Villa Adriana agli albori del Rinascimento
Leonardo | Michelangelo | Raffaello

ISBN 978-88-98981-59-5
I Edizione - Settembre 2025

Editor
Claudia Bisceglia
Luciana Luciani

Grafica
GuCli

Copertina
Uìli

© *dei*Merangoli
Tutti i diritti sul presente volume sono riservati. La diffusione e riproduzione con qualunque mezzo sia digitale sia cartaceo, anche parziale, non sono consentite senza il permesso scritto dell'Editore. I diritti di riproduzione delle immagini pubblicate all'interno del volume e in copertina sono stati concessi dagli autori a *dei*Merangoli. È vietata qualsiasi riproduzione.

***dei*Merangoli Editrice®**
via Filippo Turati, 86 - Roma

www.deimerangoli.it
segreteria@deimerangoli.it

Visita il nostro shop online

Andrea **Bruciati**
Giuseppina Enrica **Cinque**

VILLA ADRIANA AGLI ALBORI DEL RINASCIMENTO

LEONARDO
MICHELANGELO
RAFFAELLO

Presentazione
Ingrid Drake Rowland

Prefazione
Francesco de Angelis

Questo volume è stato stampato anche con un contributo del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ingegneria Informatica dell'Università degli Studi Tor Vergata di Roma.

Numerosi sono stati i professionisti coinvolti nel corso della ricerca e della stesura dei testi. A tutti, non ultimi Francesco de Angelis e Ingrid Rowland, è rivolta la nostra gratitudine. Ulteriori menzioni sono doverosamente da rivolgere ad altri, per lo più già colleghi di Andrea Bruciati, direttori o facenti parte del personale tecnico-scientifico di enti museali e istituzionali, italiani e non, possessori di opere discusse nel volume. Un sentito ultimo ringraziamento va inoltre a coloro che hanno fornito le immagini di tali opere, in particolare la Direzione e il personale scientifico del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi di Firenze e del Museo Nacional del Prado di Madrid, per la grande disponibilità e l'ampia collaborazione dimostrata.

INDICE

PRESENTAZIONE IX
Ingrid Drake Rowland

PREFAZIONE XI
Francesco de Angelis

IL COMPLESSO ADRIANEO: UNA VILLA 'SEMINALE' ANCHE PER LA STORIA DELL'ARTE XV
Andrea Bruciati

LE GROTTE ALLA LUCE DEL SOLE XXIII
Giuseppina Enrica Cinque

PARTE I
Giuseppina Enrica Cinque

LA RISCOPERTA DI VILLA ADRIANA E I PRIMI ILLUSTRI VISITATORI 1
- Leonardo a Villa Adriana 1
- Bramante e Bramantino 6
- Leonardo e le sue letture 16
- Gli amici e i comuni interessi 23

(RI)SCOPRIRE E DOCUMENTARE LE ANTICHE VESTIGIA 49
- La "riscoperta" di Villa Adriana 49
- Ciriaco d'Ancona, la scoperta dell'antico e la diffusione della conoscenza antiquaria 57

SUGGESTIONI E DISEGNI VISITANDO VILLA ADRIANA 77
- Leonardo a Villa Adriana: riscontri e verifiche 77
- Francesco di Giorgio Martini a Villa Adriana 91

LE *MUSE* DI VILLA ADRIANA:
ATTRAZIONE E ISPIRAZIONE PER IL MONDO ARTISTICO RINASCIMENTALE 135
- La scoperta delle *Muse* 135
- Michelangelo e le *Muse* 155
- Raffaello e le *Muse* 163
- Michelangelo, Leonardo, Raffaello: tre opere e un'unica modella marmorea 187
- Le vicende delle *Muse* 195

PARTE II
Andrea Bruciati

LA DISFIDA DELLA "PITTURA ALL'ANTICA" DA LEONARDO A RAFFAELLO:
LA FIGURA INATTUALE DI MORTO DA FELTRO 235
- Dall'anticaglia alla riscoperta della "pittura all'antica" a Roma 235
- Morto da Feltro, chi era costui 247
- Una traccia biografica interrogando Vasari 255
- La Firenze di Leonardo, Michelangelo e Raffaello 261
- La Venezia di Giorgione 266

Il presunto autoritratto di Morto da Feltro 276
Morto da *Monte* feltro 283
Il ritratto di un autore cardine (1499-1509) 287

DAL MONTEFELTRO ALLA NASCITA DELLA GROTTESCA COME GENERE 307
La scoperta dell'antica decorazione a grottesca 307
I disegni di grottesche del *Codex Escurialensis* 323

MORTO DA FELTRO E VILLA ADRIANA 349
Villa Adriana: una fonte inedita per il Rinascimento 349
Michelangelo, Leonardo e Raffaello a Villa Adriana quale *altera* Roma 372

BIBLIOGRAFIA 397

PRESENTAZIONE

Ingrid Drake Rowland*

Dopo anni di magnificenza e secoli d'oblio – tanto da essere confusa con una ipotetica vecchia città di Tivoli – all'inizio del Quattrocento, Villa Adriana inizia a essere riconosciuta come la villa imperiale descritta da tale Sparziano in "Vita di Adriano", contenuto nell'*Historia Augusta*.
Secondo le ricerche condotte da Giuseppina Enrica Cinque e qui riportate, il primo che individua in quegli imponenti ruderi tiburtini ciò che rimane della Villa adrianea è l'archeologo *ante litteram* Ciriaco d'Ancona che, nel 1432, recandosi a Tivoli per documentarne le antichità, scorge da Ponte Lucano maestosi resti architettonici.
Successivamente, come emerge nel volume, è Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, che fa intraprendere nel 1461 una prima campagna di indagini nel sito. Da ciò a destare la curiosità dei tre geni del Rinascimento, Leonardo, Michelangelo e Raffaello, il passo è breve. Con loro, secondo le analisi e le scoperte degli autori di questo libro, si affaccia sulla scena un pittore così famoso che il suo insolito soprannome, "Morto," basta per identificarlo. Decenni dopo la sua scomparsa – forse sul campo di battaglia – nella lontana Zara dalmata, Giorgio Vasari, alle prese con la prima edizione delle *Vite* (1550), lo presenta semplicemente come "Morto, pittore da Feltro," così nominato per l'infaticabile frequentazione di ambienti sotterranei, ammaliato com'era dalle opere d'arte antica ancora conservate nelle rovine del mondo romano.
Un graffito rinascimentale nella *Domus Aurea* di Nerone reca la firma "Antonio Morto" ma, nei secoli successivi, l'identità dell'inconfondibile Morto si perde. Verrà associato da alcuni studiosi più recenti a una famiglia di pittori proveniente da Feltre nel Veneto, vari Luzzi o Luci, che purtroppo mai si chiamano Antonio. Altri studiosi ancora, in Italia come in America, concludono che Morto sia stato inventato di sana pianta da Vasari per farne un modello di devozione estrema al culto delle "anticaglie," considerando i riferimenti vasariani di una "malinconica persona" oppure di un artista "molto astratto nella vita come nel cervello" come indicazione di un'operosità nella ricerca antiquaria prossima alla pazzia.
In queste pagine, invece, incontreremo – per la prima volta in assoluto – il ritratto a tutto tondo di un Morto da Feltro vivo e vegeto, inserito appieno negli ambienti artistici dell'ultimo Quattrocento e primo Cinquecento, consapevole seguace degli sviluppi storici e politici, nonché artistici di questa terra in quegli anni. Un personaggio perfettamente riconoscibile in colui che, secondo Vasari, "ritrovò […] le grottesche più simili alla maniera antica che alcun altro pittore" e che – come individuato da Cinque ed esposto nella sua introduzione "Le grotte alla luce del sole"– lascia la propria memoria scritta a Villa Adriana proprio sull'intonaco di un criptoportico in origine ricoperto di pitture.
L'omaggio di Vasari a un tipo di maestranza molto particolare non è casuale. Nel 1544-1545, mentre

provvede alla stesura della prima edizione delle *Vite*, l'artista aretino trascorre molto tempo a Napoli, coinvolto nell'ardita impresa di dotare gli ambienti gotici del refettorio di Santa Maria di Monteoliveto di uno schema decorativo 'alla grottesca' tanto di moda a Roma e Firenze. E di questa maniera, ispirata all'estro fantastico degli antichi, Morto è il maestro fondamentale, la figura alla quale si riferiscono tutti: Raffaello, Michelangelo, Giovanni da Udine, Giorgione, Leonardo.
Secondo la biografia vasariana, Morto si seppelliva per mesi nelle rovine di Villa Adriana, e fra i pregi di questo saggio c'è proprio la restituzione di quel *buen retiro* imperiale al centro delle ricerche antiquarie degli artisti di fine Quattrocento e primo Cinquecento.
Perciò, nelle pagine di questo volume, in virtù di un apparato illustrativo di straordinaria ricchezza e qualità – ricercato con una diligenza esemplare – possiamo non solo leggere l'elenco vasariano dei lavori eseguiti da Morto, ma anche, contro ogni aspettativa storica, avere buone possibilità di vedere la sua mano in affreschi ancora esistenti, finora a lui mai attribuiti perché al pittore non veniva riconosciuta una personalità artistica dello spessore necessario a sostenere l'ipotesi di uno stile tutto suo. Per di più, possiamo guardare lo sfuggente Morto in faccia, grazie a un ritratto oggi conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze, qui giustamente messo a confronto con esemplari contemporanei eseguiti da collaboratori attestati da Vasari, come Giorgione, e da compagni di lavoro suggeriti da tante circostanze, al pari di Raffaello.
Morto, dunque, come sotteso dai nostri due studiosi, potrebbe aver costituito la chiave di lettura dell'attenzione dedicata a Villa Adriana dai tre titani del Rinascimento: Michelangelo, Leonardo e Raffaello. Tre figure imponenti che, di fatto, costituiscono i temi portanti delle indagini sviluppate dagli autori con una densità impressionante di riferimenti pluridisciplinari, tanti quanti occorre analizzare in assenza di documenti fondanti. I continui rimandi tra disegni, documenti d'archivio ed elementi tutt'oggi apprezzabili nella Villa, associati alla contestualizzazione storica, all'insieme degli accadimenti del periodo in esame e al confronto puntuale con quegli esponenti del mondo economico e culturale che, non essendo figure a corollario, intervengono direttamente nell'ambito analizzato, costituiscono un metodo irrinunciabile per intraprendere il cammino delle vicende legate alla storia rinascimentale della Villa.
Secondo la traccia sviluppata da Andrea Bruciati e da Giuseppina Enrica Cinque, allora come oggi, il complesso archeologico tiburtino si palesa tutt'altro che una meta per gite occasionali. Fornisce invece una fonte inesauribile di oggetti, immagini, forme e spazi che si accompagnano a quella magia intangibile esercitata dall'anima vagante e giocosa dell'imperatore il cui genio respiriamo anche noi a distanza di tanti secoli.

Buona lettura.

* Italianista statunitense, storica dell'arte, professoressa presso la Facoltà di Storia dell'Università di Notre Dame (Indiana, USA), collabora frequentemente con *The New York Review of Books*.

PREFAZIONE

Francesco de Angelis*

Nel 1999, l'UNESCO ha incluso Villa Adriana tra i siti patrimonio dell'umanità, testimoniando i tre criteri con i quali è stata presa la decisione. Tra questi, spicca il secondo: "Study of the monuments that make up Villa Adriana played a crucial role in the rediscovery of the elements of classical architecture by the architects of the Renaissance and the Baroque periods. It also profoundly influenced many 19th and 20th century architects and designers". Eppure, tutt'oggi è davvero poco ciò che è noto proprio in relazione alla "riscoperta" di Villa Adriana, ossia quanto e come il sito archeologico abbia influenzato artisti e architetti che operavano tra la fine del Quattrocento e gli esordi del secolo successivo.
Nel corposo lavoro che qui si presenta, gli autori forniscono molti strumenti per fare luce su tale tema, a partire dalle connessioni tra la Villa imperiale tiburtina e i tre più grandi geni del Rinascimento: Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Prendendo le mosse dalla ricerca delle ragioni per le quali costoro siano stati attratti dalla villa, nel volume viene aperto un quadro ricco di personaggi, alcuni più noti nell'ambiente architettonico, altri in quello artistico, ma ognuno comunque con un ruolo indispensabile per la nascita e lo sviluppo di quell'innovatore contesto storico. Però, tra tutti, sia nell'incipit sia nei capitoli conclusivi del volume, emerge – spesso sottesa e con varie novità – la figura di Morto da Feltro.
Verso la fine del quindicesimo secolo, Morto da Feltro – "astratto nella vita come era nel cervello" e nell'arte, come apprendiamo da Vasari – dedica parecchi mesi a Villa Adriana per studiare e disegnare gli affreschi e gli stucchi che decorano il complesso. Apprezzato soprattutto per la sua abilità nell'inventare ed eseguire motivi ornamentali nello stile delle grottesche rinvenute nei decenni precedenti negli ambienti della *Domus Aurea*, Morto è una figura per moltissimi versi sfuggente, quasi evanescente, senz'altro ardua da circoscrivere con nettezza e, proprio per tale motivo, è quanto mai appropriata per incarnare simbolicamente l'anima di questa nuova, dotta e financo provocatoria pubblicazione scritta a quattro mani da Andrea Bruciati, direttore del bicefalo Istituto a cui fanno capo Villa Adriana e Villa d'Este, e Giuseppina Enrica Cinque, architetto e professore di Disegno dell'Architettura presso l'Università di Roma Tor Vergata, nonché una delle maggiori conoscitrici del sito antico.
Al pari della biografia di Morto, il Quattrocento – insieme al primo Cinquecento – è un capitolo della storia di Villa Adriana noto solo a sprazzi, con le principali tappe come isolate una dall'altra, che sembrano susseguirsi senza fretta, a ondate dal ritmo trentennale: prima di Morto e dell'intensa stagione di visite negli anni Novanta del Quattrocento, a cui costui appartiene, si possono citare Enea Silvio Piccolomini, con e senza Flavio Biondo (1461), e prima ancora il

grande antiquario Ciriaco di Ancona (1432) forse insieme a Leon Battista Alberti, secondo l'intuizione proposta da Cinque.
Soprattutto in confronto alla densissima stagione cinquecentesca di ricerche, scoperte e studi emblematicamente rappresentata dalla coppia del cardinale Ippolito II d'Este e del geniale napoletano Pirro Ligorio, il periodo in questione può apparire come un'epoca balbettante, priva di coerenza, con varie false partenze senza reale seguito. E difatti nelle tante e pur ottime rassegne sulla fortuna della Villa in età moderna, tale periodo spesso ha un sapore preliminare, di preparazione in tono minore alle glorie che verranno.
Un primo merito del presente volume è dunque quello di aver identificato questo arco temporale come degno di attenzione per se stesso e, in quanto tale, di un'analisi *iuxta propria principia* invece che essere meramente considerato come una serie – giocoforza approssimativa – di 'primi passi' rispetto a un coerente percorso futuro. Ovviamente, lo scopo di tale operazione non è affermare una linearità e una densità di occorrenze che verosimilmente non sono mai esistite e che comunque sono indimostrabili. Piuttosto, la sfida che gli autori del volume si pongono, ponendola anche ai loro lettori, è di avvicinarsi a Villa Adriana con uno sguardo non condizionato dalle lenti e dai filtri della successiva lunga storia del complesso in età moderna. Parliamo di una storia che – senza niente togliere all'autorevolezza di panoramiche di altissimo livello come quella, pionieristica e tuttora fondamentale, di William McDonald e John Pinto – ancora attende di essere scritta e compresa nei suoi dettagli e nelle sue intricate ramificazioni, e che proprio per questo ha un influsso tanto più pervasivo sottotraccia.
Né si tratta solo di un problema derivante da insufficienze vere o presunte della storiografia relativa a Villa Adriana. In realtà è la Villa stessa a prestarsi a potenziali distorsioni e travisamenti dei fatti. L'articolata distribuzione dei suoi ambienti e delle sue strutture su un'area di impressionante estensione – con tutte le conseguenze del caso in epoca post-antica per quanto riguarda livelli di accessibilità e visibilità, stati di preservazione, rapporti di proprietà e così via – ha da sempre reso difficile una comprensione del sito che risultasse da un lavoro di sintesi acribica dei particolari invece che essere basata su una prospettiva aprioristica, generale ma necessariamente anche generica.
A esacerbare il problema ha poi contribuito la tendenza della Villa a generare veri e propri miti scientifici: denominazioni ed etichette attribuite ai vari ambienti che resistono a qualsiasi tentativo di razionalizzazione e talvolta trasmigrano silenziosamente da un posto all'altro all'interno del sito; leggende sulla provenienza di sculture e altri oggetti tramandate oralmente di studioso in studioso; ipotesi e congetture, quando non speculazioni *tout court*, che nel corso del tempo si tramutano in articoli di fede, e via dicendo. A tale profluvie di pseudo-informazioni e verità non verificate, il miglior antidoto è uno solo: la scrupolosa ricerca 'sul campo', inteso non solo archeologicamente, ma anche, e anzi in questo caso soprattutto, come il complesso di archivi, biblioteche, musei che conservano documenti, notizie, tracce scritte e materiali della complicata storia di Villa Adriana.
Veniamo così a un secondo merito del volume, vale a dire la grande quantità di dati, non di rado inediti e molto spesso poco noti o semplicemente trascurati e non valorizzati appieno, che i suoi due autori sono riusciti a rintracciare e che sottopongono all'attenzione degli studiosi. Particolarmente apprezzabile è che, come risultato delle ricerche condotte da Cinque e Bruciati, al lettore non viene semplicemente presentata una lista di 'fatti' positivisticamente intesi in cui credere ciecamente, in alternativa o in aggiunta a fatti (o fattoidi) già acclarati negli studi. Ciò che costoro offrono sono piuttosto ragionamenti, deduzioni, percorsi di pensiero che mirano a ricucire un tessuto consunto dalle insufficienze della memoria e a connettere punti in apparenza scollegati fra di loro, senza mai dare nulla per scontato. In altre parole, i dati documentari non sono il punto di arrivo in questo libro, bensì un punto di partenza. Al tempo stesso, è solo grazie alla focalizzazione sui dati, alla cura quasi amorevole per dettagli a prima vista insignificanti, che diventa possibile individuare patterns, ricorrenze significative, tracce e indizi che permettano di restituire il variegato arazzo della vita di Villa Adriana nella prima età moderna.

A causa del ruolo chiave accordato ai dettagli – siano essi il particolare di un quadro di Raffaello o una data in un documento d'archivio – il lettore può avere a tratti una sensazione come di smarrimento in un percorso labirintico. Ma sono questi stessi dettagli, con la loro concretezza, che gli permetteranno di mantenere l'orientamento verso conclusioni inaspettate, a volte sorprendenti, mai scontate. Ed è sempre la concretezza dei dati specifici a far sì che l'impressione di insieme che si ricava dalla lettura sia di una grande ricchezza storica, artistica e intellettuale del periodo esaminato. Perché, in fin dei conti, il merito maggiore della presente impresa – l'intuizione feconda che ne è alla base – è l'aver individuato il problema storiografico caratterizzante il periodo di Villa Adriana che altri chiamerebbero "pre-ligoriano", e in particolare il decennio d'oro 1492-1503, con la notevolissima concentrazione di scoperte e visite da parte di figure illustri.
In altre parole, cosa possiamo (o dobbiamo) aspettarci dall'incontro dei titani dell'arte rinascimentale con uno dei siti più eccezionali dell'antichità romana? Ma forse anche più importante è il metodo seguito per rispondere a tale domanda: invece di rimanere limitato alla sublime e rarefatta stratosfera della storia dell'arte, il metodo adottato dagli autori non disdegna di mettere in evidenza i nessi fra l'alto e il basso, fra possibili derivazioni iconografiche da modelli antichi e il calcolo della velocità di un viaggio a cavallo in Italia centrale, fra un Leonardo da Vinci e un Morto da Feltro, e così facendo propone collegamenti, rievoca incontri, suggerisce reti di amicizie e restituisce rapporti di collaborazione scientifica.
Ritorniamo così al punto di partenza. Perfino Vasari, nell'edizione giuntina (1568) delle *Vite* non trovò molto da aggiungere agli scarsi dati biografici su Morto che aveva già offerto nell'edizione torrentiniana (1550), e preferì piuttosto ampliare la Vita di costui aggiungendo copia di dettagli su Andrea di Cosimo, allievo fiorentino di Morto. Che il presente volume riesca ad andare oltre Vasari – e i suoi moderni discendenti – è una circostanza di cui Morto non è che uno dei tanti a beneficiare, testimoniando la fecondità delle prospettive dischiuse dai suoi autori.

* Professore di Archeologia e Storia dell'Arte alla Columbia University di New York, Francesco de Angelis dirige l'Advanced Program of Ancient History and Art (APAHA Tibur) che indaga il cd. Macchiozzo di Villa Adriana.

IL COMPLESSO ADRIANEO: UNA VILLA 'SEMINALE' ANCHE PER LA STORIA DELL'ARTE

Andrea Bruciati

La Villa fatta costruire in prossimità della città di Tivoli dall'imperatore Adriano, tra il 118 d.C. e il 138 d.C., può essere considerata uno dei siti archeologici più noti al grande pubblico per la maestosità dei suoi superbi resti che spiccano su erbosi prati, ombreggiati da lussureggianti cipressi e ulivi secolari.

L'innovativo insieme architettonico-ambientale voluto da Adriano[1], per un'area visitabile che è attualmente di circa quaranta ettari, comprendeva complessi residenziali, terme e teatri, ai quali si aggiungevano vari padiglioni, ninfei e numerosi giardini con pergolati, alternati secondo una distribuzione del tutto inusuale che non rispecchiava né la consueta sequenza delle *villae*, incluse quelle imperiali fino a oggi note, né quella dei *palatia*[2]. Le strutture erano inoltre collegate fra loro, oltre che da percorsi in superficie, anche da una rete viaria sotterranea, carrabile e pedonale, dedicata ai servizi. Attualmente la porzione posseduta dal demanio è poco più di sessanta ettari – pari a meno di un terzo dell'estensione originale – ma nei 40 aperti alla visita sono molte le parti apprezzabili dell'eccezionale sistema posto in essere dagli antichi progettisti imperiali.

Le fonti letterarie infatti tramandano che Adriano, di indole estremamente versatile, amò in modo particolare l'architettura, a cui si dedicò progettando anche personalmente le caratteristiche dell'impianto della Villa e delle soluzioni architettoniche adottate, talora anche ardite, dimostrando fuori di ogni dubbio la sua partecipazione al progetto. È certamente possibile che, almeno nel corso dei primi due anni di costruzione – dal 118 al 120 d.C. – vi fosse coinvolto anche il grande Apollodoro di Damasco, architetto ufficiale di Traiano, in ragione della predilezione di scelte architettoniche che privilegiavano l'alternanza di superfici concave e convesse tipiche dell'ambiente siriaco, dove peraltro Adriano aveva vissuto prima della nomina a imperatore, ricoprendo la carica di governatore della provincia romana.

La Villa, oltre agli ambienti mnemonici illustrati nella *Historia Augusta*[3], era completata da una numerosa serie di aree scoperte con giardini, talora conclusi da ninfei, fontane, peristili e ampi spazi verdi abbelliti da elementi architettonici, scultorei e decorativi[4]. Il paesaggio che la circondava e si compenetrava nel 'palazzo' era caratterizzato da un susseguirsi di padiglioni, torri, ninfei, quinte architettoniche con un costante ripetersi di suggestive e inaspettate vedute prospettiche, spesso enfatizzate da giochi d'acqua, che la facevano assurgere a vero e proprio modello di 'villa d'acqua'[5].

Il sito, interessato da ingenti modifiche morfologiche progettuali, è pertanto non solo lo specchio delle velleità dell'imperatore ma anche la rappresentazione fattuale del suo potere: un intellettuale che concretizza una sorta di *Gesamkunstwerke*[6], un'opera d'arte totale *ante litteram* con un preciso gusto di chiara impronta ellenistica, che risulta rivoluzionario per l'estetica romana anche alla luce della Seconda Sofistica[7].

La diffusa notorietà del complesso, estesa anche internazionalmente, è testimoniata da un'ampia e storicizzata documentazione cartografica, indicizzata e costituita da planimetrie redatte dalla metà del XVII secolo a oggi, già oggetto di un'attenta disamina condotta da Giuseppina Enrica Cinque. A ciò fa eco una produzione letteraria, non solo nazionale, che dal XVI secolo è così tanto imponente da poter affermare che, anche grazie all'Istituto VILLAE e all'Università Tor Vergata di Roma, si stia vivendo una inedita e ricca stagione di sensibilizzazione sociale[8] attraverso studi trasversali concernenti i vari siti tiburtini posti in correlazione con la figura di Adriano[9].
Tali testimonianze se da un lato offrono la dimostrazione del grande interesse suscitato dal sito per una disamina contemporanea[10], dall'altro spingono molti a considerare vera la falsa opinione di una Villa pienamente conosciuta e analizzata in ogni sua parte. Infatti il fiorire di attività ha reso possibili i continui e recenti ritrovamenti indotti dalle numerose indagini archeologiche che vedono impegnati studiosi di tante università, italiane e non[11]. Se questo non bastasse, la confutazione della teoria dell'avvenuta conoscenza della Villa perviene anche dai protratti e numerosi studi nel campo del rilevamento condotti mediante indagini indirette, senza scavi e soltanto attraverso l'analisi dettagliata e puntuale del costruito – sia dal punto di vista fisico con analisi dimensionali, formali e tipologiche, sia da quello archivistico e bibliografico – che aprono la strada a nuovi palinsesti di narrazione[12]. Attraverso tali indagini, come dimostrato da recenti risultati, è possibile attribuire a molti edifici del sito adrianeo tiburtino peculiari e innovative valenze, che vanno a intaccare questo 'pregiudizio conoscitivo'. Si tratta, più nello specifico, di valenze mediante le quali è stato possibile dimostrare come il complesso imperiale debba essere considerato l'archetipo di molte tipologie architettoniche, di soluzioni tecniche, tecnologiche e strutturali – alcune delle quali hanno avuto piena diffusione dal Rinascimento – mai prima d'oggi poste all'attenzione[13]. Infine, lo screditamento della teoria che vuole oramai raggiunta la completa conoscenza della Villa può essere dibattuto anche a partire dalle indagini condotte da gruppi costituiti da archeologi e rilevatori. Tra le tante mete raggiunte, basta citare a titolo esemplificativo i ritrovamenti di interessanti lacerti pittorici[14] e l'innovativo sistema termico venuto alla luce nel cd Palazzo d'Inverno – un imponente edificio di carattere residenziale e aulico – realizzato allo scopo di migliorare il confort abitativo mediante il riscaldamento invernale e il raffrescamento estivo[15]. Di particolare interesse, inoltre, sono i risultati ottenuti dalla studiosa Giuseppina Enrica Cinque del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ingegneria Informatica dell'Università Tor Vergata di Roma, in merito alla decorazione parietale in *sectilia marmorea*, una decorazione fastosa e spiccatamente aulica della quale si trovano i segni in moltissimi edifici della Villa, da sempre ritenuta costituta da grandi specchiature mentre, come dimostrato, era più articolata e sontuosa[16].
La magnificenza delle decorazioni parietali apre un tema di particolare interesse tra quelli trattati in questo volume. È noto, infatti, che nella Villa sono davvero pochi gli esempi rimasti perché quasi tutti sono stati barbaricamente eradicati per permettere l'asportazione di metalli e laterizi, materiali riusabili nei nuovi cantieri tiburtini dell'età moderna, oppure sono stati staccati con metodica attenzione per essere rivenduti ai membri dell'élite antiquaria romana[17]. L'asportazione della 'pelle' – ossia della parte della rifinitura muraria che, quindi, è quella di maggiore impatto visivo – pone oggi numerosi interrogativi, alcuni dei quali costituiscono una parte fondante di questo volume e gettano una luce nuova sull'intero complesso, purtroppo finora piattaforma di studio solipsistica

soltanto di archeologi e architetti. La sfida apre indubbiamente inedite prospettive che implicano non tanto la divisione dei settori di ricerca, quanto la loro comparazione e integrazione. L'affiancamento di uno studio diacronico, sinora certamente secondario e a corollario nella comprensione del complesso, a una piattaforma scientifica composta dalle molteplici discipline – ingegneristiche, botaniche, agronomiche, di restauro ma soprattutto storico-artistiche – può condurre sicuramente alla visione di una dimensione progettuale complessiva in cui le diverse anime del sito tiburtino interagiscono fra loro con l'obiettivo finale di una estrema coerenza stilistica a cui corrisponde una *varietas* dei punti di riferimento d'adozione[18]. Infatti, sebbene sia noto da una fonte del II secolo d.C.[19] che la Villa in età adrianea era *picta* e, come tale, visibile anche da lontano per la ricchezza cromatica che la faceva spiccare sull'ubertoso tessuto agricolo tiburtino, l'attuale assenza di elementi probanti è una delle ragioni per le quali la letteratura è quasi concorde nell'ammissione della derivazione delle grottesche dagli esempi antichi presenti a Roma, come nel più diffusamente citato caso della *Domus Aurea*.
Sulle vicissitudini di tale settore occorre ricordare che, con ogni probabilità, minime immagini delle cd grottesche erano già note nei primi anni Sessanta del XV secolo, e che quindi durante la visita di Pio II a Villa Adriana, nel 1461, potessero essere state registrate, così come sempre nei *Commentarii* si accenna anche alla magnificenza della volta stellata della dimora neroniana parlando degli allestimenti del Borgia per l'arrivo a Roma della reliquia di Sant'Andrea. Il tema è probabilmente conosciuto ma il contesto ideologico e politico lo relega in secondo piano per le figurazioni spesso licenziose e irrazionali che non possono essere impiegate né all'interno della Cappella Sistina[20] né essere accettate dalla visione politica di Innocenzo VIII, ossia di colui che condanna proprio Pico della Mirandola per il suo pensiero panteista e sincretico. Grazie a ulteriori indagini nel sottosuolo durante gli anni Ottanta del secolo, ma soprattutto con la salita al potere di Rodrigo Borgia nel 1492, il tema – che veniva già elaborato da Pinturicchio e la sua bottega presso le dimore patrizie romane[21] – diventerà linguaggio distintivo del nuovo corso. L'esile classicismo, il brio decorativo delle sue grottesche e dei suoi ornati d'oro e d'azzurro incarnano la formula forse più ricercata e gradita a corte. Le digressioni, le varianti, gli *excursus* fantasiosi, che traggono pretesto dalle figure araldiche e dalle imprese dell'illustre famiglia valenziana, sono il motivo portante della vasta decorazione di Pinturicchio[22]. Pertanto, per un ventennio, la grottesca come decorazione[23] si diffonde progressivamente lungo l'intera penisola, ma sarà sotto Leone X che Raffaello con la sua Scuola la porteranno alla massima espansione sia qualitativa sia quantitativa. Pirro Ligorio, trent'anni dopo, è molto chiaro nel testimoniare la fastosità di tali decorazioni pittoriche nella Villa imperiale tiburtina e, dopo di lui, altri ne ricordano i fastigi, sebbene lamentandone la progressiva scomparsa.
Il tema delle decorazioni, di cui oggi rimangono testimonianze larvali[24], non poteva non richiamare il precipuo interesse di uno storico dell'arte che, come chi scrive, si è trovato coinvolto nella valorizzazione e gestione di uno dei più imponenti siti archeologici. Lunghe sono state le conversazioni intraprese con l'altra autrice, attiva da più di un ventennio nel contesto delle indagini inerenti Villa Adriana, nel corso degli anni dedicati alle ricerche per la stesura di questo volume: il confronto tra due specifiche competenze ha dapprima stimolato idee e suggestioni e successivamente ha indotto le necessarie verifiche. Nel corso di tali confronti, uno dei temi di maggiore interesse è stato quello che verteva sull'assoluta carenza di conoscenze rispetto allo stato della Villa dopo Adriano e, più

in particolare, al periodo tra l'inizio del XV secolo e la metà del successivo. Si tratta, infatti, dell'epoca durante la quale ai primi passi del Rinascimento corrisponde la 'riscoperta' dell'appartenenza di quegli imponenti resti tiburtini alla villa adrianea celebrata da Sparziano. Dunque, è il periodo durante il quale, come ricordato dal pontefice Pio II nei suoi *Commentarii*, i maestosi resti erano ancora rivestiti da grandi porzioni di 'pelle'. E infine sono ancora gli anni che la letteratura specifica ha sempre presentato quali decisivi per l'avvento del Rinascimento, come anche ricordato dall'UNESCO quando ha stabilito i criteri fondanti per l'inclusione della Villa tra i siti Patrimonio dell'Umanità. Anni durante i quali la letteratura contemporanea ha richiamato visite di numerosi esponenti dell'élite artistica, introducendo tali richiami senza però esporre le fonti. Tra coloro la cui visita a Villa Adriana, avvenuta agli albori del 1500, è stata acclarata già negli ultimi anni del XX secolo da P. C. Marani[25], c'è Leonardo da Vinci. Purtroppo questi risultati, non avendo pienamente raggiunto l'ambito archeologico, hanno dato origine a malintesi come infatti è accaduto di recente a chi scrive quando, esponendo una relazione durante un convegno a spiccato carattere archeologico e attestando tale visita quale dato certo, è stato oggetto di valutazioni erronee, dettate esclusivamente dalla mancata consapevolezza di quanto da anni pienamente verificato.

Di nuovo, quindi, emerge uno degli elementi portanti di questo volume: il tentativo di divulgare allo spettro più ampio di lettori le conoscenze raggiunte e validate, ma anche quelle latenti, sebbene ancora a livello empirico e, come tali, ancora da verificare. La visita vinciana al sito, peraltro, rimanda a un successivo tema oggetto di pubblicistica ancora non pienamente verificato: quello dei disegni quattro/cinquecenteschi raffiguranti l'architettura di Villa Adriana, essendo noto che al momento le testimonianze dirette di Leonardo hanno prevalentemente per oggetto elementi architettonici della Villa. Tra questi, già riconosciuto da Marani, il disegno del cd Serapeo e poi, grazie ad Adembri e Cinque, il riconoscimento del muro di spina del cd Pecile. Infine, ultimo ma non l'ultimo, come qui verificato da Cinque, il disegno del cd Tempio delle Muse. Quest'ultimo, in particolare, ha aperto nuove prospettive di indagine, partendo dall'interrogativo sulle ragioni per le quali Leonardo si reca a Villa Adriana, per finire alla proposta di definizione del reale periodo durante il quale avviene tale importante ritrovamento statuario e da parte di chi. Nelle fonti di quegli anni le citazioni sono minime e soprattutto riferite alla presenza della Villa imperiale, talora ancora nominata "Tivoli vecchia", nel contesto tiburtino. Anche Vasari, ricordando le vite degli artisti e degli architetti attivi negli anni di cui si tratta, è avaro di informazioni e cita, infatti, solo due personaggi che hanno speso tempo nel sito adrianeo: Bramante e l'anonimo Morto da Feltro. Purtroppo, se del primo non indica quali, tra i monumenti della Villa, hanno fornito molti spunti progettuali a colui che sarà ricordato come il maggiore protagonista della scena architettonica romana del primo Cinquecento, del secondo fornisce un dettaglio di prioritaria importanza per le indagini affrontate nel presente volume. Dalle sue parole, infatti, Morto da Feltro appare come lo 'specialista' della pittura a grottesche durante gli anni nei quali tale stile era appena agli esordi[26].

Attraverso il continuo confronto tra accadimenti storici, disegni, pitture e qualsiasi testimonianza riscontrabile, i due autori, ciascuno per le proprie competenze, benché seguendo una serrata sintonia, narrano la storia di Villa Adriana nel corso di quegli anni e propongono nel ritrovamento delle sculture raffiguranti le *Muse* l'evento di più alta risonanza, capace di motivare i tre grandi del Rinascimento, Michelangelo, Leonardo e Raffaello, a visitare e studiare Villa Adriana, che diviene protagonista del passaggio dalla fase antiquaria al Rinascimento maturo romano.

[1] "La multiforme esperienza di Adriano è ricondotta ad unità nella villa, creando un vero e proprio ecosistema, espressione di quella 'varietà, molteplicità e multiformità' volte naturalmente alla sperimentazione dei codici espressivi. L'articolazione dei fili narrativi, la complessità del linguaggio, la profusione di materiali eterogenei e le tecniche ingegneristiche avveniristiche per l'epoca, convivono in un insieme straordinario e vario, in continuo movimento e tensione fra le parti, sempre proteso verso un'idea di perfezione e completezza. Questa trasversalità è anche il segno dell'attuale progetto di gestione e valorizzazione del patrimonio archeologico, monumentale e naturalistico di Villa Adriana. Credo infatti alla costituzione di nuovi palinsesti e l'eccezionalità del sito, inteso come palinsesto cangiante e primario nel contempo, mi permette ogni giorno di immaginarmeli come realizzabili.", A. Bruciati, in https://villae.cultura.gov.it/2021/02/04/villa-adriana-il-potere-dellarchitettura-unarcheologia-olistica-per-il-terzo-millennio/

[2] Per una descrizione aggiornata della Villa, cfr. Cinque 2017 e A. Bruciati (a cura di), *Villa Adriana Tivoli*, Milano 2024.

[3] Interessante e, come tale, più volte discussa nel corso dei secoli, è la lista dei luoghi celebri delle province che rimandano a una specie di abecedario delle meraviglie del mondo (cfr. A. Bruciati, «Les Sept Merveilles du Monde: les VILLAE de Tivoli», in *Jardins en Méditerranée: les temps de l'Abondance, les temps des Vertus, les temps du Merveilleux, XIII Rencontres Internationales Monaco et la Méditerranée*, Monaco 2025, p. 61-75): una sorta di mappa mnemonica del mondo allora conosciuto più che una vera e propria agenda di ricordi delle gesta imperiali. Proprio sull'argomento si sta discutendo con la Prof.ssa Giuseppina Enrica Cinque per una rilettura del compendio adrianeo alla luce di questo approccio metodologico, che sarà il focus di un articolo di prossima pubblicazione.

[4] Con la nascita del Tavolo verde dell'allora Ministero dei Beni Culturali il 18 maggio 2018 a Villa d'Este, una piattaforma che unisce gli Istituti autonomi che hanno necessità di gestire, valorizzare e difendere il contesto ambientale (*La verde bellezza: la carta del paesaggio come futuro sostenibile* è la successiva giornata dedicata alle problematiche tiburtine del 10 dicembre 2018) si sviluppa un approccio al patrimonio verde che trova un rinnovato interesse sia per le parti archeologiche sia per quelle produttive legate all'uliveto (rassegna annuale Tivolio dal 2017), all'impiantazione apistica, allo studio erboristico fino al reinserimento ovinicolo. Per approfondimenti: A. Bruciati, «Futuro anteriore: le VILLÆ e il recupero delle pratiche agricole per una politica sostenibile di sviluppo dell'ager tiburtinus», in A. Pietrogrande (a cura di), *Bellezza e produttività nel giardino e nel paesaggio rurale italiano*, Firenze 2024, p. 213-228.

[5] Oltre agli acclarati studi tipologici, si rimanda a: A. Bruciati, «Scilla e le Sibille: progettualità distopiche nelle Villae», in P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Santini (a cura di), *La forma dell'acqua. Estetica e tecnica idraulica nei giardini*, atti convegno, Torino 2025, cs.; A. Bruciati, «La Dolce vita. Luxury and Water», in B. Sólyom, O. Sike, R. Lánszki (a cura di), *Garden Heritage and the Water Element*, atti convegno, Fertód 2023, MK 2024, p. 120-137.

[6] Cfr. A. Bruciati, in B. Adembri (a cura di), *Villa Adriana*, Milano 2018, p. 5.

[7] In questa prospettiva si inserisce l'intervento di chi scrive al recente convegno *Erode Attico: Imitatio Hadriani* (Santuario di Ercole Vincitore, Tivoli, 12 – 13 dicembre 2024.

[8] Come si evince dalla Carta di Adriano: "La valorizzazione di un territorio passa imprescindibilmente attraverso valori etici condivisi. La Carta di Adriano vuole essere un laboratorio aperto al fine di definire le modalità di costruzione di un distretto comune, vicino e complementare, ma talora alternativo, alla grande metropoli: un'unione di più imprese pubbliche e private che collaborano per perseguire un obiettivo partecipato di valorizzazione e promozione dell'intero territorio. La ricerca di senso, causata dall'attuale situazione emergenziale, deve giocoforza portare a inediti palinsesti di sviluppo improntati a sostenibilità, responsabilità ambientale e salvaguardia del patrimonio storico-artistico e archeologico." https://villae.cultura.gov.it/2020/12/30/carta-di-adriano-un-patto-per-lambiente-e-il-territorio/

[9] In questa direzione si evidenzia il fitto elenco di convegni dedicati alla sua fortuna rinascimentale (*Leonardo e l'antico, Villa d'Este*, Tivoli, 4 – 5 aprile 2019; *Renovatio. Ciriaco d'Ancona e l'antico*, Santuario di Ercole Vincitore, Tivoli, 9 – 10 gennaio 2025), alla correlazione con i grandi imperatori visionari (*Nerone e Adriano: le arti al potere*, Santuario di Ercole Vincitore, Tivoli, 24 – 25 marzo 2022) e alla sua riscoperta antiquaria (*Il giardino degli dei: il paradigma dell'antico nelle arti della villa*, Villa d'Este, Tivoli, 22 – 23 aprile 2022; *Le ninfe di Orfeo: per un'estetica liquida*, Villa d'Este, Tivoli, 11 ottobre 2023; *Anatomicae Natura 1542 – 1584*, Villa Adriana, Tivoli, 20 – 21 marzo 2025). A questo si aggiungono l'attenzione e il riverbero degli elementi tipologici della Villa nei siti tiburtini (la pulizia della Sala di Noè a Villa d'Este nel novembre 2022; l'apertura del criptoportico della Fontana dell'Ovato a Villa d'Este nel novembre 2023; il restauro della Grotta di Diana a Villa d'Este

dal dicembre 2023; l'adesione ai Parchi letterari con Marguerite Yourcenar nel giugno 2024; l'apertura della Stanza delle grottesche a Villa d'Este nel settembre 2024) nonché le recenti mostre che hanno esteso la disamina del fenomeno Adriano anche alla tipologia del ritratto (*Vibia Sabina, Hadrianeum*, Roma, 18 maggio 2022 – 8 gennaio 2023; *Io sono una forza del passato: Adriano i ritratti*, Mouseia, Tivoli, 30 novembre 2023 – 7 luglio 2024; *Quel che resta del giorno: ritratti imperiali da Villa Adriana*, *Hadrianeum*, Roma, 19 dicembre 2024 – 13 aprile 2025) alla pittura adrianea (*The Circular Institute*, Mouseia, Tivoli, 5 marzo – 4 settembre 2022; *Sotto il segno del capricorno: la pittura adrianea*, Mouseia Villa Adriana, Tivoli, 17 dicembre 2024– 4 maggio 2025) e alla sua eredità in età moderna (*Chimaera. Villa d'Este,* Villa d'Este, Tivoli, 3 aprile – 7 settembre 2025) e contemporanea (*Did you ever fall in love again?*, Teatro Marittimo Villa Adriana, Tivoli, 16 settembre 2029; *60/ 20: Villa Adriana tra cinema e UNESCO*, Villa Adriana, Tivoli, 10 luglio – 30 settembre 2020; *Luca Vitone: Io Villa Adriana*, MAXXI, Roma, 16 giugno – 5 settembre 2021, MAC USP, Sao Paulo 15 ottobre 2022 – 29 gennaio 2023; *Antinoo disparu: memorie di un desiderio*, Mouseia Villa Adriana, Tivoli, 1 giugno – 5 novembre 2023; *Mirabilia et Antiquaria: opere per una collezione*, Villa d'Este - Santuario di Ercole Vincitore, Tivoli, 16 maggio – 7 luglio 2024; *Si fas est, superare divos: Yuri Ancarani*, Mouseia Villa Adriana, Tivoli, 3 luglio – 4 novembre 2024).

[10] In questa prospettiva si comprende la partecipazione alla Biennale di Architettura del 2018, con l'intervento *Rethinking Villa Adriana: oltre lo spazio archeologico* (6 novembre 2018, Teatro delle Tese, Venezia). Villa Adriana si presenta condizionata, inglobata all'interno di un tessuto urbano, dal quale nel contempo è separata da confini non solo fisici, che affondano le loro radici nella concezione estetizzante della rovina, elemento da vedere, attraversare, ammirare nella sua ieratica irraggiungibilità. In questo contesto il parco archeologico può essere considerato come FREESPACE che, attraverso strategie e interventi capaci di promuovere nuovi usi e nuovi modi di abitare senza cancellare indistintamente le tracce del passato, può rifondarsi in quel *continuum* antropologico e culturale che pervade da secoli il substrato del territorio della città e che può suggerire nuove forme di tutela e valorizzazione. Il tema della Biennale stimola la riflessione sulle relazioni tra l'architettura e la comunità urbana, al fine di trovare nuove modalità di condivisione degli spazi aperti, anche storici, e di promuovere, attraverso nuovi progetti, un uso contemporaneo dei parchi archeologici. Creatività, sostenibilità, rigenerazione saranno i cardini di una rilettura del paesaggio di Villa Adriana (https://villae.cultura.gov.it/2018/10/31/rethinking-villa-adriana-oltre-lo-spazio-archeologico/).

[11] Come nel caso dell'Università di Roma, Tor Vergata, con il professor Marco Fabbri, attivo nell'area della Valle Picta; dell'Università di Urbino, con il prof. Fabio Cavallero, nell'area della cd Arena; dell'Universidad Pablo de Olavide di Siviglia, con il professor Rafael Hidalgo, nell'area del Palazzo; della Columbia University (New York, USA) con il professor Francesco de Angelis, nell'area del cd Macchiozzo; della Oxford University e dell'Università di Pavia, con le professoresse Maria Elena Gorrini e Milena Melfi nell'area del cd Plutonium; elencati solo per citare gli atenei attualmente impegnati in campagne di scavo.

[12] Una continua narrazione a più livelli che ha contraddistinto questa direzione dagli esordi, come nel caso di quanto esposto nel corso del seminario di studi "Villa Adriana: la residenza imperiale e la sua ricezione", organizzato dalla dottoressa Cristina Ruggero presso l'Istituto di Storia dell'Arte di Monaco di Baviera del 21 marzo 2018, e riattestata nel 2020, con la presentazione del progetto Atlas (https://urldefense.com/v3/__https://villae.cultura.gov.it/2020/12/01/villa_;!!O5Bi4QcV!GyUfTPjlkzR1m_X7rfbIfB1fmyrg6v0ZZXV6x8X8qfxtOiz_aLMA0wC-7uDxo0QGKyvXFj64BJqHgDcRhxGhw$-adriana-progetto-atlas-indagine-sul-patrimonio-e-sui-suoi-valori-universali/): "Le Villae con il progetto ATLAS intendono rivolgersi sia agli specialisti che al pubblico generalista, proponendo una mappa delle costanti della memoria occidentale e degli archetipi culturali che affondano le loro radici o hanno i loro elementi nodali nel patrimonio di Villa Adriana. Un racconto per miti, figure, allegorie e simboli che divenga anche orientamento in un pluristratificato e sedimentato universo culturale trasversale, che l'individuo necessita di decodificare, senza tuttavia alienarsi dall'emozione". In concreto, questo diverso modo di raccontare è stato arricchito da nuovi palinsesti, tra i quali l'attivazione di inedite aree di fruizione: dall'apertura del Serapeo (marzo 2019), al restauro degli Hospitalia e delle (Piccole Terme (maggio 2021), all'apertura delle Cento Camerelle (dicembre 2022), nonché la completa pulizia nei tre bacini della Villa (Canopo, Teatro Marittimo, Pecile), eseguita nella primavera / estate 2023, e il restauro dell'antica via d'accesso del Grand Tour nell'autunno 2024 (percorso Marguerite Yourcenar).

[13] Anche in questo caso l'apporto derivato dagli studi condotti nel contesto della cattedra di Disegno del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ingegneria Informatica dell'Università Tor Vergata di Roma è risultato fondamentale; a partire dagli

studi intrapresi nel 2002 dalla professoressa Giuseppina Enrica Cinque, per finire con l'eccezionale scoperta della vera forma della calotta di copertura del cd Serapeo, oramai verificata dalla professoressa Elena Eramo come una porzione di un paraboloide. Studi simili, dai quali sono già emerse alcune novità, sono condotti dal professor Paolo Vitti della Notre Dame University (Indiana, USA) con riferimento al monumento noto quale Torre di Roccabruna. Si segnala, altresì, il volume *Accademia di Villa Adriana. Tecniche, processi di costruzione architettonica del cd Piccolo Palazzo* (Roma 2022) del professor Adalberto Ottati, dell'Università Pablo de Olavide di Siviglia, nel quale l'autore fornisce il primo contributo esaustivo alla conoscenza dell'area della cd Accademia.

[14] Queste nuove scoperte hanno confermato come nel II secolo d.C. la pittura si andava progressivamente semplificando e destrutturando rispetto ai precedenti sistemi decorativi, prediligendo disposizioni lineari, esili e leggere, dove le pareti vengono scandite da semplici cornici colorate che inquadrano sintetici elementi o scenette schizzate rapidamente, superando così la pesantezza decorativa di età Flavia. In questo contesto, la pittura di età adrianea si colloca in una posizione di passaggio, dove convivono elementi mutuati dalle ricche decorazioni a grottesche, grandi campiture monocrome, spesso in giallo e rosso, figure antropomorfe ed elementi tratti dal mondo vegetale, assieme a disposizioni già più ariose e leggere, specie negli ambienti semi sotterranei e nei criptoportici, dove prevalgono i fondi bianchi su cui si vanno profilando filiformi ed eleganti tripartizioni, eseguite mediante fasce colorate o sottili pilastrini.

[15] cfr. B. Adembri, G.E. Cinque, «Tecnica e tecnologia nell'Edificio con Peschiera di Villa Adriana», in *Lazio e Sabina*, 6, 2010, p. 47-56.

[16] Cinque, Lazzeri 2012, p. 161-204.

[17] Di tali asportazioni si ha conferma sino al 1870, ossia all'epoca dell'acquisto di parte della Villa da parte del Regno d'Italia; cfr. B. Adembri, «Villa Adriana: dai musei ai Mouseia», in G.E. Cinque, M. Giannetto, N. Marconi (a cura di), *Roma Capitale. La nascita di una politica unitaria per i Beni Culturali*, Roma 2025, pag. 159-190.

[18] https://www.exibart.com/beni-culturali/intervista-a-360-con-andrea-bruciati-direttore-dellistituto-villae.

[19] Carme epigrafico, forse composto dallo stesso Adriano, in onore del cavallo Samis, iscritto su base proveniente dalle *Aquae Albulae*, oggi al Museo Nazionale Romano. A tale proposito si veda: J. Gascou, M. Janon, «Les chevaux d'Hadrien», in *Revue archéologique de Narbonnaise*, 33, 2000, p. 61-68; G. Paci, «Idroterapia e religiosità alle Aquae Albulae presso Tivoli», in L. Gasperini (a cura di), *Usus veneratioque fontium*, atti del convegno, Tivoli 2006, p. 255-275; G.E. Cinque, «Villa Adriana: uno sguardo a volo d'uccello», in Hidalgo, Cinque *et al.* 2020, p. 403-439.

[20] A. Nesselrath, «The painters of Lorenzo the Magnificent in the Chapel of Pope Sixtus IV in Rome», in F. Buranelli, A. Duston (a cura di), *The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel. Recents Restaurations of the Vatican Museums*, Città del Vaticano 2003, p. 39-69.

[21] P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pinturicchio*, Milano 2003, p. 75-76; A. Angelini (a cura di), Pio II e le arti. *La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Siena 2005, p. 483-553.

[22] L'intento celebrativo del papa-monarca temporale e della sua casata orientò necessariamente verso temi mitologici poco frequentati ed esoterici i programmi iconografici degli eruditi e degli umanisti di corte. Per un'analisi: Saxl, *La storia delle immagini* (1957), Bari 1982, p. 135-162; Cieri Via, «Mito, allegoria e religione nell'Appartamento Borgia», in S. Macioce (a cura di), *Perugino e Pinturicchio in Vaticano*, Roma 1985, p. 107-77; Capriotti 1990, p. 73-87.

[23] Schulz 1962, p. 47; Dacos 1969, p. 62-69; D. Scagliarini Corlaita (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica, IV secolo a. C. - IV secolo d. C.*, Atti del Convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Bologna, 20 – 23 settembre 1995, Bologna 1997; M. Brunetti, *Nero's Domus Aurea. Reconstruction and Reception of the Volta Dorata*, Cinisello Balsamo 2022.

[24] Le sale dei *Mouseia* accolgono una selezione tratta dai numerosi frammenti pittorici inediti (più di cinquecento), scoperti nel 2021 all'interno di un ambiente ipogeo situato nell'area della cd "Palestra", individuato sotto la pavimentazione moderna nel corso di un progetto di indagine, recupero e valorizzazione, denominato 'Valle Picta'. Questo straordinario rinvenimento ha permesso di aggiungere un importante tassello sul tema poco indagato della pittura della Villa e, nello stesso tempo, ha aperto la sfida – lanciata in collaborazione con l'equipe dell'Università di Tor Vergata – verso lo studio

e il tentativo di inquadramento di questo eccezionale giacimento. Brani di intonaci e stucchi dipinti senza indicazioni di provenienza erano già noti a Villa Adriana, conservati all'interno dei depositi, restaurati e raccolti, nel secolo scorso, in veri e propri quadretti, quasi a richiamare lo stile dei *pastiches* di frammenti pompeiani. Tre di questi pannelli, esposti nel 2023 a San Paolo del Brasile, sono mostrati qui accompagnati da prime ipotesi di contestualizzazione. Di grande rilevanza è poi la testimonianza offerta dai rivestimenti pittorici emersi negli ultimi anni durante le campagne di scavo nell'area del cd "Macchiozzo" condotte in concessione dalla Columbia University di New York nell'ambito del progetto APAHA-Tibur. All'interno di un edificio a *medianum* sono venuti alla luce soffitti dipinti di età adrianea, studiati e minuziosamente ricomposti nel 2017 all'interno di un workshop internazionale a essi dedicato, organizzato dall'École française de Rome, l'Università di Poitiers, il laboratorio AOROC e il Centro Studi Pittura Romana Ostiense. Di tale mole di materiale, alcune aree più significative e ben conservate di uno dei soffitti sono state restaurate e per la prima volta presentate al pubblico, fruibili sia dal lato decorato sia da quello opposto, prezioso per le tracce perfettamente leggibili della tecnica esecutiva che suggeriscono come fosse costruita questa tipologia di soffitto. Una delle rare attestazioni di estese superfici di pittura murale della Villa (circa 250 mq) è rappresentata dalla decorazione della volta a botte dell'ambulacro monumentale nel complesso del cd "Serapeo". Questo rivestimento è stato, negli anni 1976-78, oggetto di distacco dalle strutture murarie originarie e trasporto su nuovi supporti sagomati, con l'obiettivo di una ricollocazione *in loco* dopo il risanamento dell'ambiente. Tale intervento ha trasformato questi dipinti murali in opere mobili, che giacciono negli ambienti antichi delle sostruzioni occidentali del Canopo, solitamente chiusi al pubblico. In occasione della mostra è possibile accedere a questa zona e visionare uno dei pannelli distaccati recante decorazioni policrome con riquadri geometrici, un tempo campiti da motivi vegetali. Gli stessi ambienti che ospitano i pannelli posseggono volte decorate ad affresco (di possibile datazione posteriore al periodo adrianeo), caratterizzati da decorazioni lineari policrome concentriche su fondo bianco con composizioni vegetali e motivi figurativi zoomorfi, di ispirazione per il titolo della mostra stessa. Infine, il tema della pittura murale considera tutte quelle testimonianze presenti ancora *in situ*: motivo per il quale la mostra è stata concepita in stretto e continuo dialogo con la Villa e le sue architetture dipinte, raccontate attraverso immagini in video, ma anche mediante visite guidate all'interno dei monumenti che ancora recano le tracce della decorazione pittorica originale, siano esse fruibili all'interno dell'attuale percorso di visita (come le Piccole Terme, gli Hospitalia, il Triclinio Imperiale), o siano esse invece parte di aree solitamente chiuse al pubblico (come il Criptoportico della Peschiera e il così detto Giardino-Stadio).

[25] Marani 1999.

[26] Si vedano anche i due interventi di chi scrive al convegno internazionale *Nè spelunca o caverna è fra gli sassi... Ninfei antichi e moderni a Roma e nel Lazio. Archeologia e fortuna di uno spazio polisemico*, tenutosi il 13 – 15 dicembre 2023 presso la Curia Iulia del Parco archeologico del Colosseo, dal titolo «Ninfei come luoghi delle muse: Villa Adriana e la sua riscoperta agli albori del Rinascimento» e «Il vuoto dell'acqua: i criptoportici nelle VILLÆ, dalla natura artificiata all'estetica del sublime».

LE "GROTTE" ALLA LUCE DEL SOLE

Giuseppina Enrica Cinque

Negli studi che hanno per oggetto Villa Adriana fin troppo ricorrenti sono i richiami alle visite condotte, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, dai maggiori artisti e architetti che hanno testimoniato il loro interesse attraverso la redazione di disegni, conservati in più collezioni, nei quali si riconoscono parti della Villa, spesso affiancate dalla dicitura 'Tibur' o 'Tiboli', se non "Tigoli", che ne confermano la localizzazione. Al contrario, è affrontata in misura minore la discussione attorno ad alcuni indicatori che costituiscono elementi prioritari per lo studio di quelle antiche strutture, come le ragioni di tali visite e, soprattutto, le date che, in taluni casi, possono variare nell'ordine di un quarto di secolo.

Il percorso qui proposto mira a dare corpo a tali indicatori, partendo dallo spolio di quanto disponibile, in termini documentari, inerente alla Villa imperiale tiburtina e ai suoi visitatori, attraversando un arco temporale che comincia dall'inizio del Quattrocento e non supera la metà del secolo successivo.

Le indicazioni reperite, analizzate in comparazione tra di loro e supportate da confronti con quanto oggi noto dei monumenti di Villa Adriana, hanno permesso sia la formulazione di alcune ipotesi in merito alla trasmissione progettuale di tipi architettonici sia l'acquisizione di nuovi dati necessari per lo sviluppo di ulteriori studi finalizzati alla conoscenza del sito imperiale tiburtino. Questo, infatti, costituisce oggi un'area archeologica tra le più importanti in ambito internazionale: ricca di episodi architettonici a pieno titolo definibili archetipi per i linguaggi progettuali sviluppati dal tardo antico fino giorni attuali[1]; densa di soluzioni tecniche e tecnologiche tanto avanzate che ancora oggi stupiscono[2]; pervasa da un numero strabiliante d'opere d'arte, molte delle quali costituiscono fiori all'occhiello di numerosi e importanti musei non soltanto nazionali. Il sito archeologico, oltre a possedere un corredo storico/iconografico di notevole importanza, conserva moltissimi edifici in elevazione, spesso con le volte originali, porzioni di fastose pavimentazioni, resti di sfarzose decorazioni parietali marmoree e pittoriche, ma ha perso pressoché completamente il sontuoso apparato

ornamentale – ossia quella parte che, anticamente, permetteva di indicare la Villa come *picta*[3] – del quale, solo parzialmente, sono stati divulgati cenni mediante le celebri opere di Piranesi e di Penna. Si tratta, però, di una parte rilevante che, di recente, è stata portata alla ribalta attraverso il ritrovamento di preziose attestazioni[4].
Sebbene ancora oggi molte zone della Villa conservino tracce di importanti incendi e di numerosi eventi naturali che hanno pesante-

Fig. 1 - Villa Adriana, cd Sala degli stucchi, dettaglio della decorazione sulla volta.

mente lesionato, se non indotto al cedimento, alcuni complessi già in età costantiniana e benché Pirro Ligorio affermi più volte che la Villa sia stata largamente oltraggiata da crudeli azioni di "barbari"[5], alla luce della documentazione al momento disponibile si deve attestare che le spoliazioni più violente sono state condotte a partire dagli esordi del Cinquecento e fino al XVIII secolo[6], ossia da quando il diffondersi del gusto "all'antica" induce alla corsa agli scavi per l'arricchimento delle collezioni private.
L'interesse nei confronti di Villa Adriana, però, è precoce e risale all'inizio del Quattrocento, allorquando Ciriaco d'Ancona, colui che è correttamente considerato il proto-archeologo, nel recarsi a documentare le antichità di Tivoli, attribuisce alla Villa di Adriano i fastosi resti che vede da Ponte Lucano. Si tratta, peraltro, di opere talmente tanto imponenti che la vulgata le riteneva pertinenti all'originario nucleo urbano, al punto di indicarle quali "Tivoli vecchio"[7].
Occorre attendere ancora poco meno di un trentennio perché la notizia delle meraviglie della Villa imperiale focalizzi l'interesse dei maggiorenti. Infatti, da quanto finora emerso dallo spolio delle fonti, è a Enea Silvio Piccolomini[8], il pontefice umanista Pio II, che debbono essere attribuiti i primi scavi condotti nel sito[9]. Successivamente, è Bernardo Bembo che trasmette la maestosità del sito adrianeo e la ricchezza delle sue decorazioni, ancora visibili. Nel suo *Zibaldone*, infatti, si legge: "della cui visita [a Villa Adriana] mi dilettai straordinariamente a causa dell'impianto generale, della sua imponenza e delle statue poste a coronamento degli ambienti. Anno Christi 1487". Sebbene già dall'ultimo ventennio del Quattrocento la fama della Villa sia già largamente diffusa tanto da attrarre un ambasciatore della Serenissima, poche, se non esigue, sono le testimonianze attualmente documentate che pervengono dagli esponenti dell'élite artistica attraverso la rielaborazione di temi della Villa nelle loro opere. Tra queste, il bozzetto di una *Presentazione della Vergine al Tempio*[10] che, redatto nella prima metà del secolo da Jacopo Bellini, mostra una quinta architettonica con stilemi che richiamano quelli dell'alzato del cd Serapeo, oltreché un motivo decorativo di Villa Adriana tuttora visibile nella cd Sala degli Stucchi (Fig. 1) e inserito da Gaspare da Padova in una delle miniature del *S. Cyprianus, Carthaginensis episcopus, Epistolae*, opera completata nel 1459.
Di nuovo, trascorsi poco meno di trent'anni, il ritrovamento delle celebri *Muse*, delle quali quattro assise oggi custodite al Museo del Prado, diffonde l'eco, *Urbi et Orbi*, delle meraviglie della Villa imperiale tiburtina (Fig. 2a, 2b).
Il rinvenimento delle *Muse*, che costituisce uno dei temi portanti della

(Pagina seguente)
Fig. 2a - Paolo Alessandro Maffei, Domenico de Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704, Francesco Aquita inc. e scult., tav. CXII-CXIX.
A p. 105 Maffei fornisce la spiegazione delle tavole: "non avendo riscontro di poter ascrivere ad alcuna opera pubblicai tempio quelle [Muse], che con Bacco furono per relazione del Nardini trovate nel sito, ove erano gli orti Variani. […] Donde passassero queste otto statue in potere della Reina Cristina non mi è noto; è probabile, che ciò avvenisse per acquisti fatti in diversi tempi, giacché non giunse mai a tanto, prevenuta dalla morte, di vederne compiuto il numero; Laonde è convenuto prender la nona dal Campidoglio, per non lasciare così bel coro imperfetto. Sono elle state ristorate in qualche parte da moderno scultore con buona imitazione dell'antico"; altresì, Famiano Nardini, in *Roma antica di Famiano Nardini. Roma, a spese di Carlo Barbiellini: si vendono nella libreria di Fausto Amidei al Corso: nella stamperia di Lorenzo Capponi presso il palazzo di Firenze*, Roma 1771, scrive (L. IV, Cap. II, Esquilino, p. 417) che negli "[Horti Pallantiani]: Qui forse, o ne' Variani, erano le belle statue di Bacco, delle tre Muse, ed altre scritte dall'Aldovrandi [*sic!*], ritrovate da Pietro de Radicibus in una sua Vigna presso porta Maggiore".

ricerca condotta, finora è stato diffusamente e troppo genericamente – seguendo una vaga informazione trasmessa da Pirro Ligorio – riferito a scavi voluti dal secondo papa Borgia, Alessandro VI. Però, se già il celebre architetto-antiquario richiama il pontefice solo perché è il nonno del suo committente, il cardinale Ippolito II d'Este, è anche molto chiaro nello specificare che il ritrovamento avviene nel corso degli anni di quel pontificato e in nessuna forma suggerisce che Alessandro VI abbia avuto qualche parte in quelle attività.
Eppure, il giovane Michelangelo, nel corso del suo primo soggiorno romano intrapreso nel 1496, ossia sette anni prima della morte di Ales-

sandro VI, dipinge una tavola nella quale la Vergine mostra la torsione del busto e la postura simili a quelle di una delle *Muse* adrianee: l'abito e il mantello richiamano particolarmente l'abbigliamento riccamente drappeggiato della scultura raffigurante la musa *Calliope* e, proprio come la modella marmorea, poggia i piedi su un inusuale banco roccioso, avulso dall'insieme, quasi fosse un isolato basamento. Se ciò già confi-

Fig. 2b - Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome 1, Partie 1*, Parigi 1719, tav. LVII – LVIII; "Les statues des Muses de la reine de Suede Christine".

gura similitudini troppo peculiari per costituire un caso, il riscontro della reale possibilità di una precoce visita a Villa Adriana da parte del giovane scultore fiorentino permette anche di prospettare che Michelangelo potrebbe essere stato il primo estimatore del gruppo scultoreo – o, quanto meno della prima statua appena ritrovata – e, di conseguenza, che sia stato il precursore di quanti, di lì a poco, ne trarranno spunto per redigere almeno un'opera.

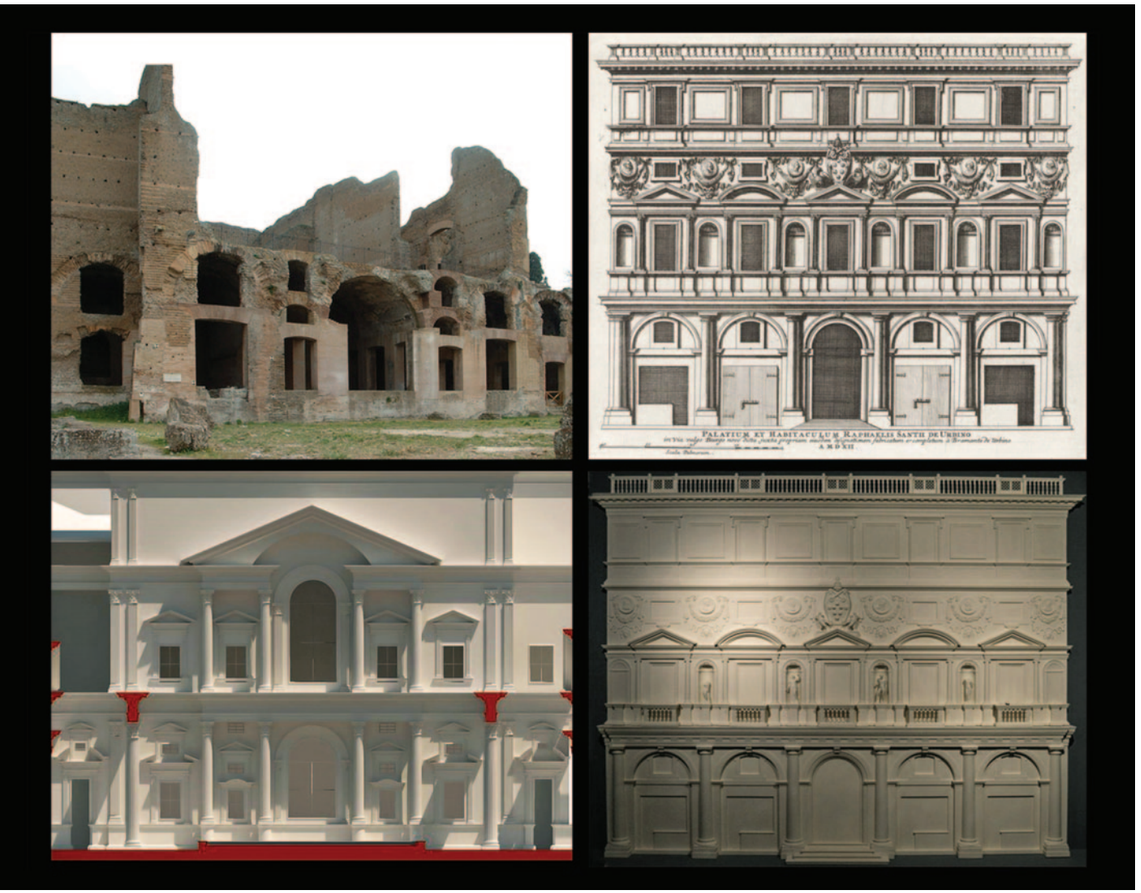
Alla visita di Michelangelo, infatti, fa seguito quella di Leonardo, che appunta in un *folio* del *Codice Atlantico* la sua prima esperienza a Villa Adriana avvenuta nel 1501. Tale visita è stata già da tempo acclarata[11], anche in ragione della postura "all'antica" che il maestro adotta per le figure femminili assise dopo aver visto le *Muse*, oltreché per i disegni desunti dal Serapeo, edificio che successivamente proporrà quale fondale per il suo allestimento dell'*Orfeo* di Poliziano[12]. Dallo studio dei disegni vinciani emergono anche successive prove, talora assolute novità, dell'interesse di Leonardo per l'architettura della Villa e, tra queste, di interesse è un disegno qui riconosciuto quale il Tempio dedicato alle Muse nell'area sud della Villa imperiale tiburtina. Inoltre, si confermano i richiami delle sculture delle *Muse* adrianee in alcune sue opere. Se, infatti, già le posture adottate per entrambi i personaggi femminili nella *Vergine con Sant'Anna, il Bambino, San Giovannino e l'agnellino* richiamano quelle delle *Muse* oggi al Museo del Prado – di nuovo *Calliope* nella Vergine e *Tersicore* nella Santa[13] – anche lo spesso strato roccioso sul quale poggiano le figure, che appare accennato nel cartone oggi alla National Gallery di Londra[14] e ben definito nella tavola attualmente a Parigi, nel museo del Louvre[15], rimanda al basamento delle sculture ritrovate nella Villa.

Poi Raffaello, che nel dipinto della *Sacra Famiglia sotto la Quercia*, oggi custodito a Madrid nel Museo del Prado, raffigura una Vergine che ha una postura particolarmente simile alla scultura adrianea della musa *Tersicore*. Oltre a questo, la tavola dell'urbinate contiene altri importanti riferimenti tiburtini, troppi per costituire una casualità.

La visita di Raffaello a Villa Adriana – necessariamente antecedente rispetto a quanto comunemente affermato – assume un nuovo significato rispetto a quello tradizionalmente considerato. Infatti, la letteratura ha inquadrato temporalmente tale visita in relazione alla più che nota lettera del cardinale Pietro Bembo (1516) e ha affiancato la Villa imperiale tiburtina al genio urbinate per la riproposizione della forma planimetrica della cd Accademia di Villa Adriana in quello che diverrà l'impianto progettuale nella 'vigna del papa' a Monte Mario, nei cui giardini, dal 1519, troveranno posto proprio le *Muse* tiburtine. Adesso, invece,

Fig. 3 - Dettaglio dello sfondo della *Sacra Famiglia della Quercia* di Raffaello (Madrid, Museo del Prado) posto in relazione alla veduta della Valle dell'Aniene fotografata da Tivoli e allo sfondo vinciano della *Vergine con Sant'Anna il Bambino, San Giovannino e l'agnellino* (Parigi, Museo del Louvre).

si deve ritenere che il sito adrianeo e Tivoli potrebbero aver costituito qualcosa di più per Raffaello. Troppe sono le citazioni di quei luoghi che appaiono nelle sue opere, a partire proprio dallo sfondo paesistico della *Sacra Famiglia sotto la Quercia*, nello stesso tempo tiburtino e vinciano (Fig. 3), o nel noto caso delle effigi dei cd Cioci tiburtini proposte nella *Stanza dell'Incendio di Borgo* in Vaticano[16]. E ancora nell'assai meno noto caso di palazzo Branconio dell'Aquila, altra opera architet-



tonica di Raffaello, purtroppo andata perduta, ma nella quale i ritmi, gli ordini e il succedersi delle forme sono intuibili nei resti del prospetto del Palazzo con Criptoportico a Villa Adriana (Fig. 4).
Nondimeno, vanno considerati altri elementi passibili di offrire un ampio quadro di spunti per le prime vicende delle *Muse*: l'arrivo a Roma delle sculture e, in particolare, la loro collocazione nei giardini della villa medicea di Monte Mario; i rapporti tra il sommo pittore urbinate e il committente della villa, il pontefice Leone X; gli scambi tra Raffaello e Bindo

Altoviti, confermati nel ritratto del banchiere[17], ma anche tra Bindo e il pontefice; infine, la verifica degli interessi e delle proprietà della famiglia Altoviti a Villa Adriana e a Tivoli. Tutto ciò osservato attraverso l'uso raffinato che Raffaello e la sua bottega fanno della grottesca.
Se le *Muse* di Villa Adriana sono ora considerabili come la diretta connessione tra i tre sommi artisti del Rinascimento, colui che potrebbe aver svolto il ruolo di concatenatore, di ponte ideale tra Michelangelo, Leonardo e Raffaello, viene qui proposto nell'anonimo Morto da Feltro: un personaggio trasmesso da Vasari quale maestro delle grottesche e

(Pagina a fronte)
Fig. 4 - (colonna a sinistra) Prospetto del Palazzo con Criptoportico di Villa Adriana, fronte sul cd Giardino-Stadio, e iniziale proposta ricostruttiva (Gruppo RiVA 2010, resp. G.E. Cinque);
(colonna a destra) Palazzo Branconio dell'Aquila nell'incisione di Giovanni Battista Falda, *Palatium et Habitaculum Raphaelis Santii de Urbino in Via, vulgo Burgo novo dicta, juxta propriam eiusdem designationem fabricatum e completum a Bramante de Urbino A MD XII*, in G. B. Falda, *Nuovi Disegni dell'Architetture e Piante de Palazzi di Roma de più celebri Architetti*, vol. II della serie stampata da Gio. Giacomo de Rossi, Roma s.d. (1655-1678). Benché sia raffigurato il prospetto del palazzo che Raffaello progettò per l'amico Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, nell'intestazione l'edificio è indicato quale "casa" di Raffaello; errore individuato, e acclarato, da Franz Erhle nel 1927. Il palazzo, che aveva un fronte su Piazza Rusticucci, venne demolito nel 1661 per dare spazio al colonnato berniniano di piazza San Pietro.

Fig. 5a, 5b - Memoria, tra le più antiche, scritta sulla volta del Criptoportico del Palazzo (già d'Inverno) di Villa Adriana, braccio ovest (foto Elena Eramo); restituzione della memoria scritta da Morto da Feltro a Villa Adriana, interpretabile quale:
[A? H?] villa Adri[ana]
[Φ]ελτρω τελω[σ].

frequentatore di Villa Adriana, ma che, alla luce delle indagini condotte, diventa una figura chiave per rileggere l'insieme degli accadimenti secondo un'interpretazione congruente con le fonti.
Morto da Feltro, che lavora a Roma tra il 1492/1494 e il 1506/1507[18]. Che lascia il suo nome sulle volte della *Domus Aurea*, scritto in greco e in italiano.
Lo stesso Morto da Feltro che scrive la sua testimonianza all'interno del Palazzo con Criptoportico – che nei secoli a venire sarà oggetto di numerosissime attestazioni simili – proprio su una delle volte di quell'aulico percorso seminterrato[19] della villa imperiale tiburtina (Fig. 5a, 5b, 5c).
La scoperta di tale memoria, una vera e propria novità emersa nel corso delle indagini sviluppate da chi scrive per la redazione del presente volume, ha permesso, innanzi tutto, di verificare che si tratta della medesima dicitura riscontrata nel 1913 da Fritz Weege[20] nel Criptoportico

Fig. 5c - Elaborazioni dell'immagine in Fig. 5a, eseguite con filtri cromatici allo scopo di evidenziare i caratteri componenti la memoria scritta.

della *Domus Aurea* e dallo studioso attribuita a un periodo "ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts"[21]. La comparazione diretta delle due trascrizioni lo dimostra chiaramente:

Antonio da Feltro (darunter in griechischen Lettern:)
Φελτρω τελωσ.

[A? H?] villa Adri[ana].
[Φ]ελτρω τελω[σ].

La memoria della Villa adrianea costituisce una ulteriore prova dell'esistenza dell'anonimo vasariano[22] e dimostra anche la preparazione culturale del personaggio, elevata al punto tale da permettergli di firmarsi in greco[23]. L'uso del greco, tra l'altro, potrebbe anche suggerire una voluta anonimìa, un segreto da celare ai più, tanto da essere espresso in una lingua nota soltanto ai membri dell'élite umanistica e non alla maggioranza degli appartenenti al contesto artistico. Il ritrovamento della testimonianza, inoltre, conferma maggiormente il suo pseudonimo – "Morto", per il colorito pallido assunto per aver trascorso troppo tempo nelle "grotte" – ma permette di ragionare sull'anonimato di un pittore che aveva certamente ricevuto un'ottima educazione umanistica, affiancata a una buona formazione militare, quest'ultima desumibile da Vasari quando scrive che "senza avere molto esercitato quel mestiero, fu fatto capitano di dugento soldati". Si tratterebbe, quindi, di un personaggio educato all'interno di una corte nel contempo intrisa di cultura umanistica e dedita all'arte della guerra. Tra quelle dell'epoca, spicca la corte urbinate, peraltro evocata dall'unica parte nota del nome di Morto: da Feltro. Nondimeno il ritrovamento della testimonianza costituisce anche la prima attestazione della frequentazione di artisti nella Villa[24] e, *a latere*, permette di rigettare anche l'arbitraria – benché ormai consolidata ma non per questo non emendabile – identificazione di Morto da Feltro con l'oscuro pittore feltrino Lorenzo Luzzo. Tra le tante ragioni per le quali Luzzo non può corrispondere alla narrazione vasariana, emerge l'impossibilità di un suo periodo romano e, meno che mai, di un'esperienza a Villa Adriana, se non di un lasso di tempo trascorso a Firenze, città nella quale Vasari narra di un'intensa attività professionale di Morto[25].
Gli anni durante i quali Morto da Feltro si introduce nelle "grotte" della Villa sono quelli di passaggio tra il XV e il XVI secolo. Si inizia a respirare un'aria di pace nelle tormentate terre italiane e soprattutto in quelle dell'ambito tiburtino. Sono anche gli anni durante i quali Bramante si

dedica a disegnare la Villa, come trasmesso sempre da Vasari[26] e confermato da Guglielmo della Porta nella celebre lettera a Bartolomeo Ammannati[27] (1560 ca):

> Bramante [...] datosi a dissegnare una gran parte de gl'edifitij antichi di Roma, di Tivoli, di Preneste et d'altri assai luoghi studiando, notando et imparando qualche cosa di nuovo ogni giorno, aperse la strada à l'antica buona et regolata Architettura.

Se, dunque, Morto scava e disegna sottoterra – penetrando nei tessuti sotterranei, le "grotte", di una Villa per lo più sepolta anche dalla fitta vegetazione – Bramante cerca di cogliere suggestioni e suggerimenti dall'architettura fuori terra, comunque strabiliante nelle sue proporzioni e nelle sue ardite soluzioni.
La scarsità di fonti riferibili all'assimilazione, e alla conseguente rilettura progettuale, degli spunti offerti dal sito adrianeo negli anni di cui si tratta non offre la possibilità di sviluppare un discorso sempre cogente e i dubbi che via via si manifestano impongono spesso la formulazione di ipotesi, molte certamente non risolutive, benché indispensabili per convogliare l'attenzione su questo tema, che non costituisce un argomento di scarsa rilevanza. Se è vero – come largamente attestato[28] e come desumibile dagli studi condotti – che Villa Adriana, nel tempo, ha contribuito alla formazione di più linguaggi architettonici[29], le indagini mirate alla sua riscoperta costituiscono una base imprescindibile all'interno degli studi che hanno per oggetto le ricerche archeologiche, quelle nell'ambito della storia dell'architettura e, ancora, quelle di storia dell'arte.
Quanto trattato in questo libro, quindi, raccoglie tali considerazioni e può definirsi un percorso trasversale – intrapreso da autori che conoscono specificatamente il sito archeologico – finalizzato a un approccio interdisciplinare per l'incentivazione di indagini più consapevoli.
Tra le tante informazioni desumibili mediante l'approccio adottato non si può trascurare quella volta a indicare che, negli anni considerati, la Villa si presentava come un insieme architettonico poco interpretabile rispetto a quanto oggi noto: troppe erano le strutture interrate e molte di quelle in vista erano semisepolte dalla folta vegetazione. Altrettanto numerose, tuttavia, erano le strutture che avevano resistito al tempo, oggi scomparse[30]. Certamente, però, ciò che era visibile o, quanto meno esplorabile, era molto più ricco di decorazioni: dalle pavimentazioni alle sculture, dalle pitture agli stucchi, ai marmi architettonici e d'arredo.
Dalla metà del Cinquecento, Ligorio – la cui attenzione è prevalentemente rivolta alla ricerca e alla documentazione delle decorazioni scultoree – nei suoi testi indugia anche nella narrazione dell'architettura e

dell'apparato decorativo, descrivendo con grande enfasi le fastose decorazioni marmoree e, ma solo *a latere*, quelle pittoriche. Fra queste ultime, le grottesche assumono un ruolo notevole, esposto in modo ricorrente e con maggiore slancio in alcune sue epistole tarde[31]. Si tratta, certamente, di un argomento che Ligorio conosce già dal periodo delle sue esplorazioni in territorio napoletano[32] e che apprezza, dato che i suoi esordi romani avvengono in qualità di pittore di facciate di palazzi. Pitture oramai scomparse, ma descritte da Giovanni Baglione con soggetti che rimandano al linguaggio delle grottesche[33].
Nelle lettere ligoriane, l'enfasi dedicata alle grottesche viste nella Villa imperiale tiburtina – certamente motivata dalla profonda conoscenza che l'autore ha oramai maturato, anche e non solo, di quel sito – dimostra come le decorazioni parietali all'epoca osservabili fossero assolutamente paragonabili a quelle della *Domus Aurea* neroniana, se non di maggiore qualità:

> Che tali cryptaportichi & crypte siano stati usati et nella città & nelle ville, nelle antichità istesse le troverà, come si veggono nelle ville, nell'Hadriana Tiburtina, [...] & particolarmente nella Hadriana che si havea molte de crypte & cryptaportichi et dipinti come l'havemo osservato perfare piacere all'illustrissima et [reveren]dissima memoria del Signor HippolitoSecondo Cardinale di Ferrara dell'alta casa Estense, che discende dalla nobile & antica casa Attia, come di simili cave antiche in questa villa ne puote fare fede ogni suo servitore di quanto Pyrrho ne sia stato diligente ricercatore alle spese di esso gran signore, di quante cose sono state scoperte delle atterrate delle rovine che con tutte le sue pitture si vedeano delle antiche bizzarrie. Sendo la villa grandissima & maggiore di sito che non è hora la vostra città di Bologna, in cui si vedeno fabriche di longhissimi cryptaportiche & del luogo detto poeicile, portico, quel dell'Accademia & quel del Lycaeo & quel del Pritaneo & del Canopo, & d'altri luoghi divisi in novanta piazze, ove erano molti gymnasij et duoi theatri & le schuole dell'artefici. Particolarmente nel cryptaportico che più integro del Canopo dedicato a Neptuno & a Proteo, nelli risponsi accommodato, nelle sue pitture, nelle scolture trovate, che hora possiede l[o] Illustrissimo Cardinale Farnese nel suo transtiberino giardino, vi sono veduti & di marmo & di pittura ad un tempo nel cavarvi il Signor Sebastiano Gualdieri che fu Vescovo di Viterbo. Nelli quali fragmenti si scorgeva [...] cose come alcuni credeno strane o assoluta inventione di pittore[34].

Delle "scolture" trovate e poi possedute dal cardinale Farnese è nota una sola traccia in un disegno redatto in copia da Pietro Santi Bartoli[35], mentre di quanto altro indicato da Ligorio attualmente non esistono

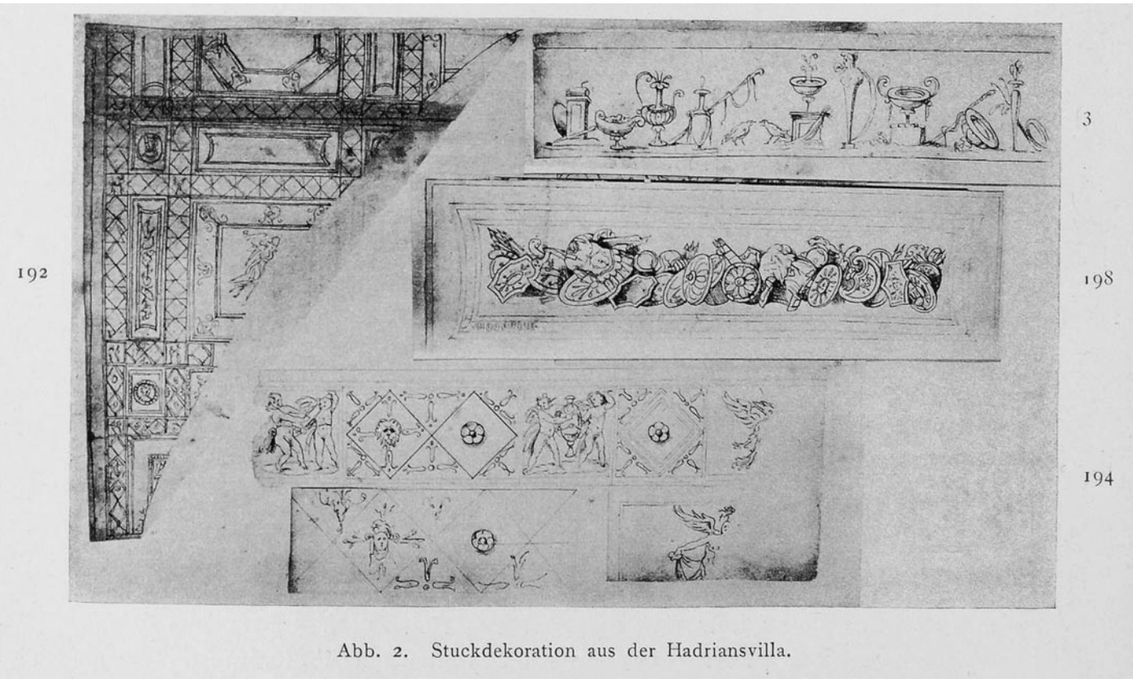


Fig. 6 - Giovannantonio Dosio, f. 90 del *Taccuino di Berlino*, da Dehn 1913, p. 398.

disegni riconosciuti e riconoscibili, tranne quello di una porzione della volta del *apodyterion* delle cd Grandi Terme di Villa Adriana contenuto pure nel taccuino di Giovannantonio Dosio[36], ricordato anche quale artefice della cappella Altoviti a Trinità dei Monti (Fig. 6). Alla odierna scomparsa dei disegni, già dal 1664 fa eco la perdita dei soggetti originali, come accennato da Giovanni Pietro Bellori:

> Fuori di Roma nelle celebri ruine della villa Hadriana di Tivoli, vedevansi già molti vestigi del secolo migliore della pittura; ma oggi non ve ne rimane più alcuno per essere stati guasti, staccati & portati via[37].

La magnificenza di questo genere decorativo nella Villa è ancora apprezzabile in quanto scrive Contini nel 1668, peraltro artefice di una spoliazione da lui stesso dichiarata[38], e in altri sporadici esempi che pervengono, come prima accennato, dall'osservazione della produzione grafica piranesiana, come nel caso della decorazione illustrata nella *Veduta di un Eliocamino, per abitarvi d'inverno* (Fig. 7a) e di altre tavole, tra le quali quelle riferite al cd Serapeo (Fig. 7b, 7c).

Già nella legenda della pianta di Francesco Piranesi (1881) gli esempi iniziano a ridursi di numero e le citazioni sono ridotte a semplici richiami, "come si vede ne' frammenti", se non proposte al passato, "Biblioteca Greca a due piani, le Pareti inferiori erano dipinte a Grotteschi", mentre vengono aggiunte nuove voci, pertinenti ai moderni scavi ai quali seguono immediatamente le spoliazioni, come nel caso dell'area del Pecile – "Essedra con Nicchia, ove dal Conte Fede fù rinvenuto il Fauno di Marmo rosso, ora nel Museo Vaticano, come anche Frammenti diversi di Statue, e Marmi mischi in ogni parte di questo Edifizio" – o in quello dell'area del cd Palazzo: "Nel pavimento erano incassati cinque quadri di finissimo Mosaico, fra quali quello dé Centauri".
Le successive indicazioni sono fornite da Penna, che può solo limitarsi a copiare "quadretti" figurati dei quali si è già persa ogni traccia in sito:

> Devesi perciò saper buon grado all'artista Marco Carloni, che sul principiare del nostro secolo portatosi ad investigare fra quelle rovine qua-

Fig. 7a - Francesco Piranesi (firmata, sul margine inferiore destro, Cav. Piranesi F.), dettaglio della *Veduta di un Eliocamino per abitarvi l'Inverno, il quale era riscaldato dal Sole/ che s'introduceva per le Finestre A. esposte al mezzodì. Le statue che adornavano / questo luogo, ricevevano il loro lume vantaggioso, per mezzo del quale si pote / va agevolmente distinguere ogni loro Preggio e Bellezza*, Roma post 1783.
L'ambiente, come raffigurato nella tavola, era ancora ricco di decorazioni, oggi pressoché completamente scomparse.

lunque vestigio di opere in pittura vi rimanesse, fortunatamente poté discoprire dieci quadretti che ad onta degli sforzi usati dalli antichi per la perpetuità delle loro opere, e malgrado la tenacità dell’encausto, che ne componeva gl’intonachi, nel lungo corso de’ secoli si erano talmente indeboliti e cancellati, che se non vi fosse accorso egli a tempo a discoprirli, a nettarli, ed a trarne con somma diligenza ed accuratezza quei disegni, che poi pubblicò in Roma nel 1801, noi al presente mancheremmo di ogni mezzo per formarci una qualche idea delle decorazioni pittoriche di quella rinomata delizia[39].

Il richiamo a Marco Carloni apre un tema assai controverso, comprendente un buon numero di disegni i cui soggetti raffigurano decorazioni di volte attribuite a Villa Adriana. Attualmente, infatti, sia “i quadretti” di Carloni sia gli altri disegni redatti in copia da numerosi artisti sono giudicati frutto di invenzione.
Tra i primi a copiare disegni delle volte adrianee è Agostino Brunias[40] che, come Giuseppe Manocchi[41], è incaricato dai fratelli Adam di riprodurre tutte le testimonianze grafiche conservate nelle raccolte romane. Del suo lavoro si conserva un taccuino tratto da disegni di Francesco Bartoli[42], nel quale le prime sei tavole hanno per oggetto porzioni di altrettante volte di Villa Adriana. A Brunias seguono Charles Cameron[43] (Fig. 8a) e Nicolas Ponce[44], nonché altri dei quali è trasmesso il titolo dei loro disegni ma, al momento, non sono state ancora rinvenute le opere complete dedicate alla Villa imperiale tiburtina. Tra costoro, Paolo Agelli, Alessandro Contardi[45] e il citato “pittore” – che sarebbe meglio definire incisore – Carloni che, per conto dell’editore Ludovico Mirri[46], riporta su lastra i disegni redatti da Franciszek Smuglewicz. Per quest’ultimo, però, la letteratura contemporanea è pressoché concorde nell’attestare che le tavole raffiguranti le volte di Villa Adriana siano quelle successivamente riprese e stampate da Nicholas Ponce, come dimostrabile da alcuni elaborati colorati posseduti da importanti musei e perfettamente coincidenti con i disegni stampati da Ponce[47] (Fig. 8b). In generale, comunque, si tratta di autori penalizzati da giudizi negativi[48] proprio a causa della pressoché completa assenza di corrispondenze tra quanto rappresentato e quanto riscontrabile nella Villa odierna. Eppure, in seguito a recenti ritrovamenti *in situ* – tra i quali quelli dovuti al gruppo della Columbia University guidato dal Prof. Francesco de Angelis e quelli del gruppo Valle *Picta* diretto dall’Istituto Autonomo Villa Adriana e Villa d’Este[49] – si dovrebbe ripensare a tali giudizi e intraprendere uno studio sistematico anche lungo tale direttrice. Sempre a proposito di questi recenti ritrovamenti, inoltre, sarebbe opportuno riconsiderare l’unanime riferimento proposto dalla

(Pagina a fronte)
Fig. 7b, 7c - Giovan Battista Piranesi (?), sanguigna su carta, dettaglio dal quale si leggono le indicazioni inerenti alla decorazione, della veduta preparatoria della tavola *Interno del Tempio del Dio di Canopo nella Villa Adriana*, Washington, National Gallery, inv. 1994.69.1.; Francesco Piranesi (firmata, sul margine inferiore destro del cartiglio, Cav. Piranesi F.), dettaglio della tavola *Interno del Tempio del Dio di Canopo nella Villa Adriana*, 1786-1788, con l’evidenza della parte decorata, oggi scomparsa.

letteratura contemporanea in merito alla *Domus Aurea* quale unico luogo dal quale è tratto il linguaggio della grottesca e dal quale Raffaello prende spunto per l'adozione del blu egizio. Se già la completa asportazione delle superfici dipinte di Villa Adriana testimonia la loro eccellenza, i risultati preliminari delle indagini ancora in corso sui frammenti ritrovati nella Villa dimostrano che il pigmento sintetico denominato "blu egizio" era addirittura usato quale sottofondo delle aree dipinte con altri colori.
Oltre a quelle pittoriche, sono esigue anche le testimonianze relative alla consistenza architettonica che, dal punto di vista descrittivo, sono per lo più riassumibili nel già citato passo di Pio II, nella lettera che Biondo indirizza al segretario del pontefice e nei testi di Ligorio. Come in precedenza indicato, quanto resta della documentazione grafica redatta tra il Quattrocento e la fine del secolo successivo pone numerosi dubbi anche, e non soltanto, rispetto agli autori e alle date a cui riferire i disegni.
Già sulla base di tali sommarie indicazioni si inizia a percepire quale possa essere stato l'approccio dei primi artisti e architetti che hanno visitato la Villa tra il Quattrocento e il Cinquecento, e immaginare il loro sbigottimento al cospetto di quanto allora visibile e ancora apprezzabile. Tra tutti, il primo al quale questo studio attribuisce attenzione è Leonardo poiché, mediante la ricerca pertinente alle sue esperienze, è possibile riflettere su gran parte delle attestazioni storicamente adottate, sia in merito alla "riscoperta" della Villa imperiale tiburtina sia riguardo alle testimonianze grafiche redatte dai suoi predecessori, tra i quali emerge Leon Battista Alberti, e dai suoi contemporanei, come Francesco di Giorgio Martini. L'indagine sviluppata con riferimento a quest'ultimo, infatti, più che un corollario al tema portante, costituisce una base di lettura preponderante, mirata all'individuazione del periodo nel quale l'architetto si reca a Villa Adriana e, per tale motivo, viene affrontata anche con costante riferimento agli accadimenti storici che interessano in quegli anni tutto il territorio italiano, ma soprattutto quello tiburtino, dato che Francesco di Giorgio, con Leonardo, condivide l'esperienza di rappresentare il "Tempio delle Muse" di Villa Adriana.
Leonardo, peraltro, costituisce un ponte ineludibile tra Quattrocento e Cinquecento, tra la scuola dell'Italia settentrionale e quella dell'Italia centrale, ma anche tra arte e scienza, temi che rientrano tassativamente nel percorso intrapreso, nel quale tra i soggetti dominanti si trovano l'innovativa arte e l'altrettanto innovativa scienza ingegneristica di età adrianea[50]. Si tratta di tematiche che fanno da corollario a personaggi di spicco delle diverse scuole italiane, talora universalmente celebri,

(Pagina a fronte)
Fig. 8a, 8b - Charles Cameron, 1772, *Ceiling at Adrian's Villa/Plafond de la Maison de plaisance d'Adrien*, tav. LVI e LXX;
Nicolas Ponce 1789, tav. 15;
Luigi Rossini, disegno a carboncino, inchiostro nero, pennello e acquarello su carta, inv. chndm_1938-88-4395, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York.