini terrazzati su entrambi i lati della valletta del Canopo proviene il nucleo di statue egizie secondo la testimonianza di Piranesi⁸⁰: "11 - Canale per le Feste Canopiche - 12 - Cordonate laterali del Canale di comunicazione sopra i lastrici del Tempio e de' Poggi Y e Z a quali servivano di sostruzione. Quivi facendo cavare i P. P. Gesuiti ritrovarono quelle Statue Egizie che sono nel Museo del Campidoglio" (fig. 29).

I testi ligoriani (*Descrizione, Trattato*) forniscono un'analisi dettagliata del Canopo rendendolo uno degli ambienti più celebri

⁷⁶ SLAVAZZI 2010, pp. 79-80; SLAVAZZI 2014, p. 76.

⁷⁷ MAZUREK 2022.

⁷⁸ SALZA PRINA RICOTTI 2001, pp. 241-263; ADEMBRI 2004, pp. 87-95.

⁷⁹ AURIGEMMA 1961, pp. 100-126. Elenco delle statue ritrovate, sia quelle greco-ellenistiche che a soggetto egizio, in SALZA PRINA RICOTTI 2001, pp. 258-263.

⁸⁰ Didascalie Canopo, 11-17 in SALZA PRINA RICOTTI 2001, p. 374.

della residenza imperiale. Sebbene non vi siano testimonianze dirette di una visita di Adriano a Canopo, la creazione all'interno di Villa Adriana di un insieme di strutture che richiamavano quel luogo lascia supporre un interesse specifico dell'imperatore, forse motivato dal significato simbolico e religioso attribuito all'area, celebre per il culto di Serapide. Anche Ligorio si sofferma a lungo sulle cerimonie associate alla venerazione di Serapide, testimoniando una profonda attenzione per la dimensione rituale. La descrizione della grande abside è contraddittoria: prima definita circolare e poi semicircolare con fronte colonnata, riflette l'ambiguità delle fonti rinascimentali e i problemi interpretativi legati alla lettura delle rovine. Disegni come quelli di Fra Giocondo e Giuliano da Sangallo mostrano ricostruzioni discordanti (emiciclo o pianta centrale), mentre Peruzzi propone una struttura circolare. Le fonti ligoriane confermano una lettura centrale dell'edificio, ma con allusioni a una distinzione tra la parte "che sospendeva la testura della valle con superba fabbrica" e quella che "davanti finiva il circolo con colonne". Il Canopo di Ligorio emerge come uno degli spazi più articolati e simbolici della villa, capace di fondere riferimenti all'Egitto,

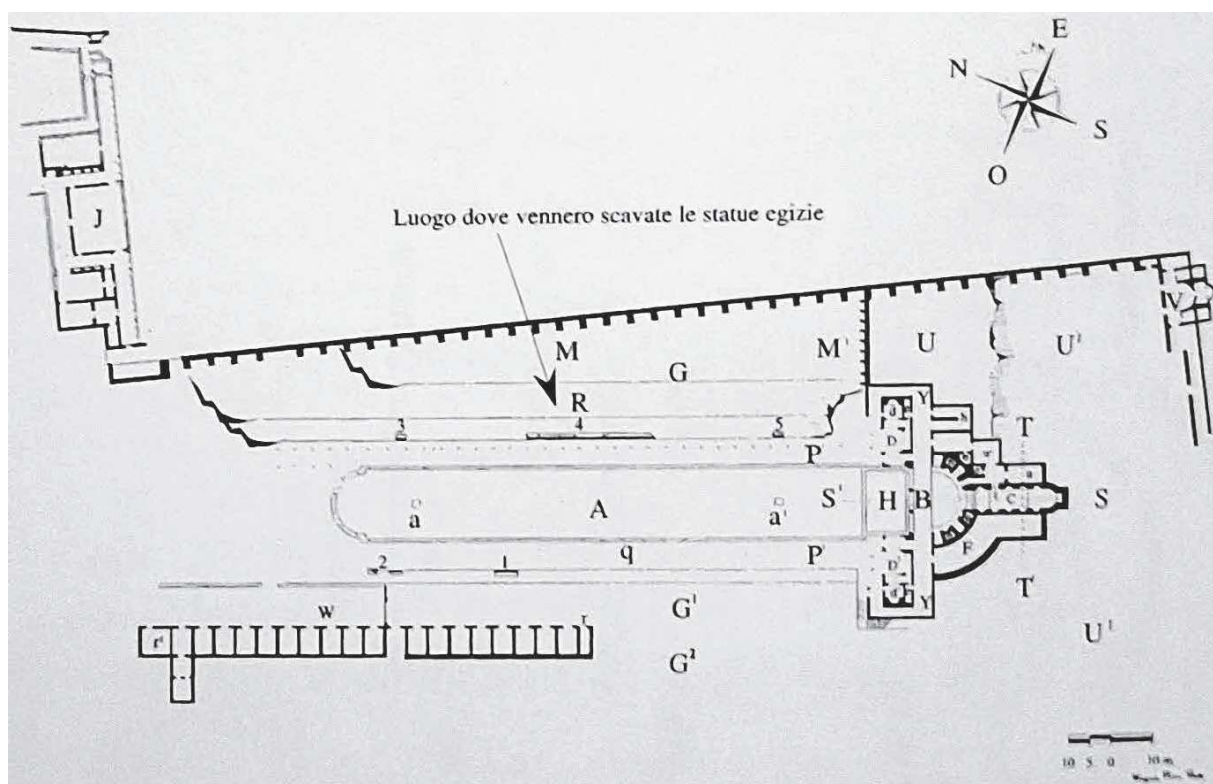


Fig. 29 - Testimonianza di Piranesi sul rinvenimento delle statue egittizzanti (da SALZA PRINA RICOTTI 2001, p. 242).

scenografie architettoniche teatrali e ritualità religiosa. Le interpretazioni rinascimentali, spesso discordanti, riflettono non solo lo stato rovinoso dei resti, ma anche l'influenza di modelli mentali e culturali dell'epoca nella comprensione dell'antico⁸¹.

Secondo l'opinione di Agostino Penna⁸² la scultura denominata "Inache, o vero Venere Aegyptia" sarebbe stata rinvenuta a destra dell'essedra del Canopo, in coppia con un'altra analoga collocata simmetricamente sul lato sinistro: "Asserisce il Ligorio nella descrizione di quella famosa villa di Adriano, che nel tempio del Canopo vi esistevano in quel secolo ancora due divinità egiziane entro due nicchie, le quali per cura del card. Ippolito d'Este, furono portate in Roma, e poste nel suo giardino estense sul Quirinale⁸³. Uno solo di questi simulacri ho potuto con certezza rinvenire, e l'altro non si sa ove è passato, di questo parlando darò una succinta indicazione de variati luoghi che ha dovuto ornare. Quando il palazzo e giardino del card. d'Este l'ottenne Gregorio XIII per ingrandire il palazzo pontificio, questo simulacro passò nella villa di quel porporato in Tivoli, ove per lungo tempo stette. Ereditato che ebbe la Villa tiburtina di quel cardinale, Francesco III Duca di Modena, pensò di vendere alcune statue, e fra le altre vendette questa Iside nell'anno 1752, al papa Benedetto XIV che l'acquistò per la galleria del Campidoglio. Stette ivi fino a tanto che venuta in Roma la dominazione dell'Impero Francese, tolse dal Capitolino questo monumento, per decorare il Museo imperiale del Louvre a Parigi, ove ancora in oggi s'ammira. Conferma ancora che in quella Villa, ed in quel Tempio, sia stato rinvenuto questo simulacro M. Luigi Petit Radel, nella descrizione del Museo Napoleone⁸⁴. Questa bella Iside che vi presento e scolpita eccellentemente, ma è differente dall'altre, essendo vestita con una ampia tunica discinta accollata molto da capo, lunga da piedi, e stretta fino ai polsi. Non ha niente in testa, ma solo lunghi capelli inanelati che gli cadono sulle spalle".

Nel disegno pubblicato la statua restaurata è raffigurata quasi frontalmente, con un lieve scarto dell'angolo visivo verso sinistra. I lineamenti del volto non risultano fedeli all'originale, mentre la capigliatura è resa con precisione. Particolarmente accurata

⁸¹ TEN 2005, pp. 60-64, *Libro XXII*, ff. 38-39 e pp. 183-184.

⁸² PENNA 1831, I, tavv. XXVIII-XXIX.

⁸³ *Trattato dell'antichità di Tivoli...*, p. 18.

⁸⁴ La nota: PIROLI, *Museo napoleone*, IV, p. 101 nel testo di Penna è un riferimento a *Les Monuments antiques du Musée Napoléon / dessinés et gravés par Thomas Piroli; avec une explication par Mr. Louis Petit Radel; publiés par F. et P. Piranesi, freres*, 1804.

è la resa del panneggio, sotto il quale si intravedono le forme del corpo, evidenziate dall'uso sapiente dei chiaroscuri. Sotto il disegno compare la firma dell'autore: "C. Fattori dis.". L'incisione realizzata a partire da questo disegno (mm 206 × 146) è firmata da Penna (fig. 30)⁸⁵.

La lettura proposta da Penna è condivisa da Salza Prina Ricotti, che l'ha sostenuta in numerosi studi e, con particolare incisività, nella scheda che segue: "Iside. Statua di Bigio Morato. Ligorio dice che era una delle due statue di Iside che stavano

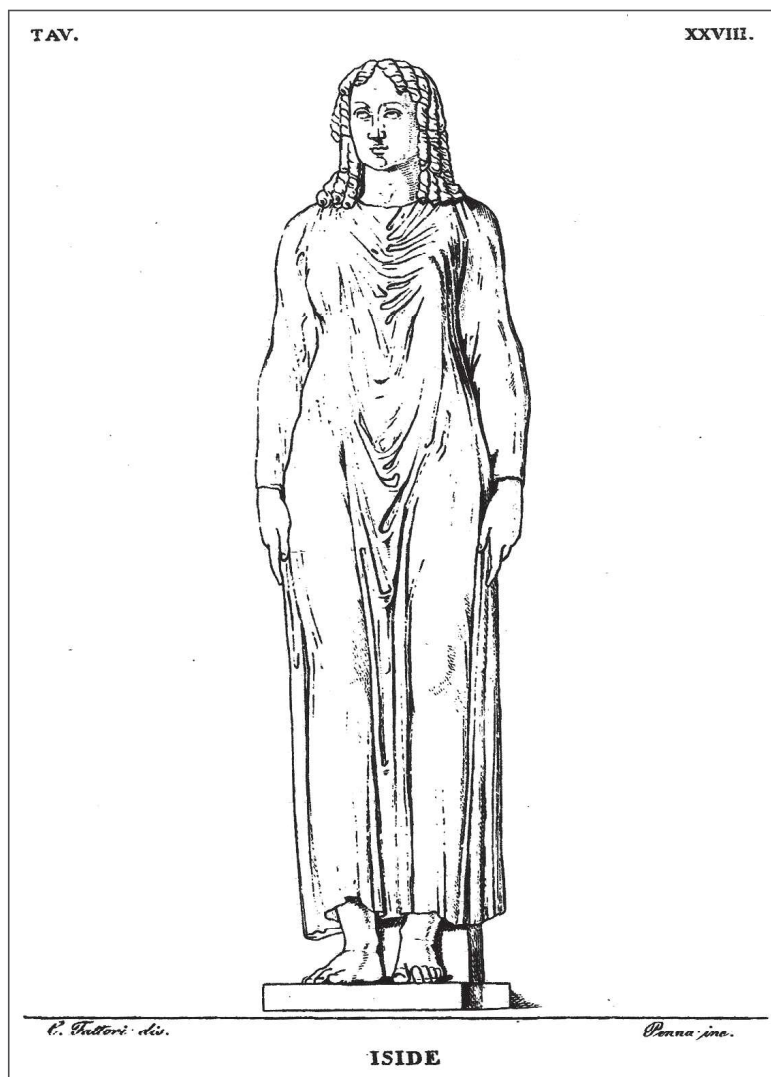


Fig. 30 - A. PENNA, *Viaggio*, III, tav. XXVIII, immagine di Iside (da BALDASSARRI 1989, p. 119).

⁸⁵ BALDASSARRI 1989, pp. 117-119, n. 53.

in una nicchia del Canopo. Penna ripete la sua affermazione citando non la *Descrittione di Ligorio*, ma il *Trattato* dell'anonimo suo collaboratore. Ma deve essere notizia attendibile in quanto non sono questi gli errori che si trovano nel *Trattato*. È un'Iside ellenistica: non quella tipica egiziana e quindi ha fattezze classiche. Venne portata prima al Quirinale e poi da lì a Villa d'Este. Papa Benedetto XIV la fece esporre nei Musei Capitolini da dove poi Napoleone la sottrasse. Fu portata al Louvre dove adesso si trova”⁸⁶.

La stessa attribuzione è sostenuta da Palma Venetucci e De Franceschini che annoveravano l'opera fra i reperti provenienti dal settore del Canopo⁸⁷. Analoga posizione è adottata da Grenier, il quale la inserisce nella sua ricostruzione del programma figurativo del Serapeo e ne ipotizza un legame con la statua di Arpocrate rinvenuta nel 1739 nei pressi del Pecile⁸⁸. Un'ultima osservazione, tutt'altro che marginale: anche nel sito web del Louvre il luogo di provenienza è individuato nel Serapeo del Canopo specificando: “niche d'un des deux pavillons qui encadrent le portique qui précède l'exèdre”. La questione, pertanto, non può dirsi risolta.

5. Osservazioni conclusive

Nel contesto europeo il Louvre ha assunto sin dalla sua trasformazione in museo pubblico nel 1793 un ruolo paradigmatico nella definizione del rapporto tra potere, arte e sapere. Nato nel cuore della Rivoluzione francese come strumento di democratizzazione dell'accesso alla cultura, il museo si è affermato come emblema della nazione e, al contempo, in quanto dispositivo di appropriazione simbolica del patrimonio antico e moderno. Il Louvre ha contribuito a costruire una visione universalista e ordinatrice dell'arte, fondata su criteri gerarchici e storicisti che riflettono una prospettiva eurocentrica, nella quale l'antico – in particolare l'Egitto, la Grecia e Roma – viene riletto e messo in scena secondo categorie estetiche e narrative proprie dell'Illuminismo e del Neoclassicismo. Con le spoliazioni dei beni artistici perpetrate in Italia, Napoleone dimostrò di aver intuito il potenziale politico e simbolico del possesso di collezioni d'arte

⁸⁶ SALZA PRINA RICOTTI 2001, pp. 259, 375, 421.

⁸⁷ PALMA VENETUCCI 2010, pp. 42-43; DE FRANCESCHINI 2016, p. 44.

⁸⁸ GRENIER 1989, p. 972, tav. 39. L'intera questione è chiarita da CACCIOTTI c.s., con bibliografia pertinente.

universalmente riconosciute: esse potevano infatti conferirgli prestigio e contribuire a legittimare il suo potere. A tal fine si era affidato a Dominique Vivant Denon, protetto di Joséphine e figura centrale nella storia della museologia, che lo aveva accompagnato nella spedizione in Egitto del 1798. Denon fu nominato direttore del Musée Central de la République, che divenne successivamente il Musée Napoléon, trasformandolo in uno strumento di propaganda culturale al servizio dell'Impero⁸⁹. Nel corso del XIX e XX secolo, il Louvre ha rafforzato la propria centralità, divenendo uno dei principali luoghi in cui l'Europa ha esibito il proprio dominio materiale e simbolico sulle civiltà extraeuropee. In questo senso, il museo parigino non è soltanto uno spazio espositivo, ma anche un luogo di costruzione dell'identità europea. La recente creazione del Louvre Abu Dhabi, frutto di una collaborazione internazionale ma anche di complesse negoziazioni economiche e diplomatiche, invita a una riflessione critica su questi paradigmi, aprendo la strada a nuove modalità di fruizione e di narrazione del patrimonio globale.

Proprio in virtù del legame con il modello museale europeo, l'esperienza del Louvre Abu Dhabi – pur ambiziosa sul piano architettonico e istituzionale – risulta, per certi aspetti, deludente. Le opere, come nel caso della statua di Iside, non sono adeguatamente contestualizzate né dal punto di vista storico né da quello culturale. Privata di una narrazione che ne espliciti l'origine, la funzione rituale e il complesso percorso collezionistico, l'opera perde il suo potenziale significato interculturale, riducendosi a una mera presenza scenica. Ne deriva un approccio museografico più orientato alla spettacolarizzazione che alla comprensione critica del patrimonio.

Nel caso specifico, si è trattato di un viaggio “non convenzionale” non solo sotto il profilo logistico, ma anche concettuale:

⁸⁹ A partire dal 1793, con l'apertura ufficiale al pubblico del Muséum central des arts (detto anche Musée central des arts de la République), il Louvre assunse un nuovo ruolo come museo nazionale, espressione della trasformazione rivoluzionaria dei beni della monarchia in patrimonio collettivo. Nel 1803, sotto il regime napoleonico, il museo fu ribattezzato Musée Napoléon e arricchito in modo significativo grazie alle spoliazioni artistiche compiute nelle campagne militari in Europa, che ne fecero uno dei più ambiziosi musei universali dell'epoca. Dopo la caduta di Napoleone il nome variò a seconda del regime politico: Musée royal du Louvre durante la Restaurazione borbonica e Musée impérial du Louvre sotto il Secondo Impero. Con l'instaurarsi della Terza Repubblica, il museo assunse definitivamente la denominazione attuale di Musée du Louvre, divenendo un'istituzione stabile e punto di riferimento internazionale per l'arte e l'archeologia.

Iside avrebbe potuto essere valorizzata come emblema del dialogo tra Oriente e Occidente, inserita in una cornice museale dichiaratamente globale. Tuttavia, ciò non è avvenuto. Il caso solleva rilevanti questioni simboliche e curatoriali: privata del proprio contesto originario e investita di una nuova funzione espositiva, la statua diviene emblema di un processo di risemantizzazione del patrimonio antico, in cui le stratificazioni storiche e culturali vengono neutralizzate in favore di una fruizione immediata, ma impoverita di senso.

SCHEDA DI CATALOGO⁹⁰

1. Statua colossale femminile: Inv. principale: N 119 A (?); altro numero: MR 11.
2. Provenienza: Villa Adriana, Tivoli (Italia).
3. Collocazione attuale: Louvre Abu Dhabi, Emirati Arabi Uniti (prestito a lungo termine) dal Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes.
4. Datazione: attribuzione stilistica: età adrianea.
5. Materiale: la scheda del Musée du Louvre identifica il materiale come marmo nero, Bigio morato (termine dei marmorari italiani)⁹¹, mentre le fonti archivistiche parlano di basalto. La differenza è significativa: il marmo nero, estratto soprattutto in Italia, è una roccia metamorfica più facilmente lucidabile e caratterizzata da venature chiare; il basalto, proveniente in gran parte dall'Egitto, più duro e opaco, e può essere lucidato con maggiore difficoltà. Il programma decorativo egittizzante di Villa Adriana si distingue per la ricercata varietà di stili e materiali – basalto, marmo proconnesio, marmo nero di Göktepe, rosso antico di Milas, ecc. La complessità dei materiali impiegati e l'elevata qualità tecnica suggeriscono il coinvolgimento di artigiani egiziani a Villa Adriana, probabilmente operanti in collaborazione con scultori locali.
6. Tecnica esecutiva: scultura a tutto tondo. Superficie lucidata.
7. Dimensioni: Altezza: 256 cm. Larghezza: 53 cm. Lunghezza: 74 cm. Peso: 1070 kg.

⁹⁰ *Musée du Louvre. Site officiel du musée du Louvre*, <https://www.louvre.fr>.

⁹¹ La scheda recita: Matériau: marbre (marbre noir connu par les marbriers italiens sous le nom de Bigio moneto (sic!)) (cf. J.-L. Martinez dir., *Les Antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810, Notes et documents des musées de France* 39, RMN, 2004, p. 707, n. 1467).

8. Stato di conservazione: testa e corpo provenienti da contesti diversi e ricomposti. Associazione finora mai messa in discussione. Interventi di restauro e integrazioni.
9. Descrizione: statua femminile colossale, stante, con le braccia distese lungo i fianchi. Indossa una tunica aderente che evidenzia le forme corporee secondo la tecnica del “panneggio bagnato”. L’acconciatura è costituita da lunghe ciocche a spirale cadenti, riconducibili alla tipica parrucca isiaca a “boccoli libici”. La posa statica, la frontalità accentuata e la monumentalità suggeriscono un’intenzione culturale o ideologica.
10. Attributi e identificazione iconografica: l’identificazione con Iside è suggerita dalla capigliatura “a boccoli libici”, tipica delle rappresentazioni egittizzanti della dea in epoca imperiale. Manca però ogni attributo iconografico certo (sistro, corna lunari, situla, nodo isiaco), per cui l’attribuzione non è definitiva.
11. Iconografia e confronti: confronti possibili con il *corpus* di sculture adrianeae della cerchia isiaca.
12. Contesto e funzione originaria: probabile decorazione di giardino/ninfeo; la collocazione originaria resta incerta e dipende dalla doppia testimonianza di Pirro Ligorio sulla provenienza dal ninfeo meridionale di Piazza d’Oro e dal Canopo. Nella scheda del Louvre è accreditata la collocazione nel Serapeo del Canopo, in una delle nicchie dei padiglioni laterali del portico antistante l’*esedra*, secondo l’ipotesi di Grenier⁹².
13. Dati storici e provenienza collezionistica: il corpo proveniente da Villa Adriana è documentato nella collezione di Villa d’Este a Tivoli già nel XVII secolo; entrato nei Musei Capitolini nel 1753, fu trasferito a Parigi nel 1798 per essere incluso nelle collezioni del Louvre. La testa proveniente da Villa Adriana fu scoperta nel 1726 al Pantanello; passata nella collezione del cardinale Polignac, quindi nella collezione dei re di Prussia nel 1742, in seguito fu esposta nella *Kunstammer* del castello reale di Berlino; fu requisita nel 1806 da Denon a favore del Musée du Louvre. La ricomposizione è avvenuta nel 1815.

Osservazioni: l’opera rappresenta un caso emblematico di ricostruzione post-antica e di dispersione collezionistica delle sculture rinvenute a Villa Adriana. In definitiva, la statua non può essere identificata con certezza come Iside. La denominazione è in larga misura convenzionale e deriva da una lunga tradizione antiquaria che, a partire da Ligorio, aveva accostato la figura a divinità egizie. Non è possibile stabilire con certezza la sua collocazione in

⁹² GRENIER 1989.

una delle nicchie del ninfeo meridionale della Piazza d'Oro, sia per le problematiche statiche legate alle sue dimensioni, sia per la scarsa congruenza tra la figura femminile e il programma decorativo a soggetto marino attestato per quel settore. La sua presenza nel Louvre Abu Dhabi solleva questioni museologiche e simboliche sulla mobilità delle antichità e la loro rilettura in contesti contemporanei.

ANNA MARIA REGGIANI
areggiani25@gmail.com

ABSTRACT

From Hadrian's Villa to the Louvre Abu Dhabi: an unusual journey

The Egyptianizing statuary of Hadrian's Villa forms an eclectic ensemble, comprising works that draw on traditional Egyptian iconography and symbolism alongside sculptures that blend Egyptianizing figurative conventions with motifs of diverse origins, not directly derived from Ptolemaic Egypt. Particularly significant in relation to the Tiburtine territory, is the case of the colossal female statue in *marmo bigio morato* from Hadrian's Villa, formerly identified as Inachis or the so-called "Egyptian Venus," and displayed under the name of Isis.

Transferred to the Louvre in Paris following the Treaty of Tolentino, the statue was recently relocated to the Louvre Abu Dhabi. Although the precise findspot remains uncertain, its two component parts – reunited only at a later stage – appear to originate from a central sector of the Hadrianic residence, presumably the area of the *Piazza d'Oro*.

This study focuses both on the statue itself and on the Louvre Abu Dhabi, the new international museum hub that houses several works of Italian origin, raising crucial questions about the fate and reinterpretation of ancient heritage outside its original context.

BIBLIOGRAFIA

- ADEMBRI 2004 = B. ADEMBRI, *Villa Adriana*, Milano 2000 (rist. 2004).
- ADEMBRI, JUAN-VIDAL, MARTINEZ-ESPEJO 2011 = B. ADEMBRI, F. JUAN-VIDAL, I. MARTINEZ-ESPEJO, *Hunting friezes of the Piazza d'Oro at Hadrian's Villa. New hypothesis for a virtual reconstruction inside an integrated research strategy*, in *Proceedings of the 16th International Conference on Cultural Heritage and New Technologies (CHNT 16)*, Vienna 2011, pp. 140-153.
- ADEMBRI *et Alii* 2014 = B. ADEMBRI, S. DI TONDO, F. FANTINI, F. RISTORI, *Nuove prospettive di ricerca su Piazza d'Oro e gli ambienti mistilinei a pianta centrale: confronti tipologici e ipotesi costruttive*, in *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche*, a cura di E. Calandra, B. Adembri, Verona 2014, pp. 81-90.
- ADRIANI 1972 = A. ADRIANI, *Lezioni sull'arte alessandrina*, Napoli 1972.
- AGNOLI 2017 = N. AGNOLI, *Fiorirono le arti in Egitto da "secoli più remoti". Winckelmann e gli Aegyptiaca del Museo Capitolino*, in *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento a Roma* (Catalogo della mostra, Roma 2018), Roma 2017, pp. 243-250.
- AMST = Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte.
- ARATA 2017 = F.P. ARATA, *Il secolo d'oro del Museo Capitolino, 1733-1838. Nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Roma 2017.
- ASHBY 1908 = T. ASHBY, *The Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculptures which is contained*, in "Archaeologia" 61, parte 1, 1908, pp. 219-256.
- AURIGEMMA 1961 = S. AURIGEMMA, *Villa Adriana*, Roma 1961 (rist. 1984).
- BALDASSARRI 1989 = P. BALDASSARRI, *L'opera grafica di Agostino Penna sulla Villa Adriana: Mss. Lanciani 138* ("Rivista dell'Istituto Nazionale di archeologia e storia dell'arte" 11, 1988), Roma 1989.
- BOTTARI 1755 = G.G. BOTTARI, *Musei Capitolini Tomus Tertius continens Deorum simulacra aliaque signa cum animadversionibus*, III, Roma 1755.
- BIANCHI 2007 = R.S. BIANCHI, *Images of Isis and Her Cultic Shrines Reconsidered. Towards an Egyptian Understanding of the Interpretatio Graeca*, in *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World* (Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden 2005), a cura di L. Bricault, M.J. Versluys, P.G.P. Meyboom, Leida-Boston 2007, pp. 470-505.
- BOMMAS 2000 = M. BOMMAS, *Neue Heimat in der Fremde. Isis in Makedonien*, in "Antike Welt" 31, 6, 2000, pp. 617-624.
- BONACASA, ENSOLI 2000 = *Cirene*, a cura di N. Bonacasa, S. Ensoli, Milano 2000.
- BROWNING 1982 = I. BROWNING, *Jerash and the Decapolis*, London 1982.
- CACCIOTTI 1994 = B. CACCIOTTI, *La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in "Bollettino d'arte" 86-87, 1994, pp. 133-196.
- CACCIOTTI 2010a = B. CACCIOTTI, *Frammenti dell'Egitto di Adriano: dalla villa di Tivoli alle collezioni antiquarie*, in *Il fascino dell'Oriente nelle collezioni e nei musei d'Italia*, a cura di B. Palma Venetucci, Roma 2010, pp. 229-234.
- CACCIOTTI 2010b = B. CACCIOTTI, *Le collezioni estensi di antichità tra Roma, Tivoli e Ferrara. II. Le provenienze delle antichità estensi dagli scavi del XVI secolo*, in "Studi di Memofonte" 5, 2010, pp. 77-111.

- CACCIOTTI 2012 = B. CACCIOTTI, *Statue egittizzanti da Tivoli tra rappresentazione e ritualità*, in “Horti Hesperidum” 2, 2012, 1, pp. 473-502.
- CACCIOTTI c.s. = B. CACCIOTTI, *Statue egittizzanti da Villa Adriana: divinità e regine ancora da svelare*, in *Le amate sponde de Mediterraneo. Scritti dedicati a Luisa Musso*, a cura di L. Buccino, E. Ghisellini, c.s.
- CHARNIER 2018 = *Louvre Abu Dhabi: The Complete Guide*, a cura di J.-F. Charnier, Paris 2018, (disponibile nelle tre lingue principali del museo, inglese, francese e arabo).
- CONTI 1970 = G. CONTI, *Decorazione architettonica della ‘Piazza d’Oro’ a Villa Adriana* (Studia Archaeologica, 13), Roma 1970.
- CREMA 1959 = L. CREMA, *L’architettura romana* (Enciclopedia classica sez. XII, vol. III, t. I), Torino 1959.
- DEKOULAKOU 2011 = I. DEKOULAKOU, *Le sanctuaire des dieux égyptiens à Marathon*, in *Bibliotheca Isiaca*, II, *Les cultes isiaques en Grèce* (Actes du IV^e Colloque international sur les études isiaques, Liège 2008), M. Malaise *in honorem*, a cura di L. Bricault, R. Veymiers, Bordeaux 2011, pp. 23-46.
- DE FRANCESCHINI 1991 = M. DE FRANCESCHINI, *Villa Adriana. Mosaici, pavimenti, edifici*, Roma 1991.
- DE FRANCESCHINI 2016 = M. DE FRANCESCHINI, *Villa Adriana. Accademia. Hadrian’s secret garden*, I. *History of excavations, ancient sources and antiquarian studies from XVth to the XVIIth centuries*, Pisa-Roma 2016.
- DE POLIGNAC 1992 = F. DE POLIGNAC, *Archéologie, prestige et savoir. Visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac, 1724-1742*, in *L’Anticommanie: la collection d’antiquités aux 18^e et 19^e siècles*, a cura di A.F. Laurenz, K. Poniam, Parigi 1992, pp. 19-30.
- EINGARTNER 1991 = J. EINGARTNER, *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, Leida-New York-Copenaghen-Colonia 1991.
- ENSOLI 2003 = S. ENSOLI, *Le sculture del British Museum provenienti da Cirene (1860–1861). Indagini archeologiche, filologiche e storico-artistiche per la loro ricontestualizzazione nella polis*, in “Quaderni di archeologia della Libia” 22, 2003, pp. 9-147.
- FERRUTI 2009 = F. FERRUTI, *La Villa d’Este a Tivoli e la collezione di sculture classiche che conteneva di Thomas Ashby*, in “AMST” 82, 2009, pp. 169-278.
- FERRUTI 2021 = F. FERRUTI, *Dalle ville dell’Ager Tiburtinus a Villa d’Este. La collezione di Ippolito II d’Este*, in *Le grandi ville romane del territorio tiburtino* (Catalogo della mostra, Tivoli 2021), a cura di A. Bruciati, M. Eichberg, G. Proietti, Tivoli 2021, pp. 117-123.
- FIORE 2009 = M.G. FIORE, *Base quadrangolare decorata con imprese di Ercole*, in *Frammenti del passato. Tesori dall’ager Tiburtinus* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2009), a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2009, p. 134, n. 78.
- FRISCHER *et Alii* 2016 = B. FRISCHER, G. ZOTTI, Z. MARI, G. CAPRIOTTI VITTOZZI, *Archaeoastronomical experiments supported by virtual simulation environments: Celestial alignments in the Antinoeion at Hadrian’s Villa (Tivoli, Italy)*, in “Digital Application in Archaeology and Cultural Heritage” 3, 2016, pp. 55-79.
- GIANNETTI 2019 = S. GIANNETTI, *La dispersione delle sculture della collezione d’Este*, Tesi di Dottorato, Departament d’Arts i Musicologia, Universitat Autònoma de Barcelona (disponibile online: Dipòsit Digital de Documents de la UAB).

- GIULIANI 1975 = C.F. GIULIANI, *Il Lato Nord Ovest della Piazza d'Oro*, in *Ricerche sull'architettura di Villa Adriana* ("Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica" 8), Roma 1975, pp. 3-53.
- GKIKAKI 2021 = M. GKIKAKI, *Some thoughts on individuality in the representations of Ptolemaic Queens*, in "Numismatica e antichità classiche" 50, 2021, pp. 69-85.
- GRANIERI 2007-2008 = F. GRANIERI, *Scavi al Pantanello: proposta per una ricontestualizzazione delle antichità negli ambienti di Villa Adriana*, Tesi di Dottorato in "Antichità classiche e loro fortuna", Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", XX ciclo, a.a. 2007-2008 (disponibile online).
- GRENIER 1989 = J.C. GRENIER, *La décoration statuaire du "Serapeum" du "Canope" de la Villa Adriana*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité" 101, 2, 1989, pp. 925-1019.
- GRIMM 2004 = A. GRIMM, *Johann Joachim Winckelmann e il pantheon egizio*, in *Winckelmann e l'Egitto. La riscoperta dell'arte egizia nel XVIII secolo* (Catalogo della mostra, Berna 2004), a cura di A. Grimm, G.A. Mina Zeni, Berna 2004, p. 166.
- GUGLIELMI 2006 = S. GUGLIELMI, *Un ninfeo dell'Aventino: scoperta di un monumento inedito e della sua decorazione architettonica*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma" 107, 2006, pp. 49-86.
- GUIDOBALDI 1994 = *Sectilia pavimenta di Villa Adriana* (Mosaici antichi in Italia, serie monografica), a cura di F. Guidobaldi, Roma 1994.
- GUIFFREY 1899 = J. GUIFFREY, *Inventaire du mobilier et des collections antiques et modernes du Cardinal de Polignac 1738*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français" 15, 1899, pp. 252-297.
- GUSMAN 1904 = P. GUSMAN, *La Villa Impériale de Tibur*, Parigi 1904.
- HANSEN 1960 = E. HANSEN, *La 'Piazza d'Oro' e la sua cupola* ("Analecta Romana Instituti Danici", Suppl. 1), Copenaghen 1960.
- HANSEN 2024 = J.M. HANSEN, *Water for Hadrian's Villa. A Survey for the Water Supply to the Imperial Villa* ("Analecta Romana Instituti Danici", Suppl., 57), Roma 2024.
- HANSEN *et Alii* 2011 = E. HANSEN, J. NIELSEN, J. ASSERBO, T. JESPERSEN, *Due cupole a Villa Adriana. Calcoli statici*, in "Analecta Romana Instituti Danici" 25-26, 2010-2011, pp. 83-100.
- KÄHLER 1950 = H. KÄHLER, *Hadrian und seine villa bei Tivoli*, Berlino 1950.
- KUNZE 20018 = M. KUNZE, «*Sein studium ist unendlich*» la lezione di Winckelmann in Campidoglio, in *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento a Roma* (Catalogo della mostra, Roma 2017-2018), Roma 2017.
- LA ROCCA 2014 = E. LA ROCCA, *Il Traiano di Italica e la biblioteca di Adriano ad Atene: costruzione e fortuna di una morfologia architettonica*, in *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche*, a cura di E. Calandra, B. Adembri, Verona 2014, pp. 61-70.
- LA ROCCA, PARISI PRESICCE, LO MONACO 2012 = *L'età dell'equilibrio. Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio* (Catalogo della mostra, Roma 2012-2013), a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, Roma 2012.
- LETZNER 1990 = W. LETZNER, *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Münster 1990.
- MACDONALD, PINTO 1997 = W.L. MACDONALD, J.A. PINTO, *Hadrian's Villa and Its Legacy*, Yale University Press 1995 (ed. it. *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997).

- MAIKIDOU POUTRINO 2015 = D. MAIKIDOU POUTRINO, *The Statues of Isis in the Sanctuary of the Egyptian Gods in Marathon: Meaning and Context in a Global Roman World* (Classical and Mediterranean Archaeology Master Thesis (1044WY), Supervisor Dr. M.J. Versluys University of Leiden, Faculty of Archaeology, 2015, Academia.edu
- MALAISE 1992 = M. MALAISE, *A propos de l'iconographie «canonique» d'Isis et des femmes vouées à son culte*, in "Kernos" 5, 1992, pp. 329-361.
- MALAISE 1997 = M. MALAISE, *Iside ellenistica*, in *Iside. Il mito, il mistero, la magia* (Catalogo della mostra, Milano 1997), a cura di E.A. Arslan, Milano 1997, pp. 86-95.
- MÁRQUEZ 2019 = C. MÁRQUEZ, *La decoración arquitectónica de Villa Adriana (material selecto de los almacenes)*, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba 2019.
- MARI 1994 = Z. MARI, *Scoperte archeologiche nel territorio tiburtino e nella valle dell'Aniene*, in "AMST" 67, 1994, pp. 159-160.
- MARI 2008 = Z. MARI, *Culti orientali a Villa Adriana: l'Antinoeion e la cd. Palestra*, in *Testimonianze di culti orientali tra scavo e collezionismo* (Convegno Università Tor Vergata), a cura di B. Palma Venetucci, Roma 2008, pp. 113-122.
- MARI 2009a = Z. MARI, *Recenti scavi e prospettive di ricerca a Villa Adriana*, in *Frammenti del passato. Tesori dall'ager Tiburtinus* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2009), a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2009, pp. 28-37.
- MARI 2009b = Z. MARI, *La palestra di Villa Adriana*, in *Frammenti del passato. Tesori dall'ager Tiburtinus* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2009), a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2009, pp. 38-53.
- MARI 2012 = Z. MARI, *Antinoo a Villa Adriana*, in *Antinoo. Il fascino della bellezza* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2012), a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2012, pp. 79-91.
- MARI, SGALAMBRO 2007 = Z. MARI, S. SGALAMBRO, *The Antinoeion of Hadrian's Villa: interpretation and Architectural Reconstruction*, in "American Journal of Archaeology" 111, 2007, 83-104.
- MAZUREK 2022 = L.A. MAZUREK, *Isis in a Global Empire. Greek Identity through Egyptian Religion in Roman Greece*, Cambridge University Press 2022.
- MONETI 1991 = A. MONETI, *Nuovi sostegni all'ipotesi di una grande sala cupolata alla "Piazza d'Oro" di Villa Adriana*, in "Analecta Romana Instituti Danici" 20, 1991, pp. 68-92.
- PALMA VENETUCCI 2010 = B. PALMA VENETUCCI, *Ricerche antiquarie a Villa Adriana tra scavo e collezionismo*, in *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2010), a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2010, p. 42.
- PARISI PRESICCE 1999 = C. PARISI PRESICCE, *Le rappresentazioni allegoriche di popoli e province nell'arte romana imperiale*, in *Provinciae Fideles. Il fregio del Tempio di Adriano in Campo Marzio*, a cura di M. Sapelli, Roma 1999, pp. 83-105.
- PAVOLINI 1983 = C. PAVOLINI, *Ostia* (Guide archeologiche Laterza), Roma-Bari 1983.
- PENNA 1831 = A. PENNA, *Viaggio pittorico della Villa Adriana*, I, Roma 1831.
- PENSABENE 1999 = P. PENSABENE, *Decorazione architettonica e scultura a Villa Adriana: problemi di produzione e distribuzione*, in *Villa Adriana tra classicità ed ellenismo* (Atti del Convegno, Tivoli 1999), Roma 2001, pp. 163-182.

- PIETRANGELI 1967 = C. PIETRANGELI, *Sculture capitoline a Parigi*, in “Bollettino dei Musei comunali di Roma” 14, 1967, pp. 27-33.
- PICOZZI 2010 = M.G. PICOZZI, *Le antichità Orientali nel Settecento tra collezionismo e studi antiquari*, in *Fascino dell’Oriente nelle collezioni e nei musei d’Italia* (Catalogo della mostra, Frascati 2011), a cura di B. Palma Venetucci, Roma, pp. 73-78.
- QUEYREL 1998-2002 = F. QUEYREL, *En marge de l’exposition «La gloire d’Alexandrie» portraits Lagides et insignes pharaoniques*, in “Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France”, 1998-2002, pp. 167-169.
- RAIDER 1983 = J. RAIDER, *Die statuarische Ausstattung der Villa Adriana bei Tivoli*, Frankfurt am Main 1983.
- RAKOB 1967 = F. RAKOB, *Die Piazza d’Oro in der Villa Hadriana bei Tivoli* (diss.), Karlsruhe 1967.
- RICIS = L. BRICAULT, *Recueil des inscriptions concernant les cultes isiaques*, in *Mémoires de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres XXXI*, 3 voll., Paris 2005.
- REGGIANI 2000 = A.M. REGGIANI, *Villa Adriana. Riflessioni per la conoscenza di un “unicum”*, in *Adriano. Architettura e progetto* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2001), Milano 2000, pp. 3-7.
- ROULLET 1972 = A. ROULLET, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome* (EPRO 20), Leida 1972.
- RYKNER 2018 = D. RYKNER, *Les mauvais comptes du Louvre Abu Dhabi*, in “La Tribune de l’Art” 16 ottobre 2018 (<https://www.latribunedelart.com/les-mauvais-comptes-du-louvre-abu-dhabi>).
- RYKNER 2019a = D. RYKNER, *Louvre Abu Dhabi: la Cour des Comptes confirme les informations de La Tribune de l’Art*, in “La Tribune de l’Art” 28 maggio 2019 (<https://www.latribunedelart.com/louvre-abu-dhabi-la-cour-des-comptes-confirme-les-informations-de-la-tribune-de-l-art>).
- RYKNER 2019b = D. RYKNER, *Louvre : nouvelles révélations sur les violations de l’accord entre la France et Abou Dhabi*, “La Tribune de l’Art” 29 maggio 2019 (<https://www.latribunedelart.com/louvre-nouvelles-revelations-sur-les-violations-de-l-accord-entre-la-france-et-abou-dhabi>).
- SALZA PRINA RICOTTI 1973 = E. SALZA PRINA RICOTTI, *Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini*, in “Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie” 17, 1, 1973, pp. 3-47.
- SALZA PRINA RICOTTI 2001 = E. SALZA PRINA RICOTTI, *Villa Adriana. Il sogno di un imperatore*, Roma 2001.
- SAPELLI 1999 = *Provinciae Fideles. Il fregio del Tempio di Adriano in Campo Marzio*, a cura di M. Sapelli, Roma 1999.
- SCHOSKE, WILDUNG 2013 = S. SCHOSKE, D. WILDUNG, *Das Münchner Buch der ägyptischen Kunst*, München 2013.
- SCHWENTZEL 2000 = C.-G. SCHWENTZEL, *Les boucles d’Isis. ΙΣΙΔΟΣ ΠΛΟΚΑΜΟΙ*, in *De Memphis à Rom* (Actes du I^{er} Colloque international sur les études isiaques, Poitiers-Futuroscope 1999, RGRW 140), a cura di L. Bricault, Leida-Boston-Colonia 2000, pp. 21-33.
- SIRANO 2000 = F. SIRANO, “Caelestia animalia” a Villa Adriana? *Considerazioni sul fregio con amorini della Piazza d’Oro*, in *Adriano. Architettura e progetto* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2001), Milano 2000, pp. 85-92.
- SLAVAZZI 2000 = F. SLAVAZZI, *I programmi decorativi della villa: temi, colori, riflessi*, in *Adriano. Architettura e progetto* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2001), Milano 2000, pp. 63-67.

- SLAVAZZI 2002 = F. SLAVAZZI, *Immagini riflesse. Copie e doppi nelle sculture di Villa Adriana*, in *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso* (Atti del Convegno, Roma 2000), a cura di A.M. Reggiani, Milano 2002, pp. 52-61.
- SLAVAZZI 2010 = F. SLAVAZZI, *Le sculture della Villa Adriana: cinquecento anni di dispersioni*, in *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca* (Catalogo della mostra, Tivoli-Villa Adriana 2010), a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2010, pp. 76-80.
- SLAVAZZI 2014 = F. SLAVAZZI, *Piazza d'oro a Villa Adriana: architettura e meraviglia*, in *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche*, a cura di E. Calandra, B. Adembri, Verona 2014, pp. 71-80.
- SMITH 1901 = A.H. SMITH, *Gavin Hamilton's Letters to Charles Townley*, in "The Journal of Hellenistic Studies" 21, 1901, pp. 307-311.
- SPIER 2018 = *Beyond the Nile: Egypt and the Classical World*, a cura di J. Spier et Alii, Los Angeles, J.P. Getty Museum, 2018.
- STEINHAEUER 2009 = G. STEINHAEUER, *Marathon and the Archaeological Museum*, Atene 2009.
- STENDHAL 1868 = M.-H. BEILE (STEINHAEUER), *Histoire de la peinture en Italie*, Parigi 1868.
- TEN 2005 = *Pirro Ligorio. Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose Ville* (Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio, 20), a cura di A. Ten, Roma 2005.
- WESCHER 2022 = P. WESCHER, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlino 1976 (ed. it. *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Milano 2022).
- WETZIG 2017 = S. WETZIG, *Le Antichità Albani a Dresda in Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento a Roma* (Catalogo della mostra, Roma 2018), Roma 2017, pp. 87-93.
- WILD 1984 = R.A. WILD, *The Known Isis - Sarapis Sanctuaries of the Roman Period*, in "Aufstieg und Niedergang der römischen Welt" II, 17, 4, pp. 1739-1851.
- WINNEFELD 1895 = H. WINNEFELD, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", suppl. 30, 1895.



INDICE

MEMORIE

ANNA MARIA REGGIANI, Un viaggio insolito da Villa Adriana al Louvre Abu Dhabi	Pag.	7
LAURA ORLANDI, Subiaco scomparsa: il monastero di San Giovanni Battista	»	67
MARIO PREARSI, Madame de Staël abita a Tivoli.....	»	85
CECILIA CAMPA, Il bagaglio delle memorie: varianti del pellegrinaggio in Franz Liszt	»	109
VALERIA PETROCCHI, <i>In the Valley of the Aniene</i> : impres- sioni e memorie del poeta inglese Edward Storer ai primi del Novecento.....	»	133
LUCREZIA RUBINI, Antonio Achilli: nuovi studi dalle col- lezioni Montani e Tartaglia.....	»	157

NOTIZIE

ZACCARIA MARI, Scoperte archeologiche a Tivoli e nel territorio tiburtino (XIII).....	»	177
ELISA D'URBANO, Il reimpiego nella Tivoli altomedie- vale.....	»	213

MARIA TERESA PETRARA, MARIA SPERANDIO, Monte Albano (Montecelio): passeggiata nel tempo attraverso le iscrizioni postantiche (Parte prima).....	Pag.	251
VALENTINA CIPOLLARI, Complesso ipogeo plurisecolare presso l'acropoli di Tivoli.....	»	275
FRANCESCO FERRUTI, Commemorazione del bombardamento di Tivoli (26 maggio 1944-2025).....	»	287

VITA DELLA SOCIETÀ

Il Premio “Francesco Bulgarini sulla storia di Tivoli”	»	295
Le attività della Società Tiburtina di Storia e d'Arte nell'anno 2025.....	»	297
Iniziative culturali.....	»	301

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO

Riviste pervenute alla Biblioteca sociale «Vincenzo Pacifici».....	»	305
Recensioni.....	»	307
Segnalazioni bibliografiche.....	»	317
Libri ricevuti.....	»	325
Elenco dei soci.....	»	327