

Questa monografia viene pubblicata in quanto disponibile sul sito

<https://www.academia.edu/5265387/>

La collezione di sculture antiche di Ippolito II d'Este su alcuni esemplari

IPPOLITO II D'ESTE

cardinale principe mecenate

a cura di

MARINA GOGOTTI e FRANCESCO PAOLO FIORE

DE LUCA EDITORI D'ARTE



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

DIREZIONE REGIONALE PER I BENI CULTURALI
E PAESAGGISTICI DEL LAZIO

SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI
E PAESAGGISTICI PER LE PROVINCE DI ROMA,
FROSINONE, LATINA, RIETI E VITERBO



Ippolito II d'Este

cardinale principe, mecenate

Villa d'Este a Tivoli, 13-15 maggio 2010

Celebrazioni del Cinquecentenario della nascita
di Ippolito II d'Este (1509-2009)

Atti del Convegno Internazionale realizzato sotto
l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

d'intesa con



DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO
DELL'ARCHITETTURA
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA



CENTRO DI STUDI SULLA CULTURA
E L'IMMAGINE DI ROMA



ISTITUTO DI STUDI RINASCIMENTALI
DI FERRARA

Segreteria di redazione

Laura Baruzzi, Ercole Andrea Petrarca

Ringraziamenti

Il convegno e il volume dei relativi Atti nascono grazie alla piena adesione che l'allora Soprintendente Maurizio Galletti riservò alla proposta, avanzata dalla direzione della Villa, di dedicare a Ippolito II d'Este un convegno internazionale in occasione del Cinquecentenario della sua nascita; a lui ed ai Soprintendenti che si sono succeduti nella carica, così come all'arch. Federica Galloni, che in qualità di Soprintendente *ad interim* prima, di Direttore Regionale poi, ne ha accompagnato le fasi realizzative, va il nostro riconoscimento.

Anche a nome degli autori dei saggi siamo grati ai direttori, ai conservatori ed al personale degli archivi e delle biblioteche consultate, per la collaborazione prestata nel corso delle ricerche e delle consultazioni e per le immagini delle quali si è consentito l'uso. Un particolare ringraziamento al principe e alla principessa Borromeo Arese per la disponibilità dei preziosi disegni conservati nell'archivio dell'Isola Bella.

Per l'apporto a vario titolo fornito nella redazione del volume, un ringraziamento va al personale della Soprintendenza e di Villa d'Este che ha attivamente contribuito al successo di tutte le iniziative intraprese per le celebrazioni dedicate a Ippolito II d'Este. Per la collaborazione prestata a vario titolo nella redazione degli Atti siamo grati, in particolare, a Laura Baruzzi, Fabrizio Dinarelli, Antonio Giannattasio, Ercole Andrea Petrarca.

LA COLLEZIONE DI SCULTURE ANTICHE DI IPPOLITO II D'ESTE: SU ALCUNI ESEMPLARI

Francesco Ferruti

La collezione di sculture antiche raccolta dal cardinale Ippolito II d'Este nella sua villa di Tivoli (*fig. 1*) doveva rispondere a un duplice scopo: da un lato, quello di dare concretezza visiva al programma iconografico e simbolico che il cardinale e i suoi consiglieri avevano ideato per il giardino; dall'altro, quello di completare l'effetto decorativo che si voleva ottenere con la costruzione delle varie fontane e delle rampe che le collegavano.

I due obiettivi furono sostanzialmente raggiunti, anche se in alcuni casi la mancanza di statue antiche che potessero servire a conseguirli si tradusse nell'esecuzione di sculture *ex novo*, come quelle tuttora esistenti nelle fontane di Tivoli (Ovato) e di Roma (Rometta), situate in posizione simmetrica alle estremità del viale delle Cento Fontane, che doveva essere abbellito da pannelli scolpiti con scene raffiguranti episodi delle *Metamorfosi* di Ovidio. Questi rimasero però nel loro stadio preparatorio di modelli in stucco, perché non furono mai tradotti in marmo, come riferisce il *Fontaniere* nella sua descrizione del 1725¹. Anche nelle fontane dell'Organo e del Mare (quest'ultima mai realizzata), poste simmetricamente a chiudere l'asse delle peschiere, la decorazione plastica era dovuta agli scultori rinascimentali operanti nel cantiere della villa, pur se la statua della *Diana Efesia* o "Madre Natura", che campeggiava nella nicchia centrale della fontana dell'Organo², si ispira all'*Artemide* in alabastro, replica romana del II secolo d.C. del celebre simulacro di culto venerato nell'*Artemision* di Efeso³. Questa statua, già appartenente alla Collezione Farnese, si trova ora nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dove è stata di recente esposta nella mostra *Eureka! Il genio degli antichi*, in un'ambientazione suggestiva che la vedeva collocata davanti a uno schermo sul quale veniva proiettata l'immagine della fontana di Villa d'Este⁴.

Nella fontana dei Draghi, poi, il gruppo dei quattro dragoni posti al centro della vasca risale anch'esso all'epoca del cardinale: lo si può definire anzi l'ultima opera che egli vide eseguita nella sua villa, perché il gruppo fu realizzato in occasione della visita di papa Gregorio XIII il 27 settembre 1572, poco più di due mesi prima della morte di

¹ ASHBY 1908, p. 232. SENI 1902, p. 46, ripreso da PACIFICI 1921, p. 11, riteneva invece che gli stucchi avrebbero dovuto essere tradotti in bronzo.

² Sulla fontana vedi ora il contributo di M. Fagiolo e M.L. Madonna in questi stessi *Atti*.

³ CAPALDI 2003, pp. 23-25; EAD. 2009, pp. 113-116, n. 50 e tav. XCVI, 1-5.

⁴ AMEDICK 2005, figg. p. 124 (*Artemide Efesia* dalla Collezione Farnese) e p. 126 (fontana della *Diana Efesia* a Villa d'Este).

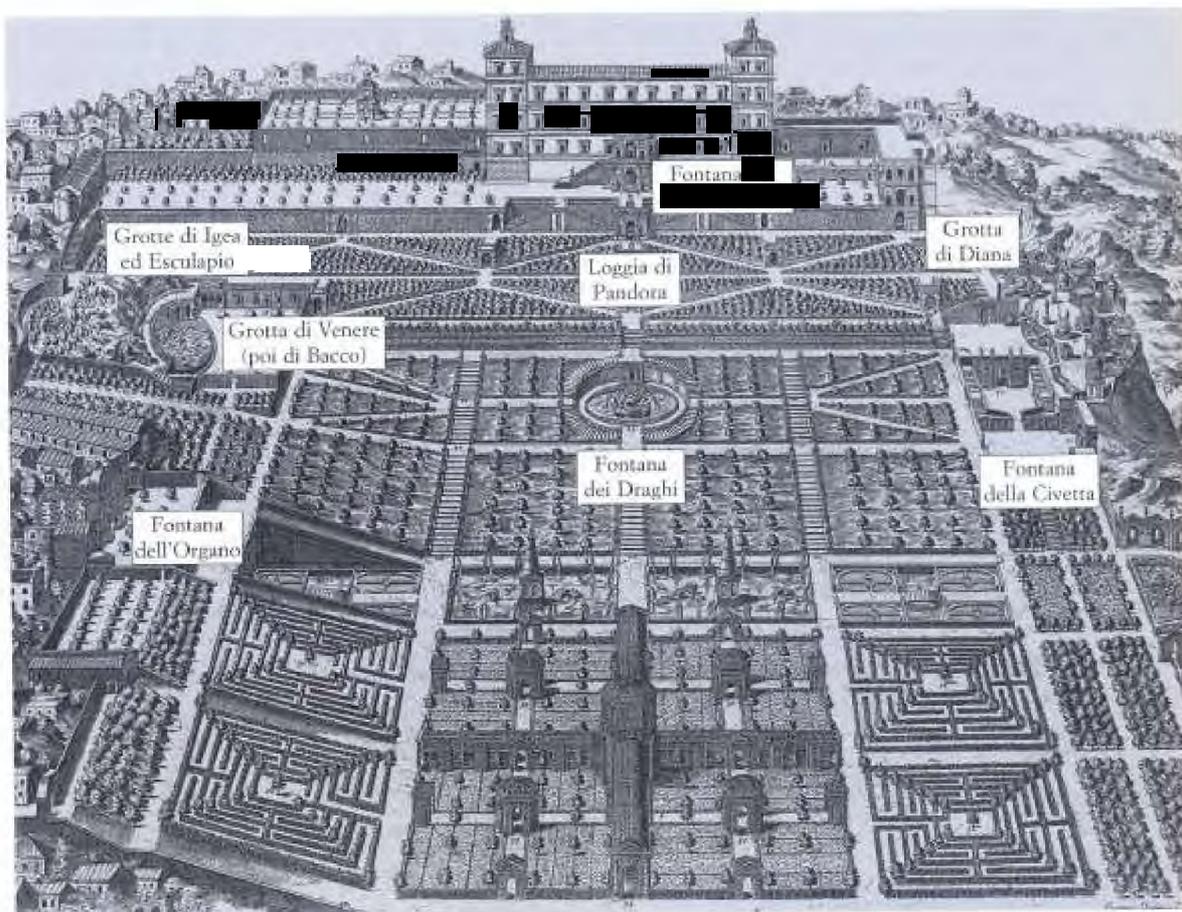


Fig. 1. É. Dupérac, *Il sontuosissimo et amenissimo palazzo et giardini di Tivoli* (1573), con indicazione dei luoghi in cui erano collocate le sculture di seguito illustrate.

Ippolito, avvenuta a Roma il 2 dicembre dello stesso anno. *L'Ercole* stante previsto nella nicchia di fondo fu sostituito da una statua di *Giove* seduto (fig. 2), che vi fu collocata sicuramente prima del 1611, quando Antonio Del Re la descrisse nella nuova sistemazione⁵. La statua viene fatta risalire a un originale di arte pergamena creato verso il 160 a.C., di cui il copista romano ha reso in modo meno accentuato la muscolatura, ulteriormente attenuata dall'intervento cinquecentesco⁶. Quest'ultimo aveva comportato anche l'integrazione delle mani (con il fulmine nella sinistra alzata)⁷, che sono

⁵ DEL RE 2005 [1611], p. 65. Nel 1788 questa statua fu acquistata dallo scultore veneziano Antonio d'Este (1754-1837), allievo del Canova e noto mercante d'arte, che dovette rivenderla al pittore scozzese Gavin Hamilton e all'antiquario inglese Thomas Jenkins, dai quali la comprò James Hugh Smith Barry per la collezione della Marbury Hall. Nel 1976 la statua risulta già al Getty Museum (VERMEULE 1976, p. 71 e tav. 12, c), anche se all'inizio degli anni '80 Joachim Raeder la dava ancora a Marbury, ma nella raccolta di E. Parsons (RAEDER 1983, p. 197, n. V 13).

⁶ VERMEULE 2003.

⁷ Erroneamente il VERMEULE 2003, p. 202, afferma che lo Zeus reggeva il fulmine con la mano destra, in contrasto con quanto affermato da DEL RE 2005 [1611], p. 65, e con le immagini, sia pure approssimative, visibili nell'incisione di Giovanni Francesco Venturini [1685] (LOMBARDO 2005, p. 53; PANATTONI-SCIARRETTA 2009, p. 94, fig. 60) e nell'acquerello del poeta antiquario tedesco Cristoforo Martini, detto il Sassone, che arrivò in Italia nel 1721 e vi morì nel 1745 a Lucca (BIANCONI 1984, tav. XX in alto).

Fig. 2. Statua di *Giove seduto*, dalla fontana dei Draghi a Villa d'Este, già conservata a Marbury Hall (Malibu, The John Paul Getty Museum).

state eliminate nel restauro cui la statua è stata sottoposta prima del suo trasferimento nel Getty Museum di Malibu (California), dov'è ora conservata⁸.

Nella nicchia di destra della fontana dei Draghi fu posta invece la statua detta di *Psiche*, che nel 1611 però si trovava ancora nel Giardino segreto, dove Del Re⁹ la identificava come Cloto, una delle Parche. Il copista romano del II secolo d.C. aveva raffigurato Psiche nel tentativo di sfuggire all'ira di Afrodite, forse rielaborando un originale ellenistico rappresentante una Niobide ferita¹⁰. Questa scultura entrò a far parte del lotto delle statue di Villa d'Este che nel 1753 furono acquistate da papa Benedetto XIV per il Museo Capitolino, dove la *Psiche* è tuttora esposta¹¹.

Dobbiamo molte di queste informazioni a Thomas Ashby (1874-1931), che nel 1908 pubblicò uno studio su *La Villa d'Este a Tivoli e la collezione di sculture classiche che conteneva*, «per rintracciare le circostanze della loro scoperta e acquisizione, per quanto possibile, per seguire la storia architettonica del palazzo e dei suoi giardini in quanto le riguarda, per indica-



⁸ FERRUTI 2009, p. 274, n. 9; CACCIOTTI 2010, p. 77 e nota 9.

⁹ DEL RE 2005 [1611], pp. 26-27. In precedenza era collocata all'estremità orientale del vialone sotto il palazzo, dove la ricorda l'inventario del 1572 e dove la descrive anche Nicolas Audebert di Orléans (1556-1598), che visitò Villa d'Este tra la fine del 1576 e l'inizio del 1577: LIGHTBOWN 1964, p. 171 e nota 21.

¹⁰ Le vicende della statua vengono ora ricostruite da PALMA VENETUCCI 2010b, pp. 59-60 e note 101-105. Già prima del 1520 si trovava nel "viridario" di Agostino Chigi, che nel 1577 fu acquistato dal cardinale Alessandro Farnese, assumendo il nome attuale di "Farnesina", come riferisce GERLINI 1988, p. 5. Questo spiega perché la statua venga collocata ancora «in aedibus Farnesianis» nella didascalia di DE CAVALLERIS 1594, tav. 46, che evidentemente non aveva tenuto conto del suo trasferimento a Monte Cavallo, avvenuto nel 1569, né di quello successivo a Tivoli entro il 1572. La statua fu restaurata nel 1570 dallo scultore francese Pierre de la Motte, al quale, secondo PACIFICI 1920, p. 401, si dovrebbe la trasformazione in Psiche dell'originaria Niobide. Gli Autori citati nella nota seguente sono comunque concordi nell'attribuire tale rielaborazione allo scultore romano.

¹¹ Nella Galleria, inv. MC 287: STUART JONES 1912, pp. 98-99, n. 20 e tav. 19; PIETRANGELI 1974, p. 38, n. 22; LA ROCCA-TITTONI MONTI 1984, p. 18, n. 22 e p. 21, fig. 2; BALDASSARRI 1989, pp. 87-91, n. 38 e figg. 85-87.

re i vari cambiamenti nella loro sistemazione e per identificarle nelle diverse collezioni nelle quali hanno ora trovato posto»¹². Nel 2009, in occasione del quinto centenario della nascita di Ippolito II d'Este, ho curato una riedizione del fondamentale saggio dell'Ashby, corredato della traduzione in lingua italiana, di note di commento e di un'appendice storico-antiquaria che costituissero un primo tentativo di aggiornare uno studio sostanzialmente ancora valido¹³. In quella circostanza promettevo di dare un seguito alla ricerca, promessa dalla quale scaturisce la presente comunicazione, che si propone:

- di riesaminare un tema che l'Ashby non aveva quasi preso in considerazione, vale a dire il programma iconografico e simbolico che fu alla base della scelta di alcune statue antiche, come quelle che decoravano la grotta di Diana;
- di mostrare come un più attento esame di alcune sculture portate a Villa d'Este da Villa Adriana possa gettare nuova luce sull'apparato decorativo di quest'ultima, con particolare riguardo a uno dei complessi sui quali si è concentrato più di recente l'interesse degli studiosi, quello della "Palestra", il cui scavo è tuttora in corso;
- di riprendere il confronto tra l'*Inventario delle statue del cardinale Ippolito II d'Este ritrovate nel Palazzo del Quirinale* (15 luglio 1568), l'*Inventario dei beni del cardinale Ippolito II d'Este trovati nel palazzo e giardino del Quirinale* (2 dicembre 1572) e quello *dei beni del cardinale trovati nel palazzo e giardino di Tivoli* (3-4 dicembre 1572), che sono ora consultabili nel sito della benemerita Fondazione Memofonte. L'esame comparato dei tre inventari dimostra che, oltre alle sculture indicate dall'Ashby, altri pezzi presenti a Tivoli provenivano in realtà da Monte Cavallo.

LA GROTTA DI DIANA

Il mito di Ippolito-Virbio e le statue all'interno della grotta

La grotta di Diana (fig. 3) fu realizzata negli anni 1570-1572, probabilmente su ispirazione di Pirro Ligorio¹⁴, che nel 1569 aveva scritto per il cardinale una *Vita* del suo eroe eponimo, il cui manoscritto è conservato nella Pierpont Morgan Library di New York. Esso reca il seguente titolo, aggiunto probabilmente nel XVII secolo: «Vita di Virbio detto altrimenti Hippolito figlio di Theseo Descritta e dissegnata Con immitatione del'Antico In sedici historie Da Pirro Ligorio Antiquario famoso Di sua propria mano Per servitio del Card. d'Este Il Vecchio Che voleva farne una tapezzeria d'Arazzi». Lo scritto¹⁵ è corredato infatti di sedici disegni con i vari momenti della vita di Ippolito, a partire dalla battaglia tra Ateniesi e Amazzoni sotto le mura di Atene¹⁶.

Le Amazzoni furono sconfitte da Teseo che, dopo aver concluso un accordo di pace con loro, ne prese in sposa la regina Antiope (o Ippolita, secondo Clidemo, attidografo del

¹² ASHBY 1908, p. 220.

¹³ FERRUTI 2009.

¹⁴ BARISI-FAGIOLA-MADONNA 2003, p. 116.

¹⁵ COFFIN 1960, pp. 151-159 e figg. 90-105; LEFEVRE 1998, *passim*.

¹⁶ COFFIN 1960, fig. 90; LEFEVRE 1998, p. 37, tav. I.



Fig. 3. Tivoli, Villa d'Este, la grotta di Diana.

IV secolo a.C.)¹⁷, come si vede nel secondo disegno della serie¹⁸, dove i due sposi si giurano fedeltà sull'egida di Atena sorretta dal sacerdote della dea. Nella scena è presente anche Eracle, che aveva catturato Antiope (Ippolita) nella sua spedizione pontica contro le Amazzoni e l'aveva concessa al compagno Teseo, in riconoscimento del suo valore¹⁹. Dal matrimonio fra Teseo e Ippolita nacque Ippolito, che fu subito preso sotto la propria tutela da Artemide, dea protettrice delle partorienti e della "casta gioventù". Dopo la morte della madre egli fu educato dal "casto Pitteo"²⁰, nonno di Teseo, che lo iniziò al culto di Pallade e di Artemide, la prima intesa come patrona delle arti liberali, che «grandemente giovano al uomo: et massimamente quando sono accompagnate con le cose di Diana che sono la caccia et la castità»²¹. Teseo nel frattempo si era risposato con Fedra, che si innamorò perdutamente del figliastro, attentando invano alla sua castità²². La matrigna,

¹⁷ Apollod., *Epit.*, I, 16; Plut., *Thes.*, 27, 5. Vedi HARDER 2005, col. 368.

¹⁸ COFFIN 1960, fig. 91; LEFEVRE 1998, p. 39, tav. II.

¹⁹ Come sosteneva l'attidografo Filocoro (IV-III secolo a.C.), citato da Plut., *Thes.*, 26, 1. Per le diverse versioni del mito si rinvia a LA ROCCA 1985, pp. 47-58, cap. III.

²⁰ Menzionato con quest'epiteto nell'*Ippolito* di Euripide, dove il figlio di Teseo viene detto "ἀγροῦ Πιτθέως παιδεύμα", come ricorda ancora Plut., *Thes.*, 3, 4.

²¹ COFFIN 1960, p. 155. Nella scena dell'educazione di Ippolito (COFFIN 1960, fig. 93; LEFEVRE 1998, p. 43, tav. IV) si può notare che la statua di Atena presenta notevoli somiglianze con quella che era collocata nella grotta di Diana.

²² COFFIN 1960, fig. 97; LEFEVRE 1998, p. 51, tav. VIII.



Fig. 4. Roma, Museo Capitolino, la statua di Diana già collocata nell'omonima grotta a Villa d'Este (da BOTTARI 1755, tav. 72).

respinta da Ippolito, si uccise²³, lasciando scritte false accuse contro di lui, che furono però credute dal padre Teseo. Questi invocò il proprio padre Egeo, diventato divinità marina, che fece uscire dal mare un mostro che penetrò sotto il carro di Ippolito, rovesciandolo e uccidendo così il giovane casto²⁴. Diana resuscitò il suo protetto facendolo curare da Esculapio²⁵ e rendendolo immortale. Ippolito assunse così anche il nome di *Virbius* (da *vir-bis*, due volte uomo, perché risorto a nuova vita) e, dopo aver costruito templi di Diana a Creta e in Sicilia, giunse in Italia²⁶, dove fondò la città di *Aricia*²⁷ col tempio di Esculapio, il dio che l'aveva curato, e il santuario di Diana con il bosco (*Nemus*, da cui Nemi) che lo circondava²⁸.

Questo in breve il mito di Ippolito-Virbio narrato e illustrato da Ligorio, che l'aveva tratto, oltre che da Euripide, dai *Fasti* e dalle *Metamorfosi* di Ovidio²⁹, dall'*Eneide* di Virgilio³⁰ e soprattutto dalla *Fedra* di Seneca, come dichiara lui stesso nell'introduzione³¹.

Così si spiega anche la costruzione e la decorazione della grotta di Diana a Villa d'Este, nella quale il culto della dea e quello del suo protetto dovevano essere asso-

²³ COFFIN 1960, fig. 99; LEFEVRE 1998, p. 55, tav. X.

²⁴ COFFIN 1960, fig. 100; LEFEVRE 1998, p. 57, tav. XI.

²⁵ Apollod., III, 121. COFFIN 1960, fig. 101; LEFEVRE 1998, p. 59, tav. XII.

²⁶ COFFIN 1960, fig. 102; LEFEVRE 1998, p. 61, tav. XIII.

²⁷ COFFIN 1960, fig. 103; LEFEVRE 1998, p. 63, tav. XIV.

²⁸ Paus., II, 27, 4, riportato anche in traduzione da GREEN 2007, p. 213. Per la scena della fondazione del santuario di Nemi vedi COFFIN 1960, fig. 104; LEFEVRE 1998, p. 65, tav. XV.

²⁹ Ov., *Fast.*, VI, 735-762; *Met.*, XV, 479-546. Sulla narrazione ovidiana, che fornisce di Ippolito-Virbio un'immagine «more melodramatic and less heroic», cfr. ora GREEN 2007, pp. 211-212.

³⁰ Verg., *Aen.*, VII, 761-783. Nella versione del mito fatta propria da Virgilio, Virbio è il figlio che Ippolito aveva avuto da Aricia, come ricorda GREEN 2007, pp. 209-210.

³¹ COFFIN 1960, p. 152. Sul mito di Ippolito-Virbio e il suo collegamento con il culto di Diana ad *Aricia*, oltre a GHINI 1992, pp. 68-69, in generale ora GREEN 2007, soprattutto le pp. 208-231, cap. 9 (*Virbius, Hippolytus and Egeria*); sullo stesso argomento scarsamente utile il recentissimo VINCENTI 2010, pp. 153-154.

ciati. Nella *Descrizione* del 1571, si dice infatti che la grotta era «dedicata al piacer honesto et alla castità» e che in essa erano «due fontane una dedicata a Diana Dea della castità l'altra a Hippolito giovane castissimo; il quale volse più presto patir la morte, che co(n)sentire al furor di Fedra sua madrigna»³². Nella nicchia di fondo si trovava una fontana rustica che accoglieva la statua di *Diana cacciatrice* (fig. 4), eseguita all'inizio dell'età antonina sul tipo della famosa *Artemide di Versailles*, risalente all'epoca adrianea. Entrambe le statue deriverebbero da un originale greco degli ultimi decenni del IV secolo a.C., la cui ricostruzione è resa difficile dalle numerose parti di restauro delle repliche. Nella Diana ora in Campidoglio la testa moderna, con la quale la statua era esposta a Tivoli, fu sostituita da quella attuale, risalente anch'essa all'epoca antonina, per opera di Bartolomeo Cavaceppi (Roma 1717-1799)³³, uno degli scultori specializzati nel restauro e nella vendita delle statue antiche. A lui si devono anche gli interventi su alcune parti che erano state già integrate nel '500, come le braccia, la parte inferiore delle gambe ed il cane; l'opera fu tra quelle acquistate da Benedetto XIV nel 1753 per il Museo Capitolino, dove si trova tuttora³⁴.

La nicchia di sinistra era occupata invece da un'altra fontana rustica, nella quale doveva essere collocata la statua di Ippolito, con evidente riferimento al nome del cardinale. Essa però non vi fu mai sistemata e il suo posto venne preso dall'*Athena Prómachos* ora nel Salone del Museo Capitolino (fig. 5), copia romana di un originale greco di difficile individuazione³⁵, perché solo il torso e le gambe della statua sono autentici, mentre il resto è dovuto al restauro cinquecentesco³⁶.

Abbiamo già messo in evidenza il collegamento di Atena con Artemide nel mito di Ippolito-Virbio illustrato dal Ligorio. A tal proposito possiamo anche notare che, come narra Esiodo³⁷, Atena era nata dal capo di Zeus³⁸, secondo Pindaro³⁹ saltando fuori armata in tutta la forza della giovinezza ed emettendo un prodigioso grido di battaglia, con caratteristiche quindi più maschili che femminili. Non avendo dunque una madre ed essendo dotata di un carattere quasi virile, le veniva attribuita un'austera verginità (*Atena Parthénos*), che perciò ci riporta ancora una volta «al piacer honesto et alla castità» cui era dedicata la grotta di Diana⁴⁰. In essa la statua della dea della

³² In COFFIN 1960, p. 149, n. 55.

³³ Sul Cavaceppi si può vedere adesso il saggio di PIVA 2010.

³⁴ Nell'Atrio, inv. MC 62; vedi ora la scheda di M. Papini in LA ROCCA-PARISI PRESICCE 2010, pp. 212-219, n. 24, con bibliografia precedente.

³⁵ Inv. MC 654; GUSMAN 1904, p. 286 e fig. 499; ID. 1908, p. 150, n. 233 e fig. 105; STUART JONES 1912, p. 299, n. 36 e tav. 73; PIETRANGELI 1974, p. 63, n. 36; RAEDER 1983, pp. 199-200, n. V 23.

³⁶ Nella *Stima delle statue della Villa d'Este di Tivoli* eseguita dal perito antiquario Gaetano Cartieri (1752-1753), f. 7r, n. 30, si dice addirittura che è un'«opera moderna [...], e pare della Scuola di Michelangelo», come rileva anche l'ASHBY 1908, p. 236. Sempre dalla *Stima delle statue* ricaviamo che la statua di Minerva e quella di Diana furono le uniche dell'arredo originale a rimanere nella grotta di Diana fino alla loro vendita.

³⁷ *Theog.*, 886-899 e 924-926.

³⁸ GRAF 2003b, col. 234, B.

³⁹ *Ol.*, VII, 35-38.

⁴⁰ Come afferma la *Descrizione* (in COFFIN 1960, p. 149, n. 55).



Fig. 5. Statua dell'*Athena Promachos* già collocata nella grotta di Diana a Villa d'Este (Roma, Museo Capitolino).

sapienza era stata affiancata da due pannelli in bassorilievo: quello di destra rappresentava Minerva con le Muse⁴¹, in riferimento al patronato che – come abbiamo detto – la dea esercitava sulle arti liberali, mentre quello di sinistra la raffigurava insieme a Nettuno, a ricordo della contesa che l'aveva vista prevalere sul dio del mare per il possesso dell'Attica.

Per quanto riguarda la mancata collocazione della statua di Ippolito, possiamo ipotizzare:

1. che non ne fosse stata trovata una, negli scavi promossi dal cardinale a Villa Adriana e altrove, che potesse raffigurare il giovane casto realmente o con rifacimenti, ma questa sembra la spiegazione meno probabile, perché sappiamo che in casi analoghi gli scultori alle dipendenze di Ippolito d'Este non si erano peritati di modificare statue antiche per adattarle a nuove funzioni;
2. che il cardinale non ne avesse fatta eseguire appositamente una da quegli stessi scultori per evitare di inserire una statua moderna fra le sculture antiche che aveva fatto porre nella grotta;
3. che egli avesse sostituito la statua di Ippolito con quella di Minerva per impedire che la propria figura fosse eccessivamente esaltata, ricorrendo per di più a un eroe pagano, per quanto casto e puro, in pieno clima controriformato.

⁴¹ DERNIE 1996, p. 94 e fig. a p. 103. Secondo l'A., tale raffigurazione avrebbe sostituito, nel corso di un restauro, quella originaria di Pan e Siringa, che è ricordata da DEL RE 2005 [1611], pp. 40-41, tra quelle della grotta di Diana. Dato che, però, tutte le altre scene menzionate dallo storico tiburtino sono ancora conservate, è più probabile che la storia di Pan e Siringa si trovasse nell'unico pannello andato perduto, all'interno di uno dei quattro ovali sulla volta del vestibolo. Per quanto riguarda poi i due pannelli con Minerva, Del Re ne tace completamente. Questo non vuol dire tuttavia che fossero stati aggiunti dopo la pubblicazione della sua opera, ma semplicemente che egli li includeva tra le «altre histories» di cui fa parola a p. 41. Da notare infine che il DERNIE 1996, p. 94, colloca a sinistra della statua di Minerva la scena di Perseo e Andromeda, che è inserita invece in un altro degli ovali sulla volta del vestibolo. L'A. non ha considerato, infatti, che Del Re enumera le storie della grotta senza distinguere fra quelle delle volte e quelle delle pareti.

Quest'ultima mi sembra la spiegazione più plausibile, se teniamo presente quanto detto all'inizio, che cioè la grotta di Diana risale agli ultimi anni di vita del cardinale di Ferrara, quando la sua religiosità si era fatta più profonda e consapevole, anche grazie all'influsso di san Filippo Neri e dei Gesuiti, tanto che nel 1564 era stato ordinato sacerdote⁴².

Le Amazzoni all'ingresso della grotta

L'esaltazione della castità era ribadita dalle due statue di *Amazzoni* che si trovavano nelle nicchie all'ingresso della grotta: come riferisce Strabone⁴³, infatti, il loro popolo aveva sede nella città di Themiscyra nel Ponto, sulle rive del fiume Termodonte, dove non tolleravano gli uomini. Per perpetuare la loro stirpe si univano con i Gargarei, loro vicini: i figli maschi venivano riconsegnati a quelli che erano ritenuti i loro padri, mentre le femmine erano allevate con cura e ammaestrate nell'arte della guerra.

Sembra inoltre che le Amazzoni tributassero il loro culto principale ad Artemide *Tauropólos* (domatrice di tori), per cui si attribuiva ad esse la fondazione di alcune città dell'Asia Minore dove la dea era particolarmente venerata, come Efeso⁴⁴. Nell'*Artemision* di questo centro⁴⁵, secondo Plinio il Vecchio⁴⁶, si svolse verso il 430 a.C. una gara per l'esecuzione di una statua in bronzo di un'Amazzone ferita, alla quale parteciparono cinque scultori: Policeto, che ottenne il primo posto, Fidìa, che conquistò il secondo, Kresilas, che ebbe il terzo, Kydon e Phradmon. Delle loro opere ci sono pervenute numerose repliche di età romana, fra le quali vanno annoverate quelle che ornavano un tempo la grotta di Diana: nella nicchia a sinistra entrando era collocata la statua di *Amazzone del tipo Mattei*, restaurata con l'arco ma derivante dall'originale con l'asta di Fidìa (fig. 6). Questi vi avrebbe ripreso il tema dell'Amazzone vinta⁴⁷, caro agli Ateniesi perché ricordava loro proprio la vittoria di Teseo su quelle donne guerriere, per cui la statua poteva suggerire al visitatore colto della grotta la figura dell'amazzone Ippolita, moglie di Teseo e madre di Ippolito.

Nella *Descrizione* la statua viene identificata invece con quella di «Pantasilea regina dell'Amazzone»⁴⁸, che, per espiare l'uccisione di sua sorella Ippolita⁴⁹, partecipò alla guerra di Troia, accorrendo in aiuto di Priamo in seguito alla morte di Ettore. Dopo aver ucciso molti Greci, fu ferita mortalmente da Achille che, vedendola spirare, fu invaso da amore per lei, come dice Ovidio nelle *Heroides*⁵⁰. Anche questa statua fu restaurata dal Cavaceppi, al quale si devono due interventi:

⁴² FERRUTI 2008, p. 58.

⁴³ Str., XI, 5, 1-3 (C 503-504).

⁴⁴ Str., XI, 5, 4 (C 505). La fondazione di Efeso è ricordata dal DERNIE 1996, p. 94. In generale sulle Amazzoni, cfr. LEY 2002, coll. 563-565.

⁴⁵ Il cui simulacro, riprodotto a Villa d'Este nella statua della "Madre Natura", sarebbe stato dedicato proprio dalle Amazzoni (Callim., *Hymn.*, III, 238; vedi GRAF 2003a, col. 66).

⁴⁶ N.H., XXXIV, 53.

⁴⁷ *Musei Capitolini* 2006, p. 62.

⁴⁸ COFFIN 1960, p. 149, n. 55.

⁴⁹ Apollod., *Epit.*, V, 1; Quint. Smyrn., I, 20-32.

⁵⁰ Ov., *Epist.*, XXI, 118. Su Pentasilea, in generale HARDER 2007, coll. 732-733.



Fig. 6. Statua dell'*Amazzone* fidiaca già collocata nella grotta di Diana a Villa d'Este (Roma, Museo Capitolino),

1. l'aggiunta dell'arco che la donna sorregge con ambedue le braccia, avvenuta nel 1754, subito dopo che Benedetto XIV aveva acquistato la statua per il Museo Capitolino⁵¹. In origine, infatti, l'*Amazzone* doveva avere il braccio destro sollevato molto sopra la testa e appoggiarsi con entrambe le braccia a un'asta, come si può capire dalla replica adrianea venuta alla luce nel 1954 negli scavi del Canopo⁵². Quest'ultima presenta anche il particolare della ferita da cui esce sangue sulla coscia sinistra, che nella replica ora in Campidoglio manca perché anche questa parte è di restauro;
2. l'inserimento della testa, che dopo il 1775 andò a sostituire quella moderna con elmo che la statua aveva ricevuto a Villa d'Este⁵³. La testa attuale viene ritenuta copia adrianea dell'originale di Policletto, presente nello stesso Museo Capitolino con l'*Amazzone* firmata dal copista neoattico Sosikles nel I secolo d.C.⁵⁴.

La statua collocata nella nicchia di destra all'ingresso della grotta di Diana viene detta invece di Lucrezia tanto nella *Descrizione* quanto nell'inventario del 1572. L'identificazione erudita era dovuta al fatto che questa matrona romana era un esempio di castità violata⁵⁵; fi-

⁵¹ Dov'è esposta nella sala del Galata, inv. MC 733. Su tutte le questioni che la riguardano si veda adesso la scheda di M. Papini in LA ROCCA-PARISI PRESCITTE 2010, pp. 488-493, n. 14, con la bibliografia di riferimento.

⁵² Si può vedere la scheda di MOESCH 2000, dove è riassunta con chiarezza la questione della pertinenza delle Amazzoni ai vari scultori impegnati nella gara di Efeso.

⁵³ DEL RE 2005 [1611], p. 41, parla di un «cimiero del morione, che tiene in testa».

⁵⁴ Per quest'*Amazzone* (inv. MC 651) vedi STUART JONES 1912, pp. 296-297, n. 33 e tav. 72; PIETRANGELI 1974, pp. 62-63, n. 33; LA ROCCA-TITTONI MONTI 1984, p. 42, n. 33 e fig. 1; *Musei Capitolini* 2006, p. 57.

⁵⁵ Giovanni Boccaccio nel *De mulieribus claris* (1356-1364) la definisce «romane pudicitie dux egregia» (BOCCACCIO 2001, p. 194, cap. XLVIII, 1), esaltando così la sua castità.

glia di Sp. Lucrezio Tricipitino e moglie di L. Tarquinio Collatino, avrebbe suscitato per le sue rare qualità un'insana passione in Sesto Tarquinio, figlio del Superbo, che le avrebbe usato violenza. Narrato il fatto al padre ed al marito perché la vendicassero, si uccise per il disonore⁵⁶, suscitando così lo sdegno del popolo che costrinse il re e i suoi figli a rifugiarsi a Cere abbandonando Roma, dove fu instaurata la repubblica (509 a.C.).

Già Antonio Del Re nel 1611 aveva però individuato nella statua una "Regina delle Amazzoni", basandosi sul suo aspetto:

«Nella mano destra elevata tiene un bastone tondo non molto lungo in segno di Generale frà le Amazzone, et la mano sinistra rilevata innanzi al petto. Hà nella sua persona due ferite, una di sopra, et l'altra di sotto alla mammella destra, le quali hanno le goccioline di sangue»⁵⁷.

Questa statua viene riferita al tipo attribuito a Kresilas e rientra anch'essa fra quelle comprate nel 1753 da Benedetto XIV per il Museo Capitolino⁵⁸.

In precedenza le due *Amazzoni* erano state rimosse dalla grotta di Diana, dov'erano state sostituite da due statue di *Cupidi*⁵⁹, e avevano quindi subito vari spostamenti nell'ambito di Villa d'Este: nel 1665 erano state collocate nella grotta di Venere sul piazzale dell'Ovato, che poco prima doveva essere stata trasformata in grotta di Bacco. Quest'ultimo cambiamento aveva comportato due spostamenti: il trasferimento delle statue dei putti che giocano con i cigni a decorare la nuova fontana detta appunto dei Cigni nella parte bassa del giardino⁶⁰, sulla cui sommità fu collocato il gruppo dell'*Amorino col cigno* che forse si trovava in precedenza nella villa di Monte Cavallo, dove decorava il laghetto della fontana principale del giardino, detta "fontana del Bosco"⁶¹; lo spostamento della statua di *Venere che lascia il bagno* nel Salone, dov'essa è ricordata già da Del Re nel 1611⁶².

⁵⁶ Livio (I, 57-60) la rappresenta come una matrona virtuosa, mentre Ovidio (*Fast.*, II, 721-852), ad esempio, dà della sua figura un'interpretazione "erotica", descrivendola come vittima della sua bellezza. Vedi in generale KÄPPEL 2005, col. 857.

⁵⁷ DEL RE 2005 [1611], p. 41.

⁵⁸ Dove è esposta nel Salone, inv. MC 637; STUART JONES 1912, pp. 286-287, n. 19 e tav. 69; PIETRANGELI 1974, p. 61, n. 19; RAEDER 1983, p. 199, n. V 22.

⁵⁹ Delle quali rimane ora solo quella che si identifica con una delle migliori copie romane dell'Eros di Lisippo (inv. MC 410); STUART JONES 1912, pp. 87-88, n. 5 e tav. 18; PIETRANGELI 1974, p. 42, n. 67; RAEDER 1983, p. 199, n. V 21; LA ROCCA-TITTONI MONTI 1984, pp. 14-15, n. 67 e fig. 3; *Musei Capitolini* 2006, p. 41; BROOK-CURZI 2010, p. 276 (figura) e p. 405, n. IL20 (scheda di P.P. Racioppi).

⁶⁰ Rappresentata nell'incisione di Giovanni Maggi (1618; LOMBARDO 2005, pp. 42 e 80; PANATTONI-SCIARRETTA 2009, p. 67, fig. 33), che è in controparte, e in quella del Venturini (1685; LOMBARDO 2005, p. 81; PANATTONI-SCIARRETTA 2009, p. 109, fig. 75), dove però i putti che giocano con i cigni ai lati sono riprodotti con scarsa aderenza alla realtà.

⁶¹ PALMA VENETUCCI 2010b, p. 60, in riferimento all'inventario del Quirinale (15 luglio 1568), f. 134v: «Nel laghetto che fa essa fontana è un Ganimede piccolino che scherza con cigno e lo lega con una benda». Da Villa d'Este il gruppo passò poi nella collezione di Henry Blundell, che lo fece esporre nel "Pantheon", un edificio che aveva fatto costruire appositamente vicino alla sua residenza (la Ince Blundell Hall) e che venne ultimato poco prima della sua morte, avvenuta il 28 agosto 1810; BLUNDELL 1803, p. 23, n. XXXIII (*Boy and swan*); ASHMOLE 1929, p. 26, n. 45 e tav. 26 (*Eros and swan*, considerato copia romana da una scultura ellenistica, forse del II secolo a.C.); FERRUTI 2009, p. 274, n. 13. Sulla fontana del Bosco vedi anche l'intervento di Paola Zampa in questi stessi *Atti*.

⁶² DEL RE 2005 [1611], p. 12.

La presenza delle Amazzoni nella grotta di Bacco è attestata dall'incisione peraltro piuttosto approssimativa del Venturini, che risulta eseguita nel 1685 ma riporta evidentemente una situazione precedente. Già nel 1678, infatti, le Amazzoni appaiono collocate anch'esse nel Salone del piano superiore, oggi denominato "sala del Trono", dove erano andate a costituire una sorta di esposizione museale insieme ad altre sei statue, che vi erano state riunite in parte dal cardinale Alessandro (1605-1624), poi dal cardinale Rinaldo I (1641-1672)⁶³, perché evidentemente ritenute troppo pregiate per rimanere all'aperto. Questa tendenza alla musealizzazione stava compromettendo definitivamente la leggibilità del programma iconografico del giardino voluto da Ippolito, privilegiando il valore artistico delle statue rispetto a quello simbolico e dandone di conseguenza una visione più moderna, perché scevra dei significati allegorici che il cardinale di Ferrara e i suoi consiglieri avevano inteso attribuire ad esse, spesso solo grazie ai pesanti restauri cui erano state sottoposte.

LA PALESTRA DI VILLA ADRIANA

Statue portate dal Quirinale a Villa d'Este dopo il 1568

Nell'inventario delle statue del cardinale Ippolito II d'Este presenti nel giardino della villa di Monte Cavallo il 15 luglio 1568, sono registrate alcune sculture che successivamente furono portate a Villa d'Este. Quattro di esse sono menzionate esplicitamente come in procinto di essere inviate a Tivoli:

1. un *Ercole* «giovane in piedi tutto nudo, più grande del naturale», che non può essere identificato con nessuna delle statue erculee presenti un tempo nella villa estense;
2. «una statua di donna in piedi vestita, che tiene il serpe et ha una scodella nell'una mano, maggior del naturale», che giustamente è stata identificata dall'Ashby⁶⁴ con quella di *Igea* poi collocata nell'omonima grotta al termine della passeggiata del Cardinale. Nella citata *Descrizione* si parla infatti di «due statue colosse d'Esculapio et d'Igia sua figliuola»⁶⁵, e Del Re⁶⁶ descrive quest'ultima come «una Statua di Donna [...] alta palmi nove, et un terzo⁶⁷ [...] Nella sua destra tiene un Serpe, et nella sinistra mano un Vasetto, a cui par ch'ella voglia accostare il Serpe, che mostra volersi discostar da detto Vasetto». Queste parole⁶⁸ corrispondono perfettamente alla statua di *Igea* raffigurata dal De Cavalleriis quando ancora si trovava al Quirinale⁶⁹,

⁶³ OCCHIPINTI 2009a, pp. 204-211.

⁶⁴ ASHBY 1908, p. 244, n. 36 e nota m.

⁶⁵ COFFIN 1960, p. 149, n. 58.

⁶⁶ DEL RE 2005 [1611], p. 37.

⁶⁷ Equivalenti a m 2,07.

⁶⁸ E quelle già usate nella *Descrizione del raro e gentil giardino del mondo fatto dall'animo regio della degna memoria dell'ill.mo e r.mo sig.r Hipolito Cardinal di Ferrara fabricato in la magnifica città di Tivoli e destinato in luogo ove si dice Valle gaudente, fatta da me Gio: M. Zappi da Tivoli del MDLXXXVI* (Antiche descrizioni della Villa d'Este a Tivoli con traduzione italiana di F. Sciarretta, 2), Tivoli 2003, p. 9, ll. 386-388.

⁶⁹ DE CAVALLERIIS 1584-1585, tav. 44, riprodotta in RICCOMINI 2009, fig. 46. L'opera del De Cavalleriis (o De

dove era stata adattata a rappresentare la figlia di Esculapio restaurando una statua di Venere con l'aggiunta delle braccia sorreggenti gli attributi⁷⁰. È stato rilevato che all'estremità occidentale della passeggiata del Cardinale, opposta a quella dove si trovavano le grotte di Esculapio e Igea, si apriva la grotta di Diana⁷¹, nella quale – come abbiamo visto – avrebbe dovuto essere collocata una statua di Ippolito, il figlio di Teseo che proprio da Esculapio era stato fatto risorgere a nuova vita⁷²;

3. «un *Bacco* nudo che appoggia la man sinistra ad uno terminetto, che ha una pelle attorno; è maggior del naturale»: in esso l'Ashby proponeva di individuare il «Bacco nudo di marmo» registrato al n. 47 nell'inventario del 1572 e menzionato forse dall'antiquario romano Gaetano Cartieri al n. 42 del suo elenco⁷³, quando si trovava in una delle nicchie del Cenacolo. Cartieri lo descrive come un «Bacco che appoggia la mano dritta ad un vaso posato sopra ad un tronco. Gli traversa sopra la spalla una pelle ideale. Gli manca la mano sinistra»;
4. «una statua di donna vestita con vaso a mezzo il petto ch'ella tiene con le mani coperte, assai maggior del naturale», che è stata agevolmente identificata con quella di *Pandora* (fig. 7) collocata nella fontana sotto la terrazza del Tripode, a metà



Fig. 7. Roma, Museo Capitolino, la statua detta di *Pandora*, già collocata nell'omonima loggia a Villa d'Este (da BOTTARI 1755, tav. 23).

Cavaliere, Villa Lagarina, presso Trento, 1525 circa - Roma 1601) è ora consultabile nelle pagine web <http://arachne.uni-koeln.de/diglit/cavaliere1585> e <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cavaliere1585a>.

⁷⁰ La Venere prima del restauro è visibile in un disegno attribuito al mantovano Jacopo Strada (1507-1588) e contenuto nel *Codex Miniatus*, 21, 2, f. 6. L'immagine, ricordata dalla RICCOMINI 2009, p. 43 e p. 47, nota 12, è pubblicata in CACCIOTTI 2010, p. 92 e nota 117 (in realtà l'incisione del De Cavalleris, menzionata anche nella nostra nota precedente, è successiva alla trasformazione della Venere in Igea); ivi, p. 93, fig. 5.

⁷¹ Lo ricorda ancora la citata *Descrizione* dello Zappi, p. 9, ll. 379-385. Forse il collegamento tra le due grotte ha indotto in errore l'OCCHIPINTI 2009a, p. 379, che pone in quella di Diana anche la "dea Salute", cioè la statua di Igea collocata invece all'estremità est della passeggiata del Cardinale.

⁷² Così DAL MASO 1978, p. 40, nota 6. Da considerare, comunque, quanto spiegato in BARISI-FAGIOLO-MADONNA 2003, p. 115, secondo i quali le due grotte erano state collocate alla fine della passeggiata del Cardinale per sottolineare «la salubrità della villa e in particolare di questo viale».

⁷³ *Stima delle statue*, cit., f. 9r.

della passeggiata del Cardinale. La statua era stata interpretata dal Ligorio, al momento della scoperta, come quella di «Hecate [...] che porta un vaso, che è quello del belletto di Iunone, a Venere»⁷⁴, ma fu trasformata dal restauratore cinquecentesco nell'immagine di Pandora che portava nel vaso tutti i mali del mondo. La testa diademata da lui aggiunta fu sostituita con quella attuale dal Cava-
ceppi, nel restauro subito dalla statua in occasione del suo ingresso nel Museo Capitolino (1753). Quest'ultima testa è stata attribuita di recente a botteghe greco-orientali attive nella tarda età ellenistica, mentre il resto della statua viene considerato una rivisitazione adrianea di un'opera d'arte egizia⁷⁵.

Sculture rinvenute nella Palestra: precisazioni

In origine la statua di "Pandora" avrebbe rappresentato infatti un sacerdote isiacco che recava nelle mani alzate un vaso canopo, e rientrava fra le quattro sculture rinvenute dal tiburtino Giovanni Battista Cappuccini, detto "Buccicola", nell'edificio III della "Palestra", che era costituito da un cortile quadrato circondato da un portico a pilastri⁷⁶. Le altre tre sculture raffiguravano:

1. un "Adriano" (in realtà un *Hermes* tipo Andros-Farnese completato con una testa di Adriano prima del 1554, quando la statua appare già presente nei giardini del Quirinale, dove l'inventario del 1572 la definisce di "Paris". È attualmente conservata nel Museo Chiaramonti⁷⁷);
2. un'*Iside-Fortuna* restaurata come *Cerere*, che l'Ashby⁷⁸ proponeva dubitativamente di identificare con la *Clitennestra*, contrassegnata con il n. 44 nell'inventario di Villa d'Este redatto subito dopo la morte del cardinale Ippolito. Ritengo però che questa possibilità sia da escludere, perché la statua di "Cerere" risulta presente nel giardino della villa estense di Monte Cavallo sia nell'inventario del 1568 sia in quello del 2 dicembre 1572, nello stesso momento cioè in cui la "Clitennestra" era registrata a Villa d'Este. La "Cerere" fu restaurata nel 1622 dallo scultore Egidio Moretti sempre nei giardini del Quirinale, dov'è tuttora, costituendo una delle poche testimonianze superstiti della collezione di statue del cardinale e della sua villa. Questa statua e quella di "Adriano" si trovavano nella piazza antistante la fontana del Bosco⁷⁹;
3. un busto colossale (altezza m 1,55-1,60) di *Iside-Demetra* velata, già nel Museo

⁷⁴ Ligorio, *Taur* 22, ora in TEN 2005, p. 58 (f. 36v). Il DE CAVALLERIS 1584-1585, tav. 43, la denominò invece "Psiche".

⁷⁵ Su tutti questi aspetti si veda ora la scheda di E. Polito in LA ROCCA - PARISI PRESICCE 2010, pp. 422-425, n. 8, con la bibliografia precedente. La statua, inclusa fra quelle portate a Parigi nel 1797 (*Les monumens antiques* 1806, pp. 11-12, n. III e tav. 3), fu restituita al Museo Capitolino nel 1816 e collocata nell'attuale sala del Galata, che aveva assunto allora la denominazione di "sala dei monumenti recuperati", perché vi erano state riunite le opere riconsegnate dalla Francia (PIETRANGELI 1974, p. 66), come ricorda l'iscrizione collocata sopra la porta, visibile in PARISI PRESICCE 2010, p. 26. La statua è attualmente esposta lungo lo scalone, inv. MC 735.

⁷⁶ MARI 2006, pp. 123-124 e fig. 11.

⁷⁷ Inv. 2211. Vedi ENSOLI 2002, pp. 99-100 e fig. 16; p. 109, nota 28.

⁷⁸ ASHBY 1908, p. 228; FERRUTI 2009, p. 203 e nota 2.

⁷⁹ GUERRINI-GASPARRI 1993, pp. 34-37, n. 8 e tav. IX (E. Ghisellini); ENSOLI 2002, pp. 99-100 e fig. 19; p. 109, nota 31.

Chiararamonti e ora nel Museo Gregoriano Egizio, dove Jean-Claude Grenier⁸⁰ l'ha erroneamente inserito nella sua ricostruzione del Canopo, collocandolo nella nicchia di fuoriuscita dell'acqua in fondo al cosiddetto Serapeo. Secondo quanto riferisce Ligorio⁸¹, il busto di Iside-Demetra si innalzava su un pilastro molto alto, con la fronte rettilinea e il lato posteriore curvilineo, che doveva essere collocato nella vasca di una fontana alludente alle sorgenti del Nilo. L'acconciatura della testa infatti era propria della dea stellare Sothis, il cui sorgere eliaco annunciava l'emergere, a Elefantina, delle acque sgorganti da due caverne, interpretate come le sorgenti del fiume nell'Alto Egitto⁸². Quest'ultimo simulacro doveva decorare perciò un sito in cui la presenza dell'elemento idrico evocasse il paesaggio nilotico e soprattutto l'acqua del fiume, che ricordava quella lustrale usata nei riti del culto isiaco. Tale sito è stato individuato da Zaccaria Mari nel ninfeo ricavato nelle sostruzioni a nicchie del tempio di Venere a sud della Palestra⁸³ oppure, secondo l'interpretazione più recente⁸⁴, nel giardino triangolare antistante, che era limitato a nord dagli edifici della Palestra stessa e doveva essere dotato di vasche e canali serviti dalle medesime condotte che alimentavano il ninfeo.

Statue dalla zona della Palestra a Villa d'Este: una nuova ipotesi

La presenza delle immagini di Iside nell'ambito della Palestra ha portato giustamente il Mari a identificare gli edifici che la componevano come un luogo del culto isiaco, al quale poteva essere associato quello delle divinità eleusine Demetra e Persefone. Sia la statua di Iside-Fortuna sia la testa di Iside-Demetra sono infatti *capite velato* secondo l'iconografia della dea di Eleusi, ai cui misteri Adriano, primo imperatore romano dopo Augusto, era stato iniziato verosimilmente nel 124/5, durante il suo primo viaggio in Grecia, ricevendo poi l'*epoptia*, il grado più alto di conoscenza dei misteri eleusini, nel 128/9, al momento della sua seconda visita⁸⁵.

I legami di Adriano con il culto delle *μεγάλαι θεαί* (Demetra e Kore/Persefone) mi inducono quindi ad aderire all'opinione tradizionale secondo la quale le statue delle ninfe *Myrtóessa* e *Anchirrhóe*, presenti un tempo a Villa d'Este, provenivano da un ninfeo di Villa Adriana, da dove il cardinale Ippolito aveva tratto la maggior parte delle sculture destinate a ornare la sua residenza tiburtina. *Myrtóessa* e *Anchirrhóe*⁸⁶, infatti, erano due delle cinque ninfe raffigurate sulla *τράπεζα* del tempio delle *μεγάλαι*

⁸⁰ GRENIER 1993, pp. 31-34 e tav. 8; ID. 2000, pp. 73-75; ID. 2008, p. 116. *Contra*, giustamente, ENSOLI 2002, pp. 99-100 e fig. 17.

⁸¹ F. 36v, ora in TEN 2005, p. 58.

⁸² GRENIER 2008, p. 116.

⁸³ MARI 2006, p. 118, fig. 4 (planimetria della Palestra, con le sostruzioni del tempio di Venere indicate dalla lettera *d*), e pp. 133-135, con nota 34 e fig. 23 (busto di Iside-Demetra). Dello stesso avviso è ora anche Mariette de Vos, in DE VOS-ATTOUI 2010, p. 143 (*La funzione del complesso e il carattere egizio delle decorazioni scultoree*).

⁸⁴ MARI 2010, p. 137.

⁸⁵ FOLLET 1976, pp. 113-115; ANTONETTI 1995, pp. 150-151.

⁸⁶ Il cui nome deriva dall'aggettivo *ἀγγιρρός*=*che scorre vicino*, composto dalla preposizione *ἀγγι*=*vicino* e dalla radice del verbo *πέω*=*scorro*.



Fig. 8. Tivoli, Villa d'Este, la fontana della Civetta nell'incisione del Venturini, 1691 (dis. 1685), con le statue di Myrtóessa e Anchirrhóe all'ingresso del "teatro".

θεαί a Megalopoli d'Arcadia: lo riferisce Pausania nella sua *'Ελλάδος περιήγησις*⁸⁷, aggiungendo che «*Ἀγχιρόης δὲ καὶ Μυρτώεσσης εἰσὶν ὑδρῖαι τὰ φορήματα, καὶ ὕδωρ δῆθεν ἀπ' αὐτῶν κάτεισιν*», che cioè «Anchiroe e Mirtoessa reggono delle brocche (*ὑδρῖαι*) dalle quali all'apparenza scende dell'acqua»⁸⁸, come nelle due statue già a Villa d'Este.

Dall'inventario del 1572 apprendiamo che queste statue erano collocate ai lati della fontana di Venere nella sala dell'appartamento di rappresentanza dalla quale si accedeva al Giardino segreto⁸⁹. Esse furono poi sostituite da «doi statue di donne vestite in doi fontane»⁹⁰, che in precedenza si trovavano nella "Manica lunga", e vennero spostate all'ingresso del "teatro" antistante la fontana della Civetta (*fig. 8*). Lo spostamento avvenne in un momento imprecisato ma sicuramente prima del 1611, quando Del Re⁹¹ le descrive nella nuova collocazione, dove le rappresenta anche il Venturini nell'incisione del 1685⁹². Successivamente non si hanno più notizie della Myrtóessa⁹³, men-

⁸⁷ Paus., VIII, 31, 4.

⁸⁸ Traduzione di RIZZO 2004, p. 305.

⁸⁹ «Nella grotta del giardinetto: 57. Una mirtessa [*sic*] di marmo vestita con un vaso in spalla; 58. Una statua di una Hirroe [*sic*] vestita con un vaso in spalla».

⁹⁰ Inventario del 1572, nn. 49-50; PANATTONI-SCIARRETTA 2009, p. 89, fig. 55 (incisione del Venturini).

⁹¹ DEL RE 2005 [1611], pp. 63-64 ("Myrtoessa" e "Anghyrrhoe").

⁹² LOMBARDO 2005, p. 69; PANATTONI-SCIARRETTA 2009, p. 101, fig. 67.

⁹³ Che è forse da identificare con una delle tre statue comprate nel 1779 dallo scultore Giovanni Pierantoni

tre l'Anchirrhôe fu comprata nel 1788 da Antonio d'Este, che la vendette insieme ad altre sculture antiche a Thomas Jenkins⁹⁴. Da quest'ultimo la acquistò poi il collezionista inglese Henry Blundell, che la fece esporre nel "Pantheon" adiacente alla sua residenza (la già citata Ince Blundell Hall)⁹⁵.

L'*Anchirrhôe* (fig. 9) presenta attualmente un aspetto alquanto diverso da quello che aveva a Villa d'Este, per il quale possiamo basarci sulla descrizione di Del Re, sull'incisione del Venturini e anche sull'acquarello di Cristoforo Martini⁹⁶. In origine infatti la statua teneva con il braccio sinistro un otre poggiato sulla spalla, dal quale scaturiva l'acqua⁹⁷, come si vede tuttora nella replica conservata al Louvre. Questa poggia però il piede destro su un globo, considerato antico e pertinente dall'Ashmole⁹⁸, che prospetta due possibilità: se il globo avesse conservato la forma primitiva, la statua avrebbe potuto rappresentare la musa Urania; se invece fosse stato rimaneggiato, ci troveremmo di fronte alla raffigurazione di un'altra Musa.

Dobbiamo ricordare infatti come le repliche che vanno sotto il nome di *Anchirrhôe* derivino in realtà dal tipo della *Musa danzante*⁹⁹, vale a dire dalla statua di Tersi-



Fig. 9. Statua di *Anchirrhôe* dal teatro della Civetta a Villa d'Este, già conservata a Ince Blundell Hall (da VISCONTI 1819, tav. a. V). Dal 1959 la scultura si trova a Liverpool, dove è stata incongruamente smembrata: la testa, dovuta al restauro di Ferdinando Lisandroni e Antonio d'Este, è stata portata alla Walker Art Gallery, mentre il corpo, spettante allo scultore antico, è rimasto nel World Museum (si veda COLTMAN 2009, p. 39 e nota 97; p. 42, fig. 17).

(1742-1817), allievo del Cavaceppi; ASHBY 1908, p. 237, nota c e il corrispondente FERRUTI 2009, p. 233, nota c; PALMA VENETUCCI 2010b, p. 68, nota 201.

⁹⁴ Su questa figura, dalla multiforme attività (pittore, guida turistica e soprattutto antiquario), vedi ora la scheda di P. Coen in BROOK-CURZI 2010, p. 412, n. III.8.

⁹⁵ ANGELICOUSSIS 2004, pp. 239-278 (i riferimenti al Pantheon sono a p. 241, con le figg. 3-4). Dopo la vendita della proprietà nel 1959, i reperti antichi raccolti da lord Blundell passarono al Merseyside County Museum di Liverpool, dove l'*Anchirrhôe* è registrata da RAEDER 1983, pp. 194-195, n. V 5, per essere poi trasferiti nel nuovo World Museum e soprattutto nella Walker Art Gallery, che dal dicembre 1988 accoglie circa 40 esemplari della collezione, per la maggior parte statue antiche restaurate da scultori settecenteschi come Carlo Albacini (1734-1813), Bartolomeo Cavaceppi, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e altri (FEJFER-SOUTHWORTH 1991, p. 26).

⁹⁶ BIANCONI 1984, tav. XXIII.

⁹⁷ Erroneamente MICHAËLIS 1882, p. 349, n. 37, afferma che la statua «without doubt once carried a hydria on the r(ight) shoulder».

⁹⁸ ASHMOLE 1929, p. 21, n. 37, nota 6.

⁹⁹ La predilezione delle ninfe per la danza è attestata da fonti letterarie e figurative: lo riferisce KRON 1977, p. 158, nota 67.

core appartenente al gruppo delle Muse attribuito a Filisco di Rodi (II secolo a.C.) e riprodotto nel rilievo con l'*Apoteosi di Omero*, firmato da Archelao di Priene verso la fine dello stesso secolo¹⁰⁰. In quest'ultima opera, Tersicore era raffigurata con il piede destro proteso in avanti e la mano destra nel gesto di sollevare l'*himation*, il che comportava l'abbassamento della spalla corrispondente, mentre quella sinistra rimaneva più in alto. Ciò aveva consentito allo scultore di età romana di collocare sopra di essa l'idria dalla quale sgorgava l'acqua, trasformando la Musa in una ninfa, come nell'esemplare un tempo conservato a Villa d'Este¹⁰¹. In esso la mano sinistra sorreggeva, invece, un vasetto puramente decorativo, ora rimosso, dovuto al restauro operato «con molta eleganza»¹⁰² dai «valorosi e diligenti scultori» Ferdinando Lisandroni (Roma 1735-1811) e Antonio d'Este stesso in occasione della vendita della statua, come riferisce Ennio Quirino Visconti (1751-1818) nel III volume del *Catalogo del Museo Pio Clementino* (Roma 1790)¹⁰³. L'intervento dei due scultori, che erano agenti di lord Blundell per il commercio di sculture antiche¹⁰⁴, aveva eliminato ogni traccia del restauro piuttosto scadente subito dalla statua in occasione della sua esposizione a Villa d'Este, che però aveva sostanzialmente rispettato l'iconografia antica, almeno a quanto possiamo desumere dall'incisione del Venturini.

Anche l'Ashmole¹⁰⁵ considera di restauro il braccio sinistro della statua con l'attributo, come pure la testa con il loto, aggiunto dai restauratori perché avevano riconosciuto nella scultura una raffigurazione della ninfa egiziana di nome Anchirrhoe. Secondo un'altra genealogia, riportata dal mitografo Apollodoro¹⁰⁶, infatti, Anchirrhoe – o, meno correttamente, Anchinoe – era figlia del Nilo e moglie di Belo, madre di Aigyptos e Danaos¹⁰⁷. La notizia non è priva d'interesse, perché ci illumina sul duplice carattere della ninfa Anchirrhoe, legata al culto di Demetra in Arcadia e a quello del Nilo in Egitto. Questa circostanza mi spinge a ritenere che la sua statua (con quella dispersa della sua compagna Myrtóessa) fosse collocata nel ninfeo presso la Palestra di Villa Adriana o nel giardino tra i due complessi architettonici dove, come già sottolineato, Iside era venerata quale dea delle sorgenti del Nilo (Sothis) e probabilmente era anche assimilata a Demetra.

¹⁰⁰ Il rilievo, scoperto verso la metà del XVII secolo sulla via Appia presso Boville, si trova ora al British Museum; CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD 1978, pp. 291-294 e fig. 317; MORENO 1994, I, p. 406, fig. 521 (Tersicore); II, pp. 560-563 e fig. 689 (rilievo intero); PAPINI 2006, pp. 39-41 e figg. 1-3.

¹⁰¹ Queste statue, naturalmente, non riproducevano il perduto originale di Megalopoli, sul cui aspetto non siamo informati con esattezza, ma nelle intenzioni dei loro committenti dovevano esplicitamente richiamarlo, come indicavano le iscrizioni sui plinti (WERNICKE 1894). Quella di Villa d'Este viene ritenuta originale da ASHMOLE 1929, p. 21, n. 37, sulla scia di BLUNDELL 1803, p. 16, n. XVI (*Anchyrrhoe*), e di MICHAËLIS 1882, p. 349, n. 37, nonostante l'inconsueta sostituzione della I con la Y (ANCHYRRHOE).

¹⁰² Con questa valutazione giustamente non concorda MICHAËLIS (*ibidem*), che parla di «affected elegance of the pose of the r(ight) [*sic*] arm with the tiny hydria», dalla quale «the impression of beauty is seriously impaired».

¹⁰³ VISCONTI 1819, p. 231, A. V, n. 9.

¹⁰⁴ MARIUZ 1991, p. 426; CARLONI 2005, pp. 260-261.

¹⁰⁵ ASHMOLE 1929, p. 21, n. 37 e tav. 23.

¹⁰⁶ Apollod., II, 1, 4, 3.

¹⁰⁷ TOMPEL 1894. La KRON (1977, p. 158 e note 65-67) interpreta la statua proprio come una raffigurazione della ninfa egiziana, data la sua provenienza dalla villa di Adriano e la predilezione di quest'ultimo per l'Egitto; vedi anche FERRUTI 2009, p. 277, n. 58.

SCULTURE ANTICHE DAL QUIRINALE A VILLA D'ESTE

Acquisizioni dell'Ashby

Abbiamo già parlato¹⁰⁸ delle sculture che furono sicuramente trasportate a Villa d'Este da Monte Cavallo, dove le registrava l'inventario del 1568. L'Ashby ne ha individuate altre:

1. «un petto con la testa di marmo nero di Giulio Cesare» (n. 79 nell'inventario del 1568), che l'Ashby identificava con la «testa di Cesare di marmo negro» ricordata al n. 51 nell'inventario del 1572, secondo il quale era posta nella «Manica lunga». Sembra invece più probabile l'interpretazione del Borgia¹⁰⁹, che individua in essa la «testa negra col busto bianco di marmoro» segnalata al n. 7, che era collocata nella sala della Fontanina, dove Del Re¹¹⁰ descrive appunto un ritratto di *Cesare* con le stesse caratteristiche;
2. «un petto con la testa di Vitellio imperatore, moderno» (n. 82 nell'inventario del 1568), identificato dall'Ashby con il busto in marmo bianco di *Vitellio* indicato con il n. 69 nell'inventario del 1572, che lo poneva in una delle nicchie ovali sulla parete del cortile di fronte alla fontana di Venere;
3. «un petto con la testa di Costantino imperatore» (n. 84 nell'inventario del 1568), che fu poi collocato sopra la fontana di Venere nel cortile del palazzo, probabilmente dopo il 1572, perché non viene ricordato nell'inventario redatto il 3 e 4 dicembre di quell'anno, cioè subito dopo la morte di Ippolito. La testa di *Costantino* è un'opera del IV secolo d.C., l'unica scultura antica che sia rimasta a Villa d'Este, insieme alla *Venere dormiente* e al sarcofago strigilato con protomi leonine nella fontana sottostante¹¹¹. Si può supporre che i tre pezzi antichi siano stati risparmiati dalla spoliazione proprio per non alterare l'integrità della fontana;
4. «un petto con la testa di Sitimio imperatore, moderno» (n. 86 nell'inventario del 1568), nel quale l'Ashby individuava il busto in marmo bianco di *Settimio Severo* collocato anch'esso in una delle nicchie ovali sulla parete del cortile di fronte alla fontana di Venere (n. 71 dell'inventario del 1572).

Nuove identificazioni

I busti di Giulio Cesare, Vitellio e Settimio Severo furono alienati in epoca imprecisata e risulta quindi molto difficile, allo stato attuale delle nostre conoscenze, accertare la loro collocazione odierna. Mi sembra però che il confronto tra gli inventari di Monte Cavallo (1568 e 1572) e quello di Tivoli (anch'esso del 1572) possa consentire ulteriori identificazioni.

Nel giardino della villa estense di Monte Cavallo, «innanzi alla fontana» del Bosco, «a man dritta», era «un *Giove* nudo con il folgore nella man dritta, et [avente] alli piedi

¹⁰⁸ Vedi *supra*.

¹⁰⁹ *Inventario 2008* [1572], p. 53, n. 7 e nota 48.

¹¹⁰ DEL RE 2005 [1611], p. 19.

¹¹¹ Il sarcofago è elencato al n. 74 dell'inventario del 1572, dove viene descritto come «Un pilo di marmo bianco con due mascare di lione» (vedi anche *Inventario 2008* [1572], p. 74 e nota 126), e non va quindi confuso – come riteneva ASHBY 1908, p. 238 e p. 249, n. 74 – con la fronte di sarcofago portata poi a Ince Blundell Hall (ASHMOLE 1929, p. 118, n. 393 e tav. 49). Si veda inoltre PALMA VENETUCCI 2010b, p. 59 e nota 97.



Fig. 10. Statua di Zeus dal palazzo d'Este, già conservata a Ince Blundell Hall (Liverpool, World Museum).

un'aquila», nel quale si può riconoscere agevolmente lo «Iove di marmo ignudo intero dritto con una aquila» menzionato al n. 64 dell'inventario di Villa d'Este del 1572, che lo poneva in una delle due nicchie semicircolari a metà delle scale che scendono dal cortile al piano inferiore. Del Re descrive infatti la statua (*fig. 10*) come

«tutta nuda alla Greca [...]. Tiene a' suoi piedi un'Aquila, che guarda in sù verso lui, in testa una fascetta, ò benda, che li cinge il crine in segno di Deità [...]. Nella mano destra pendente al basso tiene un folgore [...] et nella mano sinistra levata in alto tiene uno scettro, over bastone non molto lungo in segno di Signoria»¹¹².

¹¹² DEL RE 2005 [1611], p. 15.

Questa descrizione corrisponde perfettamente a quella della statua registrata a Monte Cavallo nell'inventario del 1568 ma non in quello del 1572, a dimostrazione del fatto che nel frattempo era stata trasportata a Tivoli¹¹³. Il trasferimento avvenne forse nello stesso 1572, come potrebbe indicare la circostanza che la statua fu restaurata il 15 giugno di quell'anno al costo di 6 scudi¹¹⁴, evidentemente perché doveva essere esposta a Villa d'Este. Qui il cardinale Rinaldo I, prima del 1678, la fece spostare nel Salone del piano superiore (oggi "sala del Trono")¹¹⁵, dove entrò a far parte – come le due Amazzoni¹¹⁶ – di una sorta di esposizione delle statue considerate più pregevoli. La statua di Giove rimase a Villa d'Este fino al 1788, quando fu acquistata da Antonio d'Este, dal quale, attraverso il solito mercante inglese Jenkins, passò nella collezione di Henry Blundell, che la fece esporre nel "Pantheon"¹¹⁷.

Anche la parte inferiore della fontana dei Cavalli Marini (*fig. 11*), collocata sulla terrazza di fronte allo scalone del palazzo di Tivoli, nel 1568 doveva trovarsi nei giardini della villa del Quirinale. Come possiamo vedere dalle incisioni del Maggi (1618)¹¹⁸ e del Venturini (1685)¹¹⁹, questa fontana era composta di due parti: in alto un bacile sorretto da tre delfini che poggiano su tre cavalli marini, dalle cui bocche scaturiva l'acqua che andava a ricadere nel bacino sottostante (attualmente nel Museo Pio-Clementino¹²⁰); in basso un bacino circolare sorretto da tre pilastrini, impostati su basi a zampe leonine e decorati da tralci di vite intrecciati, che terminano in alto con capitelli ornati da tritoni e animali marini. Sulla convessità del bacino sono applicate tre protomi leonine destinate allo scolo dell'acqua proveniente dall'interno della vasca. Questa è sorretta al centro da una colonnina tortile in forma di balaustro, che serviva a contenere la condotta idrica destinata ad alimentare il bacino soprastante (ora nella sala d'Augusto del Museo del Louvre¹²¹).

La descrizione della parte inferiore corrisponde esattamente a quella, contenuta nell'inventario del 15 luglio 1568, di un manufatto che nella villa di Monte Cavallo

¹¹³ Come ritiene ora anche PALMA VENETUCCI 2010b, p. 60, secondo la quale sarebbe stato trasferito a Villa d'Este pure il *Saturno* che doveva fare da *pendant* al *Giove* davanti alla fontana del Bosco, ma «a man manca»: lo ricorda l'inventario del 1568, dove la statua viene descritta (f. 134v) come quella «di un Re pur nuda più grande del naturale». Fu restaurata insieme a quella di Giove, indubbiamente perché anch'essa doveva essere portata a Tivoli.

¹¹⁴ ASHBY 1908, p. 248, nota f. Il restauro fu eseguito da Francesco de' Meli: lo segnala PACIFICI 1920, p. 402.

¹¹⁵ Come ricorda BLUNDELL 1803, p. 9, n. IV, che la denomina «*Jupiter Pacificus*»; cfr. anche FERRUTI 2009, p. 277, n. 64.

¹¹⁶ Vedi *supra*.

¹¹⁷ Lo si vede in ANGELICOUSSIS 2004, p. 244, fig. 4. Per la statua ASHMOLE 1929, pp. 3-4, n. 2 e tav. 12 (*Zeus*).

¹¹⁸ LOMBARDO 2005, p. 27; PANATTONI-SCIARRETTA 2009, p. 68, fig. 34. Dal Maggi sembra derivare l'incisione di G.A. Boeckler, *Architectura curiosa nova* (Nürnberg 1664), Graz 1968, fig. 67, pubblicata in CARLONI 1993, p. 174, fig. 13.

¹¹⁹ LOMBARDO 2005, p. 21; PANATTONI-SCIARRETTA 2009, p. 87, fig. 53.

¹²⁰ Inv. 775. All'epoca dell'Ashby nella Sala dei Busti (n. 312; ASHBY 1908, p. 251, n. 78), ora nella Galleria delle Statue (n. 91; FERRUTI 2009, p. 263, n. 78), dove già si trovava nel 1847 (n. 421; DE ANGELIS 1993, p. 99, n. 808).

¹²¹ CARLONI 1993, p. 184.



Fig. 11. Roma, Museo Capitolino (già), *tripode* da Villa d'Este, ora conservato al Louvre (da FOGGINI 1782, p. 370).

era collocato «innanzi la porta ch' esce a strada Pia»¹²², alla fine cioè del viale che partiva dalla fonte rustica o del Bosco¹²³ e terminava alla porta dalla quale si usciva sull'odierna via del Quirinale. La scultura non viene più menzionata nel successivo inventario del 2 dicembre 1572, il che dimostra come nel frattempo fosse stata trasportata altrove. Essa veniva descritta con le seguenti parole: «È un vaso rotto, e li manca quasi la mettà¹²⁴; è di forma rotondo sostenuto nel mezzo da un balauastro, et attorno da tre piedi di leone che, quadrati con lavori d'un fogliame d'una vite con uva, vanno su fino all'orlo estremo». Questa descrizione corrisponde anche a quella con cui Antonio Del Re¹²⁵ menziona il tripode attualmente conservato al Louvre; nelle fonti cinquecentesche, inoltre, il termine “vaso” viene riferito di solito a un bacino circolare, come possiamo vedere proprio da due citazioni della nostra fontana: la prima nella *Descrittione*, dove è indicata al n. 60 come una «fontana il cui ornam(en)to sono tre Monstri ma-

rini, che gettano acqua in un bel vaso di marmo antico»¹²⁶, la seconda nell'inventario della villa redatto nel 1572, dove compare al n. 78 come «un vaso di marmoro tondo con tre mostri marini»¹²⁷.

La fontana era quindi composta di due parti probabilmente all'origine indipendenti, il che spiega anche il motivo per cui venne smembrata quando fu posta in vendita come altre sculture della villa estense¹²⁸. Il tripode fu acquistato nel 1753 da Benedetto XIV per il Museo Capitolino, dove era stato collocato nell'atrio del Palazzo Nuovo, a

¹²² La strada Pia prendeva nome da Pio IV (1559-1565), che aveva sistemato il tracciato dell'antica *Alta Semita* per collegare la piazza di Monte Cavallo (attuale piazza del Quirinale) con la porta Pia, da lui fatta erigere per sostituire la porta Nomentana delle Mura Aureliane; NEGRO 1985, p. 56.

¹²³ Vedi *supra*.

¹²⁴ Anche in questo caso, perciò, la scultura dovette essere restaurata e integrata prima di essere trasferita a Tivoli, dove risultava intera.

¹²⁵ DEL RE 2005 [1611], p. 32.

¹²⁶ In COFFIN 1960, p. 149.

¹²⁷ *Inventario* 2008 [1572], p. 75, n. 78 e nota 128.

¹²⁸ Nell'inventario del 1752, prima della vendita, la fontana viene descritta come segue: «Un'altra [tazza] di marmo, sostenuta da un tripode tutto intagliato a bassi rilievi di foglie ed uve, con colonnetta in mezzo scanellata ed ornata in tutte le sue parti; opera antica di eccellente lavoro, con alcuni cavalli marini aggruppati sopra la tazza (scudi 300)»; SENI 1902, p. 265.



Fig. 12. Tivoli, Villa d'Este, riproduzione in "pietra composta" del *tripode* ora al Louvre, eseguita a Parigi nel 1933.

destra di chi entrava, come si può vedere nel disegno eseguito nel 1759 da Charles Natoire (1700-1777)¹²⁹. Ciò assicura definitivamente che il gruppo dei cavalli marini era stato separato dal tripode, con tutta probabilità, al momento in cui quest'ultimo era confluito nelle collezioni capitoline e di certo prima che Napoleone lo facesse trasportare al Louvre in seguito al trattato di Tolentino (19 febbraio 1797)¹³⁰.

Non conosciamo invece il percorso seguito dai cavalli marini prima di giungere nelle mani dello scultore Francesco Antonio Franzoni (Carrara 1734 - Roma 1818) e del fratello Giuseppe (Carrara 1752 - Roma 1837), che erano specializzati nel restauro

¹²⁹ PARISI PRESICCE 2010, fig. a p. 22 (da notare che le pp. 24-25 sono state invertite). Questa collocazione è confermata da FOGGINI 1782, p. 370 (con tavola).

¹³⁰ Non hanno quindi ragione di sussistere i dubbi sull'epoca dello smembramento espressi dalla CARLONI 1993, p. 184. Sul tripode vedi *Les monumens antiques* 1806, p. 40, n. XIV e tav. 14; GUSMAN 1904, p. 264 e fig. 440; ID. 1908, pp. 132-133, n. 106 e fig. 78; SLAVAZZI 2010, p. 77 e fig. 1; CACCIOTTI 2010, p. 84 e nota 54; si tratta in realtà di una fedele riproduzione in "pietra composta" (fig. 12) dell'originale, eseguita a Parigi nel 1933 per iniziativa di Attilio Rossi: CENTRONI 2008, pp. 123-124, n. 3.3.4; il carteggio relativo è pubblicato in transunto alle pp. 230-231). Può essere curioso segnalare una copia in miniatura del tripode eseguita in *biscuit*, che costituiva il centro tavola (o "trionfo") di un servizio commissionato da Napoleone alla manifattura delle porcellane di Sèvres nell'ottobre 1807. Il servizio fu esposto al palazzo delle Tuileries il 27 marzo 1810, qualche giorno prima delle nozze del Bonaparte con Maria Luisa d'Austria. Si vedano al riguardo le pagine web http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=16432 e http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=27743.

di sculture antiche con raffigurazioni di animali¹³¹. Nel 1804 essi vendettero il gruppo ai Musei Vaticani dopo averlo restaurato, come dichiarano nella lettera¹³² scritta il 22 maggio di quell'anno a monsignor Alessandro Lante, allora tesoriere generale della Camera Apostolica, alla quale cedettero infine l'intera loro raccolta di sculture antiche per 8500 scudi¹³³.

La «Tazza ornata nell'interno e nell'esterno, sostenuta da tre Cavalli marini con piantato architettato triangolare, alta palmi 6, larga palmi 3 8/12», viene valutata 300 scudi¹³⁴ e nelle «Annotazioni» si descrivono gli interventi ai quali i fratelli Franzoni l'avevano sottoposta: «La Tazza ad uso di Tripode era rotta, ed è stata riattaccata colli suoi rispettivi pezzi, e riportati piccoli tasselli dove mancava: li tre Cavalli marini che la sostengono sono antichi, ed hanno qualche pezzo di gamba riportato. Il piantato scorniciato ed intagliato è tutto moderno»¹³⁵. Su quest'ultimo punto non c'è alcun dubbio, perché la base dovette essere eseguita dai Franzoni dopo la separazione dei cavalli marini dal tripode ora al Louvre, per almeno due motivi: per cercare di restituire al pezzo quell'unità compositiva di cui era rimasto privo; per bilanciare il notevole ingombro della tazza marmorea che i due scultori avevano aggiunto sopra gli ippocampi in sostituzione del piccolo bacile che coronava la fontana a Villa d'Este. Sempre nell'intento di conferire all'insieme una nuova coerenza formale, le baccellature di questa tazza dovevano in qualche modo richiamare quelle del tripode che era stato trasportato al Musée Napoléon, tant'è vero che – come abbiamo visto – nelle citate «Annotazioni» si parla proprio di «Tazza ad uso di Tripode».

La parte esterna del fondo della tazza era stata ritenuta forse antica dallo Spinola¹³⁶, che la datava alla seconda metà del I secolo d.C., mentre considerava il resto – compresi quindi i cavalli marini – completamente rilavorato o addirittura del tutto moderno. Lo studioso sembra ora aver assunto invece una posizione più recisa, propendendo per una realizzazione interamente tardo-settecentesca della scultura¹³⁷. In questo caso dovremmo però supporre che l'abilità esecutiva di Francesco Antonio Franzoni si fosse spinta fino al punto di simulare le fratture della tazza e le integrazioni con «piccoli tasselli» delle parti mancanti, per indurre gli acquirenti a credere di trovarsi davanti a un'opera d'arte antica.

Il riesame degli inventari delle collezioni appartenute al cardinale Ippolito II d'Este ha mostrato quindi come siano ancora possibili ulteriori identificazioni e precisazioni sulle sculture antiche che ornavano le sue ville di Roma e Tivoli, così da restituirle – almeno virtualmente – alla loro collocazione originaria. È quanto ci auguriamo possa avvenire in un prossimo futuro.

¹³¹ CARLONI 1998, pp. 283-287 (le notizie riguardanti il fratello minore Giuseppe sono alle pp. 286-287).

¹³² *Lettera di Francesco Antonio Franzoni a Mons. R. [sic] Lante, tesoriere generale con annessa raccolta di antichità offerta e poi acquistata dai Musei Vaticani*, in CARLONI 1993, pp. 200-205.

¹³³ CARLONI 1998, p. 285.

¹³⁴ CARLONI 1993, p. 201, n. 14.

¹³⁵ CARLONI 1993, p. 204, n. 14.

¹³⁶ SPINOLA 1999, p. 66, n. 91.

¹³⁷ SPINOLA 2010, p. 53.