

La *Diana Corsi*. Una nuova immagine di Iside-Fortuna

Il primo inventario sistematico dei beni presenti nel Palazzo Corsi (oggi Tornabuoni-Corsi-Salviati in via Tornabuoni, a Firenze¹), redatto nel 1679, ricorda nella loggia la presenza di «una statua grande di marmo che rappresenta Diana cacciatrice col cane e sua base d'albero tinta di turchino»². Da allora il grandioso colosso è sempre rimasto all'interno dell'edificio, venendo spostato alla base dello scalone monumentale, dove tutt'ora è visibile, solo negli anni ottanta del XVIII secolo, in concomitanza con la costruzione di quella struttura³ (fig. 1, tav. XVII). Lì sistemata, la statua sfuggì all'attenzione di Hans Dürschke, il meticoloso catalogatore ottocentesco dei marmi fiorentini, che pure entrò nel cortile del palazzo dove registrò l'esistenza di una testa virile e di una replica del ritratto di Socrate⁴. La statua è stata in seguito citata e raffigurata in alcune opere dedicate all'edificio e alle sue vicende architettoniche, nelle quali è però indicata come lavoro del XVII secolo⁵. Nonostante sia stata finalmente riconosciuta come antica da Donatella Pegazzano⁶, che ha condotto uno studio puntuale e sistematico sulla genesi e lo sviluppo della quadreria dei marchesi Corsi, l'opera è, però, di fatto rimasta sinora del tutto ignota alla letteratura archeologica e agli studi sulla storia del collezionismo fiorentino di arte antica.

Come ricordato da Filippo Baldinucci nella vita di Antonio Novelli (1599-1662)⁷, questo scultore «restaurò per lo Marchese Giovanni Corsi molte statue»⁸. Giovanni Corsi, nato nel 1600 da Jacopo

Corsi e Laura Corsini e morto nel 1661, fu un appassionato collezionista di opere d'arte e dette un impulso decisivo all'ingrandimento e all'abbellimento del palazzo cittadino, già appartenuto ai Tornabuoni e, dal 1608, proprietà della sua famiglia⁹. La possibilità di riconoscere nella statua di *Diana* una delle «molte statue» nelle quali Novelli esercitò la sua arte al servizio della committenza di Giovanni sembra giustificabile con una serie di validi argomenti. In primo luogo, gli elementi di integrazione della scultura, realizzati in marmo bianco, presentano indubbie affinità formali con le opere di Novelli. Il classicismo che contraddistingue teste femminili come quella della *Legge* a Palazzo Pitti (figg. 2, 3), o della *Gloria*, alla Santissima Annunziata, offrono diretti confronti per il contenuto patetismo del volto della *Diana*, sottomesso ad una costruzione rigorosa e limpida che presuppone una profonda conoscenza della scultura antica. Lo spoglio dei libri di amministrazione della famiglia Corsi fra gli anni 1608 e il 1679, data del primo inventario dei beni mobili e immobili presenti all'interno dell'edificio nel quale è ricordata la presenza della statua¹⁰, ha consentito di quantificare in modo più preciso l'entità dei rapporti di committenza che legarono Giovanni Corsi ad Antonio Novelli. In questa documentazione, a prescindere da Orazio Mochi¹¹, al quale furono affidati diversi incarichi¹² negli anni immediatamente successivi all'ingresso dei Corsi nel palazzo, l'unico altro scultore a cui risultano essere stati commissionati

1. *Diana*, Firenze, Palazzo Tornabuoni-Corsi-Salviati (foto: A. Quattrone).



dei lavori è Antonio Novelli, il cui studio, peraltro, si trovava nelle immediate vicinanze, in prossimità della chiesa di San Michele¹³. In particolare, fra il 1632 e il 1633, Novelli fu incaricato dell'esecuzione di due statue¹⁴, mentre nel 1646 realizzò una scultura in gesso per la Villa di Sesto¹⁵. L'anno successivo Novelli risulta essere pagato 21 scudi per «un'arme in pietra» per il palazzo¹⁶, mentre, sempre nel 1647, un ulteriore pagamento fu effettuato per altre «sue fatiche e spese fatte»¹⁷ nell'ambito di un esteso rifacimento del palazzo conseguente all'acquisto di alcune case contigue¹⁸, coordinato dal suo maestro, Gherardo Silvani¹⁹. È con ogni probabilità proprio questa l'occasione in cui a Novelli fu dato l'incarico di integrare il torso antico di cui tratteremo, al quale

fu conferita una solenne posizione nel loggiato del palazzo appena restaurato. Certo è che dal 1647 al 1679 i libri di amministrazione non ricordano altri interventi né del Novelli, né di altri scultori. L'ipotesi di un'attribuzione dei restauri alla mano di questo artista, confortata da confronti formali e dati archivistici, sembra quindi seducente e contribuirebbe a meglio definire il ruolo di Antonio Novelli come restauratore dell'antico, testimoniato, al momento, soltanto dalle fonti.

Il corpo della statua²⁰, realizzato in bigio antico di qualità scultorea²¹, è ricomposto da due grandi frammenti, entrambi antichi e pertinenti, separati da una linea di frattura irregolare che corre all'altezza della vita. Le estremità inferiori dell'*himation*



2. *Diana*, Firenze, Palazzo Tornabuoni-Corsi-Salviati, particolare (foto: A. Quattrone).

3. Antonio Novelli, *La Legge*, Firenze, Palazzo Pitti.



e del chitone sul retro della figura sono ricomposti da una decina di frammenti in massima parte antichi. Il restauro moderno ha comportato un'evidente regolarizzazione del bordo inferiore della veste, resecato seguendo una linea orizzontale che corre a metà circa dell'altezza del femore della donna. Questa è raffigurata stante sulla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente piegata e avanzata rispetto all'altra. Il ginocchio sinistro è chiaramente distinguibile sotto il tessuto del chitone e dell'*himation*, vesti che sono raffigurate come schiacciate sul corpo della donna a causa di un vento impetuoso. Il chitone, riconoscibile nella parte superiore del torso e al di sotto del ginocchio della gamba destra, è descritto con pieghe sottili ad andamento sinuoso che, all'altezza dell'ombelico, si separano per poi riunirsi nell'incavo del seno dove formano un fascio rilevato di tessuto che risale verso la spalla sinistra. Il chitone è fermato in vita da una cinghia tubolare chiusa con un nodo erculeo. Le sue estremità sono riportate ai lati e fatte passare sotto la cinta, così da formare due semicerchi ai lati del nodo. Alla cintura è riportato anche l'*himation* che, a sinistra del nodo erculeo, forma un viluppo plastico fortemente rilevato. In una delle pieghe del panneggio di questa parte della veste, sono ancora chiaramente leggibili i segni di una lavorazione a trapano corrente che non sono stati oblitterati nella fase di finitura della statua. L'*himation* è avvolto intorno alla parte inferiore del corpo della donna con andamento da sinistra a destra. Dall'annodatura sopra la cinta, la veste risale in parte verso la spalla sinistra e, in parte, è lasciata libera in modo tale che un lembo si sollevi al fianco della donna. Sul retro, l'*himation* scende dalla spalla sinistra verso il fianco destro, dov'è stretto in un nodo che consente a un'estremità della veste di cadere in basso fino all'altezza delle ginocchia. Le forme del corpo, piene e prosperose, lasciano pensare ad una donna matura, il cui seno destro era lasciato scoperto dal chitone (figg. 4 a-c, tav. XVIII a-c).

Il restauratore è stato senz'altro condizionato dalla posizione e dall'inclinazione degli innesti delle braccia conservati nel torso antico per il posizionamento degli arti moderni in marmo bianco. La sinistra è levata verso l'alto, come doveva essere effettivamente anche in origine, mentre la destra, applicata mediante una commettitura regolarizzata all'altezza della spalla, è stata immaginata piegata in avanti, con la mano portata dinanzi al volto. La testa, realizzata in un unico blocco di marmo insieme con la spalla destra e la parte superiore del seno corrispondente, è coronata da una sottile tenia ed è rivolta in alto, verso sinistra. Sulla destra, ai piedi della donna che gli attributi dell'arco e della faretra in bronzo dorato connotano come

Diana, è raffigurato un molosso in riposo, seduto sulle zampe posteriori. Il muso è rivolto verso l'alto, mentre le fauci, semiaperte, mostrano per intero la dentatura dell'animale. Intorno al collo, l'animale ha un alto collare a fascia realizzato con numerosi segmenti di marmo rosso antico.

L'interpretazione del frammento antico come effigie di Diana, fatta dal restauratore seicentesco, doveva essere sembrata una scelta quasi obbligata, dal momento che la mancanza di attributi espliciti, come le ali, impedivano di pensare a una Vittoria, mentre il dinamismo violento e disarmonico della figura non dovevano sembrare conciliabili con l'immagine di una danzatrice. Uno strumento fondamentale per riuscire a decodificare l'originaria iconografia della statua fiorentina è fornito dal confronto con la *Fortuna-Iside* di Preneste²² (fig.

4, 5, 6. *Diana*, Firenze, Palazzo Tornabuoni-Corsi-Salviati (foto: A. Quattrone).





7. Arte ellenistica (?), *Iside-Fortuna*, Palestrina, Museo Archeologico Nazionale.

5). Per quanto, infatti, non sia possibile parlare di una replica, è indubbio che questa scultura, proveniente dal cosiddetto Antro delle Sorti, parte del complesso del Santuario Inferiore di Preneste²³, condivide con la statua Corsi la dipendenza da uno stesso schema figurativo. Anche in quel caso la figura, gravitante sulla gamba destra, è vestita di un chitone coperto, nella parte inferiore del corpo, da un *himation* che risale fino alla vita, dov'è fermato alla cintura. Analoga alla statua fiorentina è anche la disposizione delle braccia. Dagli attacchi conservati sulla statua prenestina, infatti, è possibile ricostruire la posizione sollevata del braccio sinistro, mentre il destro doveva essere più vicino al corpo. Le due sculture condividono anche lo stesso tipo di marmo che, come hanno dimostrato le analisi petrografiche effettuate sulla statua prenestina²⁴, è un bigio antico della variante scultorea. La differenza maggiore fra le due statue è nella direzione che il panneggio dell'*himation* assume nella parte inferiore del corpo. Nel marmo prenestino, infatti, il sistema delle pieghe che ricadono verso il basso ha un andamento da sinistra verso destra, opposto, quindi, a quello riscontrabile nella *Diana Corsi*. Al-

tra differenza è data dalla foggia della cintura, sottile e priva di nodi nel caso della statua prenestina.

La *Fortuna-Iside* di Palestrina è stata pressoché unanimemente ricondotta a una tradizione scultorea rodia²⁵, specializzata in soggetti femminili accomunati da un impianto della figura instabile ed energico e da un trattamento virtuosistico del panneggio sollevato dal vento, in aderenza a un gusto i cui precedenti sono da ricondurre alla *Nike* di Paionios. La *Nike* di Samotraccia²⁶ è però senz'altro l'esempio più noto di una maniera che trova numerosi echi nella produzione scultorea microasiatica e insulare di età tardo ellenistica. Un frammento oggi perduto da Tinos²⁷, una seconda figura frammentaria di *Nike* a Brussel²⁸ e un torso femminile a Boston²⁹ hanno offerto i confronti formali per sostanziare una datazione della statua prenestina al tardo II secolo a.C. e comprovarne l'attribuzione a maestranze provenienti dall'area egea³⁰. La natura del marmo utilizzato, unitamente alla tecnica scultorea, che prevedeva la commistione di marmi bianchi e neri, deve indurre, però, ad una certa cautela. La *Fortuna-Iside* di Preneste, infatti, verrebbe a costituire un caso di utilizzo del bigio antico destinato a rimanere isolato sino alla prima età imperiale³¹. Non vi sono dubbi, infatti, nel riconoscere alle maestranze rodie, luogo dal quale secondo alcuni autori sarebbe stata importata la statua prenestina³², una precoce attenzione alla lavorazione dei marmi colorati e, come illustrato da H. Gregarek³³, le botteghe di quell'isola sperimentarono effettivamente, sin dall'età ellenistica, l'uso di pietre colorate (calcari rossi e verdi di estrazione locale), oltre a serpentini e basalti di importazione. Allo stato attuale, però, non sembra possibile ricondurre a maestranze rodie, o anche più genericamente di qualsiasi altra parte del mondo greco, opere in bigio antico analoghe a quella laziale. Anche l'ipotesi relativa all'esistenza di cave di bigio antico nella stessa Rodi, data per scontata in passato³⁴, sembra al momento priva di riscontri certi³⁵.

La cronologia tardo ellenistica della statua prenestina è stata, in realtà, pesantemente condizionata dalla storia del luogo di ritrovamento, l'area del cosiddetto Antro delle Sorti che, com'è noto, conobbe la sua sistemazione monumentale proprio nei decenni finali del II secolo a.C.³⁶. L'ipotesi a favore di una datazione della scultura al periodo flavio, avanzata recentemente³⁷, dovrebbe costituire lo stimolo per una rilettura di quest'opera, al momento così isolata nel quadro della storia della scultura ellenistico-romana. Con certezza possiamo dire che il tipo statuario, per quanto non puntualmente replicato, conobbe almeno una seconda eco nella scultura di età imperiale. Pur mostrando una ponderazione inversa (la gamba portante è infatti la sinistra) e, di con-

sequenza, una posizione speculare delle braccia, sembra infatti condivisibile l'ipotesi di accostare alla statua prenestina un torso femminile datato al II secolo d.C., oggi al Museo Nazionale Romano (fig. 6)³⁸. L'ampio arco formato dall'*himation* che, sul lato destro, scende ben al di sotto del fianco e la postura degli arti superiori, con il braccio destro sollevato e il sinistro abbassato, sembrerebbero infatti confortare l'ipotesi di una dipendenza da una comune fonte di ispirazione. L'esiguità della porzione conservatasi rende, invece, assai più incerta l'identificazione³⁹ di una replica della *Fortuna-Iside* di Preneste in un frammento di torso in marmo bianco, corrispondente al bacino di una statua femminile di dimensioni colossali, conservato nell'area del Teatro di Marcello (fig. 7). La ricaduta dell'arco dell'*himation*, infatti, non è particolarmente profonda e il manto è avvolto all'altezza del fianco della donna invece che ricadere al disotto, come nei casi precedenti. Sembra più convincente la proposta, avanzata di recente⁴⁰, di identificare in questo frammento di epoca giulio-claudia quanto resta di una delle statue che ornavano la *scaenae frons* del teatro, raffigurante, con ogni probabilità, una Livia ritratta secondo il modello della Cerere Borghese. In sintesi, l'impostazione della figura e l'analoga sistemazione dell'*himation* accomunano la statua fiorentina agli esemplari da Preneste e da Roma che, pur non essendo possibile considerare repliche puntuali di un unico archetipo, testimoniano l'esistenza di un modello iconografico di riferimento non vincolante a cui ispirarsi.

Un dettaglio antiquario che, ad esempio, caratterizza esclusivamente la statua Corsi rispetto ai due marmi laziali è la cintura annodata con nodo erculeo (fig. 8). Il ricorrere di questo peculiare sistema di legatura nella statuaria ideale di età ellenistica e romana non è stato ancora indagato in modo sistematico, anche se la sua presenza potrebbe fornire importanti indizi per chiarire l'identità del personaggio raffigurato e la cronologia dell'opera. È ben noto, infatti, che il nodo che noi chiamiamo erculeo era effettivamente legato ad Ercole già nell'arte greca della prima metà del VI secolo a.C.⁴¹. La tradizione letteraria di età romana conferma l'esistenza di radicate credenze relative alle capacità taumaturgiche di questo tipo di legatura. Plinio il Vecchio⁴² sostiene che le ferite bendate con un nodo di Ercole guarissero prima⁴³. Festo⁴⁴, invece, narra che le novelle spose indossavano una cinta chiusa da un nodo erculeo che doveva essere sciolto solo dal marito. Il rituale voleva essere un augurio di fertilità per la coppia, così che potesse avere tanti figli quanti ne aveva avuto l'eroe argivo⁴⁵. È del tutto verosimile che le imprese di Ercole, che ne avevano decretato la fama di protettore, guardiano e salvatore, fossero traslate



8. Arte romana, *Iside-Fortuna*, Roma, Museo Nazionale Romano.

9. Arte romana, statua muliebree, Roma, depositi presso il teatro di Marcello.





10. *Diana*, particolare della cintura, Firenze, Palazzo Tornabuoni-Corsi-Salviati.

anche sul nodo con cui l'eroe legava le zampe della pelle del leone nemeo, la spoglia di una delle sue più celebri fatiche. È possibile constatare, a partire dalla fine del IV secolo a.C., la diffusione in tutto il mondo ellenizzato di monili (diademi, collane, anelli, ornamenti per il petto etc.)⁴⁶ decorati con il motivo a nodo di Ercole con chiara funzione apotropaica. La fortuna del motivo, in costante crescita fra III e II secolo a.C., è stata spiegata anche alla luce della

propaganda promossa dai diadochi e volta a ribadire l'identificazione fra Alessandro Magno ed Ercole⁴⁷. Fattori di diversa natura concorsero, quindi, a rendere questo nodo qualcosa di più di un'efficiente soluzione per legare una corda. La presenza di questo dettaglio può essere ragionevolmente interpretata come allusione a quegli epiteti erculei di *alexikakos* e *soter*, che costituivano i presupposti necessari per la felicità terrena e l'abbondanza.

È proprio tenendo conto di queste premesse che si spiega la singolare presenza, fra gli attributi di Ercole in età ellenistica e romana, anche della cornucopia⁴⁸. La ricezione del nodo erculeo nella statuaria sembra risalire per lo meno agli inizi del III secolo a.C., in una non casuale vicinanza cronologica con la fortuna di questo motivo nell'oreficeria. Le *Nikai* acroteriali del tempio di Demetra a Pergamo, databili al secondo terzo del III secolo a.C., indossano una cintura stretta subito sotto il seno con un nodo d'Ercole⁴⁹ e a un prototipo del primo ellenismo⁵⁰ è ora riferito anche l'archetipo dell'*Afrodite Callipige*, anch'essa caratterizzata da una cintola fermata con nodo erculeo. Sempre a Pergamo, il rilievo di Telefo testimonia il perdurare di questo tipo di fermatura nell'iconografia di personaggi femminili nel corso del II secolo a.C.⁵¹. Di poco posteriore è il già citato torso femminile da Roma, ma oggi al Museum of Fine Arts di Boston, che ripropone un arrangiamento della cinta analogo a quello del fregio pergameneo⁵². È interessante rilevare che una fermatura della veste del tutto simile sia attestata anche nel tipo della *Fortuna* del Braccio Nuovo⁵³, il cui archetipo è ora riferito a un prototipo tardo classico⁵⁴, ora ad una bottega tasia di gusto classicista degli inizi del I secolo a.C.⁵⁵. Benché il nodo erculeo non sia esclusivo⁵⁶, è però senz'altro il più diffuso fra le repliche

11. Arte romana, *Fortuna*, Alessandria, Museo Archeologico.



di questo tipo statuaria di Fortuna e senz'altro il più comune fra quelle databili al II secolo d.C.⁵⁷.

Proprio alcune delle statue del tipo del Braccio Nuovo e della sua variante detta *Claudia Iusta*⁵⁸ riferibili a quel secolo mostrano, oltre all'allaccio mediante un nodo erculeo, la non comune soluzione di rabboccare le due estremità alla cintura ai lati del nodo, in modo da formare due eleganti semicerchi, proprio come nel caso della statua fiorentina. Questo sistema di legatura riproduce puntualmente il modo con cui la *zoné/cingulum* è legata intorno alla corazza nell'iconografia di sovrani vincitori sin dalla prima età ellenistica⁵⁹. Il modello, in forza dell'indiscusso fascino dell'*Imitatio Alexandri*, fu ampiamente ripreso nella statuaria di età romana sin dall'età tardo repubblicana, sia sulle corazze a corsetto, sia in quelle anatomiche. Gli esempi si fanno particolarmente numerosi in età giulio-claudia, anche se la fortuna di questo dettaglio iconografico si protrasse immutata ancora per tutto il II secolo d.C.⁶⁰.

Riesce difficile sottrarsi all'impressione che il ricorrere di questo peculiare sistema di allaccio della cinta (nodo erculeo e rabbocchi laterali) nella statuaria ideale di età imperiale non sia il frutto di una voluta e cosciente ripresa dei modelli ufficiali, anche se le ragioni non sono sempre evidenti. È possibile che la sistemazione della cintura a *cingulum* nell'iconografia di Fortuna – come, ad esempio, accade in una replica del tipo Braccio Nuovo da Alessandria⁶¹ (fig. 9) e su tre copie della variante *Claudia Iusta*, di cui una conservata al British Museum⁶² e le altre due provenienti rispettivamente da Lambaesis⁶³ (fig. 10) e da Roma⁶⁴ – debba essere intesa come indizio di un culto che celebrava la dea nel suo ruolo di *Fortuna Augusti*⁶⁵. Questo divino *comes* dell'autocrate acquisì infatti un peso particolare nella propaganda ufficiale dall'età flavia⁶⁶, identificandosi a tal punto con l'idea stessa del potere che Antonino Pio suggellò la designazione di Marco Aurelio a suo successore donandogli una statuetta aurea di questa dea⁶⁷. Bisogna rilevare, però, che questa singolare foggia di legatura non era esclusiva della dea Fortuna. La dea Cibele, ad esempio, è frequentemente raffigurata nella statuaria del I e del II secolo d.C. con una cintura chiusa con nodo erculeo, forse inteso come allusione alla sua natura salvifica e soterica⁶⁸. In due casi, entrambi riferibili a un tipo seduto e datati alla metà del I secolo d.C.⁶⁹, la cinta stretta subito sotto il seno presenta anche i due rabbocchi laterali (fig. 11, tav. XIX). Inoltre, piuttosto sorprendentemente, la stessa soluzione si trova anche nella sistemazione della cinghia di due figure di servitori neri, dipendenti entrambi da uno stesso modello e realizzati in marmo nero, di cui uno da



12. Arte romana, *Fortuna*, Tazoult (Lambaesis, Algeria), Museo archeologico.

Aphrodisias e oggi al Louvre (fig. 12) è datato alla fine del II-inizi del III secolo d.C.⁷⁰, mentre un secondo, dal santuario ateniese di Athena Phratrios, è riferito invece a un orizzonte protoimperiale⁷¹. Questi due ultimi casi offrono un diretto raffronto iconografico per la statua fiorentina: la cintura è spessa e stretta in vita, mentre i semicerchi laterali posseggono un rilievo molto appiattito.

Riassumendo quanto analizzato finora, l'attributo dell'allaccio con nodo erculeo e risvolti laterali a semicerchio, attestato nella statua Corsi, trova confronti puntuali nella statuaria di I e, soprattutto, di II secolo d.C. L'ipotesi di H. Gregarek⁷² secondo la quale questa singolare disposizione sarebbe una sorta di 'marchio' di esoticità e di origine anellenica del personaggio raffigurato, si basava sulla conoscenza dell'esistenza di questo



13. Arte romana, *Cibele seduta*, Roma, Museo Nazionale Romano.



14. Arte romana, *Servitore nero*, Parigi, Musée du Louvre.

motivo solo nelle statue di Cibele e dei due servitori di origine africana. Il fatto che la stessa soluzione ricorra in almeno quattro statue di Fortuna, non tenendo conto del fatto che un'analoga sistemazione caratterizzi il *cingulum* degli imperatori loricati, potrebbe indurre a riconsiderare il significato e l'origine di questo dettaglio, attribuendogli un contenuto pregnante più complesso. Allo stato attuale, però, sembra azzardato riconoscerle una sorta di contrassegno esclusivo di un determinato soggetto, divino o mortale, ellenico o anellenico che sia, e sembra preferibile parlare di una soluzione iconografica che sembrò incontrare il gusto degli scultori, che lo adottarono nella raffigurazione di figure sia auliche sia grottesche e vernacolari.

È significativo, comunque, che il motivo sia attestato soprattutto in statue realizzate in marmo colorato (cinque casi su nove) e con un'attestazione cronologica che vede un prevalere delle opere da-

tate al II secolo rispetto a quelle del I secolo d.C. (rispettivamente sei esempi contro tre)⁷³. In particolare, il ricorrere di questo dettaglio antiquario su altre statue di Fortuna databili al II secolo d.C. sembrerebbe confortare l'identificazione della donna raffigurata nella statua fiorentina con quella dea, come ipotizzato, del resto, anche nel caso della statua prenestina. La natura isiaca della divinità, senz'altro allusa dalla scelta di un marmo nero, sarebbe quindi compensata dall'introduzione di un attributo, come la cintura con nodo erculeo, che, specie nella statuaria di II secolo d.C., fu indubbiamente legato anche all'iconografia di Fortuna.

Nei tipi di Fortuna e Cibele, la *zoné* è posta sempre subito sotto il seno, come del resto è lecito aspettarsi da opere dipendenti da prototipi iconografici di età ellenistica⁷⁴, mentre una sistemazione della cinta all'altezza della vita in modo analogo a quanto vediamo nella scultura Corsi, la troviamo

nella *Danzatrice* di Perge, splendida creazione di età adrianea⁷⁵. È interessante rilevare che, anche nel caso di questa statua in bigio antico, la cintura sia connotata da un piccolo nodo erculeo, dettaglio dal quale S. Wood ha ricavato un elemento a favore dell'identificazione, già avanzata a suo tempo da E. Paribeni⁷⁶, con Artemide Pergaia. Sulla scorta del già citato passo di Festo, infatti, la studiosa riconosce nella presenza del nodo un'allusione allo *status* verginale della donna, che ben si adatterebbe alla figura e al mito della dea cacciatrice⁷⁷. Questo stesso criterio è stato adottato anche per giustificare la presenza del nodo erculeo in alcune statue raffiguranti delle Vestali di I e II secolo d.C.⁷⁸ (fig. 13). Non si può, però, trascurare il fatto che il tipo statuaria della Fortuna, e in particolare di quello Braccio Nuovo, sia stato spesso utilizzato come supporto per la ritrattistica di queste sacerdotesse⁷⁹. È indubbio che le Vestali, assumendo attributi tipici di Fortuna come la cornucopia, esaltino, in primo luogo, il loro ruolo di garanti della tranquillità cittadina e, di conseguenza, dell'abbondanza, secondo un processo logico del tutto analogo a quanto già visto per Ercole. La Follette arriva a riconoscere anche nel solo drappeggio del mantello intorno ai fianchi, così frequente nella statuaria relativa alle Vestali, un'esplicita allusione alla dea Fortuna identificata nel tipo Braccio Nuovo⁸⁰. Se si tiene conto che alcune effigi di imperatrici fattesi effigiare secondo il tipo della Fortuna, insieme agli emblemi più noti della dea, ereditano anche il nodo erculeo come soluzione preferita per legare la cinghia in vita⁸¹, sembra più prudente riconoscere nel tipo di allaccio presente nell'iconografia delle Vestali (e forse anche nel caso della statua di Perge) non un'allusione al loro *status* verginale, quanto un'eco di quel prototipo iconografico sotterico e benaugurante. Se così fosse, anche l'ipotesi del nodo erculeo come uno degli attributi salienti della dea Fortuna nell'iconografia del I e II secolo d.C. potrebbe trovare un nuovo argomento a suo favore.

Ritornando alla *Diana Corsi* e al suo inquadramento cronologico e stilistico, è utile rilevare che ad un orizzonte di avanzato II secolo riporta anche il tipo di marmo utilizzato, il bigio antico di provenienza microasiatica, il cui uso ebbe il suo acme in età adrianeo-antonina⁸², in una non certo casuale concomitanza con la massima fortuna del gusto per la scultura in marmi bicromi⁸³. Il numero delle sculture realizzate in marmi bianchi e neri di dimensioni pari o maggiori del vero è, allo stato attuale, piuttosto ridotto⁸⁴. Alla statua dal teatro di Sessa Aurunca, raffigurante *Matidia*⁸⁵, si aggiungono la già ricordata *Danzatrice* di Perge di periodo adrianeo, una statua di *Artemide* dalla ter-

me romane di Samo, sempre del secondo secolo⁸⁶, una figura femminile da Ostia datata alla metà del II secolo d.C. (forse una *Iside* Pelagia o un'Aura⁸⁷) e due statue dalle Terme di Caracalla, oggi divise tra Palermo e Napoli, la prima delle quali sicuramente raffigurante una *Menade*, riferita ad età flavia o severiana⁸⁸, e la seconda una *Nike*, anch'essa forse di età severiana⁸⁹. Sempre a Napoli si conservano anche una statua di *Iside Fortuna*, opera di epoca traiano-adrianea⁹⁰, ed una di *Iside*, della metà del II secolo d.C.⁹¹, entrambe in bigio antico ed entrambe provenienti dalla collezione Farnese. *Iside* è il personaggio raffigurato anche in altre due figure in bigio antico appartenenti alla collezione Torlonia⁹². Il trattamento lineare e rigido del panneggio ha fatto ipotizzare per queste sculture una cronologia di prima età severiana, mentre ad età antonina dovrebbe essere riferita la figura di dea oggi nelle Gallerie degli Uffizi⁹³. A queste opere, tutte riferibili sulla base dei contesti di ritrovamento, formali e iconografici all'intero arco del II secolo d.C. e agli inizi del secolo successivo, si aggiunge la *Fortuna Iside* di Palestrina, la cui cronologia tardo ellenistica, come già accennato, richiederebbe però una revisione più attenta.

L'esemplare fiorentino, che nel dettaglio antiquario della cintura con nodo erculeo e rabbocchi laterali sembra trovare un indizio significativo a favore della sua datazione al II secolo d.C., viene ad aggiungere un prezioso tassello per la ricostru-

15. Arte romana, *Vestale*, Roma, Museo Nazionale Romano.



zione di questa singolare moda scultorea da ricondurre all'attività di maestri di probabile formazione microasiatica, attivi anche a Roma nell'arco di due o, al massimo, tre generazioni. I soggetti femminili, spesso colti in movimenti esasperati, costituirono il tema prediletto della loro produzione. Indubbiamente, le lunghe vesti muliebri sconvolte da venti impetuosi offrivano a questi artisti una splendida opportunità per sperimentare soluzioni virtuosistiche estreme nella lavorazione di un

marmo come il bigio antico che, come dimostra anche il caso della *Diana Corsi*, nelle porzioni dell'*himation* lavorate a tutto tondo sembra effettivamente acquisire la leggerezza e l'impalpabilità di un tessuto.

Fabrizio Paolucci
Gallerie degli Uffizi, Firenze
fabrizio.paolucci@beniculturali.it

NOTE

1. Il palazzo è oggi di proprietà della catena alberghiera Four Seasons. Ringrazio di cuore la presidente del Club Tornabuoni, Gabrielle Taylor, per l'aiuto e la disponibilità dimostratimi nel garantirmi l'accesso alla statua e nel facilitarmi in ogni modo lo studio del monumento.

2. ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 574. Identica posizione è ricordata anche nell'inventario del 1685 (ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 606).

3. F. Gurrieri, *Il Palazzo Tornabuoni Corsi, sede a Firenze della Banca Commerciale Italiana*, Firenze, 1992, p. 113; F. Gurrieri, *Palazzo Tornabuoni-Corsi*, Vicenza, 2003, pp. 22-23.

4. H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, II. *Zerstruete Antike Bildwerke in Florenz*, Leipzig, 1875, p. 209, nn. 447-448.

5. Gurrieri, *Il Palazzo...*, cit., 1992, tavole senza numero di pagina; Gurrieri, *Palazzo...*, cit., 2003, p. 23.

6. D. Pegazzano, *Corsi (parte seconda)*, Studi di storia e di critica d'arte, 9, 2017, pp. 77-202, p. 83, nota 22.

7. Per l'opera di questo scultore si veda C. Caneva, *A.N. scultore. Un 'buon artefice del suo tempo'*, in *Il Gigante degli Orti Oricellari*, Roma, 1993, pp. 85-112; per la sua attività a Boboli si veda V. Saladino, *'E intanto inparano quella bella maniera'. Gusto e fantasia nel restauro dei marmi antichi per il giardino di Boboli (1587-1670)*, in *I Granduchi di Toscana e l'Antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, a cura di G. Capechi, M.G. Marzi, V. Saladino, Firenze, 2008, pp. 1-129, pp. 57-58; per i suoi interventi come restauratore e integratore di scultura antica si veda M.C. Fabbri, *La sistemazione seicentesca dell'oratorio di Ss. Sebastiano nella Ss. Annunziata*, in «Rivista d'arte», XLIV, 1992, pp. 71-152, p. 115 nota 72; Caneva, *A.N. scultore*, cit., p. 110, doc. 1; P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica. Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo*, I, Firenze, 2007, pp. 26 n. 84, 50 s. n. 184.

8. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, Secolo V dal 1610 al 1670*, Firenze, 1728, p. 341.

9. D. Pegazzano, *Corsi (parte prima)*, Studi di storia e di critica d'arte, 6, 2015, pp. 69-124, pp. 86-90.

10. Un precedente inventario del 1661 (ASF Guicciardini-Corsi-Salviati versamento 1992, seconda parte 1480)

è un resoconto delle sole suppellettili esistenti nel palazzo.

11. Per questo scultore si veda Saladino, *'E intanto...*, cit., pp. 33-35.

12. Nel 1608 Orazio Mochi lavorò a «una racconciatura di un gallo in pietra sul cortile» (ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 438, 14 marzo), mentre nel 1610 realizzò «un'arme grande in pietra» per il palazzo (ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 438, 12 giugno).

13. Baldinucci, *Notizie...*, cit., p. 349.

14. ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 452 a data 22 maggio 1632; ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 453, a data 3 luglio 1632, 3 agosto 1632, 22 dicembre 1632 e 11 gennaio 1633.

15. ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 454 a data 4 agosto, 30-31 ottobre 1646.

16. ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 485 a data 20 settembre 1647.

17. ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione 454 a data 20 settembre 1647.

18. Gurrieri, *Palazzo...*, cit., 2003, p. 19.

19. ASF Guicciardini-Corsi-Salviati Libri di Amministrazione a data 31 ottobre 1647.

20. La scultura nel suo insieme è alta m 2,47. L'altezza della parte antica è di m 1,47. La larghezza massima, all'estremità inferiore della figura è di m 0,87.

21. Devo a Donato Attanasio, che ringrazio per la preziosa consulenza, l'identificazione del tipo di marmo. Un recente contributo (D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, A.B. Yavuz, *Ancient 'black' decorative Stones and the Ephesian Origin of Sculptural Bigio Antico*, in «Archaeometry», 2016, pp. 1-21) sembra indicare come ipotesi più verosimile l'estrazione del bigio antico di qualità scultorea dall'area di Efeso, dove l'attività raggiunse il suo apice in età antonina (Attanasio et al., *Ancient...*, cit., pp. 13, 19-20). Alle stesse conclusioni giunge anche un secondo studio basato sulle analisi petrografiche condotte su oltre quaranta sculture realizzate con questo tipo di marmo (D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, A. Bahadır Yavuz, *Götke Marble. White, black and two-tone*, Roma 2021, pp. 185-190).

22. N. Agnoli, *Museo Archeologico Nazionale di Palestrina. Le sculture*, Roma, 2002, pp. 31-40; S. Wood, *Women in Action: A Statue of Matidia Minor and Its Context*, in

- «America Journal of Archaeology», 119, 2, 2015, pp. 233-259, pp. 246-248. L'identificazione con Iside si fonda, oltre che sull'uso di un marmo nero caratteristico delle vesti di Iside (cfr. F. Coarelli, *Initia Isidis. L'ingresso dei culti egiziani a Roma e nel Lazio*, Lugano, 2019, p. 133), anche su un frammento di capigliatura pertinente alla statua che reca traccia di una diadema. Per l'assimilazione fra Iside e Fortuna si veda Agnoli, *Museo...*, cit., p. 36.
23. Coarelli, *Initia...*, cit., p. 133. L'originaria sistemazione della scultura in questo ambiente sarebbe suggerita dal rinvenimento *in loco* di alcuni frammenti in bigio antico (S. Gatti, *Nuove ricerche sull'Antro delle Sorti di Palestrina*, in «Lazio e Sabina», 2, 2004, pp. 53-64, p. 59, nota 32).
24. Attanasio *et al.*, *Ancient...*, cit., p. 6, tav. 3, 1.
25. Agnoli, *Museo...*, cit., p. 34, nota 124; Wood, *Women...*, cit., p. 248; Coarelli, *Initia...*, cit., p. 133.
26. Per l'attribuzione della Nike a botteghe rodie o pergamene si veda, da ultimo, M. Hamiaux, *Le contexte historique et artistique*, in *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d'oeuvre*, a cura di M. Hamiaux, L. Laugier, J.L. Martinez, Paris, 2014, pp. 164-173, pp. 166-172.
27. R. Étienne, J.-P. Braun, *Ténos I. Le sanctuaire de Poseidon et d'Amphitrite*, BEFAR – Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 263, 1986, p. 271, t. 164.6.
28. P. Zanker, *Zwei Akroterfiguren aus Tyndaris*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 72, 1965, pp. 93-99, p. 98, tav. 41.2, 42.
29. A. Di Vita, *Statua di Nike da Coo*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», XLI-XLII, 1963-1964, Roma, 1965, pp. 25-37, p. 36, fig. 10.
30. Agnoli, *Museo...*, cit., pp. 39-40.
31. Per una sintesi sulle sculture in bigio antico note e relative cronologie si veda Attanasio *et al.*, *Marble...*, cit., pp. 190-199.
32. Wood, *Women...*, cit., p. 218.
33. H. Gregarek, *Römische Idealplastik aus Buntmarmor*, in «Kölner Jahrbuch», 32, 1999, pp. 33-284, pp. 53-61.
34. R. Gnoli, *Marmora Romana*, Roma, 1988, pp. 179-180.
35. Attanasio *et al.*, *Ancient...*, cit., p. 6.
36. Per una sintesi sulle vicende urbanistiche dell'area del cosiddetto Santuario Inferiore si veda Coarelli, *Initia...*, cit., pp. 118-147.
37. Attanasio *et al.*, *Ancient...*, cit., p. 13.
38. E. Paribeni, in *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I, 3, a cura di A. Giuliano, Roma, 1982, pp. 160-162, n. VI, 26.
39. E. Paribeni, *Di Artemide danzatrice*, in «Annali di Archeologia e Storia Antica», 13, 1991, pp. 129-132, p. 132, fig. 23.2. Il marmo proviene da scavi effettuati nel 1938 nell'area compresa tra piazza Ara Coeli e piazza della Verità, dove si ergeva la *scaenae frons* del teatro (S. Pergola, *Elementi statuari della Scaenae Frons*, in *Theatrum Marcelli*, a cura di P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, Roma, 2017, pp. 193-203, p. 194).
40. Pergola, *Elementi...*, cit., pp. 193-196.
41. A.M. Nicgorski, *The magic Knot of Herakles, the Propaganda of Alexander the Great and the Tomb II at Vergina*, in *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-roman Divinity*, a cura di L. Rawlings, H. Bowden, Cardiff, 2005, pp. 97-128, p. 99, fig. 1.
42. *Naturalis Historia*, 28.17.63.
43. Per altre citazioni relative all'affidabilità e resistenza di questo tipo di nodo, si veda Nicgorski, *The Magic...*, cit., p. 98.
44. *De Verborum Significatu*, III, s.v. *cingulo*.
45. Sul simbolismo di questo rituale si veda L. Bonfante, J.L. Sebesta, *The world of Roman Costume*, University of Winsconsin Press, 1994, p. 48, nota 23.
46. M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistische Goldschmucks*, Tübingen, 1990, pp. 299-319; Nicgorski, *The Magic...*, cit., pp. 90-96.
47. Nicgorski, *The Magic...*, cit., pp. 101-115.
48. L'accostamento diverrà particolarmente popolare nella statuaria di piccole dimensioni e nella bronzistica di età romana (J. Boardman *et al.*, s.v. *Herakles*, LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV, 1988, pp. 728-838, pp. 756-758, nn. 555-579; pp. 776-777, nn. 1000-1001 ecc.).
49. P. Webb, *Hellenistic Architectural Sculpture: Figural Motifs In Western Anatolia And The Aegean Islands*, University of Winsconsin Press, 1996, pp. 55-56.
50. K. Parlasca, *Aphrodite Kallipygos - Ihre kunsthistorische Stellung und Aspekte ihrer Rezeption*, in *Zentre und Wirkungsräume der Antikerezeption: zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, a cura di K. Schade, D. Rössler, Münster, 2007, pp. 223-234, p. 226.
51. H. Heres, *Il mito di Telefo a Pergamo*, in *L'Altare di Pergamo. Il fregio di Telefo*, Roma, 1996, p. 99, fig. 20.
52. *Sculpture in Stone and Bronze in the Museum of Fine Arts Boston. Additions to the Collections of Greek, Etruscan and Roman Art 1971-1988*, Boston, 1988, n. 109.
53. Per il tipo Fortuna del Braccio Nuovo si veda L. Guerrini, *Ceres in Hortis Car. Ferrariae*, in «Scienze dell'Antichità», 1, 1987, pp. 225-256; C. Nippe, *Die Fortuna Braccio Nuovo – stilistische und typologische Untersuchung*, Berlin, 1989; B. Lichocka, *L'Iconographie de Fortuna dans l'empire romain (I siècle avant n.è-IV siècle de n.è)*, Varsovie, 1997; F. Rausa, *Tyche/Fortuna*, LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, pp. 125-141; A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz, 2004, pp. 232-233.
54. L. Guerrini, *Problemi statuari: originali e copie*, in *Scritti in memoria di G. Becatti*, Studi Miscellanei, 22, a cura di L. Guerrini, Roma, 1976, pp. 107-116, pp. 112-114; Guerrini, *Ceres...*, cit., p. 244.
55. Nippe, *Die Fortuna...*, cit., p. 53. Contra M. Papini, *Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche*, Roma, 2000, p. 165, nota 9.
56. Guerrini, *Ceres...*, cit., p. 238, nota 24.
57. Lichocka, *L'Iconographie...*, cit., ad esempio, p. 107, fig. 320; p. 160, fig. 356; p. 161, fig. 326; p. 163, fig. 336; p. 164, fig. 338; p. 184, fig. 350.
58. Per questa variante si vedano C. Gasparri, L. Guerrini, *Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle sculture*, Roma, 1993, pp. 43-44; Rausa, *Tyche/Fortuna...*, cit., p. 128; C. Capaldi, *Statua di Iside-Fortuna*, in *Le sculture Farnese. Le sculture ideali*, I, a cura di C. Gasparri, Napoli, 2009, pp. 36-37.
59. M. Cadario, *Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II secolo d.C.*, Milano, 2004, pp. 50-51, fig. 4.

60. Cfr., ad esempio, Cadario, *Loricati...*, cit., pp. 285-286, tav. XXXIV, 2; p. 392, tav. LI, 4; p. 396, tav. LI, 4.
61. A. Adriani, *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano*, Palermo, 1961, cat. 148, tav. 72, fig. 240; Guerrini, *Ceres...*, cit., pp. 247-248, fig. 25, nota 41; Alexandridis, *Die Frauen...*, cit., p. 232, n. 1 (interpretata come possibile supporto per un ritratto).
62. Lichocka, *L'Iconographie...*, cit., p. 161, fig. 327.
63. Rausa, *Tyche/Fortuna...*, cit., p. 128, n. 34.
64. Lichocka, *L'Iconographie...*, cit., p. 161, fig. 328.
65. Per questa personificazione e il suo ruolo nel culto imperiale si veda D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West*, 1, Leiden, 1990, pp. 465-466.
66. Fishwick, *The Imperial...*, cit., 1990, p. 466.
67. *Scriptores Historiae Augustae, Antoninus Pius*, 12,5.
68. CCCA I p. 67, n. 201, tav. XXXVIII; p. 114, n. 364, tav. LXXX; CCCA II p. 84, n. 273, tav. LXIV; CCCA III, p. 68, n. 258, tav. CLI; p. 122, n. 392, tav. CCXLII, p. 129, n. 410, tav. CCLVIII, pp. 154-155, n. 470, tav. CCXCIV, pp. 155-156, n. 473, tav. CCXCIX; CCCA VII pp. 29-30, n. 96, tav. LXIV. Per la natura del culto di Cibele a Roma si veda R. Turcan, *The Cults of the Roman Empire*, Cambridge (MA), 1996, pp. 35-56.
69. Gregarek, *Römische...*, cit., pp. 190-191, n. B 57; p. 191, n. B 58, fig. 49.
70. F. Baratte, *Exotisme et décor à Aphrodisias: la statue de Jeune Noir de l'ancienne collection Gaudin*, *Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot*, 80, 2001, pp. 57-80.
71. N. Kyparisses, A. Thompson, *A Sanctuary of Zeus and Athena Phratrios Newly Found in Athens*, in «Hesperia», 7, 1938, pp. 612-625, pp. 620-621, fig. 8; Gregarek, *Römische...*, cit., p. 260, n. G 2.
72. Ivi, p. 75, nota 228.
73. La datazione al I secolo d.C. proposta da H. Gregarek (ivi, p. 260) per la figura di nero da Atene è fondata su considerazioni formali piuttosto labili. Sembra più realistico ascrivere anche questa scultura al II secolo d.C.
74. L. Koch, *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption*, Münster, 1994, pp. 116-118.
75. E.M. Özgür, *Skulpturen des Museums von Antalya*, Ankara, 2008, pp. 72-73, n. 29; Wood, *Women...*, cit., pp. 246-251, fig. 11. Per l'identificazione del materiale come bigio antico si veda Attanasio *et al.*, *Ancient*, cit., p. 9, n. 7.
76. Paribeni, *Di Artemide...*, cit.
77. Wood, *Women...*, cit., p. 251.
78. M. Lindner, *Portraits of the Vestal Virgin: Priestesses of the Ancient Rome*, Ann Arbor, 2015, pp. 132-133, n. 3, fig. 22; pp. 150-153, n. 13, figg. 52-54; p. 111, fig. 22. Per l'interpretazione del nodo erculeo come allusivo al ruolo di Matrona-Nova Nupta si veda M.C. Martini, *Carattere e struttura del sacerdozio delle Vestali: un approccio storico-religioso. Seconda parte*, in «Latomus», 56, 1997, pp. 477-503, pp. 487-488; N. Mckacher, *Die vestalischen Jungfrauen in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden, 2006, pp. 48-49.
79. Alexandridis, *Die Frauen...*, cit., pp. 232-233, n. 18; pp. 248-249, nn. 24-25, 49.
80. L. La Follette, *Se parere en Vestale: un travail de funambule?*, in *Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité*, a cura di L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl, Paris, 2011, pp. 155-171, pp. 161-162. Contro questa ipotesi Lindner, *Portraits...*, cit., pp. 240-241.
81. Alexandridis, *Die Frauen...*, cit., cat. n. 24, p. 125, tav. 9.3 (Livia); cat. n. 206, p. 195, tav. 45, 2.3 (Faustina Minor).
82. Attanasio *et al.*, *Ancient...*, cit., p. 13.
83. Gregarek, *Römische...*, cit., p. 111; Wood, *Women...*, cit., pp. 246-247.
84. Per una sintesi di questo nucleo di sculture si veda Wood, *Women...*, cit.
85. *Ibidem*.
86. K. Tsakos, M. Viglaki Sofianou, *Samos. The archaeological Museums*, Athens, 2012, p. 322.
87. Wood, *Women...*, cit., pp. 251-252.
88. M. Marvin, *Free-standing Sculpture from the Baths of Caracalla*, in «American Journal of Archaeology», 87, 1983, pp. 347-384, p. 371 (età flaviana); Gregarek, *Römische...*, cit., pp. 231-232, D 130 (età severiana).
89. Marvin, *Free-standing...*, cit., pp. 369-371; Gregarek, *Römische...*, cit., p. 232 D 131; F. Rausa, *Statua di Nike*, in *Le sculture Farnese. Le sculture ideali*, I, a cura di C. Gasparri, Napoli, 2009, pp. 27-28, 4, LXXIII, 1-4 (età severiana).
90. Capaldi, *Statua...*, cit., pp. 36-37, n. 11, XCIV, 1-5.
91. S. Pafumi, *Statua di Iside*, in *Le sculture Farnese*, cit., pp. 38-39, n. 12, XCV, 1-5.
92. C. Capaldi, schede nn. 66-67, in *I marmi Torlonia. Collezione capolavori*, Catalogo della mostra a cura di S. Settis, C. Gasparri, Roma, 2020, pp. 246-249.
93. Gregarek, *Römische...*, cit., p. 187, n. B 46.

The Diana Corsi. A new image of Isis-Fortuna

by Fabrizio Paolucci

Inside Palazzo Tornabuoni-Corsi-Salviati in Florence is preserved a larger than life statue depicting Diana made of 'bigio antico' (for the body dressed in himation and chiton) and white marble (for the naked parts of the figure), still unknown to archaeological literature. Formal considerations and archival data allow to attribute the restoration in white marble to Antonio Novelli (1599-1662), who worked for the commission of Giovanni Corsi (1600-1661). The part in 'bigio antico' is, instead, what remains of a monumental sculpture from the imperial era that repropose the iconographic scheme of the famous *Fortuna-Isis* by Palestrina. Considerations of antiquarian nature (shape of the Herculean knot of the belt) allow to deepen the question of the identity of the person represented and offer the possibility of some reconsiderations on the iconographic model attested by the Florentine statue.
